

BOLETÍN

DE LA ACADEMIA
PUERTORRIQUEÑA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



BOLETÍN
DE LA **ACADEMIA**
PUERTORRIQUEÑA
DE LA **LINGUA ESPAÑOLA**



San Juan
2019

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Directora: María Inés Castro Ferrer

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

Corrección de pruebas y estilo: Kevin Matos

© 2019 Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Catalogación de la Biblioteca del Congreso: 77645050

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
www.academiapr.org / baple@academiapr.org

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

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

D.^a Amparo Morales

D. José Ramón de la Torre

D. Eduardo Forastieri Braschi

D. Edgardo Rodríguez Juliá

D.^a Mercedes López-Baralt

D. Eduardo A. Santiago Delpín

D.^a Carmen Dolores Hernández

D. Ramón Luis Acevedo

D. Arturo Echavarría

D. Antonio Martorell

D. Luis E. González Vales

D. Carmelo Delgado Cintrón

D. Francisco José Ramos

D. José Jaime Rivera Rodríguez

D.^a Magali García Ramis

D. Juan G. Gelpí

D. Dennis Alicea

D.^a Maia Sherwood Droz

D.^a María Concepción Hernández García

ACADÉMICOS HONORARIOS

D. Julio Ortega

D.^a Rosario Ferré, † 2016

D. Luis Rafael Sánchez

D.^a Ana Lydia Vega

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Bruno Rosario Candelier

D. Sergio Ramírez

D. Antonio Skármeta

D. Leonardo Padura Fuentes

D. José Romera Castillo

D. Fernando Iwasaki

BOLETÍN
DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ÍNDICE

Artículos

JOSÉ LUIS VEGA	11
Retorno a José Gautier Benítez: a la orilla del Yagüez y el Manzanares	
FERNANDO FELIÚ	35
Costumbrismo y carnaval en «Las coplas del jíbaro»	
ELBA TORRES CRUZ	71
La centralización del canon hispanista: una mirada a la obra de René Marqués	
JAIME ALBERTO SOLIVAN DE ACOSTA	117
Principales problemas genealógicos en Puerto Rico	
ANTONIO J. ARRAIZA RIVERA	133
Una casa de fieras gongorina	
MERCEDES SEDANO	159
Homenaje a Paola Bentivoglio	

Discurso de incorporación

MARÍA CONCEPCIÓN HERNÁNDEZ GARCÍA	191
<i>Ars docendi</i> . Discurso de incorporación como Académica Numeraria	

MARÍA INÉS CASTRO FERRER	215
Respuesta al discurso de incorporación	

Doctorado *honoris causa*

LUCE LÓPEZ-BARALT	225
Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa de la Universidad Complutense de Madrid	

Premios ACAPLE

EDUARDO NEGRÓN MEDINA	243
La inmediatez de la ciencia ficción: contextos, extrañamiento y cognición en <i>Trance</i> de Pedro Cabiya y en seis cuentos de Philip K. Dick	

MARIELSIE NÚÑEZ MARRERO	269
Escritura y exilio en <i>Estrella distante</i> , de Roberto Bolaño	

Reseñas

ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI	295
<i>Borges esencial</i>	

JORGE L. LIZARDI POLLOCK	308
<i>Ejercer la ciudad en el México moderno</i> , de Juan G. Gelpí	

Normas de presentación	319
------------------------	-----



ARTÍCULOS



JOSÉ LUIS VEGA

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

RETORNO A JOSÉ GAUTIER BENÍTEZ:
A LA ORILLA DEL YAGÜEZ
Y EL MANZANARES¹

Resumen: Entre dos orillas, la del mayagüezano río de Yagüez, y la del madrileño Manzanares, discurre la primera época de la poesía de José Gautier Benítez, entre 1869 y 1870. Los poemas autógrafos recogidos en *Cuaderno de Mayagüez* son el testimonio de ese periodo. El sustrato silente del cuaderno es la experiencia militar y la participación del poeta en la represión de la insurrección de Lares. La superficie temática la constituye el círculo de sus afectos fundamentales: la familia (representada por la madre y las hermanas), el amor (representado, principalmente, por su relación con Carmen O'Neill) y la nostalgia del lar nativo (representado por la isleta de San Juan y la isla de Puerto de Rico).

Palabras clave: José Gautier Benítez, poesía puertorriqueña del siglo XIX, Romanticismo en Puerto Rico, insurrección de Lares, Grito de Lares, cuaderno autógrafo.

¹ Agradezco al investigador e historiador soriano Emilio Ruiz el acceso a una copia digitalizada del cuaderno autógrafo de José Gautier Benítez que, para efectos de este trabajo, he titulado *Cuaderno de Mayagüez*. Aunque Socorro Girón de Segura había publicado, en 1964, una edición facsimilar de ese mismo cuaderno, lamentablemente la transcripción que la compañía contiene múltiples errores y omisiones que la versión digitalizada me ha permitido corregir en beneficio su recta lectura y contextualización.

Abstract: The early poetry of José Gautier Benítez, between 1869 and 1870, takes place between the shores of the Yagüez river in Mayagüez and the Manzanares in Madrid. The autograph poems in *Cuadernos de Mayagüez* are testimony of that period. It's silent substratum is the military experience and the poet's participation in the repression of Lares insurrection. On the surface, the theme revolves around his fundamental affections: the family (represented by his mother and sisters), love (represented mainly by his relationship with Carmen O'Neill) and the longing for his homeland (represented by the islet of San Juan and the island of Puerto Rico).

Key words: José Gautier Benítez, 19th century Puerto Rican poetry, Puerto Rican Romanticism, Lares insurrection, Grito de Lares, autograph poems.

La vida militar de José Gautier Benítez y, en particular, su participación en las acciones de represión de los insurrectos de Lares es un tema tratado a media voz en la historia literaria puertorriqueña. Aunque Socorro Girón de Segura, su biógrafa más empeñosa, develó el expediente del poeta que consta en el Archivo Militar de Segovia, este hallazgo solo se ha tratado incidentalmente. Algunos comentaristas, varios coetáneos del poeta, han corrido un velo, más o menos tupido, sobre el asunto; y otros, en particular la propia Girón de Segura, se han hecho eco de la idea de que Gautier Benítez ingresó al ejército español por necesidad económica, sin vocación, y que se dio de baja en el quinto año de carrera porque fue cobrando conciencia de su puertorriqueñidad. Esta versión se desprende de los escasos testimonios sobre el particular que el poeta vertió en algunas cartas dirigidas a sus amistades. Aun así, vale la pena repasar la historia, que, como todas, está tejida de hechos, silencios y contradicciones.

En 1865, a los catorce años de edad, Gautier Benítez ingresó a la Escuela Militar de San Juan, nombre que a partir de

la reforma de 1860 había adoptado la antigua Academia de Caballeros de Cadetes. La reforma supuso la oficialización de la Escuela y la ampliación de su currículo con la intención de fortalecer el aspecto académico. La Escuela, ubicada en el Cuartel de Ballajá, ofrecía una de las pocas oportunidades de obtener una educación de calidad en el Puerto Rico de la época. Los aspirantes debían mostrar su capacidad intelectual sometándose a rigurosos exámenes de oposición en las materias de Lectura, Escritura, Gramática Castellana, Retórica, Francés, Aritmética, Historia y Geografía de España, Moral y Constitución del Estado. El plan de estudios se extendía por tres años, divididos en trimestres. El acceso estaba limitado a «un grupo selecto» de 16 estudiantes, entre los 14 y 25 años de edad, compuesto por dos terceras partes de hijos de la tropa y una tercera parte por «ciertos afortunados de la clase pobre», hijos de civiles. (Negroni 140). Entre los «afortunados» hijos de civiles de la cohorte de 1865, estuvo José Gautier Benítez, huérfano de padre a temprana edad, criado al amparo de su tía, la poeta Bibiana Benítez y de su madre Alejandrina, también poeta.

Gautier Benítez terminó sus estudios el 1^{ro.} de agosto de 1868, y obtuvo, mediante promoción, el rango de alférez. Casi inmediatamente fue llamado a las armas. El 25 de septiembre, por la noche, abordó, en San Juan, el vapor de guerra Vasco Núñez de Balboa que zarpaba, por órdenes del gobernador Julián Pavía, con rumbo a Arecibo y Aguadilla. El barco transportaba tres compañías destinadas a cortarles la retirada, perseguir y arrestar a los insurrectos que, dos días antes, en el pueblo de Lares, habían proclamado la independencia y la República de Puerto Rico. En la madrugada del día 26, el vapor atracó en el puerto de Arecibo e inmediatamente puso proa a la rada de Aguadilla donde fondeó a la cinco de la tarde. José Gautier Benítez estuvo entre los soldados que desembarcaron en Arecibo.

El 28 de septiembre, a las diez de la noche, el gobernador firmó una orden que avalaba y extendía las acciones que los oficiales a cargo de la zona de Arecibo, por iniciativa propia, ya habían puesto en curso:

No debiendo quedar impune el hecho escandaloso que han iniciado, alterando la paz y tranquilidad de los honrados habitantes de esta Antilla, hay que proceder seguidamente á la aprehensión de todos, persiguiéndolos hasta encontrarlos, cualquiera que sea el punto en que se escondan, siendo lo más conveniente al efecto se formen pequeñas columnas que recorran todo el territorio de la Isla y en particular la parte que ha sido teatro de sus fechorías (Pérez Moris 166).

La represión de la insurgencia fue rigurosa en todo el territorio puertorriqueño. En los veintitantos días que operaron las columnas se tomaron, según algunas fuentes, más de cuatrocientos prisioneros y, según Pérez Moris, más de seiscientos, que fueron encarcelados en Arecibo y Aguadilla.

Gautier Benítez formó parte de la columna volante de Arecibo, al mando del teniente coronel Sabino Gamir. Existe una referencia bastante detallada de las acciones de esta tropa en los días que siguieron a la insurrección, lo que a permite conjeturar sobre la naturaleza de la participación del joven poeta en aquellos hechos:

Organizada definitivamente la «Columna volante de Arecibo», que este nombre se le dio, emprendió al siguiente día las operaciones, saliendo para el Palomar, antigua residencia de la sociedad secreta Lanzador del Norte, en cuyo punto hizo alto un breve rato para proporcionar algún descanso a su tropa. Corrióse en seguida esta columna hacia los puertos y valle de Guajataca, fraccionada en dos partes, la una al mando del capitán Pujol, que tomó el camino que va hacia el Pepino, y la otra al mando del

mismo Gamir, que tomó el que conduce a Lares; dando por resultado esta maniobra la aprehensión de veinte y tantos insurrectos, entre ellos varios cabecillas que fueron remitidos a Arecibo acto continuo, custodiados por una pequeña fuerza al mando del alférez Sosa. El día 30 de setiembre, a las dos y media de la tarde, prosiguió la columna del teniente coronel Gamir su marcha hacia Lares, punto convergente al cual se encaminaban todas las fuerzas en operaciones, y donde debían recibir las correspondientes instrucciones para obrar en combinación y conseguir en breves días la captura de los demás amotinados (Pérez Moris 173).

No hay testimonios directos del poeta sobre su participación en aquellas acciones militares; tampoco se han referido a ello sus amigos y allegados, algunos de los cuales, como Ramón Marín, José Julián Acosta y José Gualberto Padilla, fueron hechos prisioneros en calidad de sospechosos. Nada escribió al respecto Lola Rodríguez de Tió, amiga y admiradora de Gautier Benítez, que tan cercana estuvo a los acontecimientos de Lares. Tampoco lo hizo la poetisa Fidela Matheu y Adrián, a quien se le atribuye un romance con el poeta durante los meses que estuvo destacado en Arecibo.

Podría interpretarse el silencio en torno a este capítulo de la vida militar del poeta como un acto de indulgencia de sus contemporáneos y de la posteridad ante su obra lírica; también podría atribuirse al velo que la prudencia y el miedo corrieron sobre el país después de la insurrección. Aparte de los autores de los expedientes militares, sobre Lares solo hablaron, y mucho, Ramón Emeterio Betances, desde el destierro y el incondicional José Pérez Moris en su obra ya citada, escrita con la intención de justificar la represión y encender los ánimos contra sus adversarios autonomistas, a quienes calificaba de separatistas encubiertos.

Roberto H. Todd, quien era un niño en su Saint Thomas natal cuando ocurrieron los hechos del 23 de septiembre, dejó, muchos años después, un testimonio revelador:

El autor de estos apuntes vino a Puerto Rico en el año de 1870 y asistió a su primera escuela en castellano en el pueblo de Añasco (...) allí conoció a otros niños de su edad (...) y de ellos aprendió los díceres y cuentos y heroicidades, referidos en voz baja, de los patriotas de Lares (...) y vienen a nuestra memoria estas primeras impresiones que adquirimos en nuestra nueva patria, porque, luego de jovencitos, y más tarde de hombres, seguimos oyendo y observando la misma esquivez en hablar de los sucesos de Lares, a no ser que fuese *sotto voce*, al igual que cuando estábamos en Añasco. Nos teníamos miedo los unos a los otros, temíamos una delación... (cit. en Suárez 158).

Probablemente José Gautier Benítez no enfrentó graves malestares de conciencia respecto a su participación en la represión de Lares. El poeta provenía de una familia criolla leal a España. Su tía, Bibiana, y su madre, Alejandrina, pulsaron, en más de una ocasión, la lira de la cortesanía a los poderes coloniales. Los primeros versos conocidos de Gautier Benítez, compuestos a los doce años de edad, titulados «A la llegada de las Hermanas de la Caridad», se hicieron eco del ambiente celebratorio que resonó en el seno familiar y en la ciudad de San Juan con motivo de la fundación de las religiosas en 1863. La llegada de las monjas fue una efeméride. El *Boletín Mercantil*, adalid de la prensa conservadora, escribió en la ocasión: «Justicia es agradecer a nuestro Gobierno la joya riquísima de santa religión, que acaba de regalar a esta Ciudad. (...) Honor para las autoridades... Felices los pueblos... Bendita Religión...».

Gautier Benítez, como reformista liberal que fue, tuvo como máxima aspiración política la igualdad de Puerto Rico con las

provincias españolas. Después de Lares, su breve carrera militar continuó con relativa normalidad y éxito. El 28 de septiembre, cinco días después de la insurrección, fue ascendido al rango de subteniente, efectivo el 10 de octubre. El poeta permaneció destacado en Arecibo, centro neurálgico de la represión, hasta el 8 de noviembre de 1868. Luego, desde el 5 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1869, formó parte de la guarnición del desaparecido Cuartel de la Infantería Española, en Mayagüez², aunque en noviembre y diciembre, últimos dos meses de la encomienda, disfrutó de licencia navideña en San Juan, antes de partir a España.

El 15 de mayo de 1870, el joven poeta y soldado llegó a Madrid con la intención de continuar estudios en la Escuela Militar de aquella capital. Sin embargo, el 14 de septiembre del mismo año se le otorgó una licencia absoluta y el 4 de noviembre fue retirado del servicio. Manuel Elzaburu le atribuye «a sus hábitos de soñador» la desavenencia de Gautier Benítez con los «rigores de la ordenanza (...) hasta el extremo de abandonar el camino emprendido, y venir de nuevo a vivir en sus campos, donde se avivó tanto el fuego de su inspiración» (Elzaburu XII). No hay duda de que los avatares de su carrera militar, particularmente el abandono de la misma, fueron tema de conversación y carteo en el círculo de afectos del poeta. Las cartas conservadas muestran las estrategias desde las cuales Gautier Benítez abordaba el tema con la intención de abonar a su imagen de artista y desleír la de soldado. Una de esas cartas, dirigida a quien fuera, primero su noviecilla, y luego su amiga y confidente, Adelaida Paul Cintrón (Yaya), fechada el 6 de marzo de 1871, —apenas unos meses después de su renuncia al Ejército— confirma, en parte, la versión del prólogo de Elzaburu:

² El Cuartel de Infantería se construyó en 1848, donde hoy ubica la oficina del Correo de los Estados Unidos, en Mayagüez, en la Calle de la Candelaria.

Ya sabrá Ud. que renuncié a la carrera encontrándome en España, el amor a mi familia, lo poco que dicha carrera está en armonía con mi carácter, y lo mucho que imposibilitaba la realización de mis proyectos en los cuales está muy interesado mi corazón, me determinaron a dar ese paso, en busca de menos dependencia y mayor estabilidad (Girón de Segura 187).

En otra carta, a Lola Rodríguez de Tió, en 1876, el poeta encubre su historia militar tras el bastidor del bardo romántico, bohemio y enamorado:

Cuando tenía 20 años en el apogeo de la juventud y de una pasión que llenaba mi existencia vagaba en Madrid entregado a mis sueños y a las impacencias de mi amor, mi gran consuelo era en las altas horas de la noche irme a los Café-cantantes a oír las canciones andaluzas. —Allí recostando mi silla de la pared y cubriendo mis ojos con el sombrero, desplegaba las alas del pensamiento, atravesaba el Atlante y soñaba. Muchas veces concluía el canto, abandonaba la gente el café y venía a sacarme de aquel arrobamiento la voz somnolienta del mozo avisándome que era preciso cerrar (Benítez, «Carta» 33-34).

Estas declaraciones contradicen, al menos en parte, lo expresado en una carta previa, también dirigida a Lola Rodríguez de Tió, en la que el poeta aduce razones políticas «presentidas» que justifican su renuncia a la carrera militar. Aunque no está fechada, la misiva pudiera responder al entusiasmo que en las filas del reformismo liberal puertorriqueño produjo la extensión a Puerto Rico, en 1873, del título primero de la Constitución republicana española de 1869. Entonces, otra vez, por breve tiempo, la isla fue considerada como provincia de España con relativa igualdad de derechos. En 1873 también se votó la ley que abolió la esclavitud en la isla:

Yo renuncié una ventajosa y adelantada carrera, no como algunos creyeron, por volver al lado de una mujer querida, no como otros pensaron por mis disgustos y choques con el general Sanz, no, era que yo presentía esto, era que me ahogaba en el uniforme, era que yo quería conocer la suerte de mis paisanos . . . Yo también tengo una ciega confianza en el porvenir de las Antillas.

Gautier Benítez no tuvo reparos en servirse del tema de su renuncia a la carrera militar para construir y abonar a su imagen de poeta. ¿Cómo habría de tolerar los rigores de la milicia un joven de veinte años, de corazón bohemio, que allende el mar Atlante, en una isla edénica privada de igualdad, había dejado a una madre, unas hermanas y un amor? Las cartas citadas, y, sin duda, las confidencias hechas al círculo de sus afectos, sirven de glosa a sus poemas más estimados, sobre todo a sus populares cantos a Puerto Rico. La experiencia de Lares, sin embargo, está ausente en este proceso de fabulación biográfica y poética.

Además del uniforme y el sable, el poeta llevó consigo a Madrid, un cuaderno donde copiaba sus poemas. Este libro autógrafo contiene una treintena de poemas, la mitad de ellos compuestos o copiados en los meses de abril, mayo, junio y julio de 1869, mientras estaba destacado en el Cuartel de la Infantería Española, en Mayagüez. Contiene, además, quince poemas escritos o copiados en Madrid, en 1870. Se trata, pues, de la bitácora poética de los años de servicio José Gautier Benítez en el Ejército español, aunque en ella las referencias a la vida militar son mínimas, y el tema de Lares está completamente ausente. A mediados del siglo XX, este cuaderno —al que me referiré en adelante como *Cuaderno de Mayagüez*— junto con otro, también autógrafo, con veintidós poemas posteriores publicados en la prensa y el Álbum de Cecilia —donde la esposa del poeta reunió autógrafos de poetas amigos—, estaban en manos de su hija María, quien permitió

que Socorro Girón de Segura los reprodujera, transcribiera y publicara en 1964.

Cuaderno de Mayagüez es el único rastro escrito coincidente con el proceso que hizo al poeta decantarse por la poesía y abandonar, por las razones que fueran, la carrera de las armas. Sus páginas, además, dan cuenta de su artesanía y hábitos escriturales. Gautier Benítez no fue un romántico «descuidado». Antes bien, copió, fechó, memorizó y atesoró sus poemas empleando una caligrafía esmerada que se distingue por la elaboración de las mayúsculas en la zona superior y de las letras de cierre de palabra. Los versos están pulcramente alineados, seguramente con falsilla. Los poemas suelen rematarse con un trazo en orla y los títulos, con cruz, doble o sencilla, y, muchas veces, con subrayado. La escritura reproduce algunas convenciones tipográficas de la época como el sangrando en el primer verso de cada estrofa cuya palabra inicial siempre comienza con mayúscula, aunque la norma ortográfica no lo requiera. Algunas de estas convenciones operan a manera de una partitura mínima con signos que marcan silencios y transiciones en el cuerpo de los poemas. Por ejemplo, la presencia o ausencia de espacios entre estrofas indica mayor o menor continuidad temática. La separación de alguna parte del poema mediante una línea de puntos, que puede ser sencilla, doble o triple, indica cambios y transiciones temáticas mayores. Desde el punto de vista ortográfico —aparte de algunas normas de época— llama la atención el escaso uso de signos de puntuación, particularmente de la coma, el punto y coma y de las marcas de exclamación, como si el poeta hubiese confiado estos detalles a las pausas y énfasis que impone, por sí misma, la prosodia poética o al buen oficio de futuros tipógrafos o editores que deberían suplir los signos ausentes. Este rasgo ortográfico, dicho sea de paso, constituirá un reto para quien emprenda, en su día, la tarea necesaria de preparar una edición crítica de la poesía de

José Gautier Benítez. Al revisar los pocos poemas de *Cuaderno de Mayagüez* que pasaron a formar parte de *Colección de poesías* —el único libro, de publicación póstuma, que el poeta preparó para la imprenta— se advierte que los signos de puntuación han sido restituidos, a veces, con exceso. ¿Quién los añadió: ¿el tipógrafo, el editor Manuel Elzaburu o el propio poeta en su lecho de enfermo? Muchos de los poemas del *Cuaderno de Mayagüez* tienen al pie indicaciones de fecha y lugar que, como queda dicho, corresponden a los años de 1869 y 1870, en Mayagüez y Madrid. No hay manera de determinar si estos datos aluden a la composición del poema o, lo que es más probable, a su entrada en el cuaderno.

El romanticismo coincidió con el ocaso de la escritura de puño y letra y con la aurora de la tecnología productora de periódicos y revistas. Pero la máquina de escribir no se difundió hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Hasta entonces los manuscritos debían atesorarse en álbumes, cuadernos y pliegos; y el público, casi siempre las señoritas y las señoras de la burguesía, se afanaba por coleccionar recortes de poemas o autógrafos de poetas y dibujos de artistas. La existencia de cuadernos autógrafos de José Gautier Benítez no debe, pues, sorprendernos más que la fortuna de que se hayan conservado hasta hoy, en vista de que otros, igualmente valiosos, como el manuscrito de *Mis memorias* de Alejandro Tapia y Rivera, se han perdido en los laberintos del descuido o la codicia³.

Cuaderno de Mayagüez recoge dos momentos claramente discernibles en la vida del autor: los diez meses —de marzo a diciembre de 1869— que pasó destacado en el Cuartel de

³ Socorro Girón de Segura se lamentaba, con insistencia, de que un álbum con recortes de poemas de Gautier Benítez publicados en la prensa antes de 1877, que la familia del poeta había regalado al Ateneo, se hubiera perdido. Pero, tal parece que ese álbum está, no sé por qué razón, en la Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico.

Infantería, en aquel pueblo del oeste de Puerto Rico, y su estancia en Madrid —desde marzo hasta octubre o noviembre de 1870— donde intentó probar fortuna en la Escuela Militar. La interrupción del cuaderno coincidió con el regreso del poeta a Puerto Rico en las postrimerías de 1870. La decisión de dejar de copiar sus poemas fue tan abrupta que Gautier Benítez solo alcanzó a anotar los primeros veintiocho versos del último poema del cuaderno, titulado «Desde Madrid a Puerto Rico» que, en el libro póstumo, con una extensión de veinte cuartetas, pasó a titularse «A Puerto Rico» (Ausencia). Después siguen treinta y ocho páginas en blanco.

José Gautier Benítez murió, consumido por la tuberculosis, a los veintiocho años de edad, la mañana del 24 de enero de 1880. Sus versos quedaron dispersos en periódicos y en los cuadernos y álbumes a los que hemos hecho referencia. En su lecho de enfermo, se afanaba por dar los toques finales al libro que no alcanzó a ver impreso, pero que su amigo y compadre, Manuel Elzaburu, publicó póstumamente con el sencillo título de *Colección de poesías*. Solo cinco de los poemas de *Cuaderno de Mayagüez* pasaron a formar parte del libro póstumo, y todos pertenecen a la fase madrileña⁴. Podría argüirse que se trató de una decisión estética, pues entre los poemas seleccionados figuran los más becquerianos del conjunto y los dos primeros cantos de añoranza y alabanza a Puerto Rico, hoy clásicos de nuestra poesía, que tanto resuenan en la memoria colectiva. No obstante, además de razones estéticas, otras de índole personal debieron de incidir en la decisión de no escribir más en el cuaderno y en el juicio editorial de excluir de *Colección de poesías* la mayor parte de los poemas allí copiados con tanto esmero. *Cuaderno de Mayagüez* recoge dos grandes frustraciones en la

⁴ Estos poemas son: «A mi amigo Y.P. (Después de una conversación)», «Dos instantes», «Las aves de paso», «La realidad de un sueño», «A la vista de Puerto Rico. Al regreso» y el ya aludido «Desde Madrid a Puerto Rico».

vida de José Gautier Benítez: las peripecias de su romance con Carmen O'Neill y el descarrilamiento de su carrera militar. El primero de estos asuntos, el amoroso, se trata de forma abierta y directa; el tema de la vida militar, como ya se ha dicho, es el sustrato silencioso del cuaderno.

Mucho se ha especulado sobre la vida amorosa del poeta que debió de haber sido tan «escandalosa» cuanto lo permitía la estrechez moral de la isleta de San Juan confinada al bochorno de sus murallas. No hay que olvidar que el poeta soldado que abordó el Vasco Núñez de Balboa para ir a sofocar la insurrección de Lares era un muchachón de apenas diecisiete años. Socorro Girón de Segura señala que, a mediados de 1868, Gautier Benítez sostuvo un breve noviazgo con Adelaida Paul Cintrón, natural de Guayama, que muy pronto, añadido, se resolvería en amistad. Haydée de Jesús Colón y Ernesto Álvarez le atribuyen otro romance con la poetisa Fidela Matheu y Adrián, relación que se dice —tal vez erróneamente— haber comenzado en 1868, en Arecibo, y que al parecer se avivó cuando Fidela —quien se había trasladado a Cuba, en 1869, recién casada con el ingeniero Ignacio Rodríguez— regresó convertida en una joven viuda. Por esos años José Gautier Benítez también se enamoró de Carmen O'Neill, a quien empeñó palabra de matrimonio y por la que sintió «verdadera pasión», según Girón de Segura. Carmen es el objeto y la destinataria de muchos de los poemas de *Cuaderno de Mayagüez*, aunque es probable que los textos iniciales, fechados entre abril y mayo de 1869 hayan sido escritos con Fidela Matheu (o alguna otra joven dama) en mente. Es evidente, pues, el solapamiento de los afectos amorosos del poeta en este periodo de su vida. Sin embargo, solo a Carmen, entre las amadas, se la menciona con nombre propio en *Cuaderno de Mayagüez*. Bastaría con unir mediante líneas imaginarias estas menciones para reconstruir una historia de amor llena de altas y bajas donde la voz del poeta, alternati-

vamente, pide perdón, alaba al objeto de su pasión, justifica sus desatenciones al amparo de su «genio tenebroso y triste», aconseja a la amada a conveniencia propia, reitera promesas de matrimonio y sufre de celos infundados. Roto el compromiso con Carmen O'Neill en 1871, la historia erótica de José Gautier Benítez parece sosegarse después del matrimonio con su prima Cecilia Benítez, en 1874, aunque en una carta dirigida a Lola Rodríguez de Tió, con fecha de 11 de abril de 1876, se desliza la referencia a las inquietudes de cierto marido aquejado de celos retrospectivos: «Después de ocho años de amores... hay preguntas que no se hacen».

No hay duda de que la relación entre José Gautier Benítez y Carmen O'Neill llegó a ser parte del rumorear social de la época. En carta del 13 de octubre de 1876 a Lola Rodríguez de Tió, Gautier, ya casado, da cuenta de las precauciones que tomaba al tratar el tema en público: «Yo temo siempre que hago alguna referencia a aquella historia, no ser bastante dulce con mi amor perdido, benévolo con la dulce niña que no supo lo que hizo, delicado con la mujer que sufre, respetuoso y caballero con la Sra.». Si bien los motivos de la ruptura se desconocen, algo se ha dicho sobre la oposición de la familia de Carmen al noviazgo. Carmen era hija de Arturo O'Neill Chabert, natural de Loíza, conocido como el Marqués del Norte, hijo de Arturo O'Neill O'Keffe, segundo Marqués del Norte, descendiente de nobles irlandeses establecidos en las Antillas holandesas que, por generaciones, habían servido en el Ejército español. La madre de Carmen fue Catalina O Carolina Andino de Vizcarrondo, por cuyo segundo nombre se conoce el pueblo homónimo, fundado, en 1857, en la hacienda La Carolina, propiedad de su padre, Gaspar Martínez de Andino y Casado. Tal parece que la mayor oposición al noviazgo de Carmen con Gautier Benítez, provino de la abuela paterna, Joanna Chabert Heyliger, viuda del segundo Marqués del Norte, muerto en la isla de Santa Cruz, en 1837. Carmen O'Neill, de quien se dice haber sido de

temperamento fuerte, insistió en su relación con el poeta, que se extendió por dos años.

El inciso genealógico precedente procura apuntar a la historia de los afectos de José Gautier Benítez que incluye, además de sus amoríos, a su madre, sus hermanas, su esposa e hijas, a sus amigos y amigas, estos, en particular, casi todos pertenecientes a la élite cultural o económica de Puerto Rico. Este círculo de afectos puede reconstruirse reparando en las dedicatorias y menciones de sus poemas, muchos de los cuales adoptan la forma de epístolas. Este apretado haz de querencias y parentescos —que trasciende las ideologías e incluye lo mismo a liberales que incondicionales, a esclavistas que abolicionistas, a ricos y pobres— revela un elevado umbral de tolerancia en los sectores ilustrados del país y una cierta propensión casi incestuosa de la clase criolla colonial⁵. Esta coincidencia en la diversidad puede apreciarse en las firmas de los versos y las prosas que forman la «Corona poética en honor de D. José Gautier Benítez», —apéndice al libro póstumo— donde participan intelectuales de vocación revolucionaria, como Lola Rodríguez de Tió junto a conservadores incondicionales como José Pérez Moris; autonomistas de firmes convicciones, como Ramón Marín, junto a otros de temple moderado como Manuel Fernández Juncos; desde figuras ya venerables entonces como Alejandro Tapia y Rivera hasta jóvenes promesas como Manuel Zeno Gandía.

La relación con Carmen O'Neill coincidió con los últimos dos años de la experiencia militar de José Gautier Benítez y con la redacción de *Cuaderno de Mayagüez*, desde 1869 hasta 1870. Aunque en los poemas de esos años las referencias a la vida castrenses son escasas, oblicuas y veladas, dos poemas claves iluminan este bienio: la «Carta» en verso a Ramón Marín, cuyo

⁵ Otra será la tónica en la década de los ochenta que desembocará en el llamado «año terrible del 87».

discurso transcurre «a la orilla del río Yagüez», ribera cercana al Cuartel Militar de Mayagüez, y el poema titulado «En un álbum», compuesto, metafóricamente, «a la orilla del turbio Manzanares», que discurre por tierras de Madrid. Ambos poemas están unidos por un arco de hastío y melancolía que une el Cuartel de Mayaguez con la Escuela Militar de Madrid, mientras la metáfora del río de la vida transcurre indolente entre sus versos. La «Carta» a Ramón Marín es un poema polimétrico, al uso romántico, que revela el estado de ánimo depresivo del poeta acuartelado en Mayagüez:

Siento, Marín, un vacío,
una inmensa languidez,
me estoy muriendo de hastío
en la orilla del Yagüez.

De mi lado huyó el contento
cuando cruzando los mares
dejaba, Marín, mis lares
muriendo de sentimiento.

La travesía marítima a la que alude el quinto verso es, probablemente, la breve navegación nocturna que llevó al poeta desde San Juan hasta Arecibo, donde desembarcó en la madrugada del 26 de septiembre de 1868, para participar en la represión del Grito de Lares, aunque Socorro Girón de Segura opina que aluden a la travesía posterior que lo llevó desde San Juan a Mayagüez, con destino al Cuartel Militar de ese pueblo. De cualquier forma, en estos versos aparece, por vez primera, el tópico literario de la melancolía desatada por el alejamiento del lar, motivo que generará los poemas más populares de Gautier Benítez. El poema también contiene la única admisión confesa en verso sobre la escasa vocación militar del poeta:

Por mi gusto, jamás nunca hubiera
sujetado mi mente a un carril

ni tampoco la espada ciñera
ni jamás empuñara el fusil.

Aunque se trata de un poema juvenil, no exento de lugares comunes y con demasiados ecos rítmicos de Espronceda, cautiva, sin embargo, por la sinceridad confesional que trasciende, por las interesantes referencias al paisaje mayagüezano, contaminado de melancolía, y por el sostenido esmero formal, que a veces se extrema en alardes retóricos propio de la versificación romántica, como, por ejemplo, el manejo de las esdrújulas en estos versos:

Soy una planta exótica
y en Mayagüez parásita,
un ave enferma y lánguida
que canta su sufrir.

Un desterrado mísero
que del presente olvidase,
que sueña con un plácido
risueño porvenir.

El poema homólogo, «En un álbum», fue compuesto durante el agosto madrileño de 1870, «a la orilla del turbio Manzanares». Es una composición con cierto ritmo becqueriano que se vale de un recurso pragmático, típico de la poesía romántica de salón: el receptor del mensaje es el álbum de una joven dama:

Qué extraño que a tu paso, álbum querido,
yo, mísero cantor,
mi homenaje también le haya rendido
brindándote una flor.
Si al mirarla tu dueña le da enojos
por modesta tal vez,
dila que de mi vida los abrojos
me causan languidez.

Los versos que siguen, interpolan un inciso biográfico que justifica el tono melancólico del poema. En apretado haz de nostalgia, el poeta, desde Madrid, evoca la patria lejana, el recuerdo de la madre ausente y la alude a «la fuerza misteriosa», —probablemente su relación con Carmen O'Neill— que lo «arrancó» del suelo natal.

Que a la orilla del turbio Manzanares
 mi herido corazón
 no traduce con fáciles cantares
 mi pobre inspiración.
 Que tengo ante la vista, como un velo
 flotando sin cesar,
 la imagen bella de mi patrio suelo
 allende de la mar.
 Que en sus riberas ¡ay! dejé llorando
 los seres de mi amor,
 que aún escucho en los aires resonando
 su grito de dolor.
 Que ya lanzado sobre el mar bravío
 mi madre dijo así:
 «Hijo del corazón, vuelve hijo mío,
 acuérdate de mí»⁶.
 Que yo sé que en las playas de mi Antilla
 no cesa de llorar,
 que yo sé que ella busca mi barquilla

⁶ *Cuaderno de Mayagüez* contiene dos apuntes, en caligrafía casual y apresurada, que tal vez no provienen de la mano del poeta: Uno, en la página inicial, que lee: «acuérdate de mí», reproduce las palabras de la madre según los versos citados: «Hijo del corazón, vuelve hijo mío,/ acuérdate de mí.»; el otro, escrito en la parte superior de la última página del cuaderno, lee: «Llegamos de Vieques el día 4 de febrero de 1873 después de 15 días de paseo». Esta nota alude al noviazgo con su prima Cecilia, oriunda de aquella isla, con quien contrajo matrimonio el 5 de enero de 1874. Al pie de esta misma página, se distinguen, escritos al desgaire, algunos nombres femeninos, ya borrosos.

en las olas del mar.
Ella sabe la fuerza misteriosa
que me arrancó de allí,
ella sabe también cuán dolorosa
mi existencia es aquí.

Así, entre dos orillas, la del Yagüez y la del Manzanares, discurre la primera época de la poesía de José Gautier Benítez entre, 1869 y 1870. *Cuaderno de Mayagüez* es el testimonio casi puntual de ese periodo. El sustrato silente es la experiencia militar que provocó el alejamiento del poeta de sus afectos fundamentales: la familia (representada por la madre y las hermanas), el amor (representado por Carmen O'Neill) y el lar nativo (representado, en algunos poemas por la isleta de San Juan y, en otros, por la isla de Puerto de Rico). Este alejamiento de lo querido, pone en marcha la nostalgia, motor fundamental de la escritura de José Gautier Benítez.

Ante la inminencia de la muerte, Gautier Benítez interpretó su vida como un proceso perfecto, en el sentido aristotélico, es decir, con principio, medio y fin. El «sueño de sus últimos días», según Manuel Elizaburu, fue un libro que reflejara la estela de su genio poético expresado en cantos de juventud, en idilios y epitalamios y, finalmente, en elegías y epitafios. Así lo expresó en el poema «Mi libro», que alude, por partida triple, a la vieja metáfora del libro de la vida, al libro ideal que soñó el poeta publicar antes de morir y a sus cuadernos autógrafos, entre los que figura *Cuaderno de Mayagüez*, páginas que lo acompañaron en su viaje de ida y vuelta a España:

MI LIBRO

Tengo un libro, en que hace tiempo
que mis impresiones grabo;
en tres partes le divido
y aún quedan hojas en blanco.

La primera parte escrita
con bien inexperta mano,

en tinta color de rosa.

La segunda era en la edad
en que despiertos soñamos,
y escribí con tinta verde
idilios y epitalamios.

La tercera... ¡Cuánta herida!
¡Cuánto escollo ante mi paso!
¡Escribí... con tinta negra
elegías y epitafios!

El final... Dios y yo solos,
sabemos lo que en él grabo,
pues como con llanto escribo
¡el libro se queda en blanco!

Gautier Benítez organizó «el sueño de sus últimos días» a la manera de una antología de sus poemas que, como un espejo manierista, reflejara su vida. Manuel Elzaburu, quien recibió la manda de culminar póstumamente el deseo de Gautier Benítez, tomó delicada excepción del buen juicio selectivo del poeta: «Él dividió su libro —escribió en el Prólogo— en tres partes correspondiendo en ellas a las tres épocas de su existencia. Yo no tengo nada que decir de ellas porque sus composiciones siempre están inspiradas en la verdad». Sin embargo, mucha de la materia biográfica que hubiera añadido aún más «verdad» a los poemas fue velada, transmutada en sentimentalismo y, en ocasiones, silenciada por la autocensura. Elzaburu se vio compelido a publicar la selección de poemas conforme a la voluntad del autor, añadiéndole, por su parte, el Prólogo y la aludida «Corona poética...». El libro póstumo, no obstante, a juzgar

por las reediciones⁷, fue bien acogido y contribuyó a fundar y perpetuar la imagen de Gautier Benítez: la del malogrado poeta melancólico que canta a la patria y al amor. La experiencia militar, que ocupó el lustro inicial de los tres que conformaron su breve vida creativa, —y, particularmente, su participación en la represión de Lares— fueron asuntos excluidos del legado poético.

¿Qué que impidió que el «Cantor de Puerto Rico» —que así llegó a considerársele aún en vida— convirtiera en poesía esta sustancia biográfica, de tanto potencial romántico? Este es un interrogante que si se abordase desde la significación actual del Grito de Lares, no tendría justa solución. Con el adjetivo «actual» me refiero al monto de significación simbólica que aquel hecho histórico alcanzó a partir de los desengaños del 1898. Lares no representó para Gautier Benítez lo mismo que para Betances, porque José Gautier Benítez no fue separatista ni revolucionario; tampoco representó lo mismo que para José Pérez Moris, porque Gautier Benítez no fue incondicional. Mucho menos pudo haber tenido la significación fundacional que alcanzó sesenta años después en el pensamiento político de Pedro Albizu Campos, porque Gautier Benítez no fue nacionalista. José Gautier Benítez fue puertorriqueño, pero de otra manera. Su silencio sobre Lares no fue solo una opción personal, lo fue también del sector ilustrado liberal al que pertenecía cuya voluntad, en aquellos días de dura represión, se dirigió a conseguir la amnistía para los presos políticos, —en el caso de

7 La imprenta González reimprimió *Colección de poesías* en 1882 y, a partir de la edición de 1892, a cargo de la Sucesión de José Julián Acosta, el libro comenzó a circular con el título *Poesías*. Se reeditó en 1906: Tip. El Heraldo Español; en 1924: Puerto Rico Ilustrado; en 1929 y 1955: Editorial Campos y en 1965: Instituto de Cultura Puertorriqueña. (A partir de la edición de 1929 se le añadió un segundo prólogo de Alfredo Collado Martel titulado «José Gautier Benítez, el Bécquer puertorriqueño»).

algunos, la suya propia— a procurar la abolición de la esclavitud y la extensión a Puerto Rico de la treintena de artículos del Título I de la Constitución española del 15 de junio de 1869.

En 1873, en la Plaza Santiago, en San Juan, hoy Plaza Colón, se reunieron unas cinco mil personas para celebrar la ley de agosto que había declarado vigente «en la provincia de Puerto Rico» el título primero de la Constitución de 1869. Antes de que los incondicionales del patio interrumpieran el acto con una algarada, había circulado un poema de José Gautier Benítez que celebraba del logro de los delegados de Puerto Rico en las Cortes españolas. Cito algunos versos:

Ya mi Patria, en tu existencia
brilló de justicia el sol;
ya triunfó la inteligencia
ya no existe diferencia
entre uno y otro español.
Ya estás con el mundo unido
puedes vivir y pensar
ya no eres pueblo querido,
un bello jardín perdido
entre las olas del mar.

Duró poco la alborada. El 29 de diciembre de 1874, con el pronunciamiento militar de Sagunto, sucumbió la primera República española y comenzó la restauración la monarquía borbónica. José Gautier Benítez murió seis años después en el 104, hoy 353, de la calle Luna, en San Juan. Aún tuvo aliento para reiterar su credo autonomista y asimilista en su oda «Puerto Rico», premiada, en 1879, por el Ateneo, entre las siete composiciones presentadas a concurso. A la hora de su muerte, había alcanzado amplio reconocimiento local como poeta lírico y algún renombre, muy poco, en España. De lo primero da cuenta la participación de lo más granado de la comunidad literaria puertorriqueña en la «Corona poética», que sirvió de

apéndice a la obra póstuma, y la intención expresa de la juventud poncemia de levantar, en San Juan, un monumento a su memoria. La resonancia de su obra en los ambientes literarios españoles consta en los discretos elogios que mereciera su poema laureado. En el Prólogo a *Colección de poeías*, Elizaburu se ocupó de consignar varios testimonios: el de Campoamor quien dijo que Gautier Benítez «tenía muy envidiables condiciones»; el de Narciso Campillo, amigo de Bécquer y Zorrilla, quien añadió que el puertorriqueño poseía «entusiasmo, sentimiento y nervio, siendo un poeta, y un poeta que estaba en el camino verdadero»; también deja constancia de las referencias elogiosas al poeta puertorriqueño que constan en la correspondencia que por entonces se cursaran dos poetas españoles, Ventura Ruiz Aguilera y Carlos Peñaranda, esté último, por esos días, de paso la isla: «Diga usted de mi parte al poeta Gautier, —escribe Ruiz Aguilera— que su “Oda a Puerto Rico” es una obra, tan elevada y sentida, como rica de color e inspiración patriótica...».

En su lecho de enfermo, Gautier Benítez intentó recordar algunos versos de un poema extraviado que llevaba por título «Renacimiento». Con esos fragmentos, ganados al olvido, quiso cerrar su póstuma *Colección de poeías*. Los últimos de los diecisiete versos que alcanzó a recordar y dictar decían:

Que lleguen al final de mi partida,
y hasta mi misma cámara mortuoria,
los bellos ideales de mi vida,
patria y amor y libertad y gloria.

Leer hoy con propiedad a José Gautier Benítez supone la contextualización, más allá de sus arquetipos románticos, de las cuatro palabras conjuradas en el verso final. Lo dicho, pero sobre todo lo no dicho, en *Cuaderno de Mayagüez* en algo contribuye a ello.

OBRAS CITADAS

- de Jesús Colón, Haydée, y Álvarez Valle Ernesto. *Fidela. Vida, tiempo y poesía de Fidela Matheu y Adrián*, Ediciones Boán, 2009.
- Elzaburu, Manuel. Prólogo. *Colección de poesías*, por José Gautier Benítez, Imprenta de González, Puerto Rico, 1880.
- Gautier Benítez, José. «Carta inédita a Lola Rodríguez de Tió», *Revista Instituto de Cultura Puertorriqueña*, no. 1, 1958, pp. 33-34
- . *Colección de poesías*, Imprenta de González, Puerto Rico, 1880.
- Girón de Segura, Socorro. *Vida y obra de José Gautier Benítez*, p. 187
- . José Gautier Benítez. *Facsimiles de su obra seguidos del Álbum de Cecilia*. Puerto Rico, 1964.
- . *Breves apuntes sobre la vida y la obra de José Gautier Benítez*. Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, 1968.
- Negroni, Héctor Andrés. *Historia militar de Puerto Rico*. Colección Encuentros, Serie Textos, Comisión para la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América y Puerto Rico, 1992.
- Pérez Moris, José y Cueto y Luis González Quijano. *Historia de la insurrección de Lares, precedida de una reseña de los trabajos separatistas que se vienen haciendo en la isla de Puerto-Rico desde la emancipación de las demás posesiones hispano-ultramarcinas, y seguida de todos los documentos á ella referentes*. Barcelona, 1872.
- Pérez-Prendes Muñoz-Arraco, José Manuel. «Ecos septembristas». *Revista de Derecho Político*, no. 55-56, 2002, pp. 213-240.
- Suárez Díaz, Ada. *El Antillano. Biografía del Dr. Ramón Emeterio Betances 1827-1898*. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2004.



FERNANDO FELIÚ
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

COSTUMBRISMO Y CARNAVAL EN «LAS COPLAS DEL JÍBARO»

Resumen: «Las coplas del jíbaro» es el título de un poema publicado en el periódico *El Investigador* 1820 que suscitó una polémica literaria por cuanto se cuestionó su fidelidad u oposición a la Constitución de 1812. En este ensayo se analizará la compleja perspectiva del poema con respecto a dicha constitución y la voz lírica de un anónimo jíbaro que se encarga de comentarla. Además, se comparará «Las coplas del jíbaro» con otros poemas de la tradición poética hispanoamericana a fin de establecer su singularidad y del tono carnavalesco que se estudiará a partir de las teorías de Mikael Bajtín.

Palabras clave: constitución 1812, jíbaro, parodia, periodismo, poesía puertorriqueña.

Abstract: The 1820' poem «Las coplas del jíbaro» initiated a heated controversy among the followers of the 1812 Constitution known as *La Pepa*. This essay analyzes the representation of the carnivalesque theme as proposed by Mikael Bakhtin. In order to establish «Las coplas del jíbaro»,’s historical significance, this essays includes a comparison with other poems of the Latin American tradition written during the 1820's.

Key words: 1812 Constitution, jíbaro, parody, journalism, Puerto Rican poetry.

ENTRE LA POESÍA Y LA HISTORIA

«Las coplas del jíbaro» es el título de un poema publicado en el periódico *El Investigador* el 22 de junio de 1820 de forma anónima. Este poema, como apunta Antonio S. Pedreira, obtuvo gran popularidad entre una incipiente comunidad letrada aunque su aparición no estuvo exenta de controversia. En editoriales sucesivos, los editores del periódico descalificaron el contenido del poema ya que criticaba la constitución de 1812, a la vez que acusaban duramente a su desconocido autor. En la edición del 22 de junio de 1820, se indica que «el autor de las Coplas del jíbaro es el enemigo más liberoso que se ha presentado en esta Isla contra nuestro sistema Constitucional», para inmediatamente, atacar el contenido de las estrofas del poema porque «Ellas encierran un veneno tanto o más pernicioso, cuanto que preparado señaladamente para que las personas incautas, está cubierto de ideas al paso que falsas, lisongeras de nuestra sabia Constitución política» (17). Acto seguido se insertan las estrofas del poema que, por lo visto habían circulado previamente, tal vez en hojas sueltas. Molestos con el tono y el contenido del poema, *El Investigador* no cesó en sus ataques publicando duras reprimendas en las ediciones del 29 de junio y en la del 6 de julio, en esta última la sección, «Continúa la refutación de las coplas del jíbaro», incluye el comentario de un editorialista anónimo que destaca la Constitución de 1812 por cuanto convirtió en «gente» a los puertorriqueños que «antes no éramos más que unas bestias de carga destinadas a tirar el carro de un déspota a fuerza de látigo. Empero esta constitución tan impunemente ridiculizada rompió nuestras coyundas y es una valla por decirlo así contra las tentativas de la tiranía» (81). Ante estos ataques, aparece en *La Gaceta* una carta en la que Miguel Cabrera, figura del que como apunta Josefina Rivera de Álvarez «se sabe poco de

este oscuro autor aparte de haber compuesto unas Coplas del jíbaro», reclama la autoría del poema (268). Según Antonio S. Pedreira, «Las coplas del jíbaro» provocaron la primera controversia periodística y literaria del país. De estos datos, hay que resaltar que la carta que Miguel Cabrera envió al editor de *La Gaceta* no se ha podido recuperar, por lo que dependemos de los comentarios de Pedreira, que tampoco la cita directamente y los editores de *El Investigador* que suponemos la pudieron revisar.

Ahora bien, a juzgar por el editorial que *El Investigador* publica el 10 de julio de 1820, daría la impresión de que Miguel Cabrera criticó duramente los editoriales de este periódico, acusándolos de no entender el poema y de perjudicar su honor. Citando a Miguel Cabrera, el editorial reproduce esta cita: «Mas bien habremos caído en la ignorancia de no comprender el sentido de las coplas, que en el haber querido maliciosamente tergiversarlo con el ánimo de perjudicar su honor a los ojos del público» (97). A modo de disculpa, más adelante este editorial clarifica que la intención del periódico no fue conspirar contra nadie, ni mancillar reputaciones sino asegurar «la estabilidad del sistema», en una clara referencia al sistema constitucionalista. De manera que *El Investigador* jerarquizó sus preferencias. Primero, salvaguardar el orden del sistema aunque para ello hubiera atacado a un sujeto.

Las turbulencias que suscitó la Constitución de 1812 en Puerto Rico no tan solo fueron de carácter literario. Por el contrario, la controversia que «Las coplas del jíbaro» suscitaron refleja el agitado contexto histórico que provocó su origen. Desde principios del siglo XIX, España se enfrentó a una convulsa situación interna y externa. Internamente, la invasión de las tropas napoleónicas provocaron un enfrentamiento armado entre el ejército francés y los españoles, que lejos de unificarse en torno al poder militar castrense, se organizó en milicias populares que a la postre logaron derrotar

definitivamente las tropas invasoras. Durante este contienda, Fernando VII, llamado el deseado, se exilió en Francia mientras Napoleón colocaba en el poder a su hermano, José Bonaparte. Los consejos regionales se agruparon en lo que se vino a llamar las Cortes de Cádiz que entraron en sesión el 24 de septiembre de 1810, incorporando en su composición a los delegados de los cabildos americanos, entre los que figuraba el puertorriqueño Ramón Power y Giralt (Piqueras Arenas 50). Si de una parte, el enemigo interno, los franceses, había sido derrotado, las revueltas de los virreinos, lideradas por Simón Bolívar y el General San Martín, provocaron el inicio de las guerras de independencia que en menos de una década había logrado la disolución del dominio español en Centro y Sur América y el consecuente nacimiento de las nuevas naciones. Tan solo Puerto Rico y Cuba continuaron siendo provincias españolas.

Este ambiente influyó directamente en el conjunto de delegados que integraron las Cortes de Cádiz quienes, tras mucho diálogo y negociaciones, lograron redactar una constitución que pasó a ser conocida popularmente como *La Pepa*, ya que se aprobó el 19 de marzo de 1812, día de San José. Siguiendo el modelo de la francesa de 1791 y la estadounidense, *La Pepa* creó un sistema legislativo unicameral cuyos diputados serían electos mediante sufragio, además, se limitaba el poder del Rey, puesto que el principio soberano no recaía en la monarquía sino en la nación (Piqueras Arenas 51-52). Asimismo, se reconocía el derecho a la libre expresión y la inviolabilidad del domicilio, pero no se reconocía la libertad de culto, ya que se postulaba la religión católica como principio unitario de los españoles, ni tampoco el derecho a la libre asociación. Tal vez, como indica José Trías Monge, uno de los logros más importantes de la Constitución de 1812 fue ampliar la definición de la ciudadanía, que ahora pasaba a incluir a los puertorriqueños y cubanos

junto a los españoles. Es decir, que tanto Cuba como Puerto Rico se consideraban parte integral de España sin distinguir entre españoles de acá o de allá. Con *La Pepa*, se borró la diferencia pasando todos a ser ciudadanos españoles (Trías Monge 34). Este nuevo concepto de la ciudadanía representó un radical cambio de la concepción del hombre que dejó de considerarse súbdito o vecino para denominarse ciudadano, un término más amplio que recalca la directa relación entre el sujeto y el estado sin depender del criterio de vecindad o del vínculo con el monarca y que, a su vez, recalca los derechos naturales del hombre (Piqueras 44-47). A pesar de convertir a la ciudadanía en depositaria de la definición de nación, *La Pepa* no incluía una carta de derechos naturales como las que acompañan la constitución francesa y la estadounidense¹.

Si bien la concesión de la ciudadanía marcó un punto de inflexión, dicha medida contenía limitaciones que socavaban la formulación del planteamiento. En palabras de Trías Monge,

Las Cortes de Cádiz se limitan a ofrecer un asimilismo vistoso- estatus de provincia e igualdad de ciudadanía- pero de menguada credibilidad ante el discrimen perpetrado al establecer las bases para la representación de las provincias de España y Ultramar y al no reconocerse a los criollos el derecho a desempeñar, en igualdad de condiciones, a lo menos, los más altos puestos públicos, así como al mantenerse el monopolio comercial hispano (36).

¹ Según José A. Piqueras Arenas, la relación entre la ciudadanía y los derechos no siempre fue directa y recíproca. En Puerto Rico, la concesión de la ciudadanía estadounidense en 1917 «no conllevó la completa extensión de los derechos civiles, políticos y sociales». Al día de hoy, los puertorriqueños no tienen derecho a votar en las elecciones presidenciales ni las legislativas que se celebran en Estados Unidos (46).

En otras palabras, los logros de la Constitución se veían limitados por ese ‘asimilismo vistoso’, como lo define Trías Monge, que revela un desfase entre las concesiones y su alcance real y práctico en Puerto Rico y Cuba.

Las implicaciones de estas medidas y su implantación no llegaron, sin embargo, a experimentarse en su totalidad, ya que en 1814, tan solo dos años después de su aprobación, Fernando VII a su regreso del exilio derogó dicha constitución restaurando la monarquía absolutista ante la indignación de los sectores liberales de la sociedad española y puertorriqueña. El primero de enero de 1820, la sublevación de Riego hizo caer el absolutismo monárquico y el 7 de marzo de ese año Fernando VII reconoce nuevamente la Constitución de 1812 dando paso al llamado Trienio Liberal. En este periodo Puerto Rico readquiere la condición de ser parte integrante de la monarquía española y otras conquistas que caracterizaron el periodo constitucional anterior (Trías Monge 40). Durante los tres años que duró este periodo constitucional, el diputado puertorriqueño en Cortes, José María Quiñones, se une al presbítero cubano Félix Varela en la presentación de un proyecto para reformar el gobierno de las provincias de Ultramar. Este proyecto buscaba limitar la autoridad del gobernador otorgándole más poderes a la Diputación Provincial. Es en este contexto histórico que se reinstaura el derecho a la libertad de expresión lo cual alentó la aparición de un grupo de periódicos de talante liberal, entre los que cabe mencionar *El Eco*, *Diario Noticioso de Puerto Rico*, *El Investigador* y *El Diario Liberal de Variedades* que se suman a *La Gaceta* (Pedreira 434-437).

Es en el espacio que se crea entre las repercusiones jurídicas de la Constitución de 1812 y su percepción entre distintos sectores de la sociedad puertorriqueña, en donde se ubican «Las coplas del jíbaro». Un ejemplo de la intersección entre conceptos como la ciudadanía, la legalidad, la

apropiación de derechos de un lado, y de otro, la oralidad, la cultura popular y el surgimiento de la prensa en la vida diaria de los puertorriqueños. Fueron precisamente las repercusiones de ese «asimilismo vistoso» al que alude Trías Monge lo que el poema puso en entredicho.

«LAS COPLAS DEL JÍBARO» EN SU CONTEXTO

«Las coplas del jíbaro» representan un momento decisivo en la formación de la literatura puertorriqueña que en el momento de su publicación, 1820, no contaba con el peso de una tradición larga y asentada. Por eso, Ramón Luis Acevedo destaca el manejo de la ironía (90). De otra parte, Josefina Rivera de Álvarez le otorga a este poema un valor adicional puesto que constituye «una de las manifestaciones más tempranas del jibarismo literario en verso» (104). Más preciso se muestra Otto Olivera para quien el poema advierte «sobre la posibilidad de libertinajes constitucionalistas» (45). «En realidad», agrega Olivera, «las coplas deben considerarse como espejo parcial de la naciente conciencia nacional, dentro de la cual el elemento político —si bien de gran importancia— es solo uno de sus componentes» (48). Olivera completa su breve comentario resaltando la importancia de otras manifestaciones culturales presentes en el poema como la presencia africana, la celebración con lechón asado y la aparición del jíbaro, rasgos que inician la tendencia nativista en las letras isleñas y que constituyen el «aporte fundamental de Cabrera», en palabras del crítico (48). A partir de estas impresiones, no erramos al concluir que la crítica especializada ensalza tres aspectos esenciales de «Las coplas del jíbaro»: el manejo de la ironía, el jibarismo literario y la incipiente conciencia nacional que el poema destila.

Sin restarle méritos a las contribuciones realizadas por la crítica especializada considero que existe un cuarto aspecto

esencial que no debe olvidarse por cuanto reviste importancia para la comprensión del texto: la ambigüedad. Una ambigüedad que se aprecia desde la publicación del poema cuyo contenido provocó un intenso debate, pero que también se extiende a su autoría. Con respecto al problema del autor hay que recordar que el poema apareció en forma anónima. A pesar de que Miguel Cabrera alega ser el autor del poema, la falta de datos concretos sobre este sujeto conlleva un problema de autoría. Si un autor sirve, en palabras de Michel Foucault, como un criterio que ordena el conjunto de su obra imponiéndole un sentido, la falta de esa presencia, podría concluirse, opera inversamente, es decir, creando un vacío que invalida ese sentido integrador al que se refiere el filósofo francés. Por ello, la función autor, dice Foucault, «es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad» (16-17). A partir de este concepto podemos concluir que lo que causó la controversia no fue la capacidad de Miguel Cabrera, ni su profesión, ni siquiera las cualidades intrínsecas del poema, sino la disparidad entre lo que Cabrera reclamaba era su intención, alabar la constitución de 1812, y el sentido burlón y paródico de los versos que desdican ese intento. La irrupción del periódico en la formación de la opinión pública, como aspira a ejercer *El Investigador*, las repercusiones que alcanzó el poema, como lo muestra el comentario del también misterioso JFPC, e incluso, la adaptación del habla campesina al poema, evidencia la complejidad de ese funcionamiento interior de los discursos sociales al que se refiere Foucault.

Si el problema de la autoría representa un enigma, existe otro nivel de ambigüedad en «Las coplas del jíbaro» que se instala desde el título que ubica el poema a medio camino entre la literatura y la música. Las coplas son una modalidad musical oriunda de España que denomina una

cierta estructura métrica, típica de las canciones populares. La palabra proviene del latín *copŭla*, que significa ‘unión’, ‘enlace’. Las coplas, por lo general, constan de estrofas de cuatro versos, generalmente de arte menor (octosílabos), que pueden estar organizados a modo de cuarteta de romance, donde el segundo y cuarto verso riman; de redondilla, donde riman el primero y cuarto verso, al igual que el segundo y el tercero, o de seguidilla, la compuesta por heptasílabos y pentasílabos. Por la brevedad de sus estrofas, la copla se difundió rápidamente por la Península Ibérica, alcanzando gran popularidad en el siglo XVI. Prueba de ello es la incorporación de este género en *La Celestina* de Fernando de Rojas o en algunos poemas de Félix Lope de Vega. En Puerto Rico, los orígenes de la copla son difíciles de rastrear con precisión por ser uno de tantos ejemplos de la literatura oral. María Cadilla propone que a principios del siglo XIX, los villancicos y aguinaldos, formas de coplas que tratan temas relacionados con las fiestas de Pascua, eran considerados antiguos para poetas como Vasallo (116-117)².

Ante este panorama, «Las coplas del jíbaro», avalan la tradición oral isleña a la vez que refrendan el formato que vertebra el texto, la copla, presentada en forma de cuartetos hexasílabos en el que riman el segundo y el cuarto verso³. Además del tejido formal, este poema realza el arraigo que las manifestaciones populares habían alcanzado a principios del siglo XIX. De esta manera, y al igual que muchas expresiones de literatura medieval, la música y la poesía integran un binomio que vertebró los primeros pasos del nacimiento de la literatura española. «Las cántigas de amor»,

² Ver Marcelino Canino, *El cantar folklórico de Puerto Rico*. Río Pedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974, pag. 1-25.

³ Un esquema que encaja con la definición del romance que propone María Cadilla.

el mester de juglaría y *Las coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique de 1476, ilustran el estrecho vínculo entre poesía y la música. «Las coplas del jíbaro» entronca con esos precedentes y, a pesar de las marcadas diferencias que existen entre, por ejemplo, «Las cántigas de amor» o los romanceros, este poema fija las coordenadas del cruce entre la música y la literatura en la literatura puertorriqueña en un momento histórico claramente definido, 1820. La falta de una tradición literaria arraigada y de una cultura del libro explican porqué Miguel Cabrera recurrió al único acervo accesible y disponible que existía en ese momento, la tradición oral. Más que un lujo o una frivolidad, idear un poema en el que la voz lírica se expresara imitando el dialecto campesino, era la alternativa más lógica puesto que las circunstancias históricas empujaron a Miguel Cabrera y otros escritores a recurrir a la tradición oral (Rivera de García 59-62).

Si «Las coplas del jíbaro» encarnan el cruce entre la música y la literatura, el poema también se instala en un punto intermedio entre lo oral y lo escrito. La oralidad se aprecia en lo más obvio: una voz poética en primera persona asume el dialecto campesino para emitir su opinión sobre las ventajas que ofrece la Constitución: «Vamos ciudadanos jasta el pueblo» dice esa voz, convocando a los ciudadanos (término jurídico) a modo de pregón. Pero más significativo aún es que la oralidad adquiere dimensiones semánticas en el poema. En el primer verso de la tercera estrofa, la voz lírica adelanta lo que le han dicho: «Isen la an trajío en un gran papei de juro la ha envíao deje España ei Rei». El verbo dice, Isen en el verso, coloca la voz poética como repetidor de una información transmitida por medio de la palabra hablada. Más adelante, en la octava estrofa la voz poética retoma el tema: «Me han aseguraao con grande sigilo que no pagaremos ya ningún susilio». Se repite la técnica, la voz lírica se hace

eco de lo que otros han dicho. El yo se entremezcla con el nosotros, con esos ciudadanos que se convocan en el primer verso del poema a la vez que da a entender que no ha leído la constitución. La suya es una ciudadanía de oídas, puesto que no entiende realmente las implicaciones sociales, jurídicas y legales que impulsó la Constitución de 1812 entre las cuales ninguna estipulaba la derogación de impuestos o subsidios. Así lo indica el editor de *El Investigador* en la edición del 22 de junio de 1820. En este editorial, el autor intenta clarificar algunos errores que el poema reproduce. Con respecto a los subsidios dice: «Sabed que la Constitución no os exime ni puede eximiros de pagar el subsidio, porque no habiendo Estado ni país que no tenga sus necesidades extraordinarias, no hay otro medio para ocurrir a ellas que el de los impuestos. Los vuestros son muy moderados y no podéis quejaros hasta aquí de que exceden a vuestras facultades» (20). Mediante editoriales como este el periódico aspiraba no solo a corregir, sino también a diferenciar lo verdadero de lo falso, lo oral de lo escrito. De esta manera, *El Investigador* se erige en educador de la ciudadanía al intervenir directamente en la vida pública o, como propone Julio Ramos, el periódico se convierte en las primeras décadas del siglo XIX «en el lugar donde se formaliza la *polis*, la vida pública en vías de racionalización» (124). Esa voz de la razón que dirime, opina y diferencia es la que simbolizan los editoriales de *El Investigador* sobre «Las coplas del jíbaro».

En la presentación de la oralidad, la persistencia de la voz lírica en resumir lo que le han dicho le convierte en un transmisor o intermediario entre *La Pepa* y el lector, que a su vez, asume la identidad de un oidor que parece escuchar (o leer) un texto confeccionado a partir de lo que se dice. Complementando la oralidad se encuentra la escritura que también resulta evidente tanto y en cuanto «Las coplas del jíbaro» aparecen en forma escrita en un periódico, la declaración de

autoría también se hizo de forma escrita y las críticas al contenido del periódico se esgrimieron desde el espacio de la palabra impresa. Además, la voz poética comenta un documento escrito, una constitución. Más importante aún es que el autor utiliza la escritura para manipular el discurso oral. Es decir, el poema imita la oralidad, la reproduce para darle más credibilidad y verosimilitud a esa voz lírica. Lo oral se convierte entonces en una máscara bajo la cual subyace una intención crítica. En su análisis sobre este tema, el historiador Francisco Scarano propone que la clase letrada puertorriqueña utilizó las figuras populares, como el jíbaro, para articular formas de resistencia ante el poder colonial. En este caso, las críticas a la Constitución evidencian la burla de Cabrera a los conservadores que exageraban la separación de poderes que *La Pepa* pregonaba para instigar el miedo a las reformas entre la ciudadanía (1408-1412).

Consciente de las posibilidades expresivas y semánticas que contiene la manipulación del discurso oral, Alonso recupera esta técnica en su *El Jíbaro* de 1849. En este libro Alonso combina poesía y prosa para presentar una denuncia de la falta del progreso social imperante a mediados del siglo XIX en Puerto Rico. Entre los recursos más analizados de este libro figura la oralidad en poemas como «Un casamiento jíbaro» o «Una pelea de gallos». El texto de Alonso comparte con «Las coplas del jíbaro» el apego a la figura del jíbaro, el manejo de la ironía, y la captación de la realidad inmediata, bien sea la llegada de la constitución o una pelea de gallos. Esta coincidencia formal y temática apunta a que Alonso conocía el poema que se publica el mismo año de su nacimiento por lo que el empleo de la oralidad como artilugio literario formaba parte de su horizonte de experiencias. Es por ello, que «Las coplas del jíbaro» contribuyeron a asentar no solo un costumbrismo temático y lingüístico, ese jibarismo del

que habla la crítica, sino y de manera más compleja, adelantó unas técnicas literarias con las que reconstruir la realidad nacional, o por lo menos, un fragmento de esa realidad. Me refiero entonces a una modalidad referencial, una poética de la representación, por así definirlo, mediante la cual se le da forma artística a esa incipiente conciencia nacional a la que se refería Otto Olivera.

Siguiendo esta línea de pensamiento, «Las coplas del jíbaro» participan de otro nivel de ambigüedad que no se limita a la oralidad o la intersección entre la música y la literatura. Me refiero a que el objeto de crítica que se plantea en el poema no es la Constitución de 1812, ni su llegada a la Isla, sino al emisor, esa voz en primera persona. Veamos varios ejemplos. En la décima estrofa se indica, «Que toos los presos se echarán ajuera ya que ca uno jará lo que quiera». La apreciación de la voz lírica se aleja de los artículos incluidos en *La Pepa*, que en ninguno alienta la libertad de los presos. Con respecto a esta estrofa, Eloísa Rivera de García comenta en su artículo «Primeras notas del tema del jíbaro en la literatura puertorriqueña» que «el desencarcelamiento de los presos delata una realidad política existente en el Puerto Rico de aquella época, cuando las mazmorras eran un hacinamiento de prisioneros políticos. La historia aclara que por aquellos años el gobierno privaba de libertad al individuo por solo sospecharlo no adicto al absolutismo» (58). El ambiente represivo que imperaba en Puerto Rico no se pone en duda, como tampoco la encarcelación de aquellas personas que el gobierno considerara antiespañola. Sin embargo, la apreciación de Rivera de García establece un vínculo entre la realidad social y el sentido de unos versos que más que denunciar una realidad histórica alude a un aspecto de la Constitución de 1812. Así lo indican los editores de *El Investigador*, en la edición del 29 de junio de 1820, en

cuya sección titulada «Continúa la refutación de Las coplas del jíbaro», se alega que la liberación de los presos atenta contra los postulados más básicos de la ley y el orden que la Constitución de 1812 garantiza. En palabras de los editores:

¿Vivimos por ventura bajo un gobierno despótico, donde no se conocen otras leyes que la voluntad del que juega? No, Compatriotas: nuestro gobierno es una monarquía moderada, en el que no solo debe ser obedecida la ley, sino tan respetado su literal sentido en el concepto de los mejores publicistas que ni aun es permitido poderla interpretar, cuando se trata de honor, de la vida y de las propiedades del Ciudadano (43).

A juzgar por la cita anterior, la refutación que propone el periódico resalta la falsedad del verso «Que toos los presos se echarán ajuera ya que ca uno jará lo que quiera» que no se ajusta a los artículos de Constitución. El verso, exagera «atenta contra la vida y las propiedades del ciudadano». Más adelante, el editorial afirma que «Ahora las cárceles servirán para asegurar a el delincuente y no para molestarle cuando antes el venenoso aire que se respiraba dentro de ellas amenazaba a cada paso la existencia de los miserables que las ocupan» (44). Este tipo de comentarios sugiere que para los editorialistas, *La Pepa* marcó un antes y un después, una especie de nuevo comienzo en el que las cárceles adquirirían un nuevo ambiente más propicio para asegurar al delincuente, o sea, para mantenerlo apresado, lo opuesto a lo que pregonan los versos del poema.

Si bien las críticas que lanzó *El Investigador* matizaron la falsa apreciación del poeta con respecto a la libertad de los presos, hay que aclarar que el mismo periódico publicó el 19 de junio de 1820 una serie de decretos firmados por los ministros españoles. Entre ello, el periódico recoge el del 8 de marzo que decretaba «la libertad de todos los presos o

detenidos por sus opiniones políticas» (10). Tal vez sea este decreto lo que llevó al autor del poema a estirar las libertades que concedía la constitución. Sea como fuera, los editoriales no consideraron esta posible confusión entre sus críticas, algo que no deja de ser importante porque *El Investigador* divulgó en sus páginas dicho decreto.

Otra de las estrofas que levantó duras críticas es la duodécima en la que se alude a la capacidad de un ciudadano cualquiera para convertirse en regidor o alcalde. Dice la estrofa: «Y que en otro cabildio se pone deje hoy pudiendo cualquiera ei sei rugidoi». Ciertamente es que la Constitución de 1812 permitió el sufragio universal y que los gobiernos municipales y provinciales se reformaron radicalmente, pero no es menos cierto porque una serie de condiciones impedían que cualquier ciudadano pudiera presentar su candidatura a las elecciones. Se dispuso que los alcaldes, regidores y procuradores se nombrarían por los ciudadanos avecindados en cada pueblo en elección de dos grados (selección de electores por vecinos y designación de funcionarios por los electores). Las ordenanzas que formarían los ayuntamientos se presentarían a las Cortes para su aprobación por medio de la Diputación Provincial (Trías Monge 33-34). Estas estipulaciones limitaban el sufragio y reducían las probabilidades de que cualquier ciudadano pudiera ser alcalde. Sobre estos versos, Rivera de García afirma que reflejan el hálito democrático que trajo dicha constitución que permitía ejercer las libertades constitucionales y expresar sus opiniones (58). Un hálito democrático en realidad no fue tal, ya que ni se podía elegir tan libremente como sugiere la voz lírica del poema, ni la censura se había flexibilizado tanto que permitiera una total libertad de prensa y de palabra.

Sirvan estos ejemplos para mostrar que las críticas que *El Investigador* lanzó contra «Las coplas del jíbaro» no son de carácter literario. En vez de cuestionar el costumbrismo

o la manipulación del dialecto jíbaro, se denuncia la interpretación de los principios conceptuales a los que aluden las estrofas del poema. O dicho de otro modo, las críticas de los editorialistas defienden los derechos y privilegios que otorga la Constitución de 1812. Por tanto, la controversia que «Las coplas del jíbaro» suscitó no fue literaria, ni estética, sino ideológica y corte político. El afán del periódico se centraba en corregir, refutar usando su terminología, los errores para educar al pueblo en los verdaderos preceptos de la Constitución de 1812. Esta intervención directa del periódico en la vida pública ilustra el proceso de construcción de un ideario fundacional de la nación, en este caso, colonia, como los que Benedict Anderson estudia en su libro *Comunidades imaginadas*. Para Anderson, los periódicos contribuyeron decisivamente a convertir la escritura en un agente regulador de un campo de identidades que los sujetos nacionales, los lectores convertidos en público, consumían (20-21). *El Investigador* es un claro ejemplo del interés por crear esa comunidad imaginada a la que alude Anderson, especialmente, si se considera que su primera edición de este medio fue precisamente la del 20 de junio de 1820 en la que se critican «Las coplas del Jíbaro». El periódico nace con el debate sobre lo que es y debe ser el nuevo orden social que *La Pepa* instauró.

Tomando estos aspectos en consideración, daría la impresión de que los críticos literarios, como Rivera de García, abordan el comentario de «Las coplas del jíbaro» desde una perspectiva un tanto maniquea equiparando los comentarios de la voz lírica con rasgos de una incipiente conciencia de la puertorriqueñidad. Indudablemente hay en el poema rasgos de una conciencia de la identidad colectiva, pero son precisamente esos rasgos los que han llevado a concluir que el jíbaro en el poema vierte «su lenguaje, costumbre y sentimientos» (59). Una aseveración que me parece un tanto exagerada, ya que es una interpretación de carácter antropo-

lógica que equipara la voz lírica que articula un conjunto de opiniones sobre la Constitución con el jíbaro de carne y hueso que vivió durante las primeras décadas del siglo XIX. Por eso, me parece más aguda la interpretación de María Teresa Babín para quien el poema «exterioriza la voz colectiva del pueblo al amparo del anónimo jibaro paciente, cantador de coplas para decir sus males». Sin comentar detenidamente las estrofas, concluye que estas coplas son «una eclosión jocosa con maliciosa picardía» (25). Juicio acertado por cuanto resalta el tono humorístico y burlón del poema.

A esta interpretación podríamos agregar que esa *maliciosa picardía* revela la profunda discrepancia entre lo que promulgaba la Constitución y la interpretación que la voz lírica le atribuye a este documento, como lo demuestran los tres ejemplos antes mencionados. Recordemos que esa voz poética articula su argumento a partir de lo que le dicen, de lo que ha escuchado no de lo que ha leído. Entonces, no creo que sea desacertado decir que cada estrofa desvirtúa los poderes de la Constitución, pero no porque sea excesiva o muy radical, que no lo era, sino porque la voz que la comenta repite impulsivamente lo que otros le han dicho. Por ello, me inclino a pensar que el autor de «Las Coplas del jíbaro» se vale de la ignorancia del jíbaro para criticar las libertades de la constitución, pero también, y paralelamente, para caricaturizar este personaje, el jíbaro, que se convierte en un arquetipo. Acaso sea esta alternativa lo que llevó a Miguel Cabrera a afirmar que su intención no era criticar *La Pepa* sino defenderla, criticando de rebote, al jíbaro analfabeto que no entiende los detalles y pormenores de asuntos tan complejos como la aplicación de una nueva carta magna. Aquí radica la ambigüedad del texto, en ese no saber qué se propuso el autor, si se quería burlar de la Constitución, del jíbaro o de los conservadores que exageraban las libertades propuestas de este documento.

COPLAS Y CARNAVAL

Sea una burla del jíbaro o de la Constitución, en cualquier caso el poema cuenta con unos rasgos distintivos que rebasan la etiqueta del costumbrismo y que pueden analizarse desde las teorías del carnaval que Mikael Bajtín propuso en su tesis doctoral, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. En este libro, el conocido pensador ruso analiza detenidamente *Gargantúa y Pantagrúel* desde la perspectiva de las fiestas populares y el carnaval. La marcada tendencia que se aprecia en esta novela por los festejos, por captar rasgos de fiestas como los saturnales, dotan al discurso narrativo de un sentido alegre y festivo en el cual las jerarquías sociales se abolen. El rey se viste de bufón y el bufón de rey alterando el orden establecido en una dimensión temporal que el crítico ruso llama el «tiempo festivo» (177), una especie de presente continuo en el que el pueblo se comporta de forma distinta a la sancionada por el estado y la iglesia, poderes sociales que imponen un orden y un código moral que también se ve transformado en los días que marcan las festividades. En los carnavales y las fiestas populares el pueblo se organiza de manera paralela a las proclamas estatales sin necesidad de acatar la normativa dispuesta. El tiempo festivo es, según el crítico ruso, «el denominador común que unifica los rasgos carnavalescos de las diferentes fiestas. Dondequiera que se mantuvo el aspecto libre y popular de la fiesta, esta relación con el tiempo y, en consecuencia, ciertos elementos de carácter carnavalesco, sobrevivieron» (197).

Si trasladamos estos postulados a «Las coplas del jíbaro», podemos comprobar la espontaneidad popular que caracteriza las fiestas populares cuando la voz lírica declara en el primer verso: «Vamos ciudadanos jasta el pueblo oi».

La espontaneidad con que se alude al junte de ciudadanos y el sentido plural de la convocatoria deja entrever el carnaval como una forma de organización popular paralela, según los postulados bajtinianos. La celebración de la llegada de la Constitución de 1812 a Puerto Rico no inició una tradición anual que se celebrara por años, pero sí provocó una expectación más afín a una fiesta popular. Incluso la oralidad deviene en un recurso que acentúa el sentido popular que el autor quiere impartirle al poema.

Como parte de consecución de ese tiempo festivo, los participantes de las festividades se esmeran en destacar acciones que afirmen dicha temporalidad. De ahí que comer, beber, defecar se conviertan en acciones que rebasan el mero impulso biológico, la mera necesidad de alimentarse o de hidratarse para convertirse en enunciados cargados de una simbología subversiva puesto que atentan contra una moralidad a la vez que afirman la voluntad del hombre por trascender el momento presente y su indestructibilidad (230). Son impulsos que marcan el ritual del renacimiento con minúscula, del hombre, es decir, volver a nacer. Así pues, comer y beber adquieren en el contexto del carnaval una connotación subversiva porque acentúan una política del cuerpo que elude los tentáculos del poder estatal y eclesiástico. Por ello no debe sorprender que la primera estrofa del poema anticipa el gusto por la unión y la comida como hilo conductor de la celebración. El verso «tío Juan Congo tocará ei tamboi», y el que le sigue, «Mire prima Sica, múdeme el lichón», anticipan la preparación de ese tiempo festivo al que alude Bajtín y que se retoma en los últimos versos del poema cuando la voz lírica afirma, a modo de conclusión, «Mañana en ei día mato mi lichón para celebrai la constitución». El sentido transgresor del poema se deriva del contraste entre la fiesta popular que celebra y

las repercusiones de un documento tan importante como es una constitución. Es precisamente el poder simbólico de la interpretación que «Las coplas del jíbaro» le impone a *La Pepa* lo que *El Investigador* criticó⁴.

Existe un tercer elemento en «Las coplas del jíbaro» que se ajusta a los postulados del carnaval; la risa. Con respecto a este aspecto, la investigadora Caryl Emerson afirma que para Bajtín la risa cumple una función regenerativa y liberadora. En su análisis, el carnaval no es una construcción literaria sino «a universal philosophical and anthropological paradigm» (183). Es decir, para Bajtín el sentido burlón y paródico de la risa es parte esencial del ser humano. Más que un tropo literario es, según Emerson, una cualidad antropológica e indispensable en la concepción del mundo del sujeto. De ahí que su función liberadora se centre en la inmediatez, en lo cotidiano. Así pues, comer, beber y reír son rasgos de una actitud ante la vida que se acentúa durante los carnavales. La risa que produce la lectura de «Las coplas del jíbaro» entronca con esta definición que postula Bajtín, aunque con matices. La voz poética, ese jíbaro anónimo, afirma una voluntad crítica, una intención que más que enaltecer la Constitución parece restarle autoridad caricaturizándola. Si

⁴ La presencia de rasgos carnalescos permite vincular «Las coplas del jíbaro» con otros textos que entroncan con esta estética. Estampas de *El Gibaro* (1849) de Manuel Alonso, como «Un casamiento jíbaro», «La fiesta de Utuao», «La gallera» o «Una pelea de gallos» incluyen rasgos de las fiestas populares que Bajtín analiza. Lo mismo puede decirse de *La charca* (1894) de Zeno Gandía, novela en la que los jíbaros beben, apuestan y no tienen muchos reparos en mantener relaciones sexuales. En el siglo XX *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael y *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y *La noche oscura del niño Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Juliá también cuentan con personajes que gustan de beber y comer en abundancia. Por ello, en la genealogía de las letras puertorriqueña, «Las coplas del jíbaro» no solo prefigura el jibarismo, como la crítica ha destacado, sino que anticipa aspectos temáticos y estilísticos que luego adquirirían una notable importancia.

bien la risa tiene esa cualidad antropológica, en el poema la voz del jíbaro se manipula para postular una exageración de las libertades promulgadas por dicho documento. La risa radica en la intención crítica, no en la inocencia de la voz lírica que no entiende la extensión de los artículos de la Constitución. El jíbaro es una máscara, como bien señala Francisco Scarano, cuya disposición a celebrar esconde un sentido burlesco que rebasa lo anecdótico.

LA PEPA, BELLO Y HEREDIA

El llamado a la celebración espontánea y popular que se recrea en «Las coplas del jíbaro», adquiere mayor singularidad si se contrasta el poema con otras manifestaciones poéticas de las primeras décadas del siglo XIX, periodo que coincide con el fin de las guerras de independencia hispanoamericanas y el nacimiento de las nuevas naciones⁵. Durante estos años, intelectuales del prestigio de Andrés Bello o Domingo Faustino Sarmiento se esmeraban por presentar proyectos nacionales sobre los cuales consolidar los cimientos de las nuevas repúblicas. La silva de Andrés Bello, «Agricultura de la zona tórrida» (1826), es ilustrativa de este intento por cuanto representa un llamado a las nuevas naciones hispanoamericanas a que desarrollen su potencial agrícola, forma de economía que Bello considera el antídoto al desorden y el caos. Dice el sabio venezolano:

¡Oh jóvenes naciones, que ceñida
alzáis sobre el atónito Occidente
de tempranos laureles la cabeza!
Honrad el campo, honrad la simple vida

⁵ El ciclo de las guerras de independencia hispanoamericanas abarca desde 1808 hasta 1824.

del labrador y su frugal llaneza.
 Así tendrán en pos perpetuamente
 la libertad morada
 y freno la ambición, y la ley templo.
 Las gentes a la senda
 de la inmortalidad ardua y fragosa
 se animarán citando vuestro ejemplo.
 La emulará celosa,
 vuestra posteridad, y nuevos nombres
 añadiendo la fama
 a los que ahora aclama
 «Hijos son estos, hijos
 (Pregonará a los hombres)
 de los que vencedores superaron
 de los Andes la cima:
 de los que en Boyacá, los que en la arena
 de Maipo y Junín, y en la campaña
 gloriosa de Apurima,
 postrar supieron al león de España» (210).

El llamado de Bello se proyecta al futuro, al progreso de las nuevas naciones que se vincula al regreso a la economía agrícola. Las batallas ganadas por Bolívar representan para Bello un pasado reciente, el mismo que Olmedo inmortalizó en su poema «La victoria de Junín: canto a Bolívar», de mediados de la década de 1820, pero cuya resonancia debía dejar paso a la dura tarea de consolidar las bases del desarrollo de las nuevas repúblicas. En este contexto, la naturaleza no es objeto de contemplación estética, sino un mecanismo para tal fin. El sujeto, el campesino, se aborda en el sentido más amplio. No se le destaca por ser gaucho o jíbaro, sino por la faena que debe realizar. Así visto, el costumbrismo cede ante la mirada del intelectual-político que asume la voz de profeta que dictamina el rumbo a seguir.

El tono profético que Bello le imparte a su silva no se percibe en «Las coplas del jíbaro», puesto que ni Puerto Rico ni Cuba se habían liberado del dominio español. Ante esta realidad, el poema de Cabera se plantea lo inmediato, el aquí y el ahora de una sociedad bajo un nuevo orden social y jurídico como el que planteaba *La Pepa*. Si en «Agricultura de la zona tórrida» se estimula la agricultura como forma de orden que evite el caos del periodo post independencia, en «Las coplas del jíbaro» el binomio orden-desorden, parece sugerir lo opuesto, es decir, el exceso de libertades de la Constitución estimulará un desorden jurídico y legal ya que se puede, como insta la decimonovena estrofa, a golpear al gobernador: «Yo por mi lo igo / si ei gobernadoi / me falta ai respeto / de jilo le doi».

La oposición orden-desorden también revela la temporalidad del discurso oral que se centra en comentar la inmediatez del hecho histórico, la llegada de la Constitución. En este sentido, «Las coplas del jíbaro», entroncan con los *Cielitos* y *Diálogos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo (1788-1822). Un conjunto de poemas que comentan hechos históricos acaecidos en el Uruguay en los años después de la independencia. Así lo constatan los ‘cielitos’⁶ de 1812 y 1814, que se gritaban de trincheras durante el primer sitio de Montevideo de las tropas del Virreinato de La Plata, o el ‘cielito’ contra los portugueses de 1816; o el dedicado a condenar el Manifiesto de Fernando VII; que pedía fidelidad a los uruguayos a la corona española. A diferencia de «Las coplas del jíbaro», estos cielitos iban dirigidos fundamentalmente a los hombres que componían los ejércitos del momento. Esto explica, como señala Claudia Amengual, que en estos poemas «se fragua el deseo vehemente de independencia y se da nacimiento a una literatura tan incipiente como

⁶ El cielito es un tipo de baile campesino propio de la región uruguaya.

la nueva nacionalidad» (6-7). Ese deseo de independencia al que alude Amengual se logra mediante un discurso que imita la voz del gaucho, personaje arquetípico que asienta las pautas de un costumbrismo muy parecido al que define «Las coplas del jíbaro».

En lo que sí coinciden «Las coplas del jíbaro» con «Agricultura de la zona tórrida» es en la creciente importancia que el periodismo iba adquiriendo como instrumento de divulgación. En un iluminador estudio sobre el humor en el siglo XIX, Manolo Núñez Negrón indica que a partir de la década del 1820, los periódicos y revistas integraron la sociedad civil en el debate público sobre asuntos estatales. La economía, el progreso, los conflictos laborales se dirimían desde las páginas de los periódicos. Se buscaba polemizar, debatir, más que informar. Para plantear estos asuntos, muchos autores se valieron del humor en varias manifestaciones. Dice Núñez: «La evolución de la esfera pública del siglo XIX latinoamericano está entrelazada a la penetración del elemento satírico en el discurso público», para inmediatamente agregar, «La sátira politiza la literatura y se erige como un modo de representación que aspira a enunciar, desde una perspectiva conflictiva y alternativa, la problemática circunstancia de lo nacional» (11-13). Este espíritu existía en las décimas y en las coplas en las que el tono socarrón y burlesco se enfocaba generalmente en la autoridad y sus representantes tanto en Puerto Rico como en el resto de Hispanoamérica.

La aparición de los periódicos permitió traspasar el tono irónico y paródico a la palabra escrita. De esta manera, la palabra, antes oral, se convierte en arma política en forma escrita. El razonamiento de Núñez permite entender mejor las críticas que *El Investigador* le lanzara al autor de «Las coplas del jíbaro» porque este periódico buscaba encauzar la opinión pública a favor de la Constitución de 1812. El contenido del poema se apartaba de la orientación del

periódico porque la palabra se politizó de forma tal que abrió un espacio para el debate y la crítica. La palabra pierde su dimensión básica, la de la comunicación, para entrar en el debate sobre las repercusiones que en la sociedad civil tiene la Constitución de 1812. Fue precisamente la carga simbólica que se le añadió a la expresión escrita lo que provocó la división pública entre admiradores y detractores de «Las coplas de jíbaro», como apunta Pedreira (56-57).

Si el costumbrismo que destila «Las coplas del jíbaro» se convierte en la carta de presentación del poema, cabe preguntarse si la Constitución de 1812 alcanzó la misma dimensión en la literatura de otras Antillas. En Cuba encontró resonancia en el poema de José María Heredia (1803-1839) «Himno patriótico», subtítulo «Al establecimiento de la constitución», publicado en la imprenta J.B. Arizpe de México en 1820. Este poema, escrito en octetos de nueve sílabas cuando el poeta apenas cumplía los 17 años, corresponde al ciclo de poesías patrióticas del bardo cubano que centra su atención en la figura del rey Fernando VII al que se exalta por ser el portaestandarte de un nuevo clima de libertad. Así lo indican los siguientes versos:

Y ya venturosos nos vemos
Y ya libres de dura condena,
En contento se trueque la pena,
Y en tormento se trueque el placer.
Y a la par, ciudadanos clamemos,
Viva, viva FERNANDO glorioso
A quien plugo en ardor generoso
De la Patria los grillos romper (266).

Con un tono rebosante de optimismo, destacando en mayúsculas el nombre del rey, FERNANDO, la voz poética deposita sus esperanzas en la llegada al poder del rey esperanzado en que respetará la Constitución y defenderá

la libertad. Poco sabía Heredia, al igual que la mayoría de los que integraron las Cortes de Cádiz, que Fernando VII habría de derogar la Constitución en 1814 para erigirse en un monarca absolutista, lo opuesto a lo que el poeta cubano había anticipado y proclamando en sus versos.

A pesar de que la historia se encargó de desmentir el sentido y el tono laudatorio del poema, llama la atención que Heredia centre su atención en la figura del monarca más que en los poderes y libertades que concede la Constitución de 1812 a la cual ni se la menciona, aunque sea el telón de fondo que alienta la esperanza y la libertad que tanto anhela el poeta. Cabe mencionar que la esperanza de Heredia no se limita al deseo de libertad del suelo español sino al deseo de alcanzar reformas liberales para su patria cubana. Ese nosotros que sirve de sujeto tácito al verso que reza «Y a la par ciudadanos, clamemos», alude claramente a la dimensión política de los lectores. El término ciudadanos, que también aparece en «Las coplas del jíbaro», muestra una conciencia no solo del patriotismo, sino de la relación directa entre el sujeto y el estado. Asimismo, este vocablo borra la distinción entre los gentilicios españoles y cubanos por lo que el poema apela un tipo de lector amplio no limitado por su procedencia. El llamado a la libertad que domina el poema demuestra, como propone Rafael Saumell, que: «En los tiempos de Heredia Cuba no existía, jurídicamente, como nación si bien ya lo era en el plano de la imaginación político-poética de Heredia, persona exiliada y para colmo de escasa residencia en el lugar que más le importó» (355). Es decir, utilizar ciudadanos en vez de mexicanos o hispanoamericanos, apela a esa asimetría, a la existencia de una ciudadanía simbólica que une al poeta a su tierra natal que, sin embargo, no cuenta con identidad jurídica o política propia. Desde este punto de vista, «Himno patriótico» puede interpretarse en clave de resistencia ya que más que ser un manifiesto anti-español

es una declaración anti-colonial. Por eso menciona en la segunda estrofa el dolor y la amargura del colonialismo:

Ciudadanos, en tanta ventura
hienda raudo el espacio del viento
el sublime y magnánimo acento
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
La cadena, el dolor y amargura
huyan lejos de Iberia dichosa
huyan lejos de América Hermosa
viendo inútil su rabia fatal (265).

Para en la próxima invocar el nombre de Quiroga, «el heroico guerrero», refiriéndose a Facundo Quiroga, célebre caudillo, inmortalizado en el ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), y que además de luchar contra las tropas españolas proclamó la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata en el Congreso de Tucumán, embrión de la futura República Argentina. Indudablemente, esta personalidad histórica representa un ejemplo de la lucha por la libertad y la formación de una nueva nación, proceso que Heredia deseaba para su Cuba natal.

Este ideario, como apunta Leonardo Padura, comenzó a gestarse en Heredia a su regreso a Cuba en 1821. En estos años, Heredia albergaba dos grandes preocupaciones, defender la lucha antiesclavista y una adhesión ideológica al régimen liberal y constitucionalista. En palabras de Padura, Heredia proclamó

una abierta admiración por el régimen constitucional reestablecido en España luego de la sublevación de Rafael Riego, sistema del que espera una necesaria democratización y patentes ventajas ciudadanas para los territorios ultramarinos del imperio, como el mismo México donde aún se lucha por la independencia y la

isla de Cuba a la que recién regresa. En sus cartas, poemas y actitudes de entonces es fácil adivinar que el Heredia de 1821 es ya, sino un americano o ni siquiera un cubano, al menos es un individuo «no peninsular», casi «no español», enfrascado en una dramática búsqueda de pertenencia a una cultura, un territorio, una sensación de país (6).

Acaso sea por esa búsqueda de pertenencia a la que se refiere Leonardo Padura que Heredia escoge distanciarse del costumbrismo, o por lo menos, de la representación del habla popular. A diferencia de «Las coplas del jíbaro», la voz lírica de «Himno patriótico», emplea un lenguaje culto con el cual exalta el deseo de libertad y la fe en el uso de las libertades constitucionales por parte de Fernando VII.

Esta importante diferencia entre los poemas revela las discontinuidades y desfases en la difusión de modelos literarios en Hispanoamérica, a la vez que muestra la emotividad de la poesía herediana que prescinde de máscaras con las que disfrazar la voz poética del poema. La fe herediana contrasta con el escepticismo de «Las coplas del jíbaro» que se destacan de la literatura de su momento por ensalzar la voz del jíbaro de una manera ambigua en la que el apego por lo carnavalesco reviste al poema de una originalidad y un matiz único en el contexto de las letras hispanoamericanas.

Para facilitar la comprensión de «Las coplas del jíbaro», reproducimos la totalidad del poema.

Vamos Suidadanos
jasta ei pueblo hoy,
poique tío Juan Congo
tocará el tamboi.

Mire prima Sica,
múdeme ei lichón
que yo voy a vei
la Costitusion.

Isen la an tragío
en un gran papei,
de juro la á embiao
deje España ei Rey.

Si viene poaquí
mi compay Cirilo
ígale se vaya
ai pueblo de jilo.

Que ha salío cieita
la Costitusion,
y van a jasei
una gran función.

Ello debe sei
sigún lo que suena
una ciscustancia
ea diablos, mui guena.

Ei paire Vicario
que es muy entendío
está de gritai
con un gran gipío.

Me han asegurao
con grande sijilio
que no pagaremos
ya nengún susilio.

Ni paa la iglesia
se ha de dai un rial,
las pitimas toas
se van á acabai.

Que toos los presos
se echarán a juera
y que ya ca uno
jará lo que quiera.

Agora que en cuanto
á sei uno gente,
esta es juna cosa
que anda muy caliente.

Y que otro Cabildio
se pone deje hoi,
pudiendo cuaiquiera
ei sei rugidoi.

Jablando de lelles
¡que guenas que son
las que á conducio
la Costitusion!

Usté pué siquiere
cuando está enfadao
pegalle a su paire
una bofetá.

Y si usté á una mosa
la jecha a peidei
usté se va limpio
sin que le pleité.

Usté que se encuentra
una cridatura
y quiere casaise,
va de jilo ai Cura.

Ni paires ni maires,
ni tidos ni abuelos
a nengunes pueden
cortarles los guelos.

Si cualquiera jues
no le jabia bien
pué usté si quiere
gritalle tambien.

Yo por mí lo igo,
si ei gobeinadoi
me falta ai repeto
de jilo le doy.

Y poi más que tenga
guaidia en su batey,
sabrá que yo soy
tan gueno como ei.

Pues jestá escribió
con letras de moide
que no hay estensión
de ricos ni probes.

Jasta los casaos
puen tener su gembra
con la condision
que an de mantenella.

Poique son enrreos
estos matrimoños,
que ai fin y ai cabo
nos lleva el demoño.

Mañana en ei día
mato mi lichón
para celebrai
la Costitusion.

OBRAS CITADAS

- Acevedo, Ramón Luis. *Antología crítica de la literatura puertorriqueña: desde los mitos taínos hasta Zeno Gandía (siglos XVI, XVII, XVIII y XIX)*. Cultural, 2007.
- Alonso, Manuel. *El Gíbaro*. Editado por Félix Córdova, Huracán, 2002.
- Amengual, Claudia. «Panorama de la literatura uruguaya en el siglo XXI. Una mirada hacia adentro, una revolución hacia afuera». *Antares*, vol. 9, no. 17, 2017, pp. 1-14.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo Suárez, Siglo XXI, 1991.
- Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica*. Holt Reinhart and Winston, 1960.
- Babín, María Teresa. «El jíbaro: Símbolo y síntesis». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. 20, no. 75, 1977, pp. 21-32.
- Bajtín, Mikael. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy, Barral, 1974.
- Bello, Andrés. «Agricultura de la zona tórrida». *Obras completas. Vol. I. Poesías*. Prólogo de Fernando Paz Castillo. Caracas, 1952.
- Cabrera, Miguel. «Las coplas del jíbaro». *El Investigador*, 20 de junio de 1820.
- Cadilla Martínez, María. *La poesía popular en Puerto Rico*. Cuenca: Imprenta Moderna, 1933.
- Canino, Marcelino. *El cantar folklórico de Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico, 1974.

- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton University Press, 1997.
- Foucault, Michel. ¿Qué es un autor? Editado por El Seminario. Universidad de Buenos Aires, 2005.
- Heredia, José María. *Poesías completas*. Ediciones Universal, 1970.
- Núñez Negrón, Manolo. *Políticas del humor en América Latina. Estética y discurso satírico en el siglo XIX*. Huracán, 2011.
- Olivera, Otto. *La literatura en periódicos y revistas de Puerto Rico, siglo XIX*. Universidad de Puerto Rico, 1987.
- Padura, Leonardo. «José María Heredia o la elección de la patria» *La jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, no. 85, 2002, pp. 1-14.
- Pedreira, Antonio S. *El periodismo en Puerto Rico*. Edil, 1982.
- Piqueras Arenas, José A. «El nacimiento de la ciudadanía en el mundo hispánico». *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, no. 24, 2016-2017, pp. 49-71.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Callejón, 2003.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo*. Partenón, 1983.
- Rivera García, Eloísa. «Primeras notas del tema jíbaro en la literatura puertorriqueña». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. 7, no. 23, 1964, pp. 55-62.
- Saumell, Rafael E. «José María Heredia: la patria no se encuentra en ningún lugar». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 43, 2009, pp. 349-363.
- Scarano, Francisco. «The Jibaro Masquerade and the Subaltern Politics of Creole Identity Formation in

Puerto Rico, 1745-1823». *The American Historical Review*, vol 101, no. 5, 1996, pp. 1398-1431.

Trías Monge, José. *Historia constitucional de Puerto Rico*. Vol. I. Universidad de Puerto Rico, 1980.



ELBA TORRES CRUZ

UNIVERSIDAD INTERAMERICANA DE PUERTO RICO

LA CENTRALIZACIÓN DEL CANON HISPANISTA: UNA MIRADA A LA OBRA DE RENÉ MARQUÉS

Resumen: Este ensayo crítico examina, desde la perspectiva de los estudios del canon literario, cómo se configura el hispanismo en una muestra representativa de la obra marquesiana. En esta, la lengua española, la religión católica y los valores patriarcales se visualizan como elementos esenciales en la definición de la identidad puertorriqueña. René Marqués, como padre ideológico de la Generación del Cincuenta, institucionaliza el discurso hispanista que en ese momento ocupa un lugar central en la literatura puertorriqueña.

Palabras clave: René Marqués, religión católica, lengua española, valores patriarcales, identidad

Abstract: This critical essay examines, from the perspective of literary canon studies, how hispanism is reflected in a representative sample of René Marqués' work. The Spanish language, the catholic religion and the patriarchal values are seen in the Marqués work as essential elements in the definition of the puertorrican identity. René Marqués, as the ideological father of the Generation of '50, institutionalized the hispanic discourse that in that time occupied a central place in Puerto Rican literature.

Key words: René Marqués, catholic religion, Spanish language, patriarchal values, identity.

No hay tradición o relato que pueda hablar con autoridad y certeza por toda la humanidad.

Henry Giroux

Porque quiero escribir el perfil de nuestro ser, el centro de nuestra alma, / y el latido más profundo que late en lo más hondo de nuestra entraña.

Juan Antonio Corretjer

El canon, una serie de obras que debido al consenso de la comunidad de lectores se ha impuesto hasta convertirse en textos privilegiados, es concebido en términos de estructuras simbólicas de poder y hegemonía (Mignolo, «Entre el canon» 25) que crean y mantienen las esencias culturales, esto es, «los valores estéticos, ideológicos y culturales que valen en una determinada sociedad como paradigmas de su cultura» (Montaldo 40). Aplicando esta definición del canon colegimos que la hispanofilia o lo hispánico es una de esas estructuras de poder y hegemonía que en la literatura puertorriqueña se convierte en tradición literaria a partir de la invasión norteamericana a la isla. El canon literario, como espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido las instituciones públicas y las minorías dirigentes culturales y políticas, de modo, que este y el poder están estrechamente relacionados (Sullà 11). Lillian S. Robinson (117), por su parte, señala que la institucionalización del canon deviene de la enseñanza y el estudio reiterado, es decir, mientras más comentarios genere una obra más probabilidades tiene de sobrevivir a su época. Indica, además, que en el proceso de institucionalización, la universidad es muy importante, pues es la voz autorizada para comentar e interpretar las obras; lo cual asegura la vida de los textos literarios, puesto que una obra perdura si se comenta. Igualmente señala

esta estudiosa que el canon sirve para el intercambio de favores de una comunidad de escritores, quienes se prestan atención entre sí. Cabe señalar que ese discurso hispanista finalmente se descentraliza cuando las obras que contienen esta ideología se desplazan de su lugar privilegiado en la representación de la identidad nacional. Como consecuencia, aquellas obras representativas de interpretaciones alternas de la identidad, que en un momento dado permanecían en los márgenes, pasan a ocupar un lugar central. En este estudio, veremos cómo en la obra de René Marqués se configura el hispanismo, que permanece en el centro hasta precisamente su generación.

A pesar de que no estamos de acuerdo con la estructuración de la literatura en generaciones¹, utilizaremos este término toda vez que, en las historias de la literatura puertorriqueña, este concepto se utiliza con muchísima frecuencia para denominar a los autores de determinados momentos históricos en el siglo XX. Cabe señalar que en la generación previa otros autores como Antonio S. Pedreira y Emilio S. Belaval privilegiaron la hispanidad, esto es, fueron portavoces de la ideología que, en estos años en Puerto Rico, se convirtió en representativa de la identidad nacional. Enric Sullà (22) señala que ciertas obras se institucionalizan como canónicas porque se comentan con mucha frecuencia en el devenir histórico. Este es el caso de algunas obras de Antonio S. Pedreira y René Marqués, como

¹ Consideramos que el concepto generación, que se utiliza para dividir la producción literaria en períodos, es muy estático, toda vez que encasilla a los autores en un determinado marco ideológico que, en ocasiones, suele superarse en el devenir histórico. Estamos de acuerdo, además, con Juan G. Gelpí, quien señala que el concepto generación abona la legitimación de un orden totalizante (3-8). Se espera, por ejemplo, que los miembros de una generación tengan la misma visión de mundo e incluso que manifiesten similitudes ideológicas. De igual forma, sucede con el concepto canon literario cuya meta es imponer un orden, un consenso que, a fin de cuentas, responde a la voluntad de poder de los letrados.

Insularismo y *Los soles truncos* o *La carreta*, que también han formado parte del currículo escolar de Puerto Rico.

En el imaginario nacional puertorriqueño, el concepto del hispanismo se define como alianza espiritual, ligazón o acercamiento familiar de todos los pueblos del tronco hispánico fuera de todo interés económico o político. En el caso de Puerto Rico, es el deseo de conservar la herencia española frente al invasor cuya raza, lengua, religión y valores son diferentes. Con el objetivo de precisar el término, este se verá como la suma de un espectro de elementos que pasan a la cultura puertorriqueña como resultado directo de la hispanización y colonización de Borinquen. Los elementos que consideramos constitutivos del hispanismo y que a su vez son piedras angulares en la representación de la identidad nacional son: el idioma español como baluarte de la herencia cultural; el catolicismo, parte esencial de la personalidad como pueblo; la raza ibérica, según Antonio S. Pedreira, el principal constituyente étnico; y los valores patriarcales, elementos estructurales en la visión de mundo isleña. Cabe señalar que hemos seleccionado estos cuatro elementos como constituyentes del hispanismo en el canon literario puertorriqueño porque ya han sido apuntados por la crítica ante infinidad de textos como la «La canción de las Antillas» de Luis Llorens Torres:

¡Nobles, nobles! Que venimos resonantes
 por las curvas de los siglos fulgurantes,
 hasta el más noble de todos,
 hasta el siglo de la raza, de la historia,
 del heroísmo, de *la fe y la religión*,
 el más grande de los siglos,
 el de América y España
 de Colón y de Pinzón. (vv. 142-149)

...

Cuando vuelvan las hispánicas legiones
 a volar sobre la tierra como águilas;

cuando América sea América que asombre
 con sus urbes y repúblicas;
 cuando Hispania sea Hispania la primera
 por la ciencia, por el arte y por la industria;
 cuando medio mundo sea
 de la fuerte raza iberoamericana,
 las Hespérides seremos las Antillas,
 ¡cumbre y centro de *la lengua y de la raza!* (vv. 157-166;
 énfasis nuestro).

Estos versos hacen acopio de los elementos que conforman lo hispánico que venimos subrayando como objetos de este estudio, amén de que constituyen una voz profética de la grandeza de España y de las Antillas como herederos de sus valores. De esta forma, la defensa de la lengua española frente al inglés; el catolicismo, el concepto mismo de ‘raza española’ y los valores patriarcales y paternalistas presentes en la cultura puertorriqueña, se verán como elementos constitutivos de dicho hispanismo. Los elementos que hemos identificado como esenciales en la definición de lo hispánico logran, como secuela de la invasión norteamericana, proporciones ontológicas en nuestra literatura de forma tal que definen, de alguna manera, la identidad nacional.

Cuando hablamos de los valores patriarcales nos referimos a estimaciones relativas al patriarcado el cual definimos como «toda organización política, económica, religiosa o social, que relaciona la idea de autoridad y liderazgo principalmente con el varón, y en la que el varón desempeña la gran mayoría de los puestos de autoridad y dirección» (Goldberg 31). Incluimos los valores patriarcales como un valor que en la cultura puertorriqueña se entroniza a partir de la conquista y colonización de Puerto Rico por España, pues, nuestra historiografía (Azize Vargas 17-18) consigna que la mujer indígena en Puerto Rico tenía participación activa en las más altas jerarquías políticas del gobierno insular precolombino, lo cual contrasta enormemente con el papel asignado a las mujeres a partir de la con-

quista y colonización españolas. Mientras en Europa la mayoría de las mujeres eran ciudadanas de segunda clase, con muy restringido reconocimiento y escasa participación en la vida fuera del ámbito familiar; en la sociedad taína, las féminas aprendían a manejar las armas y participaban en acciones bélicas. Contribuían además en la producción de bienes y servicios fuera del hogar y tomaban parte en rituales y ceremonias religiosas. Incluso, la ética sexual que prevaleció les permitía además experiencias íntimas ‘prematrimoniales’. Por otro lado, el discurso hispanista, por lo general, no solo subordina a mujeres, esclavos y trabajadores, sino también al negro, a todo credo religioso no católico y a la lengua popular, a la que Luis Rafael Sánchez alude cuando se refiere a ‘hablar en puertorriqueño’.

René Marqués pertenece a la Generación de escritores del Cuarenta, Cuarenta y Cinco o Cincuenta, según el nombre que se prefiera adoptar, (Rivera de Álvarez 483) o la Generación del Medio Siglo, como de forma conciliadora, la ha denominado Luis Rafael Sánchez. Esta generación se concentra en una serie de situaciones, muchas de estas producto de la Segunda Guerra Mundial y del existencialismo. Josefina Rivera de Álvarez (483) apunta que, en el plano internacional, dos acontecimientos marcan el inicio de esta generación: el lanzamiento de la bomba atómica y la terminación de la Segunda Guerra Mundial, hechos que provocan que los puertorriqueños se planteen la posibilidad de la aniquilación total de la especie humana. Como consecuencia, los autores de esta generación debaten problemas universales del ser humano como la soledad, la incomunicación, la muerte, la enajenación y el desarraigo, entre otros. En el ámbito local, los procesos de industrialización y modernización que comienzan con el advenimiento al poder del Partido Popular Democrático, en la década del cuarenta, traen numerosos cambios socioeconómicos que muy pronto se van a reflejar en la literatura mediante temas como el desplazamiento del campesino del campo a la ciudad, la mecanización

del obrero en las fábricas norteamericanas, la vida urbana y sus problemas, la marginación social del proletariado y la emigración a los Estados Unidos en busca de mejores condiciones de vida. La emergencia de estos temas provoca que el de la identidad nacional pase a un plano menos central, pero todavía de bastante importancia puesto que, por la condición colonial de Puerto Rico, el mismo se aborda a lo largo del siglo XX desde distintos ángulos.

EL HISPANISMO EN LA OBRA DE RENÉ MARQUÉS

René Marqués, dramaturgo, novelista, cuentista, ensayista y poeta, cuya obra es cifra de la producción literaria de su generación, plantea la situación del puertorriqueño contemporáneo que enfrenta distintas situaciones que lo llevan a expresar su angustia existencial. Tanto en sus textos de carácter universal como en los de rúbrica nacional emerge el hombre víctima de circunstancias inmisericordes, acosado por lacerantes problemas metafísicos. Sus personajes viven atormentados muchas veces en busca de la esencia del ser humano en un mundo que inexorablemente se descompone por lo que se crea un caos vivencial, que lleva al ser humano a una profunda introspección y a sufrir en carne viva la cruz de la existencia. La visión trágico-pesimista (Acarón 18) en trabazón con la inquietud político-social del puertorriqueño aflora a través de toda la obra marquesiana, que, como señalamos, resume las inquietudes particulares de la denominada Generación del Medio Siglo. En la obra de René Marqués, se aborda el tema del tiempo como problema filosófico, el nacionalismo puertorriqueño, la angustia y la soledad existencial, la emigración y la mujer como figura central en la tendencia a sustituir el patriarcado puertorriqueño. El paisaje deja de ser centro de interés, pues se torna la mirada hacia el hombre, lo que hace que la expresión literaria sea de índole psicológica y con variados elementos

metafísicos, que presentan, a través del fluir de conciencia, las más íntimas inquietudes anímicas del ser humano. El pesimismo trágico se manifiesta en la gran cantidad de suicidios y homicidios que resuelven las tramas de muchas de las obras de la generación. De modo que la tragedia o lo trágico, influencia de escritores como Jean Paul Sartre (Méndez 68-90), y Albert Camus, se yergue como elemento característico no solo de la obra de René Marqués, sino de otros escritores del cincuenta. La tragedia, tan antigua como el ser humano mismo, se relaciona con la colisión de valores tan obvia en la literatura puertorriqueña del siglo XX y con la realidad política de la isla. Alfred Stern (13) considera que en las grandes tragedias se manifiesta el ‘entrechocamiento de los valores’, que en colisión con la realidad ponen de relieve que algunos de estos se hallan amenazados. Con la expresión ‘pérdida de valores’ se refiere a que el personaje que se identifica con el valor puesto en juego es condenado al fracaso y, en la mayoría de las situaciones, a la destrucción física.

En las obras trágicas de la Generación del Cincuenta², los valores relativos a la hispanidad se enfrentan a lo foráneo, que se yergue como una amenaza contra una identidad nacional esencialmente hispana. De modo que, en la obra marquesiana, se contraponen la lengua española y la inglesa, la religión católica y la protestante, los valores patriarcales y lo que Marqués llama el ‘matriarcado norteamericano’. Analizaremos varias obras de René Marqués con el objetivo de ilustrar el dramatismo de este enfrentamiento que, en ocasiones, alcanza niveles trágicos.

² Entre los autores de esta generación que identificamos como trágicos se hallan Abelardo Díaz Alfaro, Edwin Figueroa, José Luis González, Emilio Díaz Varcárcel, José Luis Vivas, Pedro Juan Soto, Francisco Arriví, Francisco Lluch Mora, Eugenio Rentas Lucas, entre otros.

EL TIEMPO COMO ELEMENTO CONFIGURADOR EN *LOS SOLES TRUNCOS* DE RENÉ MARQUÉS Y EL HISPANISMO

En 1958, se estrena *Los soles truncos*, comedia trágica basada en el cuento «Purificación en la calle del Cristo». Esta obra plantea, en una atmósfera realista-poética, la lucha contra el tiempo, que se yergue devorándolo todo. Hay un constante movimiento del presente al pasado y viceversa que se expresa en las retrospectivas de los personajes, en el ir y venir de estos al siglo XIX, época en que eran felices. Evocan de esta manera los años del dominio español en la isla, en que las tres hermanas —Inés, Hortensia y Emilia— iban a las recepciones del Gobernador General. Emilia, la más joven, recuerda estos momentos del pasado: «Y bailaron una mazurca. El tiempo no era horrible, entonces. El tiempo apenas si transcurría» (Marqués, *Teatro* 18; acto 1). Era el tiempo de la vida segura, los años previos a la dominación norteamericana, tiempo en que las tres hermanas eran verdaderos soles. Era este un mundo seguro colmado de ilusiones representado por el traje azul de Hortensia: «Tenía el traje de raso azul y acababa de bailar una mazurca con el Gobernador General» (18; acto 1). En contraposición con el tiempo pasado, vislumbramos un presente que «tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres» (34; acto 1) tal como lo define Inés, la mayor de las hermanas Burkhart, cuyos antepasados pertenecían al gran cúmulo de inmigrantes que llegó a Puerto Rico después de 1815 con la aprobación de la Real Cédula de Gracia. Las hermanas se sienten orgullosas de su ascendencia celtíbera y de que no haya sangre mora en sus venas tal como se puede apreciar en el siguiente texto:

- Inés: No hay sangre mora en nuestras venas.
 Hortensia: Es otro decir, criatura. Ya sé que somos celtíberos por la rama de Málaga. Más

aún, ahora, al yo casarme, tendremos entre nosotros...

Inés: (*Bruscamente, golpeando el mármol de la consola*). ¡No es digno de ti, Hortensia!

Hortensia: ¡Qué tonterías dices! Papá Burkhart ha estudiado su origen, toda la familia...su sangre es...

Inés: ¡No es la sangre del alférez lo que ahora me importa! (18; acto 1).

La dominación norteamericana ocasiona múltiples cambios vivenciales en el Puerto Rico de inicios de siglo. Muchos de los miembros de este grupo social de los Burkhart pierden sus privilegios de clase y su posición hegemónica a causa de una serie de reformas económicas, impuestas por los norteamericanos. Emilia, Hortensia e Inés luchan constantemente por recuperar el tiempo perdido. Ellas, como miembros de la alta sociedad puertorriqueña, vivían en un ambiente colmado de refinamiento y lujo. Estudiaron en el extranjero y asistían a las fiestas que ofrecía el Gobernador General. En la casa de los soles truncos, todavía quedan rastros de ese pasado opulento: las joyas, la butaca Luis XVI, el piano de palo de rosa, la consola de mármol y el espejo de marco dorado; lo que revela la habilidad del autor para reflejar a través de los elementos escenográficos, el «mundo de recuerdos y nostalgias que habitan las Burkhart» (García del Toro 161). El tiempo, sin embargo, ha hecho estragos con los iconos de clase; y la casa, que una vez estuvo empapelada de verde y rosa, hoy está en ruinas. Las Burkhart que una vez frecuentaron la alta sociedad puertorriqueña, en la actualidad, viven enclaustradas y sumidas en la miseria física y espiritual. La importancia del tiempo en esta obra es de tal magnitud que podríamos decir que alcanza la categoría de protagonista, que, al igual que el cáncer en el pecho de Hortensia, poco a poco e irremediabilmente, va consumiéndolo todo. Por eso dice Emi-

lia: «El tiempo se desató después» (Marqués, *Teatro* 35; acto 1), como si este fuera un monstruo, capaz de devorar su mundo. Todas las hermanas se rebelan contra el tiempo que propicia la destrucción de todo lo que aman. Para Emilia, por ejemplo, este es una fuerza vigorosa que sirve de acicate a la angustia cósmica y que se comporta como un ente devorador que lo consume todo.

Este problema del tiempo surge a raíz de dos conflictos que están presentes a lo largo de la obra: un drama íntimo y la situación política del país. Inés, Hortensia y Emilia, tres hermanas que deciden enclaustrarse, luego de que Hortensia, la más hermosa, sufriera un gran desengaño amoroso: descubre que su prometido, un alférez español, tenía un hijo con una yerbatera. En medio de la situación, Hortensia se da cuenta de que sus hermanas están también enamoradas de su novio. Entonces, decide cerrar las tres puertas del balcón para siempre, para así evitar que llegue hasta ellas el sol puro de la calle del Cristo. Las tres mujeres responden simbólicamente a las tres puertas: «Inés te pido que no vuelvas a abrir nunca las puertas del balcón. . . . No debe llegar a nosotras el sol puro de la calle del Cristo» (25; acto 1). El polvo acumulado en los soles truncos, que una vez fueron transparentes, impide el paso del sol. Se crean, entonces, en el microcosmos de la obra, dos mundos: el externo y el interno. En el espacio sagrado de la casa, el tiempo se detiene mientras afuera sigue inexorable. Emilia, ante el temor de que les embarguen su propiedad, expresa: «¡Lo que quiero es morir-me si esta casa deja de ser nuestra!» (28; acto 1), Más adelante señala:

Tiene que serlo siempre. Es la casa que Hortensia amó. Donde destruimos el sueño de Hortensia. Donde por tantos años hemos expiado nuestra culpa. . . . La casa debe expiar por nosotros. Es nuestro cómplice. Nadie debe rescatarla de su expiación. Lucharemos por conservar-la ¿no es cierto? (29; acto 1).

Más adelante, cuando las hermanas enfrentan el embargo, Emilia le solicita a Inés que defienda la casa: «Eso es, Inés. La casa de mamá Eugenia. De papá Burkhart. La de la nana negra que nos lloraba y nos cantaba, y nos mecía, sin oponerse al tiempo. La de Hortensia y Emilia. La casa nuestra» (56-57; acto 2). Este texto es iluminador: el mundo que Emilia evoca es el que le corresponde a su clase social. Se sabe que la casa no pertenecía a la nana negra, pero Emilia, al recordar, idealiza el mundo que conoció, la sociedad estratificada en la que el negro sirve al blanco. Que les embarguen la casa es perder el último reducto de esa herencia, por eso Inés grita a los embargadores: «Nadie tiene derecho a violar este recinto. (*Gritando furiosa*) ¡No importa que los tiempos cambien! ¡El tiempo de esta casa no es vuestro tiempo!» (57; acto 2). De esta forma, la casa se convierte en espacio sacralizado e inviolable. El tiempo, por otro lado, se bifurca: el de afuera es dinámico mientras que el de la casa ha quedado suspendido en el devenir histórico. Por eso, Emilia dice constantemente: «No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle del Cristo » (25; acto 1) «Y yo, no puedo soportar el sol » (36; acto 1). En la mitología, «el sol es una fuerza heroica, creadora y dirigente. Sus rayos suponen calor y luz . . . es el portador de la conciencia. Lleva consigo el día. El soñador no mira el sol de frente» (Pérez Roja 105). Es evidente que estas mujeres se enajenan; son seres trancos sin más fruto que el de su mundo interno: celos, envidias, soberbia, orgullo y rencor. Así lo evidencia Hortensia cuando reconoce la fealdad de su microcosmos:

- Hortensia: Hay mucha fealdad...
 Emilia: (*Precipitadamente*) Sí, mucha fealdad en el mundo de afuera.
 Hortensia: No, en nosotras mismas, Emilia. Celos, envidia, soberbia, orgullo, rencor.

- Emilia: No menciones esas cosas, Hortensia. Cosas así no existen en el mundo.
- Hortensia: Suéñalo así, si quieres. Yo conozco la fealdad nuestra por encima de tus sueños (Marqués, *Teatro 35*; acto 1).

La expresión del pregonero « ¡Malraayos, polvo de amor, besitos bonitos de cocooo...!» (12) es una manifestación de ese mundo externo que las perturba. La problemática psicológica de Emilia la lleva a transformar el pregón en uno más íntimo y personal: «Malrayos de amor y besitos de hiel y el polvo del tiempo» (41). El polisíndeton que integra Emilia y los términos 'hiel' y 'tiempo' patentizan la angustia que las consume llevándolas a la pérdida de la noción de la lucha vital auténtica.

Como trasfondo a la dinámica de vida de estas tres mujeres, se percibe la lucha de un pueblo sitiado por lo foráneo pues el drama se desarrolla en un momento posterior a la invasión norteamericana. Las hermanas manifiestan su ideología política a través de sus diálogos. Al igual que el alférez español las destruye a todas con su engaño, el invasor lo destruye todo: su mundo, sus sueños, sus ilusiones; por eso Inés dice que a partir de entonces el tiempo se partió en dos: «atrás quedóse el mundo de la vida segura. Y el presente tornóse en el comienzo de un futuro preñado de desastres» (52; acto 2). Parte de ese futuro preñado de desastres que augura corresponde a las consecuencias de la dominación norteamericana que los personajes identifican como un bombardeo a los cimientos de su mundo:

- Hortensia: «¡Los bárbaros, niñas, han llegado los bárbaros!»
- Emilia: Siempre son bárbaros los que cambian el mundo que más amamos. «Están bombardeando la iglesia de San José, niña Eugenia!» Pero no sólo la iglesia. Bombardearon los cimientos de nuestro mun-

do. Por eso mamá Eugenia les llama «los bárbaros» (34).

El cambio de soberanía inicia una nueva época de reformas en todos los órdenes vivenciales en Puerto Rico. Las Burkhart pierden sus tierras y, con estas, su posición económica:

Hortensia: ¡La hacienda de Toa Alta! Perdida. (*Con rencor apasionado*) ¡Habéis vendido nuestras tierras!

Emilia: No por voluntad nuestra, Hortensia. Confiscadas creo. No entiendo bien. Debíamos años y años de contribuciones. El viejo notario nos lo había advertido (37).

La lucha entre dos imperios que se enfrentan culturalmente se reitera constantemente en la obra marquesiana desde distintos ángulos y perspectivas. El bombardeo a la iglesia de San José en *Los soles truncos* es sintomático del ataque a los cimientos de la nación puertorriqueña y al catolicismo como uno de los valores que se asocian con la herencia hispana. El tiempo y la angustia existencial que este suscita se torna en lucha contra el conservadurismo tradicionalista. En *Los soles truncos* el conflicto proyecta un vivir agónico que se debate en contra del devenir histórico y del mundo. A pesar de la pobreza actual que lleva a Inés a la mendicidad, las Burkhart conservan las joyas, último reducto del pasado opulento. Se niegan a venderlas porque devienen en cimiento para sus vidas. Por eso Hortensia le dice a Emilia: «Sabes bien que prefiero morir antes de que las joyas salgan de esta casa. (*Suplicante*) No lo permitas, Emilia. Las joyas son lo único que dan seguridad a mi vida... Hay mucha fealdad...» (35; acto 1). Las joyas en la obra se presentan en la misma categoría de la casa y las tierras: riquezas que no son negociables. La consigna de su padre muerto —«Jamás vendáis vuestras tierras, niñas» (53; acto 2)— está presente en sus

mentes. Estos tres elementos —tierras, casa y joyas— devienen en símbolos de la nación puertorriqueña toda vez que aluden al territorio nacional y a los valores relativos a la nación. Las joyas, por ejemplo, simbolizan las riquezas abstractas, como la lengua, la religión y los valores de origen hispánico que hay que defender contra los bárbaros que habitan el otro mundo que ellas visualizan en un mapa dibujado por el tiempo en una de las paredes de la sala:

- Emilia: (*Acercándose a Inés*) Es la mancha que dejó el temporal de San Felipe. ¿Recuerdas? El viento destechó la sala...
- Inés: Es un mapa, Emilia. Un mapa dibujado por el tiempo.
- Emilia: Es cierto, Inés. Nunca pensé en eso. Es un mapa.
- Inés: (*Señalando*) ¿Ves? Un mundo arriba: el de ellos. Otro mundo abajo: el nuestro. Y un istmo uniendo los dos mundos. (*Iluminada*) ¡Es preciso destruir el istmo!
- Emilia: Eso es, Inés. Destruir el istmo. Pero yo... yo no sabría hacerlo. (59; acto 2)

Ante la impotencia para destruir el istmo que une los dos mundos —el nacional y el foráneo— la tragedia se yergue como solución a la situación que viven. La agonía que las lleva a la enajenación luego las lleva al suicidio, de manera que la muerte se vislumbra como secuela inmediata a la angustia vivida. La expiación purificadora es la respuesta a la rebeldía, la miseria, el rencor, los celos, la desesperanza y a la encerrona psicológica que las ha consumido. El fuego es el elemento purificador de «lo feo y horrible que una vez fuera hermoso y lo que fuera horrible y feo por igual» (64; acto 2). Jean Paul Sartre en su prefacio a *Los condenados de la tierra* pone de manifiesto la impotencia que genera en el colonizado su situación colonial y cómo esta

sensación produce una furia contenida que, por lo general, se torna contra el mismo colonizado, tal como lo vemos en las obras de René Marqués:

Lean a Fanon: comprenderán que, en el momento de impotencia, la locura homicida es el inconsciente colectivo de los colonizados.

Esa furia contenida, al no estallar, gira en redondo y daña a los propios oprimidos. Para liberarse de ella, acaban por matarse entre sí: las tribus luchan unas contra otras al no poder enfrentarse al enemigo verdadero (17).

En *Los soles truncos* se percibe la visión maniqueísta de la historia sobre la que sienta sus bases el elemento trágico que está presente en toda la producción literaria de René Marqués y de la mayoría de los escritores del cincuenta. Nos muestra a seres humanos acorralados y sin salida, que como condenados se debaten entre la vida y la muerte, entre dos mundos que responden a lo bueno y lo malo. Los personajes que representan los valores en juego, en la obra de René Marqués, sin embargo, son condenados al fracaso y, en la mayoría de las situaciones, a la destrucción física. El que la acción se desarrolle en la Calle del Cristo, según Margot Arce no es casualidad sino que Marqués escoge esa calle porque busca establecer una referencia mental palmaria entre «el carácter expiatorio del desenlace y el sacrificio cristiano del Gólgota» (66). La lucha entre dos imperios que se enfrentan culturalmente en territorio puertorriqueño es una de las causas que le lleva a resolver trágicamente. Esta pugna entre los dos imperios en algunas de las obras de René Marqués, como en las siguientes, se plantea de forma contundente: *Los soles truncos*, *La carreta*, *Un niño azul para esa sombra*, *La muerte no entrará en palacio* y *Carnaval adentro y carnaval afuera*. En otras obras, como *El sol y los Mac Donald*, *David y Jonatán* y *Tito y Benerice*, *Sacrificio en el Monte Moriah*

y *Los condenados*³, subyace y aflora a través de los indicios que presentan lo nacional; recurso que Marqués utiliza para que su obra adquiera dimensión universal.

RENÉ MARQUÉS Y LA RELIGIÓN CATÓLICA COMO FUERZA ANTICOLONIAL

La obra de René Marqués presenta la visión de un mundo en crisis que se manifiesta en el choque entre los valores hispanos y los norteamericanos. La sociedad puertorriqueña, modelada tradicionalmente por la religión católica, a partir de los años cuarenta, adopta algunas costumbres o formas que no están a tono con los valores tradicionales establecidos. En 1937, por ejemplo, se aprueba la Ley neomathusiana que, si bien prohíbe el aborto, legaliza los contraceptivos. Como consecuencia, se establecen clínicas de prevención en las ciento sesenta y una unidades públicas con el objetivo de controlar la natalidad y mejorar las condiciones de vida de los puertorriqueños. Estos mecanismos entran en evidente conflicto con los estatutos establecidos por la Iglesia Católica, que califica dichas prácticas de inmorales. Es este solo un ejemplo de lo que significa el enfrentamiento de dos visiones de mundo en el contexto colonial.

En su libro *Inmersos en el silencio*, René Marqués consigna este enfrentamiento que, al fin y a la postre, se proyecta en personajes acosados que más que vivir la vida, la sufren; y se hallan consumidos unas veces por su propio ámbito espiritual; otras, por la sociedad que los margina y aplasta inmisericordemente. El sugestivo título de esta colección de cuentos apunta precisamente a la búsqueda infructuosa que emprenden los personajes

³ Obra inédita de René Marqués escrita en 1942, destruida por el autor en 1946 y reescrita en 1951. Para un análisis de este drama en comparación con toda la obra restante del autor, véase nuestro estudio, *Estructura e ideología en «Los condenados», drama inédito de René Marqués*. Tesis inédita, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, Puerto Rico, 1986.

marquesianos, para quedar al final inmersos en el silencio de la incomunicación, la insatisfacción y la muerte. Este silencio es el que se yergue al final del primer cuento de la colección «Pasión y huida de Juan Santos, santero», en el que la religión católica deviene en fuerza anticolonial ante la presencia del protestantismo que se intensifica en la isla con la invasión foránea. Para Juan Santos, el catolicismo constituye una herencia de siglos, que representa la puertorriqueñidad misma, de modo que atentar contra esta es oponerse al ser nacional. Manifiesta, pues, este personaje la agresión cultural de índole religiosa a que es sometido el puertorriqueño en los campos de la isla. El ministro protestante que antes era católico es descrito por el narrador heterodiegético:

Es verdad que siempre fue un tanto díscolo, sobre todo desde que se metió en política. Pero, por lo demás bebía, jugaba y creía en Dios como cualquier hijo de vecino. En cambio, volvió del pueblo tieso como una tusa, empezó a llamarle «Jehová» a Dios y «Señor» al bueno de «Jesús». Además le dieron convulsiones. Y como si fuese poco, no quiso que nadie en el barrio bebiera ni bailara. Lo peor es que se había empeñado en prohibir las fiestas del Santoral que eran la única alegría de los vecinos (Marqués, *Inmersos* 28).

Juan Santos, quien se dedicaba a la talla de santos de palo, como una manifestación de su fe católica, sufre el acoso del pastor protestante y sus feligreses. Conviene señalar que los santeros en Puerto Rico eran artesanos campesinos que se dedicaban a tallar santos de palo en distintas maderas y estilos. Este arte centenario se desarrolla hasta alcanzar su momento de apogeo⁴; pero en los años cincuenta, a causa de la emigración

⁴ Para un estudio detallado de este desarrollo véase el libro de Ricardo Alegría.

a áreas urbanas, entra en un período de crisis, toda vez que la población rural había sido su fuente de vida. A este fenómeno se agrega el hecho de que muchas personas se convirtieron al protestantismo, que considera el culto a los santos un acto de idolatría⁵. El cuento de René Marqués trata precisamente de este conflicto cultural entre los más íntimos valores del puertorriqueño, afianzado a una tradición religiosa de siglos, y la nueva corriente protestante que penetra a la isla en el siglo XX. La confrontación entre Juan Santos y el ministro comienza con la discusión personal entre ambos. Más tarde, ocurre la ‘inquisición protestante’ en la que registran la casucha de Juan Santos y le roban sus santos e instrumentos de trabajo. La angustia existencial surge ante el desolador espectáculo de la fogata humeante en que yacen las cenizas de su más preciada labor: sus santos de palo. La angustia trasciende al ente colectivo ante la desintegración de sus más hondas raíces religioso-nacionales:

Por el alma de aquellos jíbaros, cuyos rostros enrojecía por igual el fuego, bien fuesen idólatras, conversos o «tapaos», debió pasar un chispazo de angustia metafísica al sentir, quizás inconscientemente, que las llamas consumían algo más que la catolicidad de unas humildes y rústicas figuras de palo (Marqués, *Inmersos* 30).

La angustia se materializa en el llanto dolorido que produce el examen de las brasas, y en la comprensión de que todo se reduce a polvo y cenizas. La congoja aflora en lo más íntimo del ser que teme la derrota de un ideal, de un sueño:

⁵ En el siguiente artículo de Lilia A. Martínez, «Refulge la talla de santos en la montaña», *El Nuevo Día*, 13 de diciembre de 2000, pp. 54-55, se consigna, aún en la actualidad, la actividad de los santeros de la isla, quienes celebraron el Decimoséptimo Encuentro Nacional de Santeros, en el que se exhibieron esculturas talladas tanto en maderas del país como en maderas exóticas. Este encuentro de artesanos goza del respaldo del público general así como de entidades como el Museo de Arte de Ponce, que cuenta con una colección de santos modernos de Puerto Rico.

Sentía un no sé qué de angustia en las entrañas que en nada se relacionaba con sus necesidades fisiológicas. Era un íntimo temor de verse derrotado antes de alcanzar lo que se había propuesto (33).

La figura del «hijo de don Teyo», el innominado ministro protestante, se convierte en la imagen del mismo demonio:

Pensó de pronto que el hijo de don Teyo, rodeado así del fuego de los jachos era la imagen viva del demonio. Si un temor supersticioso, tradición respetable de su oficio, no le hubiese impedido tallar efigies de Satán; si él, violando esa tradición y sobreponiéndose a ese temor, hubiese intentado alguna vez crear en madera el rostro infernal del Ángel Caído, la habría expresado así, mismamente como aparecía ante sus ojos aquel rostro duro y resentido que, de pronto, habían vomitado las sombras en el medio del batey (34).

El cuento concluye con un segundo ataque de los protestantes a la casucha de Juan Santos, quien, como un mecanismo de resistencia pasiva, había decidido tallar la Virgen del Carmen y los Santos Reyes para dejarlos en cada hogar en los días de Navidad. Esta segunda confrontación, termina con el incendio de la casa de Juan a manos de estos y la muerte de su perra Güira, quien yace agonizante. Así Juan Santos

[t]ajado, dolorido, sintió el espanto de perderlo todo: su compañera única, su casa, su trabajo, sus santos, su barrio, su hondonada jíbara. Rechazando insensible la solicitud de las verónicas campesinas, que enjugaban sus heridas con los lienzos no muy blancos de sus enaguas, Juan Santos se alejó por el camino de lajas que iba a llevarle a lo desconocido (38).

Con la destrucción física de este personaje y su mundo, los valores en juego resultan derrotados ante la agresión estadou-

nidense; final que está muy a tono con la visión pesimista y trágica que hemos subrayado en la obra de René Marqués. La alusión, en la cita anterior, a las verónicas y a los lienzos que enjugaban las heridas del protagonista homologa a Juan Santos con la figura de Jesús, quien padeció martirio por la causa divina. Estamos, sin embargo, de acuerdo con Esther Rodríguez Ramos en que en este cuento el paralelismo con Cristo se torna irónico, toda vez que el autor, en lugar de utilizar en el título la palabra «muerte» tal como se hace cuando se habla de Cristo, incorpora la palabra huida, lo cual supone una «muerte deshonorosa que revela la incapacidad del protagonista para enfrentarse al sufrimiento hasta las últimas causas» (Rodríguez Ramos 95-96).

En la obra marquesiana, el ser humano con ideales, quien sueña con un mundo mejor, está condenado a vivir en el infierno de un cosmos que no plantea alternativas. Se aferran, no obstante, a su catolicismo, fe que utilizan como fuerza anticolonial ante el protestantismo y otros valores foráneos que amenazan la hispanidad como elemento importante en la identidad nacional puertorriqueña.

EL PATRÓN DEL *PATER FAMILIAS* ESPAÑOL Y EL MATRIARCADO EN LA OBRA DE RENÉ MARQUÉS

René Marqués, en su ensayo «El puertorriqueño dócil», opone el patrón del *pater familias* a lo que llama el patrón matriarcal estilo anglosajón que, según él, se instaura en Puerto Rico a partir de 1940 y, desde entonces, ha tenido un consecuente y arrollador desarrollo (Marqués, Ensayos 175). El que en la literatura puertorriqueña contemporánea haya personajes femeninos cuyas caracterizaciones psicológicas sean de apreciables méritos lo atribuye precisamente a una reacción de los escritores contra dicho matriarcado, tal como se expresa en el texto siguiente:

A decir verdad, los escritores jóvenes parecen vengarse ferozmente del matriarcado —patrón extraño recién importado a su cultura— presentando a menudo a la mujer bajo la luz más adversa que la pobre pueda, como personaje soportar. Aparentemente, son ellos —los escritores— los únicos que en la sociedad puertorriqueña han reaccionado con agresividad y rebeldía ante la desaparición del último baluarte cultural desde donde podía aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva: el machismo, versión criolla de la fusión y adaptación de dos conceptos seculares, la honra española y el *pater familiae* romano (Marqués, *Ensayos* 175; énfasis del autor).

Para René Marqués, la instauración del matriarcado en la isla ocurre porque en Puerto Rico el hombre es dócil. Según él, en otras sociedades como la española, la francesa y la italiana impera, al momento de la escritura del ensayo⁶, el patrón del *pater familias* o el patriarcado. Visualiza el matriarcado como una amenaza que pende sobre el país, como espada de Damocles; por eso contempla con nostalgia el pasado patriarcal en que el hombre era dueño y señor de todo, incluso de la mujer.

Al igual que Antonio S. Pedreira, René Marqués plantea la idea del patriarcado como fuerza anticolonial, esto es, cataloga lo que llama el *pater familias* como una costumbre de origen hispano que, al igual que el idioma y la religión, el puertorriqueño debe preservar. Si en la obra de Pedreira, percibimos mucho resentimiento ante la incursión de la mujer en el campo intelectual, en la obra marquesiana esta tendencia alcanza su cúspide.

Marqués, como ya hemos señalado, idealiza el pasado y no puede admitir que una sociedad patriarcal que históricamente

⁶ No sabemos exactamente cuándo redactó el mismo, pero colegimos, por las referencias, que tiene que haber sido entre 1959 y 1960. Este ensayo recibió el Premio de Ensayo del Ateneo Puertorriqueño en 1960.

ha relegado a la mujer a un plano secundario transforme esa visión en una más progresista que eleve a las féminas a un plano más digno. La mujer figura en su obra de distintas maneras. Muchas veces la responsabiliza de todos los males que acontecen al protagonista. Si tomamos como paradigma *Los condenados*, obra inédita en que aparece un solo personaje femenino, colegimos que esta mujer llamada María, cual caja de Pandora, es portadora de todos los males. Su apodo 'la cabrera' reitera esta idea pues la cabra en la mitología es símbolo del mal. En efecto, es María, la que con sus ideas acelera el desenlace trágico del drama. A pesar de que René Marqués en su fecunda obra, traza distintos matices de la personalidad femenina, sobresale la mujer desde una óptica negativa y estigmatizada. Neysa Palmer apunta que en los primeros cuentos de René Marqués se proyecta una visión positiva de la mujer; pero que, cuando el autor cobra conciencia del papel del escritor puertorriqueño, relaciona el matriarcado con la transculturación y a partir de entonces sus cuentos presentarán a la mujer como responsables de los males sociales que abaten a su país⁷.

La innominada mujer de «En la popa hay un cuerpo reclinado», por ejemplo, se proyecta como un ser consumista y maquiavélico que lleva a su esposo al tormento por sus exigencias de tipo material. La madre también es objeto de resentimiento porque le obligaba a ponerse los zapatos pequeños y le impedía tomar sus propias decisiones: «Porque ser hombre es tener uno sentido propio. Y ella lo tenía por mí: No te cases joven, hijito» (Marqués, *En una ciudad* 97). La madre se proyecta, además, como una mujer racista y autoritaria que no solo selecciona la esposa de su hijo, sino también la profesión:

Y el sentido no estaba en el amor. Porque el amor estaba siempre en una muchacha negra, o mulata, o pobre

⁷ Otros estudios que abordan el tema de la mujer en la obra de René Marqués son: Barradas, García del Toro y Solá.

o generosa en demasía con su propio cuerpo. Y no era ése el sentido que ella tenía para mí, sino una blanca y bien nacida. Y tampoco era en escribir: Deja esas tonterías, hijito, sino una profesión, la que fuese, que no podía ser otra sino la de maestro, porque no siempre hay medios para estudiar lo que más se anhela (Marqués, *En una ciudad* 97; cursivas del autor).

Pero no solo es la madre la que se impone en su vida, sino la principal de la escuela en la que trabaja como maestro. También su esposa es culpable: de negarse a cuidar a su hijo enfermo, ahora muerto, y de exigir la compra de un televisor y una lavadora: «¿Sabes, querido? Un hombre de verdad le da a su mujer lo que ella no tiene» (105). Tanta es la rabia contenida, que este personaje planifica el asesinato de su esposa. La invita a dar un paseo en bote y, ya a bordo, se reafirma en sus planes, lo cual, según él, debió realizar hace años:

Pero debí hacerlo hace años. Debí hacerlo. Porque hay algo que le roe a ella las entrañas, demandando, exigiendo, de mí, que no tengo la culpa de poseer lo que ella no tiene y nunca pedí a nadie. Sólo vivir tranquilo, buscando sentido de mi vida.

O angustiado, no logrando encontrarlo jamás. Pero sin esta presión horrible de la envidia de ella, sin esa exigencia de siempre proporcionar a su vida cosas que no entiendo (106).

El final del cuento es trágico y supone una doble castración porque, luego de asesinar a su esposa, se corta los genitales y los arroja sobre su esposa muerta.

En su cuento «El bastón», figura una serie de datos autobiográficos que corresponden al final de los días del autor, época en que René Marqués, al igual que muchos de sus personajes, regresa a vivir al campo, a su residencia de Cubuy, donde vive con su madre. Estos hechos coinciden con los del universo ima-

ginario del cuento: el protagonista es un escritor que se retira al campo, donde vive con su madre, y recuerda su vida y la influencia negativa que las mujeres, en general, han ejercido sobre esta. Proyecta a una madre impositiva y abusiva que de niño lo castigaba con una correa de cinco lenguas, que trataba de imponerle una carrera universitaria y, en cierta manera, una esposa blanca y rica que aún lo perturba con todas sus exigencias. En fin, se trata de una madre que toma los hilos conductores de su vida y de una serie de mujeres que repiten el mismo patrón de conducta de esta. Finalmente, el cuento concluye cuando el personaje da muerte a su madre con un bastón, símbolo de virilidad que durante la trama se asocia con lo tradicional del mundo isleño y con el pasado de tipo patriarcal. El bastón, que al final del cuento es utilizado como arma, se quiebra, lo cual acentúa el final trágico del cuento, en un conflicto que recrea la impotencia del hombre para retornar al pasado cuya estructura social era totalmente patriarcal.

Sirva también como paradigma del tema del matriarcado frente al patriarcalismo la comedia trágica premiada por el Ateneo Puertorriqueño en 1958: «Un niño azul para esa sombra», cuya trama sienta sus bases en el cuento «El niño en el árbol» que René Marqués escribiera en 1956. En «Un niño azul para esa sombra» el tema es la degradación de un catedrático universitario condenado a prisión por haber participado en una revuelta nacionalista, y la contraposición de valores que se manifiestan en su lugar ante la presencia de su hijo Michelín. La obra se desarrolla en la época actual en una mansión de la Avenida Ashford. Una vez sube el telón, se oye a Cecilia cantar varias estrofas de un baquiné o cántico campesino a la muerte de un niño. Es, sin duda, un cántico profético que prefigura el final trágico del drama.

La totalidad de la acción transcurre en el día del cumpleaños de Michelín. La presencia de Andrés, quien ha llegado antes de comenzar la fiesta, sirve para establecer el contraste entre un niño

promedio y el protagonista. El primero es de inteligencia regular y escasa sensibilidad; mientras Michelín posee madurez intelectual, inteligencia y, sobre todo, una gran sensibilidad que lo lleva a la creación de una desbordante fantasía que se evidencia con el juego al pasado que sostiene con Cecilia. Este juego es una recreación morbosa de las penosas experiencias, que han dejado profunda huella en el alma sensible de Michelín. El juego termina con la expresión de un gran dolor que le sume en un profundo letargo y, a su vez, lo traslada al encuentro con el padre ausente.

La acción del primer acto es interrumpida por la retrospectiva que constituye el segundo, la cual se desarrolla dos años antes. Para este entonces, el nacionalista intelectual Michel Lefranc, padre de Michelín, había cumplido sus ocho años de condena y regresa al hogar. A pesar de que sus cuñados le han ofrecido trabajo en la banca, declina la invitación porque se percató de que para un ex profesor universitario, ex subversivo y ex presidiario será muy difícil realizar a conciencia la labor encomendada por los hermanos de Mercedes. Michel se encuentra, además, con que su esposa, en los años en que él estuvo preso, tuvo un amante con quien termina la relación cuando él salió del presidio. Mercedes también permitió que sus hermanos quemaran los borradores de su próximo libro de ensayos, producto de años de investigación. Sin embargo su falta mayor es haber sacrificado el quenepo macho, símbolo de la figura paternal y del orden patriarcal:

Michel: (*Sombrio*) ¡Y trajiste la tierra de nadie a esta casa! (*Observando la terraza*) Y para agasajar a tus nuevos amigos ampliaste la terraza. Y sacrificaste el árbol... (*Volviéndose*) Dime ¿sabías lo que ese árbol significaba para Michelín?

Mercedes: Pues... un árbol más, imagino. Después de todo era un quenepo macho; no daba frutos.

- Michel: Tienes razón. Frutos que pudieran palparse y comerse, no. Pero en su soledad nuestro hijo había hecho de él un compañero, un confidente, un...protector.
- Mercedes: ¡Es ridículo! ¿Cómo se te ocurre...?
- Michel: ¿Cómo no se te ocurrió a ti? ¿Cómo es que tú, siendo su madre, no pudiste nunca descubrir el significado de ese árbol en la vida de tu hijo?
- Mercedes: (*Impaciente*) No tengo su imaginación, eso es todo. ¿Cómo quieres que pueda yo adivinar y fomentar todas sus absurdas fantasías?
- Michel: ¡Qué ser extraño eres! ¡Asesinas un árbol y crees que es sólo eso: un árbol! ¡Destruyes, y no tienes conciencia de lo que haces! ¿Hay algo que haya escapado de tu insensibilidad, a tu estúpida inconsciencia? (*Marqués, Teatro 139*)

Esta escena colmada de reproches proyecta a Mercedes como una destructora de conciencias, como un ser insensible, superficial e imprudente, incapaz de captar la delicada sensibilidad de su hijo afectado psicológicamente. Es ella, además, la destructora de la honra de su esposo, Michel, quien es encarcelado porque aparentemente es víctima de la Ley 53 o la conocida Ley de la Mordaza que catalogaba como delito hasta hablar o escribir en contra del gobierno colonial.

En uno de los diálogos Michel homologa a Mercedes a una estatua de lata:

- Michel: . . . ¡Mírala Cecilia! ¡Una estatua! Si tuviese la mano en alto podría inclusive pensarse que es la estatua de la libertad. No de bronce, ni de piedra, ¡sino de lata! (*Sonríe*) Como la absurda réplica que han

colocado ahí, en la Avenida Ashford. ¿No resulta estupendo, Cecilia? (Sin dejar de mirar a Mercedes, como si se refriese a ella) ¡Una estatua de lata! ¡El símbolo de la libertad en pura lata! (*Sonríe silenciosamente.*) (129).

Pero esa libertad es la que provee el dinero y la posición social, hecho que reitera la idea de Mercedes como un ser superficial, vacío y sin ideales, cuyos propósitos inmediatos son de carácter utilitarista, así como se percibe en sus propias palabras:

Mercedes: No, no quiero tu compasión. Sólo quiero que sepas que también yo supe del horror de sentirme prisionera. Y supe del espanto que inspira la hostilidad, el miedo, y el odio de los otros. Tú tenías tus ideales, Michel. Yo no. Yo los admiraba en ti como un adorno más de tu personalidad. Pero nunca creí en ellos. No me educaron para eso. La tradición de mi familia ha sido la lucha por una sola libertad: la libertad que nos da el dinero y la posición social. Jamás concebí la libertad que tú amas como un fin por el cual pueda matar o morir (137).

Dos años después, se hace la alusión a la estatua cuando Michellín, vandaliza la estatua de la Avenida Ashford. Cuando la madre de Michelín discute el acto de vandalismo con Cecilia, Michelín va revelando, sin que ellas lo perciban, sus motivos:

Mercedes: . . . Fíjate. Primero, le manchan con pintura la parte superior de la cara. . .

Michelín: (*De espaldas a Mercedes y Cecilia, tenso con voz sorda*)

. . . Para cegarle los ojos.

- Mercedes: Luego, le dibujan un cuchillo sobre el corazón...
- Michelín: ... Porque los cuchillos matan.
- Mercedes: Y por último, le pintan en la falda la cara horrible de un diablo...
- Michelín: Para que su alma la maldiga Dios (149).

Para Michelín, la estatua está «¡Muerta y condenada! ¡Para siempre!» (150). Es símbolo de la insensibilidad de la mujer que se proyecta como un ser frívolo y superficial, sin ideales y cuyo único fin es vestir bien y gozar de una posición social.

Todo lo que se relaciona con su madre es motivo del odio de Michelín, de modo que Ricki, la gata de Mercedes, merece la muerte porque es de ella, porque es capaz de matar al canario. Asimismo, en una conversación imaginaria que Michelín sostiene con su padre, le indica con respecto a las mujeres: «No valen nada, ¿verdad?» (95). Es, en la obra, la mujer la que da apertura a la transculturalización. Mercedes americaniza el nombre de Michelín y se enamora de Philiphs, un angloparlante.

Michelín, por su parte, es un niño que, similar a las protagonistas de *Los soles truncos*, juega al pasado; pero, además de recrear la presencia del padre ausente, se regodea morbosamente en el asesinato del árbol macho, hecho que no puede perdonar a su madre.

Michel es un hombre cuyos sueños se ven frustrados por el peso de las circunstancias. En el presidio, aprendió a tejer cestos de mimbre, labor que es similar a tejer quimeras e ideales en las más abyectas realidades. Michel reconoce que, con la realización de tan noble artesanía, no podrá contribuir al sostenimiento del palacete en que viven. Por otro lado, considera que su mujer ha destruido todo: su honra, el quenepo macho, símbolo de la figura paternal, y, por ende, al confidente, compañero y protector de su hijo Michelín, sus manuscritos, y en especial, el libro de ensayos, producto de muchos años

de arduo trabajo y último asidero en la elaboración de nuevas alternativas en la vida de un ex presidiario. Ante tan dura realidad, el divorcio se yergue como única salida. Michelín, quien ha sido testigo mudo de la escena que plantea los hechos y la consecuente alternativa, baja las escaleras «pesadamente como si de súbito, el buen Dios hubiese puesto una carga de siglos sobre sus espaldas» (142). El personaje de Mercedes, la esposa de Michel, se proyecta, reiteramos, como un ser sin ideales, insensible, inconsciente y egoísta que ha fracasado como esposa, madre y amante. Ella misma señala que sospecha que tiene el poder de matar ideales, ilusiones y sueños en las demás personas. No obstante, no deja de ser, como muchos de los personajes marquesianos, un ser angustiado, ante su ineptitud para lograr la felicidad. Al tratar de reivindicarse la recuperación del amor de su hijo, encuentra una gran barrera de sombras que no puede traspasar. Mercedes se confronta con su realidad contraponiéndola a los sueños, tema que visualizamos en otras obras marquesianas tal como se perfila en el siguiente texto:

Mercedes: Ya te dije que necesito enfrentarme a mi realidad. Demasiados sueños se han destruido en esta casa. No más sueños, no. Hay que ver la realidad cara a cara no importa cuán cruel sea (160).

Ella misma reconoce que hay en ella «un demonio interior» que se complace en librarla de la fantasía y la locura. El mismo demonio la obliga a enfrentarse a la realidad brutalmente (162). Para Mercedes, la vida es un infierno. Infierno que se materializa cuando Cecilia señala a Mercedes: «No te arrepientas. Tu vida hubiese sido un infierno» (162). Mercedes contesta afirmando que en realidad lo es. Michelín transforma las sombras de su imaginación en sus más bellas realidades mientras que convierte la dura realidad en sombras. Odia tanto a su madre que la equipara con la realidad hiriente:

Michelín: . . . La realidad eres tú. La realidad es también los otros, los que persiguen a mi padre. Los que odian las cosas que mi padre ama. La realidad es esta casa, y el teléfono y la cárcel y la estatua. Y los adoradores de la estatua. Y los niños sin corazón que tú llamas mis amigos. Y sus padres. Y la banca de mis tíos, la gata que persigue a los pájaros que cantan. Y el veneno azul que se le echa a un árbol para abrasarle la savia. ¡Yo conozco la realidad! Y por eso la odio. ¡Y la escupo!

Mercedes: Michelín...

Michelín: Como la escupió mi padre (170).

Mercedes deshace la ilusión fantasiosa de Michelín al confesarle que su padre ha muerto. Tal confesión, expresada con profundo lirismo y gran tristeza contenida, establece un paralelismo entre Michel Lefranc y la figura de Cristo:

Mercedes: Si, Michel odió, escupió a la realidad aquí. Y la realidad se vengó de él en la ciudad que él escogió como tránsito para otro sueño más. No, nunca llegó a Santiago, ni a ningún lugar de Suramérica. Lo devoró Nueva York. Murió en la calle, pobre orador de barricada, habitante de Bowery, mesías de los sueños truncos, entre el polvo y la nieve, y el hollín y el fango, y el silencio estruendoso de una ciudad que sólo se da a los duros de espíritu, y a los ricos, y a los crueles. Un crucificado más, un cadáver de tantos que descubren, con el alba, los gorriones de Washington Square, en un banco, no lejos de la universidad... ¡Michel! ¡Michel

Lefranc! Ya tus pobres sueños descansan en paz! (172-173).

Mercedes, desesperada, acelera, con sus palabras, el suicidio de Michelín. Con estas desata el desenlace trágico de la obra: Michelín ingiere del veneno que se utilizó para sacrificar el árbol, sube al enrejado y se coloca de forma tal que da la impresión de un crucificado. Se va poniendo azul mientras se oye la voz de Mercedes que lo llama para que apague las velitas de su bizcocho de cumpleaños. Michelín, ya moribundo, exclama: «¡Apaga, Tu Dios, las velitas! ¡Y perdona a Michelín!» (180). Muere y se oye el coro de niños que canta «Happy birthday to you». Con este final, el escenario se convierte en «altar de consumación trágica» (221) al decir de Francisco Arriví, quien apunta que en un teatro como el puertorriqueño, «donde se muere a menudo y de dolorosa manera no se ha expresado muerte más cruel que la de Michelín».

Antes de concluir este apartado, deseamos apuntar que la forma firme y autoritaria en que el autor enuncia sus ideas proyecta este carácter patriarcal que hemos destacado en las obras analizadas. Sus textos se han visto como el *logos* o como la *verdad*, característica que tal vez motiva a Arcadio Díaz Quiñones a señalar que la obra de René Marqués es didáctica, toda vez que puede leerse como un extenso sermón, «apoyado en alegorías, parábolas y rotundas polarizaciones» (43). Esta característica de su escritura también se percibe en el comentario de Luis Rafael Sánchez cuando apunta que la figura de René Marqués se convirtió en su generación en una figura central, cuyas palabras «cautivaron al público como ningún otro escritor del siglo XX» (11). Señala, además, que sus textos impregnados de críticas y reproches y la severidad enjuiciatoria y el resentimiento de sus palabras no impidió que «gozara de la admiración sostenida que se transforma en aplauso y endoso», lo que le otorgó «el poder excepcional del sacerdote que verbaliza y gesticula para su feligresía creyente e idolatriz» (11).

En general, la visión que René Marqués proyecta de la mujer no es halagüeña pues abandona los valores que le imponía la sociedad patriarcal de origen español. En ocasiones, se presenta una visión más positiva cuando homologa la mujer con la isla invadida, subyugada y oprimida por el Imperio como en «Isla en Manhattan» en el que la mujer es símbolo de la patria que habiendo rendido su cuerpo, jamás rendirá su alma.

LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE RENÉ MARQUÉS EN CONTRAPOSICIÓN CON LA VISIÓN DEL LINGÜISTA RUBÉN DEL ROSARIO

El tema de la lengua española como elemento importante en la preservación de la identidad puertorriqueña se destaca en ensayos como «El problema del idioma en Puerto Rico» de René Marqués, quien considera que el inglés y el español, como lenguas occidentales dominantes, deben enseñarse con preferencia en toda América. Igualmente apunta que los países latinoamericanos deben enseñar el inglés como lengua extranjera preferente; y Estados Unidos, el español. En Puerto Rico, se ha pretendido implantar la enseñanza de materias como ciencias, matemáticas e historia en inglés, lo cual René Marqués considera antipedagógico. Para él, es sumamente necesario que el niño domine adecuadamente su lengua vernácula antes de tratar de aprender un segundo idioma. Hacerlo de forma diferente es, para el autor que nos ocupa, una forma de «destruir o eliminar el idioma propio para imponer el extranjero como vernáculo» (*Ensayos* 136). Asimismo visualiza la batalla de la lengua en Puerto Rico como producto de la mezcla fatal de la política y la pedagogía en la que la política no ganará nada apreciable y la pedagogía perderá demasiado. Esta polémica política en la que se debate en qué idioma enseñar en Puerto Rico genera una actitud de resistencia psicológica al idioma inglés, lo cual se evidencia con el pobre

dominio que tiene el puertorriqueño de la lengua inglesa. En la segunda parte de este ensayo, que subtitula «Las tres vertientes del problema del idioma», aborda el tema de la lengua como expresión fundamental de la cultura. Aun los pueblos primitivos necesitan conocer sus lenguas plenamente para alcanzar el total entendimiento de la cultura autóctona en todos los matices y sutilezas psicológicas y espirituales. Para fundamentar sus ideas con respecto a la lengua se ampara en Heidegger para quien la «lengua madre es la razón de ser del propio ser» (Marqués, *Ensayos* 146). Marqués ve el ataque al idioma de un pueblo como el asalto a la raíz misma de su personalidad, a su más «entrañable expresión espiritual» (146), a la esencia de su ser. El primer paso para la aniquilación espiritual de un pueblo es el empobrecimiento y, si es posible, la destrucción de su idioma vernáculo, lo cual han sabido muy bien todas las potencias imperialistas del mundo.

Puerto Rico, país que ha tenido que luchar contra el coloniaje norteamericano, ha logrado, según René Marqués, resistir el embate del enemigo puesto que la metrópoli no ha podido suplantarlo su lengua. Reconoce, sin embargo, que ha adelantado terreno al respecto toda vez que se observa un notable empobrecimiento en las potencialidades expresivas del vernáculo en Puerto Rico. La situación es más difícil puesto que

[n]i en español ni en inglés puede en términos generales el presunto «bilingüe» puertorriqueño expresar hoy su más extrañable autenticidad. El momento es, pues, crucial para la supervivencia del vernáculo y, por ende, para nuestra cultura de raíz hispana. O el pueblo puertorriqueño opone hoy diques efectivos a la penetración lingüística y cultural norteamericana o se arriesga a perder idioma y cultura para las próximas generaciones, no ya dentro de una hipotética anexión futura, sino dentro de la misma realidad colonial actual (146-147).

Mientras Puerto Rico sea colonia de una potencia cuya lengua sea diferente a la suya, «el dilema del idioma no podrá jamás tener una solución definitiva» (147). Califica como ingenuos a quienes creen que el español y la cultura sobrevivirán con la estadidad federada; y como ilusos a los estadolibristas que piensan que tienen la capacidad para conservar la lengua y la cultura frente «al proceso más lento; pero firme y en marcha, de la asimilación dentro de la colonia actual». Según él, la única opción que tiene Puerto Rico para resolver tal dilema es la independencia política.

En su cuento «La ira del resucitado», por ejemplo, se proyecta la figura de un Cristo que viene a la Tierra a cumplir con una nueva misión. Baja de la montaña a castigar a un pueblo que ha pecado contra el Verbo, y que se ha separado de lo noble en aras de su amor a las riquezas y su enajenada adoración a la máquina. Es, en realidad, la denuncia de un pueblo que vende hasta su lengua, a cambio del progreso y la adquisición de bienes materiales. En este cuento, el curandero da al niño dos sustancias —el elixir del Verbo que fue el principio y una pócima extraña— para curar la supuesta tartamudez del niño. El siguiente fragmento del cuento pone de manifiesto las ideas del autor con respecto a la imposición del inglés en Puerto Rico y el mutismo del niño como castigo por darle a este una pócima extraña. Las palabras del resucitado interpelan al curandero:

—¿No sabes que el uso conjunto de la pócima y el elixir fue lo que causó su tartamudez?

—Sé la verdad de lo que dices. Pero no está en mí evitarlo.

—¿Quién ha puesto en tus manos, hombre irresponsable, la pócima ajena al Verbo primigenio?

—El Hombre del Castillo— contestó el mago o curandero.

Por tercera vez en el tercer día, estando el sol cerca de su cenit, los ojos del resucitado arrojaron luces mortales de

ira. Y su voz retumbó en el valle como trueno amenazador:

—En verdad, en verdad te digo que no torturarás más al niño.

Dicho lo cual, el resucitado extendió su mano sobre la cabeza del niño y éste quedó mudo (René Marqués, *Inmersos* 68).

Las posturas ante la lengua de René Marqués y de Rubén del Rosario contrastan bastante pues, a pesar de que ambos son independentistas, cada uno de ellos representa una tendencia diferente con respecto a la lengua española frente al régimen colonial. Si para René Marqués la pureza de la lengua española alcanza un carácter sagrado pues en ella le va la vida a la nación puertorriqueña; para Rubén del Rosario, la identidad es un fenómeno dinámico, que se mueve en la lengua viva, impura, en constante evolución, de modo que va renovándose a tono con la dinámica de los tiempos. Para del Rosario, no se debe combinar la lucha por la soberanía política con la defensa de la lengua española toda vez que un aspecto no tiene que ver con el otro. La lucha por la independencia debe ser una lucha frontal por el derecho político que no se debe diluir en «un fracatán de cosas accesorias» (32).

Rafael Bernabe apunta una aseveración que ya Martínez Capó detectó en una reseña en 1985:

los textos de Rubén del Rosario están salpimentados de ejemplos de esa lengua popular que tanto apreciaba y que pretendía prestigiar: fracatán, sucosumuco, tequequeteque, traqueteo, apolismao, son algunos ejemplos. Martínez Capó menciona varios: «autores chéveres», «reglas fatulas», «boronía gramatical», entre otros. Ya en 1940 del Rosario colaba la palabra «changuería» en un artículo sobre el inglés en Puerto Rico (225).

Rubén del Rosario no solo defiende la lengua popular, oral y cotidiana en el plano teórico, sino que utiliza términos de esta

categoría en sus escritos académicos, a nuestro entender, con el fin de subvertir la lengua literaria que hasta los años cincuenta en Puerto Rico es sumamente cuidadosa en mantener la lengua popular lejos de textos considerados cultos o académicos. En *Insularismo*, por ejemplo, el deseo de utilizar un lenguaje castizo lleva a Pedreira a utilizar la segunda persona plural, que en Puerto Rico no se utiliza ni en la lengua hablada ni en la escrita, en las exhortaciones finales del libro⁸. En la obra de René Marqués, el narrador utiliza siempre un lenguaje rebuscado, serio y culto al narrar los hechos que afectan a los personajes. Los personajes, en cambio, utilizan la lengua cotidiana a tono con el idiolecto de su grupo social particular. Esta diferencia en el manejo del lenguaje entre el narrador culto y los personajes, a partir de los años sesenta se borra con la presencia de escritores como Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega, cuyas obras tienen narradores que presentan los hechos utilizando la lengua popular que muchas veces manifiesta una oralidad que desafía los esquemas puristas de las generaciones previas.

RENÉ MARQUÉS Y SU VISIÓN DE MUNDO

La obra de este escritor arecibeño responde a la visión de un mundo en crisis, crisis de los valores de la sociedad tradicional frente a las nuevas corrientes, producto del imperialismo norteamericano. La obra de René Marqués, como la de muchos de los intelectuales que le preceden, representa una identidad

⁸ El penúltimo párrafo de *Insularismo* ilustra nuestro planteamiento: «Podéis pensar, jóvenes de mi tiempo, que la historia empieza ahora, que sois vosotros los llamados a llenarla, a darle el contenido ideal que todo hombre puro quisiera para la patria. Si queréis ser leales con vosotros mismos y leales con las demandas del momento en que vivimos tenéis que maniobrar por todos los caminos de la historia y cifrar con esmero vuestra conducta, para que algún día caiga satisfecha en sus anales. De lo contrario seréis siempre una juventud cronológica, cargando sin remedio con vuestras arcas vacías» (162; énfasis nuestro).

nacional esencialmente hispana. Se distingue de sus antecesores por un hispanismo matizado de los elementos existencialistas que sirven de rúbrica a toda su obra y que se vislumbran de forma palmaria y dramática en el epígrafe tomado del Sermón de Fuego de Buda, que utiliza en su libro de cuentos «En una ciudad llamada San Juan»:

Todo está en llamas: los ojos y los sentidos todos están en llamas; encendidos por el fuego del amor, por el fuego del odio, por el fuego del deslumbramiento, encendidos por el nacer y el envejecer y el morir, por el dolor y el lamento, por la angustia y el sufrimiento y la desesperación. El mundo todo está en llamas, el mundo se estremece (Marqués, *En una ciudad* 15).

La angustia existencial, que refleja toda su obra, en su cuento «El miedo», por ejemplo, se transfiere del protagonista principal a la patria misma. El protagonista, quien arrastra su existencia agobiada por un miedo metafísico, por el sinsentido de la vida, sin saber siquiera qué desean de él, es incapaz de dilucidar el problema político de la patria. En vez de identificarse con la suerte de esta, identifica a esta con su propia suerte. La humaniza y le atribuye su propio sentir ontológico:

¿Qué quieren de mí? Sí, ¿qué querían de ella? ¿Con qué derecho exigían? ¿No era suficiente la angustia de ser isla, de su soledad, de la incomprensión de dos océanos que aprisionaban sus horizontes? (Marqués, *Inmersos* 187).

La visión de mundo de René Marqués corresponde a la del grupo social que pierde poder, luego de la invasión estadounidense, frente a las compañías norteamericanas del azúcar y el tabaco. Es importante señalar que en un lapso de diez años, la economía señorial de la haciendas de café se había transformado en una economía capitalista de plantaciones azucareras. Muchos hacendados y agricultores de pequeña y moderada propiedad, como los padres y abuelos de René Marqués, per-

dieron sus tierras a manos de dichas corporaciones. Este dato explica en parte por qué el autor en su obra adopta una actitud tan trágica ante la invasión norteamericana. Percibe el pasado como un paraíso perdido en el devenir histórico que establece nuevas configuraciones. Se produce, entonces, una profunda crisis cultural que se materializa en la denominada búsqueda de la identidad de la Generación del Treinta.

Esta línea de pensamiento responde a una fuerte tendencia entre los intelectuales de la época a reacerarse a España como una medida defensiva ante la nueva política colonial. Este sentimiento hispanófilo los llevó muchas veces a la idealización del antiguo régimen español a la par que fortaleció la preservación de aquellos elementos definidores de la personalidad colectiva puertorriqueña ante la política desnaturalizadora de la nueva metrópoli.

René Marqués, como heredero de esta clase de ricos hacendados, proyecta en sus obras el reflejo de esta realidad. Los soles truncos, obra que seleccionamos como representativa de la suma de la obra marquesiana, ilustra claramente este hecho, puesto que las tres mujeres protagonistas pertenecen precisamente a la clase hacendada que viene a menos con posterioridad a la invasión norteamericana. Esta clase a la que también pertenecía René Marqués, en un régimen de explotación colonial, es la que goza de ciertos privilegios como la instrucción, la diversión y los viajes. En su novela *La víspera del hombre*, por ejemplo, se trasunta el mundo refinado de la burguesía del siglo XIX en trabazón con varios elementos autobiográficos. Las fincas de San Isidro y Carrizales del universo imaginario de su novela en realidad pertenecieron a su abuelo. Algunos de los personajes, por ejemplo, corresponden a las personalidades de varios de sus familiares. Don José Domingo Abreu, un inmigrante de las Islas Canarias y bisabuelo de René Marqués, corresponde a la figura del viejo Abreu de Carrizales (Rodríguez Ramos 12) que ocupa un lugar preponderante en los capítulos

treinta y uno y treinta y dos de la obra. A esta clase social, como ya apuntamos, también pertenecen las tres mujeres de *Los soles truncos* que evocan constantemente el pasado.

En síntesis, la obra de René Marqués proyecta al hombre y la mujer en lucha ante la pérdida de aquellos valores hispánicos que utiliza en la representación de la identidad nacional. La angustia se apodera de la vida de sus personajes y conmueve los cimientos de su mundo. Se trata de un cosmos caótico, en plena descomposición, cuyos habitantes son seres atormentados que luchan ante la angustia que se apodera de sus vidas. La condenación y la muerte constituyen el desenlace de la problemática existencial.

Luego de estudiar la obra marquesiana, concluimos que la tragedia es el elemento configurador de esta: los temas, los personajes, los símbolos, la escenografía y hasta ciertos recursos técnicos van encaminados a destacar esta tendencia que abona la creación de una visión de mundo pesimista y negativa de la vida. Los personajes se proyectan en la generalidad de su obra como seres angustiados y acorralados que no atinan a encontrar los hilos conductores de su existencia hacia un futuro emancipador. Muchas veces son entes enajenados de existencia falseada y mutilada, que se regodean en el círculo vicioso de la angustia; negando toda acción que pueda quebrar el estado de depresión en que viven.

El mundo imaginario de su creación artística está poblado de personajes que se proyectan como «buenos» o «malos». Esta visión maniqueísta califica de buenos a aquellos que no abandonan los valores hispánicos mientras ubica en la categoría de malos a los que, en aras del progreso material, truecan los elementos que considera constitutivos de su identidad puertorriqueña. En síntesis, los personajes marquesianos se perciben como seres condenados e impotentes ante la coyuntura existencial del ser humano que trata de afirmar su voluntad de vida sobre la muerte, tal como Sísifo que emprende una y otra vez

la subida al monte cuantas veces baje la piedra a los infiernos.

La nostalgia por un mundo que se ha perdido constituye la médula de la obra marquesiana. El tiempo toma un papel preponderante, de manera que el fluir de este, como agente transformador en el devenir histórico, resulta desolador. He aquí parte de la tragedia que pone de manifiesto la impotencia del ser humano ante la búsqueda de Dios, la inexorabilidad del tiempo y la realidad inmisericorde. La angustia vital no solo nace ante el sinsentido de la vida, sino ante aquello que no se logra descifrar. La muerte y el enclaustramiento, una forma de suicidio, se yerguen como alternativas para un presente que resulta desolador. La insatisfacción del ser humano se plantea en multiplicidad de ocasiones: ante la realidad social, histórica y económica, ante el transcurrir del tiempo, ante la fatalidad, ante Dios, ante la finitud humana, ante el colonizador, ante los valores que se pierden, en fin, ante la vida misma. Las obras de René Marqués en su mayoría se desarrollan en espacios cerrados que son como prisiones-infiernos en los que el hombre vive la quimera de sus sueños y la tragedia de una realidad que no se puede imbricar a estos. Es entonces cuando el mundo se bifurca. Se convierte en el de afuera y el de adentro. El primero es el mundo de la realidad y el segundo, un microcosmos que se crea como producto de la enajenación del hombre. Los personajes se encierran en sus conchas y viven de espaldas a la realidad. Al fin y a la postre, el microcosmos creado resulta igualmente malo. Es aquí cuando surge la tragedia, y la vida se yergue como un verdadero infierno del cual no hay escape posible. La muerte concebida en su significado más amplio aflora como secuela de la angustia vivida.

Representar el imaginario nacional puertorriqueño desde los predios de la escritura está íntimamente relacionado con el poder de las palabras que, en el plano individual, alberga la pasión de un corazón que late, y en el colectivo la intensidad de un grupo social que tiene una ideología y que concibe la pala-

bra como una toma de poder, como un arma que permite que las circunstancias cambien, como una licencia para ubicarse en el espacio que le ha tocado compartir con otros. Es en esta dinámica que se constituye el canon literario de un pueblo que, en el caso de un país colonial como Puerto Rico, se circunscribe a la denuncia creadora, a la expresión de culpas y temores, al regodeo en la miseria y en aquello que se pretende ser. En un país fronterizo como Puerto Rico, definir lo puertorriqueño es reflejar de alguna manera la tensión entre las colindancias que abonan a una identidad hispana y a la vez mestiza. En la obra de René Marqués, el hispanismo, como ideología que ocupa hasta la Generación del Cincuenta el centro del canon literario puertorriqueño, sirve para construir la nación obviando a otros grupos sociales que se alejaban de dicha construcción del imaginario nacional. Sin embargo, considero que no sería del todo justo revisar la obra literaria de René Marqués desde perspectivas y corrientes que alcanzan su máxima expresión más adelante en el devenir histórico. Nos referimos a las luchas feministas y a los movimientos de los negros en Estados Unidos, los cuales inciden en la visión de mundo de generaciones posteriores. Si bien es cierto que en su obra privilegia los valores de las clases dominantes no es menos cierto que su verbo, al igual que el de José de Diego y otros intelectuales de principios de siglo, sirve para enfrentar el avance arrollador de la cultura norteamericana, lo cual propicia la afirmación no solo de la lengua española en Puerto Rico sino también de un innegable cúmulo de valores inherentes a la cultura hispana que hoy día siguen vigentes. Hoy, en el centenario de René Marqués debemos honrarlo pues a causa de puertorriqueños militantes y creativos como este autor arecibeño seguimos siendo un pueblo hispano.

OBRAS CITADAS

- Alegría, Ricardo. *La vida de Jesucristo según el santero puertorriqueño Florencio Cabán*. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1983.
- Acarón, Marlene. *Presencia y realidad de lo trágico en la narrativa de René Marqués*. Tesis inédita, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1974.
- Arce de Vázquez, Margot. «Los soles truncos: comedia trágica de René Marqués». *Sin Nombre*, vol. 10, no. 3, 1979, p. 66.
- Arriví, Francisco. «Perspectiva de una generación teatral puertorriqueña (1938-1956)». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, no. 1, 1958, pp. 41-47.
- Azize, Yamila. *La mujer en Puerto Rico (ensayos de investigación)*. Huracán, 1987.
- Bernabe, Rafael. «Un Puerto Rico distinto y futuro: Lengua, nacionalidad y política en Rubén del Rosario». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 24, no. 1, 1997, pp. 221-236.
- Del Rosario, Rubén. «Tres errores en la interpretación de la lengua en Puerto Rico», *Mundo Libre*, vol. 1, no. 3, 1943, pp. 21-23.
- Díaz Quiñones, Arcadio. «Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués», *Sin Nombre*, vol. 10, no. 3, 1979, p. 43.
- García del Toro, Antonio. *Mujer y patria en la dramaturgia puertorriqueña*. Playor, 1987.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Goldberg, Steven. *La inevitabilidad del patriarcado*. Traducido por Amalia Martín-Gamero, Alianza, 1974.

- Méndez, José Luis. «Sartre y la literatura puertorriqueña». *Sin Nombre*, vol. 11, no. 4, 1981, pp. 68-90.
- Llorens Torres, Luis. *Obras completas*. Vol. 1, Instituto de Cultura, pp. 310-311.
- Marqués, René. *Los condenados*. Obra inédita, 1951.
- . *Ensayos (1953-1971)*. Antillana, 1972.
- . *En una ciudad llamada San Juan*. Cultural, 1983.
- . *Inmersos en el silencio*. Antillana, 1976.
- . *Teatro I*, Cultural, 1981.
- Mignolo, Walter. «Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina». *Nuevo texto crítico*, vol. 7, no. 14-15, 1994-1995, pp. 23-36.
- Montaldo, Graciela. «Diez años en democracia: Los cambios del canon». *Hispanamérica*, vol. 24, no. 72, 1995, pp. 39-48.
- Palmer Bermúdez, Neysa S. *Las mujeres en los cuentos de René Marqués*. Universidad de Puerto Rico, 1988.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Vosgos, 1979.
- Pérez Rioja, José A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos, 1971.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: Su proceso en el tiempo*. Partenón, 1983.
- Robinson, Lillian S. «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario». *El canon literario*, Arco/libros, 1998, pp. 115-137.
- Rodríguez Ramos, Esther. *Los cuentos de René Marqués*. Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Sánchez, Luis Rafael. «Las divinas palabras de René Marqués». *Sin Nombre*, vol. 10, no. 3, 1979, p. 11.
- Sartre, Jean-Paul. «Prefacio». *Los condenados de la tierra*, por Franz Fanon, traducido por Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Solá, María. «René Marqués ¿escritor misógino». *Sin Nombre*, vol. 10, no. 3, 1979, pp. 83-97.
- Sullà, Enric. «El debate sobre el canon literario». *El canon literario*. Editado por Enric Sullà, Arco/libros, 1998, pp.11-33.
- Stern, Alfred. «Consideraciones sobre la tragedia», *Atenea*, vol. 4, no. 1, 1967, p. 9-19.
- Torres Cruz, Elba. *Estructura e ideología en «Los condenados», drama inédito de René Marqués*. Tesis inédita, Universidad Católica de Puerto Rico, Ponce, 1986.



Don José Julián de Acosta y Calbo
(1825-1891)



JAIME ALBERTO SOLIVAN DE ACOSTA
ACADEMIA ASTURIANA DE HERÁLDICA Y GENEALOGÍA

PRINCIPALES PROBLEMAS GENEALÓGICOS EN PUERTO RICO

Resumen: Este trabajo trata sobre los principales problemas que se encuentran a la hora de trazar una genealogía en Puerto Rico.

Palabras clave: Abolición de la esclavitud, coincidencia de nombres y apellidos, errores de asentamiento, uso desordenado de apellidos, José Julián de Acosta y Calbo.

Abstract: The present study identifies the main problems found when you trace a family tree in Puerto Rico.

Keywords: Abolition of slavery, same names and last names, registration mistakes, indiscriminate use of last names, José Julián de Acosta y Calbo.

Todos sabemos que todo trabajo de investigación tiene sus dificultades. En este apartado, exponemos los principales problemas con los que se enfrenta el genealogista a la hora de trazar una genealogía.

El primer obstáculo que encontramos es la desaparición de una cantidad considerable de documentos y de libros parro-



Tarjas de bronce de don Francisco de Acosta y García y de doña Ana María Moreno y Merencio, bisabuelos de don José Julián de Acosta y Calbo, que se hallan en la Iglesia de San Francisco, en el Viejo San Juan

quiales, a causa de la mala calidad del papel y de la tinta, de la humedad o sequedad del ambiente, de los incendios, de las inclemencias del tiempo —lluvias y huracanes—, de las sabandijas y de la polilla. Son causa también de esta pérdida documental la negligencia e indiferencia de ciertas personas descuidadas e irresponsables, y la mala voluntad de otras, destructivas y egoístas, que mutilan y roban documentos. Estas últimas son las que se denominan, en la jerga del investigador, «la polilla humana».

En segundo lugar, están las personas egoístas que no comparten nada con nadie. A estas se les olvida que no son dueñas de la historia, que si poseen documentos históricos es solo en calidad de administradoras, y que, al actuar *pro domo sua*, se envilecen y le faltan a la verdad. En este grupo se hallan también los bibliotecarios y archiveros haraganes que no cooperan con el investigador en la búsqueda de información.

Terceramente, están las omisiones y los errores de asentamiento, en cuanto a nombres, apellidos, filiaciones, fechas y clases sociales se refiere. Se ven, verbigracia, algunas partidas de pardos (‘mulatos’ o ‘mestizos’) y de esclavos asentadas en los libros de blancos. Ejemplo de ello es el *Libro doce parroquial de bautismos de blancos* de la Catedral de San Juan. En él figuran nueve niños pardos inscritos¹.

En cuanto a los errores de asentamiento, tenemos, por ejemplo, la partida matrimonial de nuestro sexto abuelo don Juan Matheo [*sic*] de Sandoval y de Sosa, que data del 27 de enero de 1721. En ella se indica erróneamente que don Juan Matheo [*sic*] era hijo de don *Josef* [*sic*] *Martín* y de doña *Lucía Martín*²,

¹ Jaime Alberto Solivan de Acosta, *Libro doce parroquial de bautismos de blancos de la Catedral de San Juan de Puerto Rico* (Bibliográficas, 2011), pp. 20-21.

² Archivo Histórico Arquidiocesano de San Juan, *Libro de matrimonios de blancos*, vol. II, fol. 163vto.

error que se subsana al casarse en segundas nupcias con doña Juana de Velgara [sic] el 31 de marzo de 1744, pues consta en el documento que sus padres eran don Pedro de Sandoval y doña Bernarda de Sosa.

Otro óbice es el uso desordenado de apellidos, como el apellido materno solo o antepuesto al paterno, o el de los abuelos o ascendientes más linajudos. De ahí que no sea raro ver que los hijos de legítimo matrimonio lleven cada uno, uno o varios apellidos distintos de los de sus hermanos. Así, por ejemplo, «los hijos legítimos de don Juan de Salinas y Figueroa y de su esposa doña Isabel de Avila [sic], Loaíza [sic]^[3] y Ponce de León, fueron entre otros: don Juan de Salinas, doña Isabel de Solano y Loaíza [sic], doña Ana Cimbrón y Figueroa, doña Francisca Ponce de León, y doña Juana de Salinas y Carrillo»⁴.

Esta costumbre, apenas vigente en la actualidad, salvo en contadas ocasiones, como en el caso del Duque de Huéscar, don Carlos Fitz James Stuart y Martínez de Irujo, cuyo apellido paterno es Martínez de Irujo, estuvo muy generalizada tanto en España como en la América hispana.

Don Joaquín Alfonso Ramírez señala a este respecto, en el *Boletín del Instituto Venezolano de Genealogía*, correspondiente a marzo de 1991, que

Los *Ramírez de Arellano* debieron en realidad apellidarse Sánchez o Sánchez Ramírez, de acuerdo con nuestra metodología actual de componer los apellidos. Pero, como anota Fray [sic] Francisco de la Asunción, Carmelita [sic] Descalzo [sic] de Lucena, en su estudio de 1751 sobre los *Ramírez*, una cosa es la genealogía de sangre desde el tronco y raíz del linaje, y otra la genealo-

³ Se refiere al apellido *Loayza*. Otras variantes de este apellido son Loaisa y Loaysa.

⁴ Luisa Geigel [sic] de Gandía [sic], *La genealogía [sic] y el apellido de Campeche* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972), p. 8.

Firma y rúbrica de don Manuel de Acosta y Moreno, abuelo de don José Julián de Acosta y Calbo

gía del cognomento y apellido. «La primera —dice— es inmutable, pero la genealogía del nombre patronímico es muy variable... porque nos consta que en un linaje y aún en una misma casa hay distintos apellidos... Incluso algunos linajes, dejando sus antiguos apellidos, tomaron los de algunas ciudades donde fueron heredados, como los Ponces [*sic*]⁵ de León, Toledo, Córdoba[sic], Avilas [*sic*], Cáceres y otros muchos de este modo». Así los Marqueses de Priego «son ab origine [*sic*] Muñoces [*sic*] por el Adalid [*sic*] Muñoz de quien descienden y, no sonando este apellido, tomaron el de Córdoba, y a poco tiempo sus descendientes Don [*sic*] Alonso y Don [*sic*] Gonzalo, conocido con el nombre de el [*sic*] Gran Capitán,

⁵ Debió decirse *Ponce*, pues, de acuerdo con el que suscribe, los antropónimos no se pluralizan por ser invariables en número. Según el autor de este trabajo, existen dos razones fundamentales para mantener los antropónimos inalterados en plural. Primero, porque los nombres (de pila o apellidos) no se rigen por ninguna regla gramatical, sino por el uso familiar o personal, y, en segundo lugar, para evitar cualquier ambigüedad, pues hay que recordar que existe en español la alografía de antropónimos. Tómese, verbigracia, *María*, que, además de ser nombre de pila, también es apellido, y aparece escrito *María* y *Mariás*, con ese. La misma alternancia ocurre con otros apellidos como *Cervato* y *Cervatos*, *Huerta* y *Huertas*, *Mejía* y *Mejías*, *Torre* y *Torres*. Además, cuando se le antepone a un nombre o apellido un determinante, como *los* (o *las*) o *varios* (o *varias*), se sobreentiende que se trata de varias personas de tal nombre o de tal apellido, y punto.

omitiendo el cognomento de Córdoba se apellidó el uno Don [*sic*] Alonso de Aguilar, y el otro, Don [*sic*] Gonzalo Fernández de Córdoba». Así no es extraño que Doña [*sic*] Sol, hija del Cid Campeador, se llamara en realidad María Rodríguez. En el Oriente de Venezuela aparecieron en el siglo XVIII Arellano o Sánchez Ramírez de Arellano, y se sucedieron simplemente con Ramírez o con Arellano; lo mismo pasó en el Occidente de Venezuela y Oriente de Colombia (32-33).

Lo mismo ocurre con nuestra familia. El certificado de matrimonio de nuestro séptimo abuelo don Juan de Acosta y de Herrera, que data del 25 de septiembre de 1695, menciona que la mujer de este era doña María *García*, hija de don Francisco *Moreno* y de doña Juana *Romero*.

Otro problema genealógico es que muchos puertorriqueños llevan un apellido que en verdad no les pertenece, pues, hay que recordar que, al advenimiento de la abolición de la esclavitud, en 1873, los negros y mulatos esclavos adquirieron el apellido del amo o el que más les gustara, como ocurrió, por nombrar un ejemplo, con los esclavos de la ilustre familia de Quiñones de San Germán. Por eso, dos personas con un mismo apellido no tienen que estar emparentadas. Puede que una de ellas descienda de un esclavo que pertenecía a uno de los antepasados de la otra.

Algo similar sucede con los escudos de armas. En nuestro libro *Ensayos heráldicos*, en la página 44, advertimos que «es ilegal la atribución o adopción de armas que ya están en uso por la simple coincidencia de apellidos. Es preciso primero tener la seguridad del parentesco para adoptar un blasón como propio»⁶.

⁶ Para más información, véase: Vicente de Cadenas y Vicent, «El blasoncito solo y solo el blasoncito: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*», *Hidalguía*, 258 (septiembre-octubre de 1996), pp. 715-719.



Tumba de don Francisco de Acosta y Sandoval, padre de don José Julián de Acosta y Calbo, en el Cementerio de Santa María Magdalena de Pazzi, en el Viejo San Juan

Concluimos, entonces, que, para afirmar que dos individuos tienen lazos consanguíneos, hay que trazar primeramente la genealogía de ellos y luego establecer el tipo de vínculo, ya por afinidad, ya por consanguinidad.

Tampoco debemos olvidar la descendencia de hijos fuera de matrimonio, pues esto dificulta grandemente la investigación genealógica, máxime si se trata de niños «naturales», «expósitos», «de padres desconocidos» o «sin indicación del estado». Si se trata de niños «naturales legitimados» o «naturales reconocidos» es otro cantar.

Por último, otro inconveniente genealógico surge cuando nos topamos con dos o más personas con el mismo nombre y apellido⁷. ¿Cómo distinguimos al individuo que buscamos de los demás?, nos preguntamos.

A este respecto, conviene citar lo que sostiene la Sra. Shirley Chaisson Bourquard en su artículo «Dominique Guérin of New Orleans: Two Men? Or One Man With Two Households?».

To say that «two» men are identical simply because the name is the same is foolhardy [‘locamente arriesgado’]. To say that one must be the same as the other simply because no birth or burial can be found for a second man of the name is often a shortcut to failure. To say that only one man existed because the census ages are identical is to ignore the frequency with which such coincidences occur (185).

Este problema de coincidencia de tipo homonímico⁸ lo tuvimos al trazar el árbol genealógico del prócer puertorriqueño don José Julián de Acosta y Calbo, nuestro tatarabuelo. En nuestra búsqueda genealógica, dimos con varios «Francisco de Acosta» en el siglo XVIII, en la ciudad de San Juan. Nos topa-

⁷ Vicente de Cadenas y Vicent, «El blasoncito solo y solo el blasoncito: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*», *Hidalguía*, 258 (septiembre-octubre de 1996), p. 717.

⁸ «La similitud de nombres no es solamente motivo para cuidadosa atención a fin de evitar la confusión entre los personajes, sino que aun en los apellidos ese cuidado ha de observarse para poder seguir una línea determinada [...]» César González, «Sobre los apellidos», *Boletín [sic] del Instituto Venezolano de Genealogía [sic]*, 8 (octubre de 1992), p. 6.

mos con el capitán don Francisco de Acosta (y García), con el clérigo don Francisco (Manuel) de Acosta y con el alcalde de San Juan don Francisco (Manuel) de Acosta (Riaza)^{9, 10, 11, 12}.

Por fortuna, identificamos al bisabuelo del insigne abolicionista, historiador y hombre de ciencia don José Julián de Acosta y Calbo como el capitán de infantería don Francisco de Acos-

⁹ Según el *Libro 3 de matrimonios de blancos* de la Catedral de San Juan, folios 233vto.-234, don Francisco de Acosta Riaza, natural de La Habana, hijo legítimo de don Félix de Acosta Riaza y Zerrano [*sic*], regidor perpetuo y depositario general de La Habana, y de doña Mariana Manreza [*sic*] Marron [*sic*] y Santistevan [*sic*], casó con doña Bárbara Álvarez de Molina, natural de San Juan, hija legítima de don Francisco Álvarez de Molina y de doña María Escolástica Correa.

¹⁰ Existe asimismo un don (Manuel) Francisco Acosta, natural de Viana de Carmona, Santa Olalla (Portugal), que vivió en la República Dominicana en el siglo XVIII, y que contrajo nupcias con doña Francisca Sinova, oriunda de Santo Domingo. Carlos Larrazabal [*sic*] Blanco, *Familias dominicanas*, tomo I (Academia Dominicana de la Historia, 1967), p. 43.

¹¹ En Cuba, hay también un don (Domingo) Francisco de Acosta, alcalde de la Santa Hermandad de Santa María del Rosario, en 1732, y un don Francisco (Martín) de Acosta, en 1764. Peter E. Carr, *Censos, padrones y matrículas de la población de Cuba. Siglos 16, 17 y 18* [*sic*], 1.^a ed. (The Cuban Index, 1993), pp. 51 y 77.

¹² Existen otros (de) Acosta que, aunque no están emparentados con nosotros, tienen los mismos nombres de pila que nuestros ascendientes. En el siglo XVIII, encontramos a don Juan de Acosta, teniente de la Compañía de la Mar de La Habana, Cuba, en 1722; a don Francisco Acosta, habanero de noble ascendencia, subteniente en 1795; a don Manuel Acosta, habanero de noble estirpe, teniente en 1789; y a don Manuel Acosta, mexicano de noble origen, teniente en 1787. Archivo General de Simancas, Dir. Tes., Inv. 2, Legajo 20-92, y Legajos 7264, 7261 y 7287, respectivamente.

En el Archivo Histórico Arquidiocesano de San Juan, en el *Libro de defunciones de militares (1804-1815)*, se halla la partida de defunción de don Dionicio [*sic*] Acosta y de Toneli [¿Tonèlli?], «cabo primero de la primera Compañía del tercer Batallón [*sic*] del Regimiento Fijo de esta Plaza [*sic*]; hijo legítimo de Don [*sic*] Domingo, y de Doña [*sic*] Estefanía de Toneli[.] natural de la Ciudad [*sic*] de San Fernando, Corregimiento [*sic*] de Santo Domingo; [quien] murio [*sic*] en [...] [Manatí] de treinta y siete años de edad [en enero de 1805]».



Don Ángel de Acosta y Quintero (1865-1943), hijo del prócer

ta y García, gracias a una información de limpieza y nobleza de sangre de don Manuel de Acosta y Moreno¹³, escribano de Guerra y Marina, contador judicial y propietario y auxiliar de la Real Hacienda de San Juan, hijo del aludido don Francisco

¹³ Archivo General de Indias, Sección de Santo Domingo, Legajo 2391, «Expediente de don Manuel de Acosta», 1776-1777.

de Acosta y García y de doña Ana María Moreno y Merencio, que data de 1776 y 1777 y que contiene tres generaciones de la ilustre familia de Acosta¹⁴, de Oporto, Portugal¹⁵, que radicose en San Juan de Puerto Rico a fines del siglo XVII¹⁶.

Como vemos, son muchos los obstáculos que afronta el genealogista cuando se enfrasca en una investigación genealógica, ardua tarea que requiere de mucha paciencia y resignación ante la adversidad, pues, en ocasiones se atraviesan en el camino algunos problemas que impiden llevar a cabo el trabajo satisfactoriamente; y que exige «*rigor* en el estudio de los datos, con aplicación de criterios científicos y apoyo en las adecuadas fuentes de información; *veracidad* en la búsqueda, tratamiento

¹⁴ Según las fuentes consultadas, este apellido es originario de las montañas de Burgos, de donde se extendió por toda la Península Ibérica y más tarde por América. Jaime Alberto Solivan de Acosta, *Diccionario onomástico, etimológico, heráldico y genealógico puertorriqueño* (Impresos Quintana, 2006), p. 34; Jacques-A[ndré] Schnieper Campos, *Diccionario de heráldica* (Editorial LIBSA, 2001), p. 15; Juan Sebastián Elián, *El gran libro de los apellidos y la heráldica* (Ediciones Robinbook, 2001), p. 31; Endika, Aitziber, Irantzu y Garikoitz de Mogrobojo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica [sic], onomástica [sic] y genealogía [sic]*, vol. XVI (I) (Editorial Mogrobojo-Zabala, [¿2000?]), p. 211; José Antonio Solís Miranda, *Guía de todos los apellidos* (El arca de papel Editores, 2000), p. 12; Bizén d'o Río Martínez, *Diccionario de heráldica aragonesa*, 1.ª ed. (Prames, 1998), p. 17; Julio Olmedo Alvarez [sic] y Joaquín Díaz Vallés, *Heráldica II* (Perea Ediciones, 1997), p. 22; Fernando Gonzalez-Doria [sic], *Diccionario heráldico [sic] y nobiliario de los reinos de España* (Editorial Bitácora, 1987), p. 352; Julio de Atienza, *Nobiliario español*, 3.ª ed. (Aguilar, 1959), p. 62.

¹⁵ En Puerto Rico, hubo otra familia de Acosta de origen portugués que no tiene relación alguna con la nuestra. En una partida de matrimonio, de noviembre de 1752, figura don Joseph [sic] de Acosta, natural de la ciudad de Coímbra (Portugal), hijo legítimo de don Juan de Acosta y de doña María Francisca, casado con doña Juana Escolástica de Cuevas, natural de San Juan, viuda de don Manuel Sánchez.

¹⁶ Jaime Alberto Solivan de Acosta, *Don Ángel de Acosta y Quintero, un magistrado puertorriqueño ejemplar* (Bibliográficas, 2019), pp. 38 y 167.

y desarrollo de las filiaciones, sin dar pábulo a las que no se encuentren debidamente comprobadas; y, por último, *responsabilidad* en la formulación de conclusiones»¹⁷.

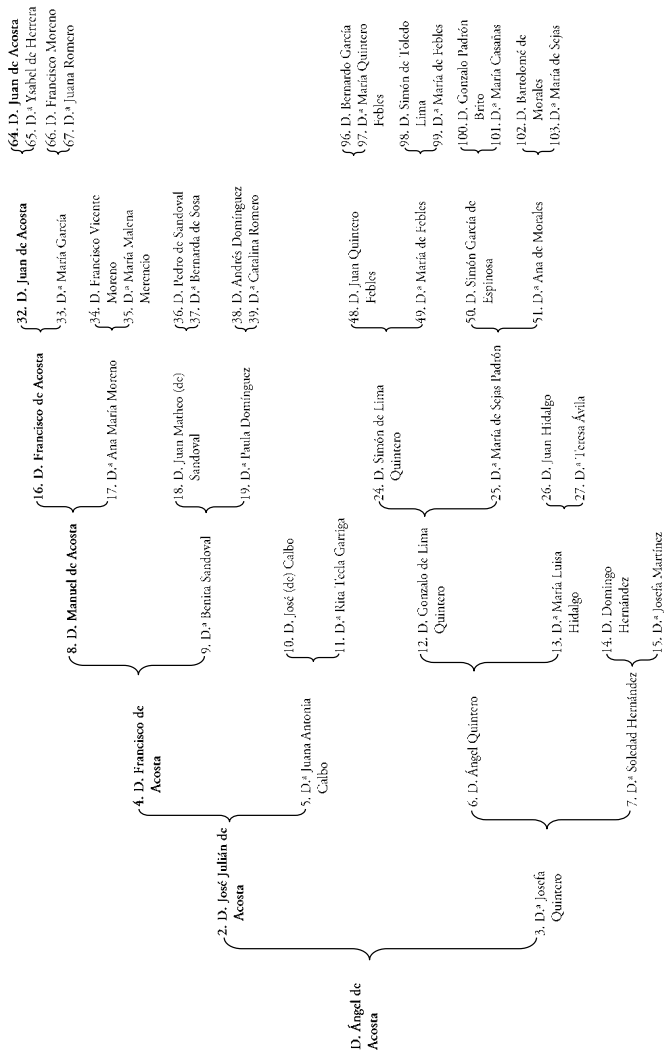


Casa solariega de la familia de Acosta, sita en la calle de O'Donnell número 206, frente a la plaza de Colón, en el Viejo San Juan, donde nacieron el licenciado don Ángel de Acosta y Quintero, su padre don José Julián de Acosta y Calbo y su abuelo don Francisco de Acosta y Sandoval¹⁸

¹⁷ Coroliano Guimerá López, «Francisco Fernández de Béthencourt, un esclarecido genealogista nobiliario (1850-1916)», *Hidalgüta*, 285 (marzo-abril de 2001), p. 286.

¹⁸ Angel [sic] Acosta Quintero, «De vacaciones», *El Mundo*, 2 de septiembre de 1928, p. 12.

ÁRBOL DE COSTADOS DE DON ÁNGEL DE ACOSTA Y QUINTERO



OBRAS CITADAS

- Acosta Quintero, Angel [sic]. «De vacaciones». *El Mundo*, 2 de septiembre de 1928, p. 12.
- Archivo General de Indias. Sección de Santo Domingo, Legajo 2391, «Expediente de don Manuel de Acosta», 1776-1777.
- Archivo General de Simancas. Dir. Tes., Inv. 2, Legajo 20-92.
---. Legajos 7261, 7264 y 7287.
- Archivo Histórico Arquidiocesano de San Juan. *Libro de defunciones de militares (1804-1815)*.
---. *Libro de matrimonios de blancos*, vol. II.
---. *Libro 3 de matrimonios de blancos*.
- Atienza, Julio de. *Nobiliario español*. 3.^a ed. Aguilar, 1959.
- Bourquard, Shirley Chaisson. «Dominique Guérin of New Orleans: Two Men? Or One Man With Two Households?». *National Genealogical Society Quarterly*, vol. 80, no. 3, 1992, pp. 185-193.
- Cadenas y Vicent, Vicente de. «El blasoncito solo y solo el blasoncito: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*». *Hidalguía*, vol. 258, 1996, pp. 715-719.
- Carr, Peter E. *Censos, padrones y matrículas de la población de Cuba. Siglos 16, 17 y 18 [sic]*. 1.^a ed., The Cuban Index, 1993.
- Elián, Juan Sebastián. *El gran libro de los apellidos y la heráldica*. Robinbook, 2001.
- Geigel [sic] de Gandia [sic], Luisa. *La genealogía [sic] y el apellido de Campeche*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- González, César. «Sobre los apellidos». *Boletín [sic] del Instituto Venezolano de Genealogía [sic]*, vol. 8, 1992, pp. 5-9.
- Gonzalez-Doria [sic], Fernando. *Diccionario heráldico [sic] y nobiliario de los reinos de España*. Bitácora, 1987.

- Guimerá López, Coroliano: «Francisco Fernández de Béthen-court, un esclarecido genealogista nobiliario (1850-1916)». *Hidalguía*, vol. 285, 2001, pp. 283-287.
- Larrazabal [sic] Blanco, Carlos. *Familias dominicanas*. Tomo I. Academia Dominicana de la Historia, 1967.
- Mogrobejo, Endika, Aitziber, Irantzu y Garikoitz de. *Diccionario hispanoamericano de heráldica [sic], onomástica [sic] y genealogía [sic]*. Vol. XVI (I). Mogrobejo-Zabala, [¿2000?].
- Olmedo Alvarez [sic], Julio, y Joaquín Díaz Vallés. *Heráldica II*. Perea, 1997.
- Ramírez, Joaquín Alfonso. «Los Ramirez [sic] de Arellano». *Boletín [sic] del Instituto Venezolano de Genealogía [sic]*, vol. 4, 1991, pp. 31-50.
- Río Martínez, Bizén d'o. *Diccionario de heráldica aragonesa*. 1.^a ed. Prames, 1998.
- Schnieper Campos, Jacques-A[ndré]. *Diccionario de heráldica*. LIBSA, 2001.
- Solís Miranda, José Antonio. *Guía de todos los apellidos*. El Arca de Papel, 2000.
- Solivan de Acosta, Jaime Alberto. *Diccionario onomástico, etimológico, heráldico y genealógico puertorriqueño*. Impresos Quintana, 2006.
- . *Don Ángel de Acosta y Quintero, un magistrado puertorriqueño ejemplar*. Bibliográficas, 2019.
- . *Don José Julián de Acosta y Calbo, el Jovellanos puertorriqueño del siglo XIX*. Bibliográficas, 2016.
- . *Ensayos heráldicos*. Jay-Ce Printing, 1990.
- . *La familia Quintero de Venezuela y su descendencia en Puerto Rico*. Esmaco Printers, 1992.
- . *Libro doce parroquial de bautismos de blancos de la Catedral de San Juan de Puerto Rico*. Bibliográficas, 2011.



ANTONIO J. ARRAIZA RIVERA
WELLESLEY COLLEGE

UNA CASA DE FIERAS GONGORINA

Resumen: Este ensayo analiza el soneto de Góngora «Son de Tolú o son de Puertorrico» tomando en cuenta tres de sus aspectos sobresalientes: la incorporación de un verso de Garcilaso, el uso de imágenes zoomórficas como recurso injurioso y de finalidad cómica, y la mención de espacios geográficos de ultramar. Se propone a continuación una lectura de dichos elementos de cara a la representación de la voz poética en el marco de las prácticas de escritura en verso durante el Siglo de Oro español y en relación con ideas sobre el soneto tomadas de Juan Díaz Rengifo y planteamientos teóricos de David Nowell-Smith.

Palabras clave: soneto, Góngora, indiano, voz, papagayo

Abstract: In this article I analyze Góngora's sonnet «Son de Tolú o son de Puertorrico», paying close attention to three aspects of the poem: a verse by Garcilaso de la Vega quoted in the second line, its use of zoomorphic imagery employed as an insult for comedic effect, and its mention of overseas geographies. I contend that these instances articulate a pressing meditation on the practice of writing poetry in Golden Age Spain, when read in conjunction with how the poetic voice—that is, the voice ascribed to the poetic speaker—is depicted in the poem. I draw from Juan Díaz Rengifo's definitions on the sonnet and

the recent theoretical claims put forth by David Nowell-Smith to argue that Góngora's sonnet blurs generic lines by making voice the central concern in a comical poem.

Key words: sonnet, Góngora, indiano, voice, parrot

A Mary Gaylord

Las valoraciones críticas en torno a la poesía humorística de Luis de Góngora coinciden en dos señalamientos: la sofisticación verbal que exhibe esta parcela importante de su obra y la dificultad de demarcar los límites entre lo satírico y lo burlesco a la hora de clasificar dicho corpus¹. Este ensayo plantea que «Son de Tolú o son de Puertorrico», sin desdecir lo anterior, complica aún más las definiciones de la poesía cómica gongorina, al ofrecer una reflexión sobre el papel de la imitación y el alcance expresivo del esquema métrico del soneto.

Para ello, analizo las imágenes de animales que aparecen en el poema leídas a la luz de otros textos de Garcilaso y el propio Góngora, así como fragmentos del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, junto con las glosas del *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora Comentadas* de García de Salcedo Coronel (1649). Sostengo que la *vituperatio urbis* que Góngora lleva a cabo de Cuenca y sus habitantes parte del establecimiento de oposiciones conceptuales que colapsan hacia el final de los versos, implicando al autor-poeta² en su propia burla al parodiar las técnicas imitativas que nutren en gran medida su proyecto

¹ Véanse, entre otros, los ensayos de Jammes, Schwarz-Lerner, Cacho Casal, Blanco y Fasquel.

² Empleo el binomio autor-poeta (ciñéndome posteriormente al término hablante poético) para preservar el marco anecdótico presente en el tema del

literario. Para esto último me enfocaré en la representación de la voz del hablante poético y los modos en que contrasta con otros seres y voces en el texto.

En cuanto a las clasificaciones, tanto Chacón como Salcedo Coronel resaltan las cualidades burlescas del poema, describiéndolo como festivo³. Ambos comentaristas coinciden en que el poeta fue a Cuenca (posiblemente en 1609) y le llevaba a una dama de la ciudad las cartas que una o varias amigas le habían escrito, con la intención de ser agasajado. Al llegar a la casa de ella, dos criadas muy feas reciben al poeta. Don Luis recrea el incidente del siguiente modo:

¿Son de Tolú o son de Puerto Rico,
ilustre y hermosísima María,
o son de las montañas de Bujía
la fiera mona y el disforme mico?
Gracioso está el balcón, yo os certifico;
desnudadle de hoy más de celosía.
Goce Cuenca una y otra monería,
den a unos de cola, a otros de hocico.

soneto, consciente de que la escritura poética implica una serie de operaciones de difícil elucidación en el registro de lo biográfico. Pedro Ruiz Pérez acuña la frase «marcas autoriales desarrolladas por Góngora» (235), para hablar de la cualidad proteica de una poesía cada vez más desgajada de un yo confesional y autobiográfico a la zaga del petrarquismo. Aprovecho la nota para agradecer la observación de Felipe Valencia, generoso en sus lecturas y recomendaciones. Y hago constar mi gratitud a otros dos interlocutores: a Luce López-Baralt, maestra y amiga, y a Simos Zeniou, sin cuyas palabras sobre David Nowell-Smith este texto no hubiera adquirido su forma definitiva.

³ *El Diccionario de Autoridades* acoge bajo el término burlesco: «Sonetos burlescos, aquellos en que las materias se tratan por modo jocosos y festivo». Hablando de «Son de Tolú o son de Puerto Rico» Salcedo Coronel dice que el poeta «[q]uéjase graciosamente en este soneto de festejo tan costoso» (538). Los vocablos alusivos a la fiesta favorecen una asociación entre lo burlesco y puramente lúdico, ausente de una reflexión moral, aunque la inclusión de otros sonetos designados como burlescos, tanto en los comentarios de Salcedo como en el manuscrito Chacón dificultan una diferenciación clara.

Un papagayo os dejaré, señora
 (pues ya tan mal se corresponde a ruegos
 y a cartas de señoras principales),
 que os repita el parlero a cada hora
 como es ya mejor Cuenca para ciegos,
 habiéndose de ver fierezas tales. (*Sonetos completos* 175)

El uso de fauna exótica como recurso injurioso no es infrecuente en la poesía de Góngora⁴. En esta «casa de fieras» de 14 versos la fealdad humana tiene rostro animal y viene de allende los mares: del Caribe o del Norte de África según el primer cuarteto. En el segundo, el poeta pide que se abra la celosía que oculta el balcón para que se pueda disfrutar de las gracias (monerías) que hacen estas criaturas, mostrando por turnos sus hocicos o sus traseros. Luego, en los tercetos, promete a la dueña de la casa dejarle un papagayo que repetirá endecasílabos denostando a Cuenca, una ciudad mejor para ciegos, a juzgar por lo que ve.

En una obra donde abundan humanos animalizados y animales personificados, y en la que la risa no está muy lejos de la impronta moralizante⁵, sorprende la concisión de un soneto que emplea ambos recursos. El primer cuarteto arranca estableciendo una serie de oposiciones claras: de un lado, el hablante, cuya voz se erige como presencia dominante al formular una pregunta dirigida a una interlocutora llamada María; del otro,

⁴ Tal es el caso de ese otro soneto *vituperatio urbis*, sobre Madrid donde los nobles son «[G]randes más que abadas y elefantes», o su renuncia en los tercetos de 1609, a ser un cortesano aspirante a favores, miembro de un séquito tan ceremonioso que «camina la cola, como el gámbaro delante». El italianismo *corteggiante* y la alusión a caminar de espaldas supuestamente como el crustáceo admite una lectura obscena vinculada al estereotipo de los italianos como homosexuales, burla común en el Siglo de Oro según Herrero García (349).

⁵ Como discute Mercedes Blanco al abordar la imagen de los novillos en las *Soledades* (Góngora 317).

las criadas denostadas, silentes aunque gesticulantes. El uso de imágenes zoomórficas sin una partícula comparativa torna la pregunta inicial en una pulla más violenta. Las criadas no son *como* monas, sino designadas como tal por la voz que campea sin las interrupciones de una posible réplica. El insulto consiste en erradicar cualquier alusión a la humanidad de estas mujeres, dato que se desprende de los comentarios que aclaran el asunto del poema. Piénsese si, al carecer de las glosas, se podría colegir que Góngora habla de dos criadas y no de las mascotas que vio en una casa. Con ello se subraya además otra oposición de índole geográfica, pues el poeta se pregunta si «la fiera mona» y «el disforme mico» son especies importadas a la península.

La glosa de Salcedo Coronel menciona las prácticas históricas que inspiran los versos de Góngora, así como las resonancias imperiales de la alusión a Bugía:

Pregunta, pues, el Poeta, si eran de Tolú, o Puerto Rico, por ser de las partes de dónde se suelen traer a España. Tolú es una isla de tierra firme, no lejos de Cartagena de las Indias... Puerto Rico es una de las islas de Barlovento, abundante de ganados y muy fértil... También le pregunta si eran de las montañas de Bugía, porque en esta parte de África, que está opuesta a nuestra costa, hay grande abundancia de estos animales... Bugía, ciudad conocida y que poseyeron nuestros españoles... (539).

Salcedo también anota que «cuando se quiere encarecer la fealdad de alguna mujer, solemos decir que es un mico, o que tiene cara de mona, por la semejanza que tienen estos animales al rostro humano» (538).

El insulto de Góngora remite a un amplio repertorio simbólico en el que tópicos humanistas como el mono, emblema de la imitación no exento de connotaciones morales⁶, se confunde

⁶ Curtius (750). Para una discusión detallada de las diferentes ramificaciones conceptuales e iconográficas, consúltese Janson.

con exploraciones iconográficas renacentistas que intentaban adivinar los afectos y pasiones de los hombres a partir del parecido que sus rostros guardaban con los de algunos animales. Tal es el caso de *De humana physiognomonia* (1586) de Giambattista della Porta y las posteriores reelaboraciones del artista francés Charles Le Brun⁷. Tampoco se pueden descartar las probables connotaciones racistas de los versos, lo que situaría al lector ante una burla a mujeres de origen o descendencia africana. Ejemplos de este tipo de humor abundan en la literatura festiva del Siglo de Oro: basta recordar el mote «Monicongo» del Académico de Argamasilla al final del capítulo LII del *Quijote* de 1605. Pero si la intención de dicha broma consiste en ridiculizar rasgos determinados al compararlos con los de animales, el soneto complica la conclusión fácil al eludir, por su naturaleza escrita, la apariencia física de las dos criadas.

La imposibilidad de desligar tópico medieval del insulto misógino o racista, o de la reelaboración de teorías fisonómicas ejemplifica lo que Luján Atienza dice sobre la poesía cómica de Góngora y el posicionamiento radical que el lector debe asumir como intérprete de las obras del cordobés:

Este juego de indeterminaciones enunciativas y de solapamiento de instancias discursivas... tiene como consecuencia que el lector se vea obligado a hacer un esfuerzo interpretativo (en última instancia condenado al fracaso) que lo convierte prácticamente en coautor del poema, pues es él quien debe establecer, repito, la relación que

⁷ La inscripción al pie del grabado de Della Porta que muestra la cabeza de un mono al lado del rostro de un hombre no deja lugar a dudas sobre las connotaciones negativas de las facciones «simiescas»: «Genae valde graciles malignitatem, ut vafritiem arguunt, Polemon, sed Addamantius addit, et invidia» (Según Polemon, las mejillas muy delgadas delatan astucia y malicia, pero también envidia, añade Adamancio.) Para los dibujos de Le Brun basados en la obra de Della Porta, léase el capítulo 2 del libro de Montagu. Agradezco a Luis Girón el cotejo de la traducción del latín al español.

une o no (y en qué grado) al autor, en tanto que creador de discurso, con el 'yo' que habla en el poema en cada caso. Lo que debe medir, en definitiva, el lector es el grado de implicación que tienen los participantes discursivos en el mundo degradado que constituye el contenido de lo comunicado, o en términos de Marc Vitse: la *inversión* o *desinversión* que muestra el texto, es decir, compromiso o no compromiso con el mundo representado (302).

Junto con la «indeterminación» que muestra un verso como «la fiera mona y el disforme mico», con su suma de significados posibles, el pasaje de Luján Atienza sopesa el reto de descifrar «el grado de implicación que tienen los participantes discursivos en el mundo degradado». La cita vale como invitación a entender de qué manera este hablante poético gongorino está comprometido con el juego de representaciones no sólo por ser quien genera la escena que leemos, sino por la forma en que su voz está condicionada por los personajes que desfilan en el soneto burlesco.

En todo caso, los primeros ocho versos con sus glosas deparan al lector una composición marcada por varios desplazamientos. El principal vendría a ser el hecho biográfico de que el poeta, de paso por Cuenca, se encuentra en el interior de una casa donde no es tratado como cree que merece. Su manera de verbalizar el descontento consiste en humillar a dos criadas y subrayar su extranjería. Acto seguido manda a hacer pública la escena doméstica en el balcón —«desnudadle de hoy más de celosía»— para que el resto de la ciudad pueda corroborar lo que él ve. La orden de abrir la celosía, impartiendo a la escena en el interior de la casa un súbito aire teatral, como si los lectores estuvieran frente a un espectáculo ambulante, marca una transición en el soneto. De la pregunta retórica pasamos así al deseo de exteriorizar, publicar, el incidente privado, propiciando la mirada ajena ante el inesperado desaire que Góngora sufrió en la ciudad castellana. La mención del ave psitaciforme

que el poeta promete dejarle a la señora en el primer terceto para proclamar, en el segundo, la fealdad de las habitantes de la ciudad, pinta un cuadro que, según Salcedo Coronel, «ordinariamente se ven en las casas de los que tratan en Indias». Y añade que «habiendo llamado a las doncellas por su fealdad monas, se acordó del papagayo» (541).

De un soneto donde el insulto se articula a partir del cuestionamiento sobre los orígenes, cabe entonces preguntarse ¿quién es el tratante de Indias, el indiano, aquí? Si en el imaginario áureo el indiano constituye una figura que provoca admiración y a la vez rechazo, hay dos lecturas posibles. La primera haría de don Luis una suerte de recién llegado del Nuevo Mundo, prometiendo un regalo que nunca entrega —como señala el verbo en futuro «dejaré»— aunque la finalidad del gesto sea peyorativa. La segunda insistiría en la arrogancia «indiana» de la dama que, a juzgar por los versos del primer terceto, o nunca apareció para recibir a don Luis, o simplemente se limitó a festejarlo indecorosamente con la ayuda de sus sirvientas, sin ofrecer el trato cortés que la carta de su amiga le habría garantizado al poeta. Sea como fuere, la glosa de Salcedo Coronel invita a pensar en las significaciones atribuidas a geografías determinadas en este soneto. Para la sociedad española de los siglos XVI y XVII, el indiano evocaba por partida doble la legitimidad del proyecto imperial de Castilla en las Indias y sus decepciones, a juzgar por la reputación de embusteros y advenedizos que gozaban en calidad de personajes literarios.

Que la figuración poética de Góngora sea la de un indiano que muestra los monos de una casa y promete un papagayo sugiere que el autor se reconoce como tratante de una mercancía elusiva⁸. En la economía poética del Siglo de Oro español, que

⁸ En «Intimacy and Allegory in a sonnet by Quevedo», Mary Gaylord propone un modelo hermenéutico del hablante poético revestido de indiano que adapto aquí. Ahora bien, el manejo del tópico en la voz poética de «Son de Tolú...» apunta a una disolución distinta al desenlace que la hispanista lee

deriva su valor del conocimiento de las autoridades poéticas y los diferentes acercamientos a la imitación, el hablante del soneto se proyecta como un deformador de la realidad a tal punto que resulta casi imposible, sin los paratextos correspondientes, reconocer los signos originales en los que se basa. Así, el «fracaso interpretativo» del que habla Luján Atienza queda ejemplificado, como también el *dictum* quevedesco «más gorda que mentira de indiano» si por mentira se entiende la visión enrevesada que lega el soneto, o el trato hospitalario prometido al artista y nunca dado.

Por Salcedo Coronel también se descubre que los versos finales «como es ya mejor Cuenca para ciegos, / habiéndose de ver fierezas tales» complican el intento de plantear el espacio urbano de Cuenca en una relación de superioridad respecto de los lugares de donde vienen las criadas. En la digresión que narra el pasado de Cuenca se disipa la ilusión de un posicionamiento que mantiene a raya la periferia del centro: «Fue Cuenca edificada por los moros, y esto se sospecha (según refiere Covarrubias) porque ni en el imperio romano, ni en las historias de los Godos, hay historia de esta ciudad» (541). La glosa explica cómo las calles empinadas de la ciudad, resbalosas en invierno, dan pie al adagio irónico «Hecha es Cuenca para ciegos» explayándose sobre la topografía de la ciudad para aludir al supuesto hecho de que los moros la consideraran un refugio inexpugnable.

Con sirvientas mudas que son monos, una señora posiblemente nombrada, y un pájaro prometido que versifica en una ciudad fundada al margen de las historias imperiales, otrora habitada por un grupo cuyos descendientes las élites de la España del XVII —obsedidas por nociones de limpieza de sangre y las tensiones provocadas por el influjo del imperio otomano en

al final de «En breve cárcel traigo aprisionado». Para un recorrido del indiano como personaje teatral consúltese además el artículo de González Barrera.

el Mediterráneo— procuraban erradicar del país, ¿qué intenta hacer el poema y su autor, más allá del chiste?

Ofrezco una interpretación. Entre las especies importadas que Góngora emplea para labrar su soneto, hay una semiautóctona, aunque de origen extranjero: el endecasílabo segundo «ilustre y hermosísima María», de Garcilaso de la Vega. Proveniente de su égloga tercera, éste constituye un apóstrofe a una dama noble cuya identidad, según las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, no había sido del todo esclarecida (939)⁹.

¿Cómo leer, en un soneto de inspiración biográfica, la interpolación de una dedicatoria a una dama noble en el exordio de una égloga? Si bien la constancia del magisterio garcilasiano queda reiterada al copiar directamente el verso, Góngora practica una forma de humor cuyo efecto estriba en colocar una alusión conocida, un verso célebre, en un pasaje en que éste resaltaría por su incongruencia. Para Jesús Ponce Cárdenas «[l]a técnica de la cita levemente alterada se erige así en uno de los procedimientos del rebajamiento decoroso que tiene implicaciones cómicas» (36), un recurso que, según el estudioso, delata el magisterio de Ariosto en la obra del cordobés.

Ciertamente, el verso con un nombre propio tan común se presta para suponer que estamos ante uno de esos puntos de convergencia donde se acumulan significados. María bien pudo ser el nombre de la dama que no recibió debidamente al poeta, una interlocutora fingida o acaso histórica que estaría al tanto del incidente, o simplemente una cita que crea la ilusión de una destinataria-lectora sin ningún correlato histórico. Pero la aparición inesperada de un verso del «príncipe de poetas españoles» transforma el soneto en una pieza que trasciende la risa festiva.

⁹ El ensayo de J. M. Alda Testán recoge la aparición de este verso popularísimo en poemas de varios autores del Siglo de Oro. Góngora incluso lo emplea como el primer verso de un soneto que recrea el tópico del *carpe diem* (*Sonetos completos* 223).

Pues si a fin de cuentas el verso garcilasiano aparece en una égloga, género distinto del soneto burlesco, proveniente de la pluma de quien «naturalizó» un metro extranjero para la poesía castellana o, dicho inversamente, de quien injertó exitosamente el castellano en los moldes estróficos importados de Italia, ¿quién en el poema puede reclamar un origen que no esté atravesado por la otredad? «Son de Tolú...» muestra hasta qué punto la poesía está condicionada por una serie de movimientos —biográficos, físicos, textuales, metafóricos— que convergen en un centro elusivo, la naturaleza gráfica del texto, aunque esta, a juzgar por su final, no implique sino la posibilidad de futuros desplazamientos.

Es aquí que la mención del papagayo —animal que como la mona, fascinó a los autores en el Siglo de Oro por sus dotes imitativas— completa la representación del poeta como «tratante de Indias» en su acepción menos digna: la del mentiroso que prodiga relatos que no se pueden corroborar, embaucando a la gente con sus habilidades retóricas, apoyado por los signos más conspicuos (monas y pájaros) de su supuesto paso por tierras remotas. Pero en un poema donde nada es lo que parece, Góngora es capaz de llevar el juego de la figuración poética a niveles inusitados de complejidad. Si algunos de los que tratan de Indias probablemente no tuvieran más hacienda que sus palabras, el poema (y su autor) prueban que es en el terreno de la palabra poética donde se verifica su fortuna, y también la libertad de una escritura basada en la acumulación, el traspaso y depósito de materiales en el espacio del verso. De ese modo el texto depara una reflexión sobre la última parcela de poder que el poeta tiene a su disposición: la voz representada.

Ya en el penúltimo terceto se observa cómo el insulto da paso a una exhibición sobre las capacidades enunciativas que se pueden articular en el soneto. De la pregunta retórica de los cuartetos iniciales, incluido el apóstrofe que es una cita, el lector llega a la descripción del espacio hogareño y la mención

geográfica mediadas por los imperativos «goce» y «desnudadle». El paréntesis que encierra los versos décimo y undécimo, presentes en las ediciones de Salcedo Coronel y el *Manuscrito Chacón*, los convierte en aparte: «Un papagayo os dejaré, señora / (pues ya tan mal se corresponde a ruegos / y a cartas de señoras principales)».

Como una última murmuración del resentimiento que subyace a lo ocurrido, el uso del signo gramatical fomenta una lectura que se desgaja de los versos anteriores por su tono. Se trata, en efecto, de un uso ortográfico que marca la «breve digresión, que se introduce en la oración, interrumpiendo su sentido, aunque sin inmutación del [*sic*]» según el *DAUT*. Sin embargo, la fluctuación del registro es más evocadora del *aparte* de las comedias, como define el mismo diccionario: «es lo que el cómico dice y representa sin que lo entienda y oiga la persona, o personas con quienes habla, en que da a entender y manifiesta los afectos y pasiones interiores, que le obligan a ocultar su sentimiento». Tendríamos aquí la interrupción del carácter festivo del poema y la breve, aunque ineludible huella que vislumbra la amargura del autor ante la situación. Con todo, la ubicación del paréntesis, justo después de «Un papagayo os dejaré señora» y antes del terceto final que resume lo que el papagayo dirá («que os repita el parlero cada hora / como es ya mejor Cuenca para ciegos, / habiéndose de ver fierzas tales») sugiere que esa voz consignada a la digresión se ve finalmente suplantada por otra voz que el propio poeta introdujo en el texto. Es decir, quien profiere los últimos versos del poema, una vez el tejido de la burla se vio obturado por el paréntesis que marca una ligera variación en el tono, no es el hablante mismo, sino el papagayo.

La presencia del ave americana, repetidora de insultos, añade una vuelta de tuerca al tema de la imitación insinuado en la comparación simiesca y el verso de Garcilaso. En su libro dedicado a la presencia de los loros en el arte occidental, Bruce Thomas Boehrer explica que durante el Renacimiento

éstos aparecen en textos vinculados a la sátira de mujeres, extranjeros, y las clases bajas (65). Una fuente más cercana a la de Góngora, revestida de un matiz «histórico» lo ofrece otro cordobés no menos ilustre y con quien a lo mejor Góngora trabó amistad¹⁰: el Inca Garcilaso de la Vega, quien en el primer tomo de sus *Comentarios Reales* narra un cuadro «tomado del vivo» del uso al que algunos papagayos eran destinados: «En Sevilla, en Caldefrancos, pocos años ha había otro papagayo que, en viendo pasar un cierto médico indigno del nombre, le decía tantas palabras afrentosas que le forzó a dar queja de él. La justicia mandó a su dueño que no lo tuviese en la calle, so pena que se lo entregarían al ofendido» (463). El pasaje del Inca describe un escenario que podría ser la continuación del desenlace del soneto, y guarda resonancias con la sátira poética de estados que a menudo se cebaba contra los médicos. Ambos textos muestran además de qué manera la presencia animal en un entorno doméstico difumina los límites del espacio público (la calle) y el privado (el hogar). En el caso del incidente de Sevilla, la intervención de la justicia supone un fin a los insultos proferidos por el pájaro cuya aparición en el soneto, marcada por verbos en futuro («os dejaré») y subjuntivo («os repita») promete una reiteración por tiempo indefinido de la impresión de los versos iniciales.

Condicionado por la especificidad anecdótica, repitiendo una burla que no busca enmendar vicios y superado en cuanto a las sensibilidades que exhibe, «Son de Tolú...», en tanto que poesía jocosa, carece de la agudeza que Góngora enderezó para denunciar las hipocresías de la corte, o acusar el agotamiento del acervo mitológico que inspiró tanta poesía en su momento.

Ahora bien, al adoptar la persona del indiano, Góngora es-
cnifica una inversión total de los términos con los que comen-
zó el soneto. Una brecha se ha abierto entre el principio, donde

¹⁰ Para ello vale la pena consultar el artículo de Joaquín Roses Lozano.

la voz del hablante poético se distingue con claridad, y el final, con los versos que aprenderá el papagayo al pie de la letra, que obliga a preguntarnos dónde ha quedado aquella voz insultante original. La respuesta, a la luz de la cita de Garcilaso, vendría a ser en la *repetición*. Una repetición, en concreto, consignada y facilitada por la escritura, y que arroja luz sobre la ansiedad del artista que se ampara a una tradición y se encuentra en la posición de reconfigurar los recursos de un repertorio que domina.

En un estudio precisamente sobre la aparición de citas directas de poesía trovadoresca en la obra de autores posteriores, Sarah Kay alude a la incómoda relación que los poetas mantienen con el material que copian: «Poets may allude to or imitate one another, but they will not repeat an earlier text except to pastiche it, as if repetition was in itself already faintly comic. The lyricist's emblem is the nightingale, not the parrot» (1). Más cercano a Góngora, las imágenes ornitológicas en un pasaje del tratado *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo permiten poner en perspectiva la apuesta conceptual lanzada por el soneto de Cuenca. En el apartado octavo del Diálogo cuarto («De la imitación, del contrahacer y hurtar ajenas poesías, y del centón»), los personajes Zoilo, Lectura y un homónimo del autor definen los modos de imitar que el poeta debería seguir. Para Lectura, el poeta que sólo sabe imitar vendría a ser como la picaza, o urraca, «que dice lo que le dicen, arremedando al hombre, mas si le preguntan si lo entiende, dirá que no sabe y entiende más de imitar la voz del que lo dice» (343). El *Tésoro* de Covarrubias también consigna la opinión poco favorable que se tiene del imitador hábil cuya práctica no trasciende el ejercicio de producir contenidos ajenos sin comprenderlos del todo. La definición por supuesto aparece rubricada bajo el ave de vistoso plumaje ya conocida: «Al que habla algunas cosas bien dichas, pero que se conoce no ser suyas, sino estudiadas, decimos hablar como papagayo» (577).

Es, no obstante, en una epístola del humanista italiano Angelo Poliziano a Paolo Cortese donde se nombran monos y papagayos como símiles de quienes intentan reproducir fielmente el estilo de un autor clásico (Lázaro Carreter 92)¹¹. En ella, Poliziano prefiere compararse, en su faceta de creador, a un toro o un león, y no asemejarse al mono, aunque este sea más parecido al hombre («quam simiae videtur, quae tamen homini similior est»). A juicio del autor de las *Silvae*, quienes escriben solo imitando son como los loros o picazas (i.e. urracas) que repiten sin entender: «Mihi certe quicumque tantum componunt ex imitatione, similes esse vel psittaco vel picae videntur, proferentibus quae nec intelligunt» (Garin 902-3).

De los pasajes anteriores se desprende que «Son de Tolú...» se aprovecha de una tipología zoológica que cifraba una práctica de escritura poética repudiada para desarticularla tajantemente. La tradición ofrecía una taxonomía impregnada de connotaciones morales y artísticas: de un lado el cisne, la abeja o el ruiseñor como signos de un quehacer vinculado a la voz inconfundible y que se acerca a las autoridades con el afán de aprender y recombinar; del otro la mona y el papagayo como ominosos reflejos de una humanidad que no llega plenamente a serlo por carecer de alma racional. Sin embargo, el soneto manifiesta la arbitrariedad de estos signos al endosar la visión tradicional del papagayo como atributo cómico y a la vez mostrar un hablante poético que imita palabra por palabra como lo hace el pájaro.

Esta contrapartida burlesca, aunque no menos seria, del emblema del poeta que acusa los límites de su *ars*, concibe una solución a la fatiga producida por el uso excesivo del repertorio conocido de fuentes y lugares comunes, en la complicación

¹¹ La coincidencia de animales entre la carta y el soneto permite suponer que estamos ante un intertexto posible, tomando en cuenta además los ecos que la silva *Rusticus* de Poliziano encuentra en las *Soledades* (Blanco «Góngora y el *Quattrocento*»).

de alusiones y mezcla de modalidades enunciativas. Un soneto fechado hacia 1584 en el que Góngora recrea el tópico de la Filomena-ruiseñor como símbolo del lamento amoroso sirve para poner en perspectiva las ideas del poema de Cuenca. El primer cuarteto presenta a un hablante que describe el canto fluctuante y luctuoso del ave que escucha:

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiseñor llora, que sospecho
 que tiene otros cien mil dentro del pecho
 que alternan su dolor por su garganta. (*Sonetos* 127)

Contrario al papagayo que se limitará a repetir las palabras que el poeta le instruye, en una formulación invariable y constante («...cada hora»), la relación que media entre el ruiseñor y el hablante no es una de imitación servil, sino de identificación. Al «os repetirá» del soneto burlesco se contrapone la «diferencia» del soneto amoroso, un vocablo de connotaciones musicales que indicaba «...los diversos modos de tocar un mismo tañido...» (*Autoridades, s.v.*) y que remite a la idea de una poesía marcada por las iteraciones temáticas expresada a modo de variaciones. A pesar de las diferencias entre las aves, ambos textos problematizan la relación del poeta con el contenido de su escritura. El papagayo confirma la impresión inicial del poeta, aunque a cambio de ello suplanta el espacio de la enunciación vocal del mismo. Por contra, en el desenlace del soneto amoroso, el poeta descalifica al ruiseñor hipostasiado como emblema de la expresión amorosa íntima. Los imperativos con los que comienzan cada terceto no dejan lugar a dudas. El ruiseñor ha de callar, y el hablante conmina a un amante despechado a que llore. En un conceptuoso alarde, la condición de este personaje aparecido súbitamente se muestra como una paradoja, pues ha sido convertido en piedra por la dama desdeñosa (llamándola Medusa), privado de voz y a la vez de la posibilidad de mudar de estado anímico:

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
 pues ni quejarse, ni mudar estanza
 por pico ni por pluma se le veda;
 y llore aquel que su Medusa
 en piedra convirtió, porque no pueda
 ni publicar su mal, ni hacer mudanza (127).

La repetición del demostrativo «aquel» para denotar tanto al ruiseñor como al sujeto implícito en el terceto final conforma una triangulación en la que el hablante se distancia de los seres que contempla. La posibilidad de que el amante convertido en piedra sea el poeta mismo queda cancelada ante la corroboración de que el primero no puede cantar y acaba siendo apostrofado por el hablante, quien sí puede en cambio transformar el contenido de lo observado en verso. Leídos en conjunto, los sonetos de 1584 y 1609 nos devuelven la imagen de un poeta que aprovecha el recurso del hablante poético para cavilar la compleja relación del autor con sus referentes y las figuras alusivas a atributos distintivos de lo vocal: el silencio, el canto, la modulación, la repetición, y por supuesto, la escritura de estos fenómenos.

Las tensiones que suscita la representación de la voz en el soneto de Cuenca se revelan plenamente si nos remontamos al pasaje garcilasiano del que Góngora toma prestado el verso. Mientras que el soneto gongorino nace como insulto y escenifica el momento de su propia disolución en los graznidos del loro, el fragmento de Garcilaso aún al elogio del carácter de la dama («honesta», «pura») la promesa de ribetes neoplatónicos y órficos de una alabanza lírica incesante:

Aquella voluntad honesta y pura
 ilustre y hermosísima María,
 ...
 mas con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover la voz a ti debida;

libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estigio lado conducida. (229)

Esa voz «a ti debida» que alcanza poderes supraterráneos radica en las antípodas del hablante del soneto de 1609 pues la dueña de la casa (¿María?) no es ni honesta, ni pura, ni garante de los poderes del vate.

Se podrá objetar que la distinción en la elaboración del motivo de la voz en la égloga y el soneto peca de obvia al comparar dos tipos distintos de poesía. Sin embargo, no se puede decir lo mismo del gesto gongorino de acabar con los versos puestos en boca del papagayo. El pasaje de la égloga describe el triunfo de la poesía más allá de las fronteras de la muerte, y el de Góngora hace otro tanto, aunque por medios completamente inversos. La supresión de la voz del poeta no hace más que recalcar cómo también es él parte de ese mundo de imitación, y cómo el triunfo de la poesía viene a partir de la repetición en sus diferentes formas: la aparición inusitada de un *verso cum auctoritate* —para usar la terminología de Ponce Cárdenas— en un poema burlesco, la reescritura del refranero que recoge las impresiones de la topografía urbana cuajadas en expresiones populares, y la presencia de un hablante poético que arrastra a otros hablantes, lo que lleva a conjeturar que la transformación final es la suya: en el ave que precisamente ofrece dejarle a la dama. ¿A qué, sino, se parece el poeta, en su reiteración de la forma aprendida del soneto y de versos de Garcilaso? ¿Acaso no es él también discípulo de un entrenamiento vocal y repetitivo a la manera del papagayo?

De ese modo, «Son de Tolú...» encarna la cualidad polivalente que algunos preceptistas del Siglo de Oro vieron en el soneto, como lo comprueba un fragmento del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, para quien el soneto acogía, en su espacio reducido, posibilidades enunciativo-temáticas variadas: «Recibe comparaciones, semejanças, preguntas y respuestas; y

sirve para cuantas cosas quisiere uno usar dél: para alabar o vituperar, persuadir o disuadir, para consolar y animar, y finalmente, para todo aquello que sirven los epigramas latinos» (235). Un cotejo del poema conquense comprueba cómo, casi en su totalidad, éste despliega los actos del habla arriba mencionados. La comparación con los «epigramas latinos» insta además a pensar cómo el poeta cordobés moldea la temática burlesca para ir más allá de la ofensa y la risa, enhebrando temas que le fascinaron a lo largo de su obra: la voz, el manejo de las autoridades, la fusión de elementos cómicos y serios. No debe ignorarse el que el epigrama latino, un género que debe su origen a la supuesta práctica de inscripciones funerarias en la antigua Grecia, a menudo escritas en una primera persona y sugiriendo la apropiación pasajera de palabras ajenas por parte de quien las leyera (Clayton 29), se vuelca hacia la inscripción jocosa. El soneto de Góngora reproduce esa trayectoria que va de lo serio a lo lúdico sin perder el afán de explorar la idea de una voz vista desde las posibilidades de su entonación. Como las inscripciones fúnebres, la escritura, en su materialización gráfica, acaba convirtiéndose en el espacio que propicia la convergencia de especies animales y verbales de otros territorios para reconstruir el tejido de lo vivido en un soneto que ensaya las maneras de modular voz sin descartar las voces venideras.

Valga la conciencia autorial gongorina de su propia perdurabilidad como pretexto para acercarnos a las ideas de David Nowell Smith, quien en su libro *On Voice in Poetry*, analiza las formas en que es posible entender la presencia de la voz en la poesía, una figura, según el ensayista, cuya conceptualización es doble. La figuración de la voz como un concepto representativo de un ente emisor que delata su propia subjetividad, se corresponde con una segunda noción de la voz en que hablar de la misma conlleva siempre a acercarnos a las estrategias que la colocan en el marco de una fenomenología exterior (3). La

voz como tal adquiere su cualidad una vez queda transida por los factores que la sitúan ante otros, la hacen irremediamente ajena a su propia figuración abstracta, por ello siempre *mediada*:

Voice, I have been suggesting, can only ever be grasped by being figured: not simply as ‘figuring *as*’ —as speechsound, as metonym for subjective expression, as pre- or proto- verbal effusion, as possession by language, initiation into language— but also a ‘figuring *through*’ —figures which comprise gestures of apostrophe and interjection, the sonic world of glossolalia and onomatopoeia, and the prosodic figures shaping cadence, inflection, tempo: nodes and vectors of condensation, intensity, and release, vocal attitudes, vocal lines, through which poems make conflicting demands on our own voicing, a voicing at once necessarily finite and yet always bound up in that tacit plurality by which all *phone* tends toward polyphony. To speak of voice is, in this sense, to attend to its configurations, to the patterns of its self-configuring, but it is also to reconstruct voice as necessarily ec-static, necessarily medial: voice only becomes ‘voice’ as outside itself, other to itself (all of which is to leave —provisionally or definitively?— a blank or x wherever it is we might wish to posit ‘voice itself’) (137).

Como el fragmento de Rengifo, el párrafo de Nowell-Smith concibe la poesía como medio que canaliza la imagen de actos del habla que remiten a factores extratextuales. A su vez, la formulación de Rengifo de acciones verbales en parejas antónimas (alabar-vituperar, persuadir-disuadir) que desembocan en un criterio genérico plural, abierto («y finalmente, para todo aquello que sirven los epigramas latinos») se acerca a la tendencia a la polifonía justamente señalada en el pasaje arriba citado. Más aún, la idea de Nowell-Smith de que la «voz sólo es voz en tanto que yace fuera de sí misma, ajena a sí» reta al lector a

abordar el complejo problema de la voz como símbolo de una entidad acústica e históricamente contingente, inscrita en las tecnologías que preservan un texto, y categoría que a la vez dialoga con un repertorio dominado por nociones de poetas canónicos, procesos imitativos y la ingente incorporación de otros saberes que, a pesar de su naturaleza inicialmente oral (refranes, alusiones geográficas contemporáneas, reproducción de otras inflexiones lingüísticas etc.) coexisten en la página.

Pensar los últimos versos de «Son de Tolú o son de Puerto Rico», desde ese *figurar a través* («figuring through») que postula el autor de *On Voice in Poetry* es confirmar una escritura poética que describe la oralidad futura, rotundamente moderna en su postulación de unos signos que apuntan, a pesar de su estatismo gráfico, a los resortes de una voz siempre a punto de surgir. Góngora, que se basa en un incidente desagradable para metamorfosearse en visitante indiano, y luego callar cediendo las palabras al papagayo, construye así un poema que condensa referentes históricos y literarios en la simultaneidad que anticipa, justo donde culmina la escritura, el momento de vocalizaciones ulteriores. En la casa de fieras que Góngora ha construido para injuriar aquella otra de Cuenca, las voces entran y salen cuando quieran.

OBRAS CITADAS

- Alda Testán, J. M. «Fortuna de un verso garcilasiano [égloga III, 2]». *Revista de Filología Española*, vol. 27, 1943, pp. 77-82.
- Blanco, Mercedes. «Fragmentos de un discurso satírico en Góngora». *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, editado por Ramón Valdés Gázquez y Carlos Vaíllo. Castalia, 2006, pp. 11-34.
- . «Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina poética de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano». *Compostela Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, 7-11 de julio de 2008*, coordinado por Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 163-69.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. Universidad de León, 2012.
- Boehrer, Bruce Thomas. *Parrot Culture: our 2,500 year-old fascination with the world's most talkative Bird*. University of Pennsylvania Press, 2004.
- Cacho Casal, Rodrigo. «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido». *Neophilologus*, vol. 88, no. 1, 2004, pp. 61-72.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Edition Reichenberger, 1997.
- Clayton, Ewan. *The Golden Thread: The Story of Writing*. Atlantic Books, 2013.
- Covarrubias, Sebastián de. «Papagayo». *Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia, 1995.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Della Porta, Giambattista. *De humana physiognomonia libri III*, 1586, https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicallanatomies/porta_home.html.

- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Edition Reichenberger, 2015.
- Fasquel, Samuel. «Aproximación al ethos del locutor burlesco». *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, editado por Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Támesis, 2013, pp. 67-82.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Editado por Bienvenido Morros, Crítica, 2002.
- Garcilaso de la Vega, El Inca. *Comentarios reales*. Porrúa, 2006.
- Garin, Eugenio, editor. *Prosatori Latini del Quattrocento*. R. Ricciardi, 1952, <https://archive.org/details/prosatorilatinid000794mbp/page/n7>
- Gaylord, Mary. «Intimacy and Allegory in a Quevedo Sonnet (“En breve cárcel traigo aprisionado”)». *Studies in Honor of Denah Lida*, Scripta Humanistica, 2005, pp. 103-12.
- Góngora, Luis de. *Obras de don Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por don Antonio Chacón Ponce de León, señor de Polvoranca*, 1628, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-d-luis-de-gongora-tomo-i-manuscrito--0/html/fff74396-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Editado por Biruté Cipliauskaitė. Castalia, 1969.
- González Barrera, Julián. «Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, no.7, 2016, pp. 757-771.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Editado por Inoria Pepe y José María Reyes. Cátedra, 2001.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Gredos, 1966.
- Jammes, Robert. *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*. Castalia, 1987.

- Janson, H. W.. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Warburg Institute / University of London, 1952.
- Kay, Sarah. *Parrots and Nightingales: troubadour quotations and the development of European Poetry*. University of Pennsylvania Press, 2013.
- Lázaro Carreter, Fernando. «Imitación y originalidad en la poética renacentista». *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 2, Crítica, 1980, pp. 91-97.
- Luján Atienza, Ángel L. *Las voces de Proteo: teoría de la lírica y práctica poética en el siglo de Oro*. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2008.
- Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»*. Yale University Press, 1994.
- Nowell-Smith, David. *On Voice in Poetry: the work of animation*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Ponce Cárdenas, Jesús. *Cinco ensayos polifémicos*. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Roses Lozano, Joaquín. «El Inca Garcilaso y Luis de Góngora». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 85, 2017, pp. 327-356.
- Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Garcilaso*. Universidad de Valladolid, 2009.
- Salcedo Coronel, García de. *Segundo Tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas*. A costa de Pedro Laso, 1649.
- Schwartz-Lerner, Lía. «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género». *Edad de Oro*, vol. 6, 1987, pp. 215-234.

VV. AA. «Aparte». *Diccionario de Autoridades*, 1726-39, <http://web.frl.es/DA.html>.

---. «Modo». *Diccionario de Autoridades*, 1726-39, <http://web.frl.es/DA.html>.

---. «Parenthesis». *Diccionario de Autoridades*, 1726-39, <http://web.frl.es/DA.html>.



MERCEDES SEDANO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

HOMENAJE A PAOLA BENTIVOGLIO

Resumen: El presente artículo está concebido como un homenaje a la memoria de Paola Bentivoglio (†), nuestra recordada colega y amiga, a la que tanto deben la lingüística y Venezuela, su país de adopción. Después de una breve introducción, se resume su vida académica y se señalan algunos de los temas en los que centró su investigación y publicaciones: el español hablado en Venezuela; fenómenos de variación lingüística en el español hablado de Caracas y en el español de América; finalmente, características sintáctico-semántico-pragmáticas que exceden los límites de la variación de nuestro idioma y que parecen darse también en otras lenguas.

Palabras clave: variación lingüística, dialectología, pragmática

Abstract: This article is intended as a tribute to the memory of Paola Bentivoglio (†), our unforgettable colleague and friend, who has contributed so much to the study of linguistics and to Venezuela, her adoptive country. After a brief introduction and a summary of her academic career, we highlight the topics that were the focus of her research and her publications: Spanish spoken in Venezuela, linguistic variation in Spanish spoken in Caracas and in American Spanish. Lastly, we mention her studies on the syntactic-semantic-pragmatic features which go

beyond the limits of the Spanish language and which seem to apply to other languages as well.

Key words: linguistic variation, dialectology, pragmatics

1. INTRODUCCIÓN¹

Paola Bentivoglio nos dejó el 30 de abril de 2019. Ella se fue, pero sus trabajos quedan en las bibliotecas, y su recuerdo está presente en familiares, colegas, exalumnos y amigos; no podía ser de otra forma, dada su talla como lingüista y como ser humano. A lo largo de estas páginas me propongo rendir un merecido homenaje a esta gran investigadora, con quien tuve el privilegio de trabajar durante muchos años en el Instituto de Filología «Andrés Bello» (IFAB), de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Espero que el artículo sirva, no solo como recordatorio de su quehacer lingüístico, sino también como un estímulo para aquellos investigadores atraídos por los temas que ella trató durante su vida académica.

A Paola Bentivoglio le interesaba todo lo relacionado con el uso de la lengua. Aunque su campo preferido era el de la sintaxis y, dentro de ese campo, el de la variación sociosintáctica del habla contemporánea de Caracas, no por ello dejó de estudiar

¹ Reciban mi agradecimiento todas las personas que han colaborado conmigo de una u otra forma en la preparación de este artículo, ya sea enviándome artículos de Paola que yo no poseía, ya sea dándome la información que les pedía. Son ellas, en orden alfabético: William David Altuve, Enribett Amaro, Cristiana Bentivoglio, Micaela Carrera, Francesco D’Introno, Carmen Luisa Domínguez, Krístel Guirado, Irania Malaver, Martha Shiro y Nerea Zabalegui. Gracias muy especiales a Adriana Bolívar por sus valiosos comentarios a una primera versión de este artículo. Está de más decir que los errores que en él pueda haber son de mi entera responsabilidad.

algún otro fenómeno relacionado con la fonética, con la diacronía o con la adquisición del español. Su profundo conocimiento del funcionalismo le sirvió para encontrar explicaciones funcionales a los resultados obtenidos en sus investigaciones. También estudió fenómenos que iban más allá de la sintaxis y se relacionaban con la semántica, la pragmática y el discurso. Lo más importante de su quehacer lingüístico es que abrió caminos y se convirtió en un modelo a seguir.

La próxima sección de este artículo está destinada a describir su vida académica; la siguiente, a analizar los temas más recurrentes de su tarea investigativa, así como a citar algunas de sus muchas publicaciones.

2. TRAYECTORIA ACADÉMICA

Paola Bentivoglio, aunque italiana de origen, llegó a Venezuela de joven y en este país construyó su vida familiar y académica. Se desempeñó como profesora de Latín y de Literatura en un centro de educación secundaria de Caracas y obtuvo el título de Licenciada en Letras de la UCV en 1967. Ingresó al IFAB en 1970, cuando el director era el Profesor Ángel Rosenblat. Logró dos títulos de Maestría, uno en la Universidad Central de Venezuela y otro en la Universidad de California (UCLA). En esta misma universidad cursó estudios de doctorado, lo cual le permitió no solo establecer contacto con muchos colegas y escribir artículos con varios de ellos, sino también conocer cómo hacer investigación lingüística desde una perspectiva funcional.

En su desempeño dentro de la UCV, Bentivoglio fue Directora y también Jefe del Departamento de Filología del IFAB. Asimismo, se desempeñó como Coordinadora de la Maestría en Lingüística y, posteriormente, como Coordinadora del Área de Lingüística de esa misma universidad.

Además de ser una excelente profesora, Paola supo formar a sus alumnos en la investigación más rigurosa y los condujo acertadamente a la hora de redactar artículos. Dirigió numerosas tesis de pregrado y posgrado. Sus tesisas admiraban su inteligencia y honestidad intelectual y, además, agradecían la generosa ayuda, académica y humana, que les ofrecía. Su fallecimiento causó entre ellos una profunda tristeza y una fuerte sensación de pérdida.

Bentivoglio contribuyó a divulgar en el país las nuevas tendencias teóricas en lingüística, entre ellas, la Gramática Generativa, la Sociolingüística y la Lingüística Funcional. Sus investigaciones se relacionaron en un primer momento con la Gramática Generativa (*cf.* Bentivoglio 1978), pero, después sus intereses se centraron fundamentalmente en la Dialectología, la Sociolingüística, la Pragmática y el Discurso. Más adelante analizaré los temas sobre los que desarrolló sus investigaciones.

En Venezuela, Paola abrió muchos caminos para el quehacer lingüístico. En los años '70, colaboró intensamente con el Profesor Ángel Rosenblat para recoger el llamado «Corpus del habla culta de Caracas», que formó parte del proyecto para «el estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica» (*cf.* Lope Blanch). Después, dirigió la recolección de dos corpus: el «Corpus para el estudio sociolingüístico del habla de Caracas 1977», y el «Corpus para el estudio sociolingüístico del habla de Caracas 1987» (*cf.* Bentivoglio y Sedano 1993), creados ambos con criterios sociolingüísticos y que tomaban en cuenta las variables de sexo, edad y nivel socioeconómico de los hablantes. Posteriormente, colaboró con el «Proyecto para el estudio sociolingüístico del español de España y América», para la consecución del corpus PRESEEA-Caracas 2004-2010 (Bentivoglio y Malaver 2006 y 2012).² Su entusiasmo por conseguir

² Los corpus del habla de Caracas han sido la base para la realización de numerosos estudios y también para que, una vez hecha la selección ade-

muestras del español hablado en Venezuela estimuló a otros investigadores, de manera que actualmente hay grabaciones de habla sociolingüísticamente estratificadas en distintas ciudades del país (*cf.* Domínguez y Mora).

Paola también abrió caminos al promover el macroproyecto institucional «Gramática del español hablado en Venezuela» (GREHV), cuya función era preparar y publicar una gramática del español hablado en el país (Bentivoglio 1996). En el proyecto participaban las siguientes universidades nacionales: La Universidad del Zulia (LUZ), la Universidad Central de Venezuela (UCV), la Universidad de Oriente (UDO), la Universidad de los Andes ULA), la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) y la Universidad Simón Bolívar (USB). Aunque la anhelada GREHV nunca llegó a publicarse, el impulso de Bentivoglio ayudó a la recolección de corpus de habla en distintas universidades venezolanas y estimuló el interés por la descripción y análisis de los fenómenos gramaticales caracterizadores del español venezolano.

La labor de Paola como investigadora fue reconocida con premios y distinciones nacionales, entre ellos, la «Orden José María Vargas» (1996), la distinción «Francisco de Venanzi a la trayectoria del investigador universitario» (1999) o la permanencia en el «Programa de Promoción al Investigador» (PPI) desde 1990 hasta 1999.

Entre las muchas asociaciones lingüísticas a las que perteneció, podemos citar la «Asociación Venezolana para el Avance de la Ciencia» (AsoVAC) desde 1984; la «Associação Brasileira de Lingüística» (ABRALIN) desde 1986, y la «International Pragmatics Association» (IPrA), desde 1995. Con respecto a la «Asociación Latinoamericana de Analistas del Discurso» (ALED), cabe señalar que fue coeditora con Adriana Bolívar

cuada, Guirado (2014) creara el «Corpus diacrónico del habla de Caracas 1987/2013».

del libro de Actas de su Primer Congreso (Bolívar y Bentivoglio 1997)³. Paola fue también miembro de la «Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina» (ALFAL) desde 1971; se desempeñó como su Secretaria General de 1984 a 1996 y, desde 1996, como Miembro Vocal de la Comisión Directiva. Su compromiso con la ALFAL fue tan fuerte que, desde 1988 hasta 2001 organizó anualmente unas Jornadas de Investigación de ámbito nacional, llamadas familiarmente «Alfalitos», que inicialmente coincidían con las Convención Anual de ASOVAC, y después se transformaron en las «Jornadas de ALFAL-Venezuela».

Paola fue miembro del Comité editorial de las publicaciones periódicas *Delta* (São Paulo), *Estudios Lingüísticos y Literarios* (Maracaibo), *Infoling-L* (Barcelona), *Lingua Americana* (Maracaibo) y *Probus* (Amsterdam). Asimismo, fue subdirectora de *Lingüística* (Caracas/Madrid) y editora de *Akademos* (Caracas).

Sus intereses investigativos se centraron sobre todo en fenómenos de variación gramatical percibidos desde una perspectiva sociolingüística y funcional: describía esos fenómenos y trataba de correlacionar explicativamente cada uno de los usos en variación con los factores condicionantes, lingüísticos o extralingüísticos. En ocasiones, ofrecía propuestas metodológicas para realizar investigaciones paralelas (Bentivoglio y Sedano 1996-97).

El esfuerzo, la capacidad intelectual y la generosidad de Paola fueron la motivación para rendirle un homenaje, en 2006, en la obra *Haciendo Lingüística. Homenaje a Paola Bentivoglio*, compilada por Sedano, Bolívar y Shiro, en la que colaboraron más de cincuenta colegas y discípulos repartidos por diversos países.

Como ocuparía demasiado espacio comentar cada una de las publicaciones de Paola, me detendré solo en algunas de ellas y,

³ El nombre que finalmente se le dio a la Asociación fue diferente del que tenía en este I Coloquio.

fundamentalmente, en los temas más recurrentes de su investigación⁴. La sección 3.1. está destinada a la descripción general del español hablado en Venezuela; la información suministrada en los artículos que allí aparecen, identificados al inicio con •, ha sido extraída de diversos trabajos dialectológicos, así como de las investigaciones realizadas por la/s autora/s. En la sección 3.2. se describen cuatro fenómenos de variación (socio)sintáctica: los tres primeros sobre el habla contemporánea de Caracas y el cuarto, sobre diacronía. La sección 3.3. está destinada a fenómenos de variación en el español de América. Finalmente, en la sección 3.4. se describen algunos fenómenos estudiados por Bentivoglio que exceden los límites de la variación.

3. TEMAS Y PUBLICACIONES

3.1. DESCRIPCIÓN DEL ESPAÑOL HABLADO DE VENEZUELA

Paola Bentivoglio describe, sola o en colaboración con otros colegas, las características dialectales más relevantes del país. En esa descripción se toman en cuenta, por supuesto, las distintas áreas dialectales venezolanas y, de una manera simplificada, su división de en «tierras altas» (zona andina) y «tierras bajas» (zona caribe).

En alguno de los artículos que aparecen a continuación se analizan todas las posibilidades lingüísticas relacionadas con la variedad venezolana (fonología, fonética, morfosintaxis, léxico) y, en otros, solo algunas de esas posibilidades.

- **Bentivoglio y Sedano (1992a)** se basan en los estudios gramaticales realizados en Venezuela, así como en

⁴ Debo confesar que, por la premura del tiempo, no he podido conseguir algunos de los trabajos de Paola Bentivoglio; por ello, he recurrido con frecuencia a los artículos que están en mi poder, en particular, aquellos de los que fuimos coautoras.

su propia apreciación personal, para señalar los usos que ayudan a «trazar la particular fisonomía del español venezolano» (46). Los fenómenos analizados se relacionan con: i) prefijos y sufijos; ii) usos verbales (el futuro; el uso de los tiempos del pretérito; el tiempo verbal de la apódosis en las oraciones condicionales; algunos usos de «haber»; el verbo «hacer» en su empleo como impersonal; usos alternos de construcciones con «hacer» y «tener»; usos alternos de «ser» y «estar»; el verbo «ser» como focalizador; la terminación del pretérito imperfecto de subjuntivo; ¿«viniste» o «vinistes»?; «estábamos» o «estábanos»); iii) usos pronominales (el voseo; el empleo de «ustedes»; los pronombres personales átonos; y iv) otros fenómenos (queísmo; dequeísmo; «que galicado»; «para tú graduarte»; las expresiones para indicar posesión; «media cansada», «él le gustaba mucho echarse los palos»; «un muchacho ahí»).

- **Bentivoglio y Sedano (1992b)** describen el habla de Venezuela a partir de los estudios existentes, y hacen notar que, si bien la mayoría de los fenómenos a los que se hará referencia no son exclusivos del país, la combinación de todos ellos es lo que da al español venezolano sus características particulares. El artículo cuenta con las siguientes secciones: i) fonología; ii) fonética (vocales; consonantes en posición prenuclear y posnuclear; factores suprasegmentales); iii) morfosintaxis (morfemas derivativos; género y número); v) sistema pronominal (pronombres personales tónicos (voseo, tuteo y ustedeo)); pronombres personales átonos; vi) adjetivos; vii) verbos (terminación *-ra/-se*; terminación *-mos/-nos*; terminación *-te/-tes*; variación de modo; variación de tiempos; usos particulares de algunos verbos); viii) otros fenómenos.

- **Bentivoglio y Sedano (1996a)** inician su artículo sobre el español de Venezuela describiendo brevemente la historia del país, así como algunas circunstancias externas que ayudaron a la configuración actual de su forma de hablar: sustrato indígena («arepa», «auyama»); aporte de los esclavos africanos («bemba», «cachimbo»); inmigración canaria; inmigración de los países europeos, en particular, de portugueses («botar», «botiquín») e italianos («chao», «mezanina»); inmigración de la América Hispana, sobre todo de Colombia; influencia de los medios audiovisuales; prestigio en el pasado del francés (*monsieur* > «misiú», *petit pois* > «petiuá») y actualmente del inglés (*mouse* > «maus», *shou* > «chou»).

El artículo se organiza de la siguiente manera: i) fonética y fonología (sistema vocálico; sistema consonántico; entonación); ii) morfosintaxis (prefijos y sufijos; en torno al plural; pronombres personales; pronombres relativos y construcciones de relativo; construcciones de posesivo; verbos; adverbios; preposiciones y conjunciones; marcadores conversacionales), iii) y léxico.

- **Bentivoglio (1998)** traza un perfil de la variación sociofonológica de Venezuela basándose en los estudios sobre el tema y en los corpus de habla existentes para la época. Al final del artículo ofrece un cuadro con las ciudades venezolanas estudiadas (Caracas, Cumaná, Maracaibo, Mérida, Puerto Cabello y Valencia) y las características sociolingüísticas de los hablantes. Las conclusiones más importantes se relacionan con el uso del fonema /d/, con la variante más frecuente de /s/ en posición postnuclear y con la realización de las líquidas /r/ y /l/. Se señala la necesidad de seguir profundizando la investigación y de extenderla a todo el ámbito nacional.

3.2 LA VARIACIÓN (SOCIO)LINGÜÍSTICA

Muchos de los fenómenos estudiados por Paola Bentivoglio se relacionan con la variación lingüística⁵, o sea, con el empleo de distintas formas para decir aparentemente lo mismo.⁶ A continuación me referiré a algunos de esos fenómenos; los tres primeros se centran en investigaciones hechas sobre el habla de Caracas y, el último, en documentos escritos del siglo XVI.

3.2.1. PRESENCIA O AUSENCIA DE SUJETO

Bentivoglio (1987) analiza la presencia o ausencia del pronombre sujeto de primera persona («yo» y «nosotros») en diez hablantes caraqueños del corpus sociolingüístico de Caracas

⁵ Dentro de los trabajos pioneros sobre la variación sociolingüística en español y que, desde luego, fueron ampliamente consultados por Bentivoglio, no puedo dejar de mencionar a Silva-Corvalán (1989 y 2001) y a López Morales (1989).

⁶ El estudio de la variación, sobre todo dentro de la sociolingüística, consiste en que a cada fenómeno lingüístico sujeto a alternancia, y que se denomina *variable independiente*, se le asignan generalmente dos *variantes*, que son las formas en alternancia; por ejemplo, en el caso de la conjugación del verbo impersonal «haber», las variantes serían el uso del singular *vs.* el plural (*había vs. habían*). Antes de iniciar el estudio de un caso de variación, se han de seleccionar las *variables independientes*, es decir, aquellos factores que pueden condicionar la preferencia por una de las variantes en detrimento de la otra. Los factores condicionantes pueden ser lingüísticos (dependen de cada fenómeno estudiado) o extralingüísticos (edad, sexo, nivel socioeconómico, raza, zona dialectal...). En este tipo de investigaciones, se toma en cuenta el número de casos encontrados de cada variante en el/los corpus estudiado/s, y se agrupan estos casos en función de los factores que podrían tener relevancia para el fenómeno estudiado. Después, se hacen cálculos porcentuales y análisis estadísticos con los datos obtenidos. Uno de estos análisis, el más empleado por Bentivoglio, consiste en la aplicación de alguna versión del programa estadístico GoldVarb (*cf.* Rand y Sankoff), que determina el grado de significatividad de cada uno de los factores analizados, lingüístico o extralingüístico, y en qué medida un determinado factor, por ejemplo, la edad, favorece o desfavorece el empleo de una de las variantes analizadas.

1977. Los factores lingüísticos tomados en consideración son los siguientes: diferente referencia *vs.* misma referencia; ii) cambio de turno en la conversación; iii) ambigüedad; iv) énfasis; v) tipo de verbo⁷, y vi) número gramatical. Cada uno de esos factores es convenientemente explicado e ilustrado con ejemplos del corpus. Los factores extralingüísticos analizados son el sexo y el nivel socioeconómico.

El análisis estadístico de los datos indica que los factores más significativos en relación con la presencia del pronombre sujeto son, en orden de importancia: i) número singular («yo») y cambio de referencia; ii) ambigüedad; iii) tipo de verbo⁸; iv) cambio de turno; este último factor, que ya es estadísticamente poco relevante, tiene la misma baja significatividad que el sexo masculino. En este estudio, el énfasis y el nivel socioeconómico no son significativos.

3.2.2. CLÁUSULAS RELATIVAS CON PRONOMBRE DE «RETOMA»

Bentivoglio (2003) investiga, en 32 hablantes (18 hombres y 18 mujeres) del corpus sociolingüístico de Caracas 1987, la variación entre las cláusulas relativas construidas con un pronombre relativo canónico («agarrábamos un autobús **que** costaba como que era un real») (p. 507) y aquellas otras construidas además con un pronombre de «retoma» («un hermano mío *que* él murió en Las Minas») (507).

La variable dependiente está formada por la presencia o ausencia, en una cláusula relativa, del pronombre de retoma. Las

⁷ Los tipos de verbos se clasifican así: i) actividad cognoscitiva, mental (*pensar, olvidar...*); ii) de percepción, sensación (*ver, oler...*); iii) de dicción, pronunciación oral (*decir, sugerir...*); iv) de volición (*querer, pretender...*); v) todos los demás verbos.

⁸ La significatividad del tipo de verbo se organiza así, por orden de importancia: percepción, cognición, dicción, volición, otros.

variables independientes lingüísticas son: i) tipo de cláusula relativa (restrictiva y no restrictiva); ii) función gramatical del pronombre relativo (sujeto, objeto directo, oblicuo⁹); iii) antecedente definido o indefinido; iv) rasgo semántico (animado o inanimado) del referente del antecedente, y v) interferencia, entendida ésta como presencia o no de material lingüístico intermedio entre el antecedente y el «que» relativo. Las variables extralingüísticas son la edad (1er y 4º grupo generacional) y el nivel socioeconómico (alto, medio y bajo) de los hablantes.

La aplicación del programa GoldVarb da como significativos, en orden jerárquico, los siguientes factores como favorecedores del pronombre de retoma: i) objeto directo en la «función gramatical del antecedente»; ii) cláusula no restrictiva en el «tipo de cláusula»; iii) antecedente indefinido en el «tipo de antecedente»; iv) animado, en el rasgo semántico de «animación»; v) nivel socioeconómico alto en el «nivel socioeconómico»; v) «interferencia de material lingüístico». La autora hace notar que los pronombres de retoma son empleados sobre todo por los hablantes de nivel alto, lo cual debe interpretarse como que no están estigmatizados en el habla caraqueña.

3.2.3. VARIACIÓN «PARA» - «PA»

Bentivoglio (2005) estudia el uso de la preposición «para» vs. su forma abreviada «pa» en el habla de 48 hablantes del corpus sociolingüístico de Caracas 1987, distribuidos equitativamente por edad (grupo A: 30-45 años; grupo B: 60 años o más), sexo (24 hombres y 24 mujeres) y nivel socioeconómico (alto, medio y bajo).

Las variables independientes tomadas en consideración son dos lingüísticas y tres extralingüísticas. Dentro de las lingüísticas, hay una fonológica (vocal o consonante que sigue a «para/

⁹ La autora explica en su investigación cuál es la función de «oblicuo».

pa») y otra semántica (significado del contexto construido con la preposición: ‘finalidad’, ‘direccionalidad’, ‘temporalidad’). Dentro de las extralingüísticas, se analizan la edad, el sexo y el nivel socioeconómico de los hablantes.

Los resultados muestran un total 1.599 casos: 787 (49%) de «para» y 812 de «pa» (51%). La aplicación del programa estadístico GoldVarb indica que las dos variantes más significativas para el uso de «pa» son, jeráquicamente, el nivel socioeconómico (hay una elevada probabilidad de usar la forma abreviada en el nivel socioeconómico bajo) y la variable semántica (el uso de «pa» se ve favorecido por el significado de ‘direccionalidad’). También se ve favorecido el empleo de «pa», aunque en forma moderada, si a la preposición le sigue una consonante y si el hablante tiene 60 años o más.

Se hace notar que si bien «pa» es la forma más usada por los hablantes de nivel bajo de Caracas, también la usan, aunque en menor grado, los hablantes de los otros niveles.

3.2.4. ANTEPOSICIÓN O POSPOSICIÓN DE CLÍTICOS

Bentivoglio y Zabalegui (2008) estudian la anteposición o la posposición de clíticos en construcciones verbales con infinitivo («**lo** puede entregar/ puede entregar**lo**») o con gerundio («**lo** está entregando/ está entregándolo»). La investigación se realiza a partir de dos corpus de textos escritos en América en el siglo XVI; uno de los corpus está conformado por documentos de ese siglo recogidos en Venezuela (cartas personales, testamentos, compraventas, actas de interrogatorios, causas judiciales y otros documentos), mientras que el otro es una selección de 43 cartas escritas por emigrados andaluces a Indias (Otte).

Para el análisis se toman en consideración siete variables independientes: i) tipo de construcción verbal (infinitivo precedido o no por preposición; perífrasis de infinitivo, perífrasis de gerundio, e infinitivo regido por verbo no perifrástico); ii)

cantidad de clíticos (uno solo o dos secuenciales); iii) con o sin preposición (solamente en las construcciones de infinitivo precedido o no por preposición); iv-vi) género, número, y persona del clítico, y vii) tipo de clítico (pronombre con función de complemento directo, pronombre con función de complemento indirecto, morfema de verbo pronominal o *se* de pasiva refleja o impersonal). En total se contabilizan 716 cláusulas, pero finalmente las autoras solo estudian las 658 que tienen un solo clítico.

Los resultados estadísticos indican que solo hay dos variables independientes significativas favorecedoras de la posposición del clítico: el tipo de construcción verbal y la persona gramatical del clítico. Dentro del «tipo de construcción verbal», el único factor estadísticamente relevante es el «infinitivo precedido o no por preposición»; en cuanto a la «persona gramatical del sujeto», favorece la posposición la segunda persona, sobre todo en las cartas. En la investigación se ha comprobado que en el siglo XVI se produce un cambio lingüístico hacia la posposición del clítico; este cambio se da en las cartas antes que en los otros documentos.

3.3. VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN EL ESPAÑOL DE AMÉRICA

Paola Bentivoglio, individualmente o en coautoría, describe varios fenómenos de interés en el campo de la variación sintáctica en el español de América, aunque no excluye la posibilidad de que esos fenómenos se den también en el español general.

- **Bentivoglio (2002a)** traza las posibles perspectivas de investigación después de analizar varios fenómenos relacionados con orden de palabras (3.3.1), clíticos (3.3.2.), *quéísmo* y *dequéísmo* (3.3.3.).

3.3.1. ORDEN DE PALABRAS

En los estudios variacionistas de nuestro idioma se ha dado mucha relevancia al orden de los constituyentes oracionales, sobre todo al orden sujeto/verbo, que es un orden variable, a diferencia de lo que sucede en otras lenguas. La autora considera que, para el análisis del fenómeno, se han de incorporar, no solo las variables sociolingüísticas —aunque parecen poco relevantes—, sino también las siguientes variables lingüísticas: i) cambio de referencia (hay cambio cuando el referente del sujeto de la cláusula analizada no es correferencial con el sujeto de la cláusula anterior); ii) ambigüedad de la forma verbal (la ambigüedad puede deberse a la forma conjugada del verbo o al contexto); iii) tipo de verbo (presentativo o de existencia; intransitivo de movimiento; de reacción psicológica; copulativo; otros); iv) información transmitida por el sujeto (nueva o no mencionada *vs.* conocida o ya mencionada). Bentivoglio hace notar que, según sus propias investigaciones y la de otros autores, las variables «tipo de verbo» y «tipo de información» son muy relevantes para explicar la variación posicional del sujeto en español. La autora señala que hay varios artículos sobre el orden variable del objeto directo y también sobre la posición de los clíticos en perífrasis de infinitivo («**lo/la/le** fui a ver» *vs.* «fui a ver-**lo/la/le**») o de gerundio («estoy viéndolo» *vs.* «**lo** estoy viendo»).

3.3.2. LOS CLÍTICOS

Además del tipo de variación señalado al final del apartado anterior, Bentivoglio hace referencia a tres fenómenos más de variación relacionados con los clíticos: i) la forma adoptada por el clítico según los usos en español definidos como «léismo», «laísmo» y «loísmo» y sus posibles cambios en las distintas zonas); ii) el clítico de objeto directo aparentemente innecesario («yo **lo** vi a *Pedro*»); iii) el clítico «de retoma», correferencial

con el antedecente de un «que» relativo («tengo *un primo* que yo **lo** admito mucho»).

La autora hace notar que el primer tipo de variación, que podría considerarse estable en las distintas zonas hispanohablantes, no lo es en realidad, debido a influencias muy variadas. Con respecto al segundo tipo, dice que, de acuerdo con los estudios existentes, es muy frecuente en Argentina y Uruguay. En cuanto al tercer tipo, el hecho de que se dé solo el español hablado actual sino también en escritores de renombre, estimula su investigación en todo el mundo hispanohablante.

3.3.3. QUEÍSMO Y DEQUEÍSMO

El «queísmo» se define como la ausencia de preposición, sobre todo de la preposición de «de», en contextos que deberían llevarla según las normas de la gramática¹⁰ («Me enteraba (*de*) **que** alguien cantaba»). El «dequeísmo», por su parte, consiste en el uso de «que», u otra preposición, en contextos en los que, según las normas gramaticales del idioma, resulta superfluo e inadecuado («creo **de que** triunfará en el cine»)¹¹.

Como resultado de varias investigaciones, Bentivoglio señala que, si bien el dequeísmo es de uso bastante restringido, el queísmo se emplea con una frecuencia considerable. Los contextos en que puede darse este último fenómeno son los siguientes:

... cuando una cláusula encabezada por la conjunción «que» depende de un verbo pronominal («*Me enteraba* (*de*) **que** alguien cantaba»), de una frase nominal («Buscaban *la manera* (*de*) **que** me fuera»), de un adjetivo («Uno está pendiente (*de*) que se le van a perder»), o de

¹⁰ La autora tipifica los tipos de contextos en que pueden darse tanto el queísmo como el dequeísmo.

¹¹ El queísmo y el dequeísmo fueron ya ampliamente estudiados por Bentivoglio (1976, 1981) y Bentivoglio y D'Introno (1977), en el habla de Caracas.

una locución conjuntiva o prepositiva («El liceo se estaba cayendo *a pesar* (de) **que** estaba en El Cafetal»).

Bentivoglio añade que las expresiones *queístas* siempre han existido en español y pueden constituir la norma en algunas lenguas románicas, como el portugués, el francés o el italiano. La economía que representa ese fenómeno podría ser el motor de un cambio lingüístico en español, que parecería haberse iniciado, según la autora, en el contexto de los verbos pronominales («acordarse», «enterarse», «alegrarse»...).

A modo de conclusión se señala que todos los fenómenos de variación incluidos en el artículo deberían seguir siendo estudiados para conocer mejor la evolución del español y las motivaciones que operan en el cambio lingüístico.

- **Bentivoglio y Sedano (1996b)** centran su análisis en tres fenómenos de variación muy generalizados en la lengua hablada y que parecen obedecer a motivaciones funcionales: futuro morfológico *vs.* futuro perifrástico («bailaré» *vs.* «voy a bailar», 3.3.4.); singular *vs.* plural del verbo impersonal «haber» («había» *vs.* «habían», 3.3.5.); «que» galicado *vs.* forma canónica correspondiente («fue así **que** pudo olvidarme» *vs.* «fue así **como** pudo olvidarme», 3.3.6.).

3.3.4. FUTURO MORFOLÓGICO *VS.* FUTURO PERIFRÁSTICO

Las autoras hacen notar en la obra citada más arriba que, en Venezuela y en Hispanoamérica en general, se usa mucho más el futuro perifrástico que el futuro morfológico, y ello a pesar de que esta última forma es más antigua que la primera. En su opinión, lo que justifica el reducido empleo del futuro morfológico en el español hablado actual para referirse a un hecho venidero se debe a que, siendo la noción de futuro tan poco objetiva, es natural que, con el transcurso del tiempo, la forma

verbal empleada pueda contaminarse con matices alejados de la designación neutra de futuro. Cuando esto sucede, los hablantes tienden a sustituir la forma que ya no significa claramente una «predicción pura» por otra. Es lo que sucedió en la evolución del latín a las lenguas románicas (*cf.*, por ejemplo, Fleischman y Company) y es lo que parece estar sucediendo en el español actual: el futuro morfológico se emplea mucho menos que el futuro perifrástico en la lengua hablada para designar un hecho venidero porque la primera de estas formas, que es la más antigua, ha adquirido valores de duda, conjetura o cálculo (por ejemplo en «Serán las 5») que desfavorecen su empleo en detrimento del futuro perifrástico.

3.3.5. SINGULAR VS. PLURAL DEL VERBO IMPERSONAL «HABER»

Las autoras señalan la problemática que rodea el empleo de «haber». Este verbo, que canónicamente se considera impersonal transitivo (*i.e.*, sin sujeto) ofrece ciertas características que, por un lado, lo asemejan a los verbos transitivos, y, por otro, lo acercan a los intransitivos. Todo ello hace que los hablantes tiendan a interpretar la frase nominal que acompaña a «haber» como el sujeto de la oración y que, en consecuencia, lo hagan concordar con el verbo («habían niños»). Las citadas investigadoras consideran que frenan el uso en plural de «haber» la educación formal y el hecho de que la forma «hay» sea de difícil pluralización, lo cual atenta contra la unificación del paradigma.

3.3.6. «QUE» GALICADO VS. LA FORMA CANÓNICA CORRESPONDIENTE

En el artículo mencionado más arriba, se hace un recuento de lo que se ha escrito sobre el llamado «que» galicado en los países hispanoamericanos. Después, el artículo se centra en los estudios basados en los corpus del habla de Caracas, así como

en obras literarias de escritores latinoamericanos del siglo XX. Se analiza la alternancia entre «que» y la forma canónica correspondiente («el que», «donde», «cuando», «por lo que», etc.) en construcciones como «es *ella la que* - **que** más va a sufrir»; «*allí es donde* - **que** lo estoy viendo»; «y fue *así como* - **que** pudo olvidarme»; «es **por eso** - **que** está fregado». Se toma en cuenta la forma del antecedente y su función sintáctica (en las oraciones anteriores es el término subrayado) y, al cuantificar los datos, se observa lo siguiente:

. . . el uso de «que» es extremadamente restringido cuando el antecedente es una frase nominal, comienza a aumentar cuando es un locativo y sigue aumentando hasta llegar a los enunciados en que el antecedente es un causal, en cuyo caso el uso de «que» es categórico o casi categórico. (175)

De acuerdo con las investigadoras, las motivaciones que explican las tendencias son eminentemente pragmáticas: «... la tendencia a la economía estimula el empleo de «que» en la medida en que esta forma permite simplificar la elección y homogeneizar el paradigma; la tendencia a la claridad estimula el empleo de relativos más informativos» (176).

Para justificar la tendencia a usar la forma canónica cuando el antecedente funciona como sujeto, dicen por ejemplo lo siguiente:

. . . el uso de «que» es poco frecuente cuando el antecedente es una frase nominal sujeto. La justificación del fenómeno es que, cumpliendo el sujeto una función sintáctica tan relevante, los hablantes tienden a realzar la presencia del mismo con relativos poseedores de mayor información semántica que la ofrecida por «que». (176)

- **Bentivoglio y Sedano (2010)** describen varios fenómenos de variación sintáctica en el español de Amé-

rica. Aunque algunos de ellos ya han sido tratados en investigaciones previas, en esta oportunidad el ámbito dialectal es más amplio, y asimismo lo es el público receptor, puesto que el trabajo está escrito en inglés. Las alternancias que se describen son las siguientes: i) «para» - «pa»; ii) «aquí» - «acá» § «allí» - «allá»; iii) impersonal «haber»; iv) morphological - periphrastic future; v) relativo «que» and reasumptive elements; vi) presence *vs.* absence of preposition, (de)queísmo; vii) pseudoclefts - constructions with focalizer «ser».

3.4. FENÓMENOS QUE EXCEDEN LOS LÍMITES DE LA VARIACIÓN

Bentivoglio ha investigado, sola o con algún colega, fenómenos que exceden los límites de la variación sociolingüística y que se relacionan con la gramática, la semántica, la pragmática y el discurso.

Sobre la importancia de la pragmática y el discurso, cabe señalar que la forma adoptada por una determinada entidad lingüística, su relación en el texto con otra entidad anterior o posterior, el entorno oracional, las características del sonido o de la palabra contigua y muchos otros factores contribuyen a facilitar o dificultar un uso que, a largo plazo, puede influir en la evolución de la lengua. Como ya se dijo anteriormente, los hablantes parecen moverse entre dos polos: claridad y economía; en unos casos, privilegian la claridad del mensaje; en otros, la economía, la brevedad, el menos esfuerzo articulatorio.

3.4.1. LA ESTRUCTURA ARGUMENTAL PREFERIDA (EAP)

- **Bentivoglio (1992)** trata de determinar si existe en español lo que, según Du Bois, es una tendencia observada en el sapultepec, que es una lengua maya. Antes de

definir esa tendencia, denominada «Estructura Argumental Preferida», el autor considera que en una cláusula puede haber tres tipos de argumentos nucleares: **S** es el sujeto de una oración intransitiva, **A** es el sujeto de una oración transitiva, y **O** es el segundo argumento de una oración transitiva, es decir, el objeto directo de **A**.

Du Bois afirma que una frase nominal léxica (**FNL**) con frecuencia transmite información nueva, es decir, desconocida para el oyente. La observación del sapultepec lo lleva a pensar que quizá en todas las lenguas existe una Estructura Argumental Preferida que consiste en que, dentro de los argumentos básicos de una cláusula, de haber una FNL, ésta suele ser **S** u **O**, pero no **A**.

Paola realiza su estudio en una muestra del corpus sociolingüístico de Caracas 1987, compuesta por el habla de diez caraqueños (5 hombres y 5 mujeres, equitativamente estratificados por nivel social). Los factores analizados son: i) tipo de sujeto (**S** o **A**); ii) forma del sujeto (no explícita: \emptyset ; pronominal (**P**) o nominal (**FN**), y iii) forma del **O**: clítica (**CLI**), pronominal (**P**) o nominal (**FN**).

Los resultados más relevantes del análisis de Bentivoglio indican lo siguiente:

- i) en el corpus solo hay un 1,5% de casos con dos FN. En los demás casos hay una sola FN o ninguna.
- ii) Las FN del corpus se desempeñan normalmente como O o como S, y solo en un 8% como A.

Los anteriores resultados le permiten confirmar a la autora las tendencias observadas por Du Bois en el sacultepec, y por Ashby y Bentivoglio para el francés.

- **Bentivoglio (2000)** investiga a qué edad adquieren la EAP los niños hispanohablantes. La investigación se realiza con un grupo de 30 niños caraqueños de 2,10

a 5,10 años, que se clasifican en tres grupos de edad. Se les hace ver una breve película de mucha acción y, después se le pide a cada uno que la cuente. La autora dice lo siguiente en las conclusiones:

... ‘los niños, desde una edad muy temprana, usan de manera adecuada –y prácticamente idéntica a la de los adultos- los roles **S** y **O**. Todo lo contrario sucede con el rol **A**, en que los pequeños codifican frases nominales léxicas en proporciones mucho mayores que lo esperado de acuerdo con el modelo adulto. La mayor frecuencia de FNL en el rol de **A** contribuye también a una mayor frecuencia, en el corpus infantil, de cláusulas con dos FNL que desempeñan el rol de **A** y de **O**, respectivamente. Estos resultados llevan a concluir que los niños, por razones aún desconocidas, no aprenden a usar los tres roles de **S**, **A** y **O** al mismo tiempo: el proceso de adquisición de **A** –aún imperfecto a la edad de 6 años- es mucho más lento que el de los otros dos roles. En lo que atañe a la dimensión pragmática de la EAP, los niños codifican la información nueva en el rol de **A** más que en los otros dos roles, lo que diferencia radicalmente el uso infantil del uso adulto’ (87).

- **Bentivoglio (2002b)** trata de determinar si la EAP se da no sólo en el español hablado actual sino también en el español escrito y en el de otras épocas. Para ello analiza los cuentos de Don Juan Manuel (España, siglo XIV) y algunos cuentos seleccionados de autores venezolanos del siglo XX.

En esta investigación, las funciones sintácticas se extienden a **A**, **S**, **R**, **X**, y **O**.¹² Además, lo que en Bentivoglio (1992) se

¹² En palabras de la autora:

A = el argumento más agentivo de un verbo multiargumental;

S = el único argumento de un verbo monoargumental, excepto los copulativos y *haber* existencial;

denominaba «frase nominal léxica» (**FNL**), en esta oportunidad se denomina «frase nominal plena» (**FNP**).

La autora señala que los resultados que pueden percibirse desde tres ángulos:

- i) gramatical: las **FNP** tienden a desempeñar las funciones de **R** y **O**;
- ii) pragmático: las **FNP** que transmiten información nueva tienden a desempeñar las funciones de **R** y **O**;
- iii) semántico: los referentes inanimados tienden a constituir información nueva.

Los resultados anteriores le permiten concluir lo siguiente:

La comparación de los resultados en las dos muestras hace posible afirmar que las tendencias encontradas, pese a las diferencias cuantitativas, van en la misma dirección. Se puede concluir que la EAP existía ya en el español medieval y que poseía características parecidas a las halladas en el español' (418).

3.4.2. LAS FRASES NOMINALES PLENAS (**FNP**)

Bentivoglio (1995) plantea su estudio de las frases nominales plenas (por ej., «las muchachas»), escribiendo lo siguiente:

... si las FNP se usan para comunicar diferentes tipos de información nueva y no-nueva, parece necesario estudiar cómo los hablantes codifican la información de manera que los oyentes puedan interpretarla adecuadamente. En otros términos, cabe preguntarse si los hablantes distinguen las FNP que introducen nuevos participantes en el

R = el único argumento del verbo existencial *haber*;

X = el único argumento de un verbo copulativo;

O = el argumento menos agentivo de un verbo multiargumental (418).

discurso de las que cumplen otras funciones discursivas y, en caso de que la respuesta sea afirmativa, en qué se diferencian las unas de las otras.

La investigación se realiza tomando en cuenta las cien primeras cláusulas de cada uno de los doce hablantes caraqueños seleccionados¹³. Se estudian los siguientes factores:

- i) rol gramatical (**A**, **S**, **X**, **O**)¹⁴, ii) forma de la FN (cero lingüístico *I*, pronombre **P**, frase nominal plena **FNP**, es decir, con material léxico; iii) animación (entidad animada o inanimada); iv) generabilidad (generalizadora o particularizadora), v) estado de activación (nueva o no-nueva).

Los resultados obtenidos, después de aplicar el programa estadístico GoldVarb, indican que hay diferencias importantes entre las FNP que transmiten información nueva y las que no lo hacen. Las FNP que transmiten información nueva ofrecen las siguientes características; i) tienden a comportarse gramaticalmente como **O** o **S**; ii) suelen tener referentes inanimados; iii) son frecuentemente generalizadoras. Complementariamente, las FNP que transmiten información no-nueva, tienden a: i) comportarse gramaticalmente como **A** o **X**; ii) suelen tener referentes animados, especialmente humanos; iii) son frecuentemente particularizadoras. Estos resultados le permiten afirmar a la autora lo siguiente:

En consecuencia, es posible afirmar con cierto grado de confianza que un oyente tiende a interpretar las FNP, cuyos referentes sean inanimados, en los roles de **O** o **S**, como portadoras de información nueva. Por el contrario,

¹³ Seis hombres y seis mujeres de 14-30 años pertenecientes a los niveles socioeconómicos alto y bajo.

¹⁴ Para la interpretación de estas funciones gramaticales, *cf.* nota 12.

el mismo oyente debería no asociar la información nueva con las FNP cuyos referentes sean animados (y, de manera especial, humanos), y que desempeñen los roles de **A** o **X'** (601).

3.4.3. EL SUJETO LIVIANO

Bentivoglio y Sedano (2000-2001) tratan de comprobar si puede aplicarse al español una restricción denominada por Chafe *the light subject constraint*. Según este autor, el sujeto de una oración será pragmáticamente apropiado solo si transmite información dada o accesible, o bien si contiene información nueva pero trivial.

Para realizar el estudio se tomaron en cuenta seis grabaciones de habla, seleccionadas al azar, del corpus sociolingüístico de Caracas 1987. De cada grabación se analizaron los 300 primeros sujetos de oraciones declarativas. Las variables consideradas fueron tres: i) tipo de sujeto y ii) tipo de información transmitida por los sujetos léxicos (información conocida, accesible y nueva); iii) relevancia pragmática de los sujetos que transmiten información nueva.

Los resultados indican que, de 1.800 sujetos estudiados, tan solo 24 sujetos (1,33%) transmiten información nueva y que, en esos casos, suele tratarse de información trivial, es decir, poco relevante. Las autoras ofrecen tres características sintácticas y semánticas de esos 24 sujetos: i) suelen aparecer en oraciones presentativas; ii) tienden a situarse después del verbo; iii) en la mitad de los casos, corresponden a una entidad inanimada.

La restricción del sujeto liviano parece entonces que también puede aplicarse al español.

4. NOTA FINAL

El propósito de este artículo ha sido rendir un justificado homenaje a Paola Bentivoglio. Para ello, se ha ofrecido una pa-

norámica de su vida académica y de sus proyectos e investigaciones. Por falta de espacio no ha sido posible especificar todos los temas que trató y todas las publicaciones de su autoría. Espero, sin embargo, que a lo largo de estas páginas se haya evidenciado su calidad como investigadora y como impulsora de nuevos logros y descubrimientos en el campo de la lingüística. Gracias, Paola, por servirnos de modelo académico y humano.

OBRAS CITADAS

- Ashby J., William & Paola Bentivoglio. «The preferred argument structure of spoken French and Spanish». *Language Variation and Change*, vol. 5, University Press, Cambridge, 1993, pp. 61-76.
- Bentivoglio, Paola. «Queísmo y dequeísmo en el habla culta de Caracas». *1975 Colloquium on Hispanic Linguistics*, compilado por F. M. Aid, M. C. Resnick y B. Saciuk, Georgetown University Press, 1976, pp. 1-18.
- . «Formación de clíticos: análisis sobre el habla culta de Caracas» *Corrientes actuales en la dialectología del Caribe Hispánico*, editado por Humberto López Morales, Universidad de Puerto Rico, 1978, pp. 13-34.
- . «Dequeísmo en Venezuela: ¿un caso de ultracorrección?». *Boletín de Filología, Homenaje a Ambrosio Rabanales*, vol. 31, 1981, pp. 705-19.
- . *Los sujetos pronominales de primera persona en el español de Caracas*. Universidad Central de Venezuela, 1987.
- . «La estructura argumental preferida del español moderno». *Homenaje a Humberto López Morales*, editado por María Vaquero y Amparo Morales, Arco/Libros, 1992, pp.107-120.
- . «Frasas nominales plenas en el español de Caracas: Un análisis semántico-pragmático». *El español de América, Actas del IV Congreso Internacional de «El español de América»*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, pp. 595-604.
- . «La gramática del español hablado en Venezuela (GREHV)». *Lengua y habla* vol. 1, no. 1, 1996, pp. 21-39.
- . «La variación sociofonológica en español de Venezuela». *Español Actual*, vol. 69, Arco/Libros, 1998, pp. 29-42.

- . «La adquisición de la Estructura Argumental Preferida en niños venezolanos de 3 a 6 años de edad». *Cuadernos de Lengua y Habla*, 2000, pp. 75-94.
- . Bentivoglio, Paola. «Un análisis diacrónico y diatópico de la estructura argumental del español». *Lingüística e interdisciplinariedad: desafíos del nuevo milenio. Ensayos en honor a Marianne Peronard*, editado por Giovanni Parodi, Universidad de Valparaíso, 2002, pp. 403-421.
- . «Las construcciones de «retoma» en las cláusulas relativas: un análisis variacionista». *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, editado por Francisco Moreno, Francisco Gimeno, José Antonio Samper, M^a Luz Gutiérrez Araus, María Vaquero y César Hernández, vol. II, Arco/Libros, 2003, pp. 507-520.
- . «La variación entre *para-pa* en el habla de Caracas». *Homemaje a José Joaquín Montes Giraldo*, editado por Mariano Lozano, Instituto Caro y Cuervo, 2005, pp. 214-237.
- Bentivoglio, Paola, y Francesco D'Introno: «Análisis sociolingüístico del dequeísmo en el habla de Caracas». *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* vol. 5, 1977, pp. 58-82.
- Bentivoglio, Paola, e Irania Malaver. «La lingüística de corpus en Venezuela: un nuevo proyecto», *Lingua Americana*, Año 10, no. 19, 2006, pp. 37-46.
- . «Corpus sociolingüístico de Caracas: PRESEEA Caracas 2004-2010. Hablantes de instrucción superior», *Boletín de Lingüística*, vol. XXIV/37-38, 2012, pp. 144-180.
- Bentivoglio, Paola, y Mercedes Sedano. «Morfosintaxis». *El español de la Venezuela actual*. Lagoven, Caracas, 1992a, pp. 46-70.
- . «El español hablado en Venezuela». *Historia y presente del español de América*, editado por César Hernández Alonso, Junta de Castilla y León, 1992b, pp. 775-801.

- . «Investigación sociolingüística: sus métodos aplicados a una experiencia venezolana». *Boletín de Lingüística*, vol. 8, 1993, pp. 3-35.
- . «Venezuela». *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, coordinado por Manuel Alvar, Ariel, 1996a, pp. 116-33.
- . «Tres casos de variación morfosintáctica en el español actual». *Lexis. Homenaje a Amado Alonso*, vol. 20, no. 1-2, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996b, pp. 165-184.
- . «En torno a una tipología de la variación gramatical». *Anuario de Lingüística Hispánica. Homenaje a Germán de Granda*, vol. XII-XIII, no. 2, Universidad de Valladolid, 1996-97, pp. 997-1011.
- . «El sujeto liviano: una restricción de tipo funcional». *Boletín de Filología*, vol. XXXVIII, 2000-2001, pp. 9-22.
- . «Morphosyntactic variation in Spanish-speaking Latin America». *The Handbook of Spanish Sociolinguistics*, edited by Manuel Díaz-Campos, *Blackwell Handbook in Linguistics*, Blackwell, 2010, pp. 168-185.
- Bentivoglio, Paola, y Nerea Zabalegui. «La posición de los clíticos en textos de América del siglo XVI», *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, editado por José G. Moreno de Alba y Concepción Company, Arco/ Libros, 2008, pp. 387-400.
- Bolívar, Adriana y Paola Bentivoglio, editoras. *Actas del I Coloquio Latinoamericano de Analistas del Discurso*. Universidad Central de Venezuela, 1997.
- Chafe, Wallace. *Discourse, consciousness and time*. The University of Chicago Press, 1994.
- Company, Concepción. «Los futuros en el español medieval, sus orígenes y evolución». *Revista Española de Lingüística*, vol. 8, 1985-6, pp. 373-408.

- Du Bois, John W. «Competing motivations». *Iconicity in syntax*, editado por J. Haiman, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1985, pp. 342-365.
- Domínguez, Carmen Luisa y Elsa Mora. *El habla de Mérida*. Universidad de Los Andes, 1998.
- Fleischman, Suzanne. *The future in thought and language*. Cambridge University Press, 1982.
- García Erika. «Shifting variation». *Lingua* vol. 67, 1985, pp. 189-224.
- Guirado, Krístel. «Corpus diacrónico del habla de Caracas 1987/2013», *Boletín de Lingüística*, vol. XXXVI, n. 41-42, 2014, pp. 17-42.
- Lope Blanch, Juan M. «Programa Interamericano de Lingüística y enseñanza de Idiomas». *Actas, informes y comunicaciones del Simposio de México*, Universidad Autónoma de México, 1969, pp. 222-233.
- López Morales, Humberto. *Sociolingüística*, Gredos, 1989.
- Otte, Enrique. *Cartas privadas de emigrados a indias, 1540-1616*, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Rand, David y David Sankoff. *Goldvarb 2.1*. Université de Montréal, 2001.
- Sedano, Mercedes; Adriana Bolívar y Martha Shiro, compiladoras. *Haciendo Lingüística. Homenaje a Paola Bentivoglio*, Universidad Central de Venezuela, 2006.
- Silva-Corvalán, Carmen. *Sociolingüística. Teoría y análisis*. Alhambra, 1989.
- . *Sociolingüística y pragmática del español*, Georgetown University Press, 2001.



DISCURSO DE
INCORPORACIÓN



ARS DOCENDI

DISCURSO DADO POR
DÑA. MARÍA CONCEPCIÓN HERNÁNDEZ GARCÍA,
EN OCASIÓN DE SU INCORPORACIÓN COMO MIEMBRO DE NÚMERO
A LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA
SAN JUAN, PUERTO RICO
2 DE MAYO DE 2019

*A la memoria de
la profesora Carmen E. Díaz Zayas,
extraordinaria maestra de traductores, amiga entrañable y fiel.*

Excelentísimo señor director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, excelentísimos académicos y académicas aquí presentes que forman parte de este docto cuerpo, señoras y señores:

Vaya por delante la expresión de mi más profundo agradecimiento por el honor que me han conferido al elegirme como miembro de esta Academia, para ocupar el sillón M mayúscula. Me siento muy honrada con esta distinción que han tenido a bien concederme y, a la vez, muy consciente de la responsabilidad que asumo.

Hallándome entre tan ilustres colegas, con enormes méritos y logros en distintos campos del saber humanístico, no puedo

menos de preguntarme cuáles son los míos; pues no me he dedicado al cultivo del arte o de la literatura ni al periodismo ni a la investigación ni a la crítica literaria, como muchos de ustedes lo han hecho y continúan haciéndolo con extraordinarios resultados, sino que he dedicado enteramente mi vida profesional a la enseñanza. He sido y soy una maestra. La docencia ha sido mi profesión y en las aulas ha transcurrido la mayor parte de mi vida. Por ello, permítanme aprovechar esta magnífica ocasión para rendir un merecido homenaje a las buenas maestras, a los buenos maestros que he tenido a lo largo de mi formación, a quienes debo, en gran medida, haber llegado a ser lo que soy; y también, a la legión de alumnos que, durante varias décadas de labor docente, me han servido de estímulo y me han dado grandes lecciones. De mis maestros, aprendí el arte de enseñar; con mis alumnos, me he esforzado en perfeccionarlo. Al rendirles este tributo, no hago más que cumplir el precepto pedagógico por excelencia, fundamentado en el respeto, que reza así: *Maxima reverentia puero debetur*, adaptándolo a la ocasión de esta manera: *Maxima reverentia docentibus discentibusque debetur*.

Los maestros de la Retórica clásica afirmaban que, para dominar la oratoria, definida como *ars bene dicendi*, han de concurrir en el orador tres elementos indispensables: el ingenio, la disciplina y la práctica frecuente. Pues bien, el arte de enseñar, *ars docendi*, requiere de la persona que aspira a cultivarlo los mismos factores, que son los pilares tanto de la oratoria como de la docencia, puesto que el *ars dicendi* y el *ars docendi* comparten el objetivo común de lograr una comunicación efectiva, lo que es lo mismo, una comunicación persuasiva.

El primer pilar es el ingenio, las cualidades o dotes innatas que posee el orador. En el caso del *ars docendi*, podría equipararse a la llamada vocación docente. Difícilmente llegará a ser un buen docente quien se dedica a la profesión por casualidad, por necesidad o por pura inercia. Así, las personas con talento y capacidades para administrar, por ejemplo, hacen muy bien

dedicándose a la administración y no a la docencia, si no es esta su verdadera vocación. Lo mismo puede decirse de las personas que se sienten plenamente realizadas llevando a cabo experimentos en un laboratorio; si prefieren el laboratorio al aula, deben dedicarse de lleno a la investigación, contribuyendo con sus hallazgos a ampliar el conocimiento, mas cedan el aula a un docente. Igualmente, quienes tengan dotes empresariales han de aprovecharlas en el comercio, la industria o la banca, no necesariamente en el magisterio. Porque, sin una genuina vocación, no hay pasión; y si no hay pasión, resulta muy difícil establecer una comunicación efectiva que logre atraer y mantener la atención e interés del educando, el interlocutor, sobre el mensaje, que contiene las ideas, los datos, la información, en suma, el conocimiento que se ha de transferir.

El escolar no tiene por qué conocer el currículo de su maestro, tampoco es responsable de evaluar el desempeño de su maestra. Sin embargo, sí reconoce y admira a un buen maestro, sí valora y agradece la dedicación de una buena maestra, y sí guarda y atesora en su memoria —todos lo hacemos— a aquellos maestros, a aquellas maestras, a los profesores que le marcan la senda, que le encaminan los pasos, auténticos guías que se convierten en referentes, en modelos, que le inspiran, le animan y amplían su horizonte existencial, de la misma forma que los nuestros nos marcaron la senda, encaminaron nuestros pasos, fueron modelos a los que emulamos, nos sirvieron de inspiración, nos animaron a seguir adelante y ampliaron nuestros horizontes.

Atesoro invaluable recuerdos de verdaderos virtuosos de este difícil, delicado y precioso arte de enseñar. Mi maestra de párvulos, una religiosa llamada Carmen García López, nos ponía a jugar en el salón de clases con diferentes juguetes, muchos hechos artesanalmente por ella misma, con increíble paciencia e infinito amor. Aprovechando un trozo de plancha de madera, había construido un rompecabezas del mapa de España, en el

que cada pieza representaba una provincia. Mientras estimulaba en nosotras —niñas de cinco o seis años— el desarrollo del sistema motor fino, pues movíamos las piezas, que eran a modo de fichas, las seleccionábamos por su forma y tamaño, e intentábamos encajarlas para completar el conjunto, al mismo tiempo, nos enseñaba geografía: jugando consiguió que aprendiéramos el nombre de cada pieza; jugando, siempre jugando, nos llevaba a identificarlas por su forma y tamaño; y nos guiaba hasta que aprendimos a situarlas correctamente en el mapa. Sabíamos, por ejemplo, que la provincia de Madrid tiene forma triangular y se localiza en el centro. En retrospectiva, puedo afirmar que, cuando salí de párvulos, ya conocía el mapa de España. He aquí un ejemplo que ilustra la extraordinaria labor didáctica llevada a cabo por una mujer con auténtica vocación y pasión por su trabajo.

Gracias, mi entrañable Madre Carmen, por enseñarme a aprender jugando, por inculcarme el amor a la escuela.

Años más tarde, ya en el nivel intermedio, en cuarto año del entonces llamado bachillerato elemental —tendría yo unos trece o catorce años—, una tarde de invierno, la profesora de historia, antes de empezar a explicar la lección del libro correspondiente a los viajes de Colón, decidió llevarnos de visita al convento salmantino de San Esteban. Una vez allí, nos condujo a la Sala Capitular, donde nos explicó la importancia de la orden dominica en el estudio salmantino y su influencia en las decisiones de la Corona. Con esa visita, nos hizo entender la envergadura del proyecto de Colón, sobre el que seguramente discutieron, en ese lugar, los maestros dominicos de Salamanca, allá por los albores del Renacimiento español.

Gracias, mi queridísima y muy respetada Srta. Pilar, «Piluca», Manzano Mendoza, por lograr despertar en una adolescente el interés por la historia, acercándome a los espacios que ocuparon los protagonistas. Gracias por haberme animado siempre a seguir adelante.

En ese mismo año escolar, con una mezcla de temor, curiosidad y dudas, me inscribí en un curso de latín, no obligatorio, impartido por la profesora más temida y admirada del colegio. El año anterior, yo había fracasado estrepitosamente en mi primer año de latín, que sí era obligatorio, a cargo de una monja cuyo método consistía en hacernos memorizar declinaciones, lo cual no fui capaz de hacer porque no lograba entender nada. A pesar de esa mala experiencia, me armé de valor y me presenté en clase el primer día. Allí estaba la profesora, quien, habiendo copiado en la pizarra el comienzo del Libro V de los *Comentarios de la Guerra de las Galias*, de Julio César, empezó a enseñarnos la lengua del Lacio, directamente, a partir de un texto en latín. Y lo hizo de un modo excepcional. Con una claridad, paciencia y lógica asombrosas, nos fue explicando la gramática latina, sin libro de texto, sin tener que memorizar tablas de declinaciones ni conjugaciones, guiándonos, poco a poco, hasta llevarnos a hacer uso de la lógica y el sentido común para analizar el texto y así llegar a comprender su morfología y sintaxis. Era como desarmar un rompecabezas identificando previamente cada pieza por su forma (morfología), su función y relación con las otras palabras (sintaxis), y su valor y relevancia dentro del todo (contexto); y, una vez comprendido, volver a armarlo en español, de manera que el contenido del texto resultante en español coincidiera exactamente con el del texto latino. Aquella clase de latín fue un verdadero reto intelectual para mí.

Gracias, mi recordada y siempre admirada Srta. Margarita, «Margot», de Hoyos González, por sembrar en mí la semilla del estudio de la filología clásica; gracias, por haber sido para mí el modelo perfecto de cómo se ha de enseñar el latín; gracias por enseñarme también los fundamentos de la traducción.

Ya en el último año de escuela secundaria, el año previo al acceso a la universidad, me topé, en una clase electiva de historia del arte, con una profesora muy peculiar, por su audacia y determinación. Tan audaz era que, sin encomendarse a nadie,

modificó el temario oficial del curso, alterando el orden y el enfoque de los temas. Así que empezó explicando la importancia de Francisco de Goya, como punto de partida de los ismos del siglo XX, asegurándose así tiempo suficiente para poder abordar en clase el cubismo y destacar la importancia de la figura de Picasso. Tan determinada que organizó por cuenta propia un viaje a Madrid para llevarnos a visitar una exposición de impresionistas franceses, cedida por el Gobierno francés al Museo del Prado. Ya nos había explicado el impresionismo y nos había mostrado las imágenes correspondientes en ilustraciones de libros o mediante la proyección de diapositivas, siguiendo el método al uso para la enseñanza de este tipo de cursos. Sin embargo, estaba resuelta a no dejar pasar la oportunidad única, sin duda, en aquel momento, de que unas jóvenes salmantinas, alumnas del sistema público, pudiesen vivir la experiencia de estar frente a una pieza original de Degas, de Monet, de Manet, en fin, de admirar directamente la obra de los más renombrados maestros impresionistas. Y, como estábamos en el Museo del Prado, una vez visitada la exposición motivo del viaje, no desaproveché la ocasión para que observáramos con detenimiento la obra del emblemático Velázquez; para que nos embelesáramos con la desbordante imaginación del gran Bosco; y para que apreciáramos, directamente y con todo detalle, la obra del genial Goya. Experimenté una sensación difícil de describir cuando, gracias a nuestra excepcional guía, descubrí cómo Velázquez había conseguido reproducir el movimiento en la rueda de *Las hilanderas*; quedé fascinada, como hipnotizada, ante el delirante *Jardín de las delicias*, del increíble Bosco; o sobrecogida, al observar detenidamente la barbarie, el horror y el sufrimiento reflejados en *Los desastres de la guerra*, del insigne Goya. En ese lugar, aquel día, aprendí que no es lo mismo ojear o incluso examinar con cierto detenimiento la reproducción de una obra de arte impresa en un libro, en una lámina o proyectada en una pantalla —aunque la reproducción sea exce-

lente— que experimentar la grandeza del autor contemplando directamente su obra. Porque, entre la obra y el espectador, se hace presente el genio del artista.

Gracias, Dña. Concha Alonso, insigne maestra, por dedicarse con semejante pasión a enseñar la historia del arte; pero, sobre todo, por enseñarme a apreciar y a disfrutar el inefable valor de la creación artística.

En mi etapa adulta, ya afincada en Puerto Rico, conocí a extraordinarios profesores, que me abrieron nuevos horizontes y me estimularon a seguir estudiando y aprendiendo. Recuerdo con cariño y admiración a un buen profesor de literatura hispanoamericana, abogado por formación, pero maestro de literatura por vocación. ¡Con qué pasión!, ¡con qué sentimiento!, un día declamó en clase los versos de Neruda en los que el poeta lamenta y sufre, como una desgracia propia, la guerra fratricida española del 36. Pude ver cómo las lágrimas, apenas contenidas, anegaban los ojos del profesor; y entonces me emocionó la poesía de Neruda como nunca antes, porque nunca antes nadie había logrado transmitirme con tal pasión, los sentimientos latentes en los versos del poeta.

Gracias, mi apreciado profesor Arsenio Suárez, por sentir y enseñarme a sentir la poesía con semejante intensidad.

Si en mi adolescencia la Srta. Margot de Hoyos despertó en mí el interés por las lenguas clásicas, ya en plena edad adulta, tuve dos mentores, maestros extraordinarios de lingüística hispánica, con quienes contraí una deuda de gratitud impagable. Las clases de la Dra. María Vaquero de Ramírez eran lecciones magistrales por el rigor, la claridad, el tono de respeto en la comunicación y el trato afable y siempre exquisito, amén del extraordinario dominio de la disciplina objeto de estudio. El mismo rigor, el mismo dominio de los contenidos, la claridad en la comunicación, todo ello aderezado con un agudo sentido del humor, no exento de una fina ironía, eran las señas de identidad del Dr. Humberto López Morales; en sus cursos aprendí y me divertí muchísimo.

Gracias, mi querida e inolvidable María, gracias, mi admirado y estimado Humberto, por guiarme los pasos en el estudio de la lingüística, por ampliar mis horizontes en el campo de la filología hispánica.

El segundo pilar al que hacen referencia los maestros de Retórica clásica es la disciplina, que no es otra cosa que el estudio, el aprendizaje, la adquisición de los conocimientos para poder comunicarlos luego. Las personas que acabo de nombrar, además de tener una genuina vocación docente, también demostraban pleno dominio de las asignaturas que enseñaban, lo cual les permitía ampliar, modificar y enriquecer los contenidos. Tal dominio les daba seguridad y libertad, esa libertad de cátedra que tanto defendemos los docentes libertad para adaptar cualquier currículo, cualquier método, cualquier tema, al aquí y ahora del aula libertad que les proporcionaba la flexibilidad necesaria para adaptarse a sus interlocutores, los alumnos, y entablar con ellos un diálogo abierto, franco y sin trabas. Pues la docencia se ejerce dialogando, de manera que una clase no puede convertirse en un monólogo, no puede reducirse a un discurso monótono y repetido del profesor, ante un interlocutor pasivo, que acaba aburriéndose y desconectándose de un proceso del que se siente excluido. Y puesto que la docencia es un proceso comunicativo, el buen docente es también un buen comunicador y, como tal, domina el idioma, es capaz de ajustarse al nivel de sus interlocutores, los alumnos, seleccionando el registro preciso para hacerse entender, sin perder de vista nunca el decoro, el respeto, la corrección, aun cuando tenga que hacer uso de un registro más informal y coloquial para acercarse al de los alumnos. Ahora bien, es plenamente consciente de que no utilizar un registro formal no significa descuidar las formas, no implica pasar por alto la corrección gramatical, tampoco conlleva usar términos soeces o malsonantes, ni justifica nunca recurrir a insultos o expresiones ofensivas. El buen maestro es un modelo del buen uso del vernáculo.

La disciplina asegura también el rigor necesario para ejercer la docencia. El buen docente es riguroso, desempeña su labor con la rigurosidad que le exige el arte que cultiva. Mas no hay que confundir rigor con rigidez, ni riguroso con rígido. El rigor asegura calidad, la rigidez acaba causando ruptura. El buen docente también es estricto, cumple cabalmente con sus responsabilidades, no claudica ni se aparta de los principios que guían su profesión; estricto, sí, pero no estrecho, la estrechez resulta siempre incómoda y, si se trata de una estrechez de miras, no solo incómoda, además perniciosa. El buen docente es sencillo, pero no simple. Puede explicar los contenidos de los cursos con sencillez y claridad, no necesita de la brillantez. La claridad redundante en beneficio del interlocutor, pues le permite mantener abiertos los ojos del entendimiento; mientras que la brillantez busca el lucimiento del emisor, pero deslumbra y puede cegar al receptor. En esta misma línea de pensamiento, cabe señalar que el buen docente cultiva la humildad, en el sentido etimológico del término, ya que ejerce su profesión con los pies en la tierra, consciente de su propia realidad y de la de sus estudiantes; y también en el sentido moral, puesto que el buen docente ni se encumbra ni se vanagloria. Sabe muy bien que, si se eleva, se aleja; y que la lejanía afecta adversamente a la comunicación, llegando incluso a malograrla. También sabe que quien busca engrandecerse suele conseguir el efecto contrario: cuanto más alto pretende proyectarse, más lejos lo percibe su interlocutor; y, cuanto más se aleja, más se empequeñece a los ojos de quien lo escucha. Por eso, el buen docente evita las cumbres demasiado altas, tan inaccesibles, tan peligrosas, siempre distantes, frías e inhóspitas.

En cuanto a la práctica, es decir, al ejercicio de la vocación y a la aplicación de la disciplina, todas las personas que he nombrado eran docentes de profesión. A la docencia, principalmente, dedicaban y dedicaron su vida. Todas ellas son exponentes ejemplares de este difícil, delicado y precioso arte de enseñar,

pues reunían las tres condiciones preceptivas ya mencionadas: una auténtica vocación docente, un conocimiento cabal de la disciplina y una práctica dedicada e inspiradora. Maestros así, virtuosos del arte de enseñar, me enseñaron a enseñar.

Por otra parte, he tenido el privilegio de contar con alumnos, en su mayoría, ejemplares, que han facilitado enormemente mi tarea por tener una cualidad indispensable para aprender: la docilidad. Eran dóciles, sí, porque, como el término expresa, se dejaban conducir, educar, enseñar. Fueron, además, unos buenos interlocutores, que me permitieron aprender de ellos mientras les enseñaba. Gracias a mis alumnos, he podido ejercer mi vocación, seguir aprendiendo y perfeccionar la práctica. Para mi mayor satisfacción y alegría, no pocos de ellos han superado con creces a la maestra, se han convertido en excelentes profesionales, en académicos de prestigio y en personas de provecho. Mi reconocimiento a todos ellos y mi gratitud por permitirme poner en práctica el principio de *discere docendo*, aprender enseñando.

¿Debo considerarme también privilegiada o afortunada por haber contado con maestros como los que acabo de recordar? La respuesta es no. Me siento muy agradecida, eso sí, pero no privilegiada, porque una buena educación básica es un derecho, no un privilegio y, como todo derecho, ha de estar garantizado, no puede depender ni del azar ni de la capacidad económica de las personas. Es el derecho de todo ser humano, en su niñez y adolescencia, tener acceso a una educación primaria y secundaria de calidad y adecuada para así poder desarrollar todas sus capacidades y convertirse en un adulto instruido, informado y competente. Garantizar este derecho es responsabilidad no solo del personal docente, sino también de todo el sistema de educación de cualquier país desarrollado, más aún, de todo país con un régimen político que se dice democrático.

Ahora bien, para poder cumplir con esta responsabilidad, no se puede soslayar la necesidad imperiosa de contar con un

personal docente que responda a una auténtica vocación pedagógica. Desafortunadamente, las circunstancias actuales no parecen ser las más propicias para fomentar y valorar la vocación docente, más bien tienden a desalentarla y a devaluarla. La razón principal es la situación en la que se encuentran muchos docentes que se ven obligados a trabajar en unas condiciones deplorables, pues devengan unos salarios injustos, muy por debajo de los de otros profesionales con una titulación universitaria similar; sufren, de manera casi crónica, las consecuencias de la inestabilidad laboral causada por una contratación precaria, con frecuencia de carácter eventual o transitorio; todavía hay maestros que se ven obligados a trabajar en instalaciones muy deterioradas, que no reúnen las condiciones físicas mínimas para llevar a cabo la labor docente; también los hay que, con sus limitados medios, tienen que hacer frente a la escasez de materiales y recursos didácticos; muchos hacen malabares para poder atender a secciones con un número de estudiantes que sobrepasa el cupo recomendado, a la vez que se les requiere —como a todos— realizar tareas y cumplir con obligaciones de carácter más administrativo que docente. Y por si todo esto fuera poco, han de tolerar también cierto menosprecio, cierto desdén social por la profesión. La consecuencia de todo ello es que los docentes más jóvenes, la generación de relevo, quienes han de sustituir a los maestros más veteranos, se sienten desalentados y muchos optan por emigrar y ejercer la profesión fuera del país. Los hay también que deciden abandonar el magisterio y dedicarse a otras actividades profesionales, lo cual termina provocando una escasez de maestros de vocación, con el consiguiente menoscabo de la calidad en la educación.

Tampoco se puede descuidar la disciplina, la formación académica del futuro docente. El maestro es el llamado a enseñar, es la piedra angular de todo el sistema educativo; por tanto, su preparación académica debe ser la más exigente, la más rigurosa, la más estricta, pues de su competencia profesional depen-

de que la escolarización de niños y adolescentes sea efectiva y alcance los objetivos esperados. Sin embargo, me temo que no son las facultades de Educación precisamente las que cuentan con más y mejores recursos. Tampoco me atrevería a afirmar que sean las que establecen los requisitos de admisión y de graduación más rigurosos. A esto se suma la tendencia generalizada a convertir la formación postsecundaria y universitaria en una actividad más económica que educativa. En efecto, desde hace ya algunos años, la educación se ve como una actividad lucrativa, un negocio del que se espera obtener ganancias. Esta actitud se hace patente en el uso generalizado de términos más económicos que académicos, como ‘costo-efectividad’, ‘oferta’, ‘demanda’, ‘préstamos’, ‘plan de pago’ ‘rentabilidad’. Se invierten considerables cantidades de dinero en campañas publicitarias para anunciar la formación postsecundaria como una especie de bien de consumo que se puede adquirir, si se cuenta con los medios económicos suficientes y, si no, siempre se puede recurrir a los préstamos. La proliferación de instituciones educativas postsecundarias y de entidades universitarias privadas ha exacerbado una competencia similar a la que existe en el mercado de productos de consumo, por atraer a una clientela —en este caso, una población estudiantil— con ofertas tentadoras, que prometen la otorgación de un título profesional o universitario de forma rápida y cada vez con menos requisitos.

Se ha ido formando así un indeseable círculo vicioso en el que se alternan los procesos de devaluación y de inflación. Ya un título de bachillerato vale poco, hay que obtener una titulación más alta, la maestría. No obstante, tampoco este título parece ser suficiente y se multiplican los doctorados. Proliferan asimismo los certificados de postgrado, los talleres y seminarios de mejoramiento profesional, así como las empresas dedicadas a la gestoría o asesoría en el campo de la educación. Me parece que nunca antes ha habido en el sistema de educación tantos títulos universitarios de maestría y de doctorado; tantos encuen-

tros, conversatorios, congresos, conferencias encuentros y cumbres sobre educación; tantos cursos y discursos de motivación y capacitación profesional; tanta asesoría, tanta oferta de recursos y ayudas para docentes y estudiantes, sin que nada de esto haya redundado, hasta ahora, en una verdadera excelencia en el sistema de educación pública. Sí ha favorecido, no hay duda, a un sector económico de empresarios que han encontrado en la educación un magnífico filón de donde obtener pingües ganancias, que les permiten no solo vivir *de* la educación, sino incluso enriquecerse *con* la educación, so pretexto de trabajar *por* y *para* mejorar la educación. Ante esta realidad, cabe plantearse entonces si es necesario realmente que un docente de escuela primaria o secundaria, además de trabajar, se vea obligado a dedicar tiempo, esfuerzo y recursos en la obtención de un grado universitario de maestría o de doctorado, para poder llevar a cabo las tareas para las que ya había sido contratado. O bien, si esta exigencia acaso se deba a que la educación postsecundaria y universitaria está acusando unas deficiencias de rigor y calidad similares a las detectadas en el nivel escolar.

La situación reinante hace que se tambalee peligrosamente este segundo pilar tan importante, el de la disciplina, porque si quienes enseñan no cuentan con una sólida formación académica, si no adquieren los conocimientos necesarios, si no dominan los contenidos, su práctica docente resultará inútil, vacía, en el peor de los casos, perjudicial, sencillamente porque nadie puede enseñar lo que no sabe. Las consecuencias ya se ven en un desapego de la escuela por parte de los más jóvenes y en un descenso preocupante del aprovechamiento académico de los escolares.

El panorama puede empeorar en el caso de la enseñanza del español. En no pocas ocasiones, se parte, explícita o implícitamente, de la premisa falsa de que el alumno sabe español porque es su lengua materna, de manera que no se considera tan necesario contar con docentes con la vocación y la preparación

académica necesarias para enseñar una materia que se presume que el estudiante ya conoce. Por consiguiente, se tiende a dar más importancia y a destinar más recursos a otras asignaturas como, por ejemplo, las ciencias, las matemáticas o el inglés. Es obvio que nuestros estudiantes, en su mayoría, se comunican en español, pues es su lengua materna, pero ello no implica que sean hablantes competentes. Adquirirán la competencia lingüística, como otras competencias, a través de la escolarización. Llegarán a tener un dominio suficiente del vernáculo siempre y cuando la escuela disponga de un personal docente con la formación académica y el rigor requeridos para enseñar español. La clase de español no puede reducirse a enseñar a leer fonéticamente o a trazar las letras del alfabeto de la lengua, o a leer y comentar superficialmente algunos textos. Además de enseñar, en los primeros grados, los rudimentos de la lectura y de la escritura, en la clase de español, se ha de enseñar la gramática, se ha de incrementar el vocabulario disponible de los estudiantes, se ha de asegurar que adquieran el habla culta, que conozcan la norma establecida, de manera que alcancen el nivel lingüístico apropiado para poder procesar y expresar correctamente los conocimientos adquiridos en las distintas asignaturas que conforman el currículo escolar. Además de salir de la escuela con el correspondiente título, los estudiantes han graduarse con un conocimiento suficiente de las asignaturas que han cursado y con una competencia lingüística en su lengua materna que les permita expresarse con fluidez, corrección, propiedad y claridad, no solo verbalmente, sino también por escrito. Pues es en la etapa escolar cuando deben aprender y practicar ambas modalidades de la lengua: la oral y la escrita. Es en la escuela donde el educando debe echar las raíces del conocimiento con la presencia constante, la ayuda decidida y la guía efectiva del personal docente.

Desafortunadamente, no siempre se logra este objetivo. No son pocos los estudiantes que acceden a la universidad arrastrando, entre otras, graves deficiencias idiomáticas, que se ma-

nifestan tanto en una muy limitada expresión verbal, como en la incapacidad de redactar un texto de cierta envergadura. Me atrevería a afirmar que el sistema falla cuando el estudiante promedio está convencido de que saber escribir consiste en no cometer faltas de ortografía; cuando no es consciente de que necesita conocer la gramática de su lengua para poder expresarse con corrección; cuando considera que el escaso vocabulario básico que usa para comunicarse en su entorno familiar y social le bastará para comprender textos de cierta complejidad y para redactar de manera aceptable.

La realidad es que muchos estudiantes se gradúan de escuela secundaria sin saber escribir, es decir, sin haber aprendido a redactar. Y no saben escribir porque la redacción ni se enseña ni se incorpora regularmente en la práctica docente. Las pruebas o exámenes escritos se elaboran generalmente a base de ejercicios de selección múltiple, de determinar la verdad o falsedad de una premisa, de completar un enunciado inconcluso o de relacionar conceptos presentados en dos columnas, comúnmente conocido como pareo. Lo que han de escribir los estudiantes en este tipo de exámenes es una X, una C, una F o unas pocas palabras. Con esta exigua práctica de escritura en la escuela, ¿cómo se pretende que, una vez en la universidad, esos mismos estudiantes redacten un texto de cierta extensión y complejidad, cuando están acostumbrados a escribir solo letras, X, C, F o a lo sumo algunas palabras o frases?

La verdad es que la única manera como se aprende a escribir es escribiendo. También es verdad que escribir es un proceso al que tanto los estudiantes como los maestros han de dedicar bastante tiempo y no poco esfuerzo. Los estudiantes, en su mayoría, llevados por la ley del mínimo esfuerzo u obedeciendo el imperativo de lo instantáneo, prefieren trazar la consabida X, la C o la F, opción que les resulta más cómoda, rápida y segura. En cuanto a los maestros, en muchas ocasiones, agobiados por el exceso de trabajo, abrumados por la cantidad de estu-

diantes por sección, presionados por cumplir con unos planes establecidos, acuciados por la falta de tiempo, y, ¿por qué no decirlo?, frustrados por sus condiciones de trabajo, transigen con los estudiantes y posponen o sencillamente descartan la práctica continuada de la redacción. El resultado es que muchos estudiantes presentan una especie de semilingüismo, en la medida en que solo son capaces de usar su vernáculo a medias, pues si bien pueden comunicarse verbalmente en español y leer un texto sencillo o escribir unos mensajes breves y superficiales, tienen mucha dificultad a la hora de leer e interpretar textos de cierta complejidad formal y conceptual, y se muestran incapaces de redactar con claridad, corrección y coherencia.

Es urgente poner remedio a esta situación. Muchos cifran sus esperanzas en la tecnología. En el siglo XXI, se ha producido una expansión increíble e imparable de la tecnología, presente en todos los ámbitos de la vida. La educación no es la excepción. Es inevitable, y además deseable, la incorporación de la tecnología como herramienta didáctica de indiscutible utilidad, porque resulta de gran ayuda en muchos procesos. Nadie puede negar que, aplicada a la docencia, resulta de gran ayuda en muchos procesos. Entre las ventajas que ofrece, que son muchas, se pueden señalar las siguientes: acceso rápido a la información; agilidad y rapidez en la ejecución de trabajos; archivo, almacenamiento y conservación de documentos e información de manera segura y prácticamente ilimitada; reducción significativa del margen de error; comunicación inmediata desde los puntos más remotos. Evidentemente, a mi maestra de latín, le hubiera resultado más cómodo, fácil y limpio proyectar en una pantalla el texto de Julio César, que, tiza en mano, escribirlo a diario en la pizarra. ¿Qué duda cabe de que es más rápido y cómodo consultar un diccionario en línea que cargar, hojear y manejar un pesado tomo? ¿Ni hablar de la diferencia abismal entre escribir a máquina y usar una computadora para hacerlo! ¿Qué decir de la corrección automática de cualquier texto? ¿Quién puede negar

que los recursos audiovisuales son convenientes, útiles y necesarios en el ámbito escolar y académico? ¿Cómo prescindir ya de los cursos en línea, que facilitan el acceso a estudios a muchas personas, que, de otro modo, no podrían hacerlo?

No seré yo quien ponga en duda la utilidad de la tecnología en el campo de la educación, pero ¡cuidado! también tengo que reconocer que puede llegar a ser una amenaza cuando se concibe como la panacea que solucionará todos los problemas, cuando se convierte en una especie de objeto de culto, cuando se considera no ya un medio, sino un fin en sí misma. ¿Es posible que todavía haya gente que crea que, proporcionándole a cada docente y a cada estudiante una computadora o cualquier otra forma de acceso a internet y a la tecnología, se solucionará la crisis que atenaza el sistema de educación pública de Puerto Rico y el de otros países? La tecnología se anuncia y se vende como la solución a la crisis por la que atraviesa la escuela, pero no nos engañemos, como todo, la tecnología también tiene sus inconvenientes y entraña no pocos peligros.

No está de más insistir aquí en algunos de ellos. Por ejemplo, muchas personas, no solo los estudiantes, creen que los correctores automáticos son la solución definitiva para acabar con el problema de ortografía. Y hay quienes consideran que ya no es necesario aprender las reglas ortográficas, incluso que es una pérdida de tiempo, porque de ese asunto se encarga el corrector automático. ¡Pobres incautos! El corrector automático —que indudablemente es de gran ayuda— puede ser un problema, porque, como no es humano, no tiene la capacidad de discernir en casos ambiguos, cuya ortografía depende del contexto. Por eso siguen produciéndose textos con errores ortográficos y disparates semánticos, no solo en la escuela y en la universidad, sino también en la prensa y en otros medios de comunicación, así como en distintas publicaciones.

Por otro lado, respecto al proceso cotidiano de enseñanza y aprendizaje que se lleva a cabo en el aula, hay que señalar que

no se puede realizar única y exclusivamente mediante presentaciones en una pantalla, con el uso continuo del *power point*, ni se puede abusar de la proyección de películas y videos durante periodos lectivos como sustitutos de una clase regular. La utilización de estos recursos audiovisuales ha de ser puntual, no continua. No puede convertirse en la norma, porque se desplazaría o se eliminaría el diálogo necesario entre educador y educando saboteándose así el proceso de comunicación inherente al proceso educativo.

Tampoco la búsqueda constante de información en internet puede sustituir por completo a las explicaciones y aclaraciones que sobre un tema determinado ofrece el docente en clase, ni a los ejemplos que utiliza para ilustrarlas ni a las discusiones que, en un momento dado, se pueden suscitar en torno a un asunto o aspecto en particular. Sí, es una ventaja que el estudiante tenga un acceso rápido a la información, que pueda buscar y consultar, en cualquier momento y lugar, el dato necesario. Sin embargo, es imprescindible la guía y orientación del docente en esta búsqueda, pues no toda la información que aparece en la red es cierta ni procede de fuentes solventes y confiables.

Es un hecho que la tecnología abre las puertas a un apabullante caudal de datos e información. Mas cabe plantearse si el acceso a la información garantiza la adquisición del conocimiento; si el cerebro humano puede recibir, procesar, analizar, seleccionar, asimilar y recordar, a medio y largo plazo, tanta información. Lo cierto es que muchos estudiantes olvidan el dato con la misma rapidez con que lo obtienen. Otros copian ciega y literalmente la información que encuentran, en algunos casos, ajenos por completo a que tal práctica puede constituir plagio; en otros, a sabiendas de lo que están haciendo.

Es necesario reconocer que el acceso a tal cantidad de información no deja de ser un peligro cuando el estudiante no tiene los conocimientos básicos bien aprendidos y asimilados. Si los conocimientos no están bien arraigados, no tienen una base

sólida, es imprudente y peligroso encaramarse en las ramas, intentar adentrarse en el intrincado, enmarañado y laberíntico universo de datos e información que existe sobre determinado tema, pues es grande el riesgo de confundirse, perderse o de sucumbir en el intento.

En lo que se refiere al idioma, no se puede afirmar categóricamente que la tecnología haya contribuido a que los estudiantes dominen su vernáculo, pues ni mejora la calidad de la expresión oral ni estimula la práctica de la redacción, en el peor de los casos facilita el plagio, como ya he señalado. Los escolares actuales, nacidos en un mundo ya dominado por la tecnología, no demuestran necesariamente más competencia en el vernáculo, a pesar de que se mantienen en constante comunicación a través de las redes sociales, mediante una modalidad comunicativa híbrida, en la que se mezclan códigos —lingüísticos y no lingüísticos— en mensajes muy próximos a la comunicación verbal, improvisada, relajada, hasta cierto punto transgresora, pero lejos de lo que se considera escritura normativa.

Cierto es que ha sido radical y vertiginoso el cambio que la tecnología ha provocado en todos los aspectos de la vida. Las circunstancias han cambiado, sí, pero los procesos son los mismos. El desarrollo físico, psicológico, intelectual, emocional, espiritual y social del ser humano requiere tiempo, conlleva unos procesos, está sujeto a un orden, necesita contar con modelos de carne y hueso, precisa la intervención de guías, de maestros, de mentores que aporten el elemento humano en el desarrollo y formación de un ser humano, precisamente. No acierto a comprender cómo la tecnología pueda llegar a reemplazar la pasión, la inventiva, la flexibilidad, el trato cercano, la empatía y simpatía de una persona que cultiva con devoción el precioso *ars docendi*. Me cuesta admitir que la ingente información que circula por la red pueda sustituir a la disciplina, el conocimiento, la capacidad de analizar, explicar y comunicar los contenidos que caracterizan a un buen docente. Me resisto

a imaginar una práctica docente a distancia, enviando y corrigiendo incesantemente ejercicios y pruebas a los estudiantes a través de correos electrónicos, o presentando y explicando un tema en diferido, mediante una grabación, o en directo, por videoconferencia, con la imagen y sonido un tanto distorsionados. Pues, por muy cómodas, rápidas y convenientes que puedan resultar estas modalidades de comunicación, no dejan de ser una forma de comunicación artificial, hasta cierto punto adulterada y empobrecida, ya que la comodidad, rapidez y conveniencia acarrear importantes pérdidas. Para empezar, desaparece prácticamente el necesario y enriquecedor intercambio inmediato entre emisor y receptor, es decir, el diálogo directo, y con él desaparecen también los matices, así como la reveladora información que aporta la expresión gestual. Además, se le coarta al interlocutor la libertad de intervenir, obligándole a postponer la consulta, la pregunta o la duda, y a renunciar al comentario incidental, a la opinión, a la discrepancia. Y no menos importante, se priva al estudiante de la oportunidad que la enseñanza en las aulas reales, no virtuales, le ofrece de relacionarse con otras personas, de interactuar, de adquirir y desarrollar las destrezas sociales, tan necesarias e imprescindibles para que pueda llevar una vida social sana y armoniosa.

No obstante, aun reconociendo los riesgos e inconvenientes que conlleva la tecnología, hay que aprovecharla como una herramienta de gran ayuda en la educación, siempre y cuando no desplace al docente; siempre y cuando no deshumanice el proceso de enseñanza y aprendizaje; siempre y cuando esté en las manos de profesionales expertos, sensatos y maduros, ya que, como cualquier herramienta, puede resultar peligrosa en las manos de niños y adolescentes, que carecen de experiencia, actúan con poca sensatez y todavía no han adquirido la madurez suficiente, pues están en pleno proceso de desarrollo y formación.

No vislumbro pues, la solución de la crisis de la educación en la incorporación de la tecnología únicamente. La crisis ha

empezado a manifestarse en la base del sistema, es decir, en la escuela, por lo que la solución pasa por reforzar esa base. Hay que apuntalar bien los pilares para garantizar que, en la escuela, ejerzan la docencia profesionales de vocación, dedicados, competentes, con una sólida formación académica y con una práctica impecable.

Aunque he ejercido la docencia en el ámbito universitario, principalmente en la universidad pública, y también, en menor medida, en la privada, soy plenamente consciente de los problemas que aquejan al sistema escolar del país, problemas que he visto reflejados en los estudiantes que llegan a la universidad; problemas que causan honda preocupación a los maestros con los que he tenido oportunidad de dialogar sobre la difícil situación en la que se encuentran ellos y el sistema de educación pública.

Estoy convencida de que hay que reforzar las raíces, es decir, la enseñanza primaria y secundaria, por las razones ya expuestas, pero también porque me preocupa que la universidad se contagie con los males que afectan a la escuela. Ciertamente es que la universidad no puede estancarse, ha de evolucionar y adecuarse a los tiempos, pero lo que no se puede permitir es que se convierta en una prolongación de la escuela. La universidad es un centro docente y de investigación —siempre lo ha sido—, cuyo propósito es la transferencia de conocimientos especializados, la formación de profesionales competentes y la realización de investigaciones y experimentos, que permiten ampliar y enriquecer el conocimiento, contribuyendo así al desarrollo intelectual, cultural, social y económico del país. No se puede pretender que la universidad, haciendo uso de sus recursos humanos, tecnológicos y económicos, se dedique a remediar o subsanar las deficiencias que presenta una buena parte de los estudiantes; que intente reparar los estragos que una escolarización mediocre ha causado y sigue causando a muchos escolares. Y no se puede permitir porque, en la mayor parte de los casos,

no se consigue reparar el daño, sino que, lejos de solucionar el problema, se agrava, pues la universidad corre el peligro de acabar desprestigiada, degradada y reducida a una mera instancia burocrática, que otorga títulos de manera expedita y con criterios cada vez más laxos. Hay que poner los medios necesarios para evitar que la crisis acabe con la Universidad pública, que nació por la iniciativa de unos cuantos visionarios; se desarrolló, consolidó y adquirió prestigio con el concurso de intelectuales, humanistas y científicos de primera; y ha servido para que muchas personas de toda condición social y económica hayan hecho realidad el proyecto de lograr una formación académica de calidad y así convertirse en los profesionales que el país necesita.

Deseo continuar dedicándome a la noble tarea de la educación en esta nueva etapa de mi vida, fuera ya de las aulas. Por eso, agradezco infinitamente la oportunidad que este nombramiento me ofrece para seguir contribuyendo, en la medida de mis capacidades, a la educación de este país, donde he desarrollado toda mi vida profesional y que es mi hogar desde hace más de cuarenta años. La Academia Puertorriqueña de la Lengua es el lugar idóneo desde el que puedo seguir aportando mi granito de arena a la educación del país, en particular a la enseñanza del vernáculo, porque me consta que esta institución ha demostrado su compromiso con la preservación y defensa del español de Puerto Rico y del español en Puerto Rico; que ocupa su lugar y deja sentir su presencia en el amplio marco panhispánico; que se ha impuesto la tarea de divulgar el buen uso del español a través de campañas en los medios de comunicación; que mantiene un diálogo abierto con el público general a través de las redes sociales; que se ha mostrado pronta a colaborar con su asesoría en proyectos educativos para mejorar la enseñanza del vernáculo; que siempre está dispuesta a contribuir con la educación del país abriendo sus puertas a quienes tengan interés en adquirir o ampliar conocimientos, ofreciendo

seminarios de contenido filosófico, literario o lingüístico. A ella me incorporo con ilusión y alegría, con el ánimo de colaborar en los proyectos actuales y futuros que sobre nuestra lengua se realicen; y con la intención de participar en la misión, tan necesaria como urgente, de estimular e incentivar la vocación y pasión por la enseñanza del español, de reforzar los conocimientos que de la disciplina tienen los docentes y de colaborar con ellos en su práctica. En resumen, decidida a contribuir a la revalorización de la labor del maestro de español para que este recupere el prestigio y el respeto que se merece por cultivar el difícil, delicado y precioso arte de enseñar, particularmente de enseñar español.

Acepto, pues, gozosa este honor que han tenido a bien concederme, señoras y señores académicos, y les reitero mi gratitud por su generosidad. Paso a ocupar así el puesto que se me ha asignado, el sillón **M** mayúscula.

No deja de ser una feliz coincidencia que me haya tocado en suerte a mí, una maestra, ocupar precisamente el sillón **M**, la letra inicial de palabras como *maestro*, *magisterio*, *magistral*, *magnánimo*, *magnífico*, *memorable*, *mentor*, *meticuloso*, *metódico*, *modelo*, *moderado*, *moral*, términos que caracterizan perfectamente al académico que durante más de dos décadas ocupó este sillón **M** mayúscula, don Arturo Dávila Rodríguez. Sirva este epílogo para honrar la memoria de este magnífico profesor universitario, memorable académico, magistral erudito, estudioso metódico, investigador meticuloso, verdadero modelo de humanista, en todo el sentido de la palabra.

No hay duda de que la figura del Dr. Arturo Dávila Rodríguez ocupó un lugar prominente en el panorama intelectual y cultural de Puerto Rico, desde mediados del siglo XX hasta su fallecimiento en el año 2018. Su presencia fue constante en las instituciones académicas y culturales más importantes de la Isla. Ya en 1955, colaboraba con el recién fundado Instituto de Cultura Puertorriqueña. También dirigió el Museo de Historia,

Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico (1976-1984). Durante décadas, ejerció la docencia en varias instituciones universitarias del país, principalmente en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde fue catedrático en el Departamento de Historia del Arte, de la Facultad de Humanidades. Además de ser miembro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (1994-2018), también lo fue de la Academia Puertorriqueña de la Historia (1971-2018). Por su extraordinario conocimiento del arte religioso puertorriqueño y por su empeño en conservar el tesoro artístico de la Isla, recibió y llevó a cabo la encomienda de inventariar y salvaguardar los bienes artísticos de la Iglesia católica en Puerto Rico. En su larga trayectoria profesional, transmitió sus conocimientos tanto desde la cátedra como desde la tribuna periodística. Así pues, es esta ocasión idónea para reconocer, una vez más, la dilatada trayectoria profesional, la memorable erudición y la estatura moral e intelectual de D. Arturo Dávila Rodríguez, uno de los más ilustres humanistas puertorriqueños contemporáneos.

Muchas gracias.



MARÍA INÉS CASTRO FERRER
SECRETARIA DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

RESPUESTA AL DISCURSO DE
INCORPORACIÓN DE LA
DRA. MARÍA CONCEPCIÓN HERNÁNDEZ
A LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA
LENGUA ESPAÑOLA, 2 DE MAYO DE 2019

Al escuchar a la Dra. María Concepción Hernández García, con su característica honestidad y dedicación, elegir este foro para rendir homenaje a la docencia y a los entrañables maestros que durante su vida contribuyeron a forjar la profesional merecedora del respeto y admiración de tantos alumnos y colegas, no pude evitar remontarme a la ceremonia de inauguración de la Sala María Vaquero, hace apenas tres años.

En aquella sala atestada de público se resaltaron dos epítetos para referirse a María Vaquero, «maestra de maestros» y «la más puertorriqueña de las españolas». Hoy tengo el distinción de responder al discurso de incorporación de la Dra. María Concepción Hernández García, otra gran maestra de maestros, otra puertorriqueña-española, española-puertorriqueña que

tan acertadamente la ACAPLE ha electo unánimemente para que forme parte de su cuerpo de académicos numerarios.

Al enfrentarse a tan honrosa encomienda la pregunta suele ser la misma. ¿Qué decir? ¿Cómo responder a las palabras que hoy nos convocan a reflexionar y sobre todo a actuar sobre la realidad educativa de nuestros alumnos y de nuestro país?

La alusión que hiciera la Dra. Hernández a la conmovedora lectura de Neruda me hizo pensar en que pudiera servirme de inspiración alguna oda al magisterio. Así que recurrí a realizar una simple búsqueda en Internet, y escribí la frase «oda a la docencia».

Para mi sorpresa una de las primeras entradas me remitió, no a un poema, sino a un blog de Sundance TV para la Cadena Internacional AMC del Sur de Europa, titulado precisamente «Oda a la docencia».¹ Citar un blog de Sundance en una respuesta a un discurso de incorporación a la Academia parecería una osadía, pero no lo es.

Desde la primera línea del comentario, se hace referencia a una realidad que rebasa nuestras fronteras territoriales, pues el papel del docente ha sufrido una transformación en el ámbito internacional.

Lee así: «Coincidiendo con el estreno en España de *El buen maestro* (Olivier Ayache-Vidal, 2017), nos adentramos en una figura que no vive su mejor momento social: la del docente». Se trata de ese «menosprecio social por la profesión» que la Dra. Hernández acaba de mencionar entre los factores que abonan al menoscabo de una educación de calidad. El blog, firmado por El Antepenúltimo Mohicano procede a identificar lo que entiende son los cinco títulos de películas indispensables que destacan la labor de profesores como protagonistas, profesores que lucharon por un mundo mejor para sus alumnos.

¹ <http://www.sundancetv.es/blog/oda-a-la-docencia-las-5-mejores-peliculas-con-profesores>

De la selectísima lista de los mejores filmes destaca *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, 1989) del cineasta australiano Peter Weir. Nominada al Óscar a mejor película, dirección y actor principal, obtuvo la estatuilla al mejor guion. Recordarán que Robin Williams caracteriza al Sr. Keating, un profesor de literatura que motivará a un grupo de alumnos de un elitista colegio de Nueva Inglaterra enseñándoles el poder de la lírica.

Resalta que en este filme, considerado hoy por hoy un clásico, destacan «la pasión, la camaradería y la emoción». Según el crítico, representa «quizá el paradigma de la vocación docente». ¿Acaso no es lo mismo que decir que: «sin una genuina vocación, no hay pasión, y si no hay pasión, resulta muy difícil establecer una comunicación efectiva que logre atraer y mantener la atención e interés del educando sobre [...] el conocimiento que se ha de transferir?», para citar las palabras que acabamos de escuchar. Afortunados somos los que podemos hacer lo que nos apasiona. Para el que tiene vocación de docente siempre, y recalco siempre, debería haber espacio para ejercer su pasión.

Volviendo al blog sobre las cinco películas propuestas como ejemplares en términos del protagonismo del maestro, el autor identifica también a *El profesor* (*Detachment*, Tony Kaye, 2011) y *Half Nelson* (Ryan Fleck, 2006). Ambos filmes destacan la motivación del alumnado. En el primer caso, un profesor sustituto logra cambiar la inercia de un aula en un barrio marginal. *Half Nelson* presenta, por su parte, a un individuo que es un «verdadero desastre» en su vida personal y cómo, dentro del aula, es un maestro carismático y motivante. El docente con vocación tiene el poder de «marcar la senda» de «ampliar el horizonte existencial», como bien destaca nuestra nueva académica.

El más antiguo de los filmes seleccionados es *El milagro de Ana Sullivan* (*The Miracle Worker*, Arthur Penn, 1962), uno de los grandes clásicos y de las mejores películas de Arthur Penn,

que posiblemente muchos de los presentes hayan visto alguna vez. Como sabemos, Ana Sullivan, protagonizada por Anne Bancroft, es una profesora que logrará lo que parecía imposible: enseñar y educar a Helen (protagonizada por Patty Duke), la niña ciega y sorda traumatizada por la extraña muerte de su hermano. «Bella historia de superación», que resalta otro de los calificativos destacados hoy por la Dra. Hernández: dedicada, audaz, comprometida.

Por último, mencionamos la película titulada *Profesor Lazhar* (*Monsieur Lazhar*, Philippe Falardeau, 2011), nominada ese año a los premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas como mejor película de habla no inglesa. Este galardonado filme canadiense en francés está basado en una obra teatral que cuenta la historia de un refugiado argelino en Montreal que llega a sustituir a una maestra de escuela que se ha suicidado. «Cala hondo en el trauma de la pérdida», nos dice la crítica, que lo destaca por ser «un alegato sobre ese magisterio empático e inspirador»; un inmigrante que ha sufrido terribles tribulaciones se convierte en el maestro agente de sanación.

Podemos inspirar al alumnado con el ejemplo, con la pasión y la dedicación, con la transmisión del conocimiento, con el bagaje de la experiencia. En el fondo ese maestro de maestros que anhelamos tener en todas nuestras aulas y el que felizmente espero que todos hayamos tenido en alguna etapa de nuestras vidas, tiene entre sus objetivos la realización del alumno-ser humano-persona. Empatía, pasión, dedicación, rigor, conocimiento, inspiración, atributos esenciales para atender a LA PERSONA que es el alumno. Gracias a ello se despertará el interés en el material, se sembrará la semilla del estudio.

En el caso de esta Academia Puertorriqueña, fomentamos el estudio del español no solo para deleite de los usuarios sino para identificar y potenciar las estrategias que contribuyen a diversificar entre los hablantes las posibilidades de uso. No se trata de sancionar o legalizar, sino de informar, de ampliar las

posibilidades de conocimiento, y con ello colaborar como académicos y docentes, como facilitadores y agentes de cambio para que el alumno y todo usuario de la lengua ejerza la libertad mediante el manejo de su lengua, libertad que se alcanza por medio del conocimiento ¿Qué no es esto sino educar?, pues como destaca nuestra nueva académica, el conocimiento es el garante de la libertad, se ha de dar acceso a los estudiantes al habla culta, a la norma establecida, de manera que alcancen el nivel lingüístico necesario para poder procesar y expresar los conocimientos adquiridos.

Son diversos los proyectos que desde las Academias se llevan a cabo de forma individual y colectiva para «Velar por la conservación y el perfeccionamiento y fomentar el estudio de la lengua española», como rezan nuestros Estatutos; y mantenernos al tanto de esa lengua en constante ebullición. Posiblemente el más emblemático, quizá por haber sido el primer gran proyecto académico después del nacimiento de la RAE en el siglo XVIII, sea la publicación del diccionario académico.

Tras la publicación de la más reciente edición impresa del *Diccionario de la Lengua Española*, el periódico *El País* publicó un artículo del polémico académico Javier Marías titulado «Diccionario penal» que me gustaría compartir con ustedes. Nos dice Javier Marías:

A raíz de la nueva edición del Diccionario de la RAE (la 23^a),² han arreciado las protestas por parte de colecti-

² Tradicionalmente se ha utilizado la sigla *DRAE* o el referente «Diccionario de la RAE» (Diccionario de la Real Academia Española) para referirse al *Diccionario de la lengua española*, sin embargo, a partir de la 23^a edición y por decisión del pleno de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), reunida en el XV Congreso de la ASALE en la ciudad de México en 2005, se decidió referirse a dicha magna obra panhispánica, resultado del esfuerzo consensuado de la Real Academia Española y de todas las academias de lengua española que componen la ASALE como el *DLE* según corresponde al título de la obra, *Diccionario de la lengua española*.

vos e individuos. Unas, porque no se ha suprimido o modificado tal o cual acepción de una palabra; otras, porque se ha añadido alguna, atendiendo a su vigencia entre los hablantes; las de más allá, porque se han incorporado vocablos aquí inauditos, olvidando que son frecuentes en países que comparten con nosotros la lengua . . . Muchas quejas son ya antiguas y simplemente se redoblan, cada vez con mayor intolerancia, como corresponde a nuestros tiempos. Los judíos se enfurecen por el mantenimiento de «judiada», que está en los clásicos; los gitanos se manifiestan ante la sede de la Academia exigiendo que desaparezca la acepción «trapacero», sin tener en cuenta que también se recoge la elogiosa «que tiene arte y gracia para ganarse las voluntades de otros»; los enfermos de cáncer juzgan denigrante el siguiente sentido: «proliferación en el seno de un grupo social de situaciones o hechos destructivos», como en la frase «la corrupción es el cáncer de la democracia»; las asociaciones de autismo se indignan ante esto: «dicho de una persona: encerrada en su mundo, conscientemente alejada de la realidad», como en «Rajoy gobierna en plan autista». Como los aquejados de cretinismo son ya menos que antaño, no me consta que se hayan encolerizado por el significado «estupidez, idiotez, falta de talento», ya longevo. Pero, puestos a ser susceptibles, el número de ofendidos podría ser incontable.

Continúa su ejemplificación con referencias tales como:

... los jesuitas [podrían soliviantarse] porque «jesuítico» quiera decir: «dicho del comportamiento: hipócrita, disimulado»; las ratas de que figure su nombre para «persona despreciable»

y un gran etcétera que no procedo a citar. Se pregunta Javier Marías,

. . . qué es lo que estos colectivos e individuos furiosos no entienden de lo que es tan fácil de entender. El DRAE no «sanciona», no «legaliza», no «da carta de naturaleza», no «autoriza» a utilizar un vocablo, no señala lo que es admisible o inadmisibile, entre otras razones porque no tiene poder para ello. La gente habla y escribe como le da la gana, y al hacerlo le trae sin cuidado lo que incluya o diga el Diccionario. Éste (*sic*) no «faculta» ni «impide», tampoco castiga ni multa, ni siquiera reprende a nadie, todo eso está fuera de sus atribuciones. El DRAE es neutro, es un mero recipiente, un registro de lo que los hablantes deciden emplear libre y espontáneamente (eso sí, de forma mayoritaria y duradera). Cuando un uso arraiga, o figura en textos importantes, al Diccionario no le queda sino recogerlo. Da lo mismo que un término sea obsceno, desagradable, peyorativo, despreciativo, ofensivo, incluso racista. De sus existencia y vigencia no hay que culpar a las Academias, sino a los hablantes, y lo que todos esos colectivos olvidan es que los hablantes son libres para bien y para mal, y que lo último que le corresponde a un diccionario es ejercer la censura.

Concluye al indicar que el *Diccionario*

no impone nada, no puede; tampoco veta nada, no puede; a lo sumo orienta, guía, recomienda o desaconseja. Está a merced de lo que los hablantes deciden, y éstos (*sic*) son libres, mal que les pese a muchos con vocación dictatorial. . .

(Fuente: El País Semanal, 12 de diciembre de 2014)

Tampoco desde esta Academia se impone ni se veta, sin embargo, tenemos la encomienda de ejercer una responsabilidad compartida.

Me hago eco del llamado y del deseo de la doctora y académica Dña. María Concepción Hernández García. Espero que

podamos exitosamente aunar esfuerzos para contribuir desde este foro a que proliferen el conocimiento cabal de la materia, el español, en nuestro caso, y que, con las destrezas necesarias adquiridas, más y más maestros llamados por la vocación puedan perfeccionar la práctica en beneficio del futuro de la docencia en lengua española en Puerto Rico.

Dra. María Concepción Hernández García, gracias por el iluminador e incisivo discurso de incorporación *Ars Docendi*, pero sobre todo gracias por el arte de su docencia excepcional con el cual ha compartido y sigue compartiendo con profundo amor y generosidad su gran caudal de erudición.

Adelante maestra, todavía nos queda un gran trecho por recorrer. Queda usted formalmente convocada.



DOCTORADO
HONORIS CAUSA



LUCE LÓPEZ-BARALT

DISCURSO DE ACEPTACIÓN DEL
DOCTORADO *HONORIS CAUSA* DE LA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
25 DE ENERO DE 2019

Señor Rector Magnífico de la Universidad Complutense de Madrid, profesor Carlos Andradas, excelentísimas autoridades, Excmo. Señor don Eduardo Garrigues, embajador de España y ex-Cónsul en Puerto Rico, Excmo. Señor don Mario Vargas Llosa, compañera Doctora *Honoris Causa*, Excma. Señora Doris Salcedo; claustro universitario, compañeros graduandos, señoras y señores, amigos todos. Agradezco vivamente al Rector y a la Facultad de Filología, representada por su Decano, el Profesor Eugenio Luján, la concesión de este doctorado honorífico que tanto me conmueve y me honra. Va mi gratitud especial a mi madrina, la doctora Fanny Rubio, por su generosa *laudatio*, tan emocionante para mí.



San Agustín se pregunta por el sentido del tiempo en sus *Confesiones* (XI, c. 14,7): *Quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*. Es decir: «si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». Aunque también ignore yo el significado filosófico del concepto «tiempo», este instante en cúspide de mi investidura como Doctora por la Universidad Complutense de Madrid me ha permitido descubrir que el tiempo es capaz de ser modificado, de ser redimido y conjurado. Este punto en el tiempo ha logrado para mí reconciliar mi pasado con mi presente, haciéndolos confluir de manera gozosa. Sé bien que los anteriores recipientes de este grado honorífico se habrían sentido honrados con su alta distinción, y evocar algunos de sus nombres me produce vértigo: Albert Einstein, Nelson Mandela, Rafael Alberti, Mijail Gorbachov, Plácido Domingo, Camilo José Cela, Adolfo Suárez, Joan Manuel Serrat, Elena Poniatowska, Jane Goodall. Sin embargo, me atrevo a afirmar que a ninguno de estos sabios le emocionaría este título honorífico de manera tan íntima como a mí, pues culmina mi vida académica en un punto en el tiempo en el que todo pacta: es un instante feliz que para mí abraza muchos otros instantes.

Debo explicarles por qué. Y paso a contarles una historia «destiempada». Hace cincuenta años debí haber lucido este birrete doctoral de la Universidad de Madrid, que entonces me eludió del todo. A finales de los sesenta, siguiendo la trayectoria de ilustres filólogos puertorriqueños como Margot Arce, Antonio S. Pedreira y Rubén del Rosario, que se habían formado en la Escuela de Ramón Menéndez Pidal, vine a Madrid para doctorarme. Aprobé con honores los cursos, pero lo hice de manera precaria, pues el Ministerio de Educación no acababa de convalidar mis titulaciones previas de la Universidad de Puerto Rico y de la Universidad de Nueva York en Madrid, sin lo cual no podía culminar mi grado de manera oficial.

Eran los años de la dictadura —*tiempos recios*, como decía Santa Teresa—, y la Universidad, frecuentada por huelgas y «grises» a caballo, veía violentado el sosiego de sus aulas. Estudié aquí con profesores distinguidos, pero tuve otros que, por las circunstancias adversas de aquellos años, solo podían enseñar en programas para extranjeros: mis inolvidables Carlos Bousoño y José Hierro. Pero nadie quedaba a salvo de las tensiones del momento. Ni siquiera Dámaso Alonso, egregio catedrático de Filología y poeta de la Generación del 27 sobre cuya poesía (afición que comparto con mi madrina la doctora Fanny Rubio) había escrito mi tesina de graduación para la Universidad de Puerto Rico. Dámaso (así me exigió siempre que le llamara) se interesó vivamente al saber que yo estudiaba sus versos, y sostuvo larga correspondencia conmigo, proveyéndome datos invaluable para mi trabajo. Una vez en Madrid, estrechamos una entrañable amistad que habría de durar muchos años. Nunca olvido el día que lo conocí en su jardín florido de Chamartín de la Rosa, que engalanaba un gato silvestre llamado irónicamente Roldán por su extrema cobardía, con quien mi hermana Mercedes y yo trabamos amistad inmediata.

Dámaso tuvo noticia de que la homologación de mis cursos tardaba demasiado en resolverse dada la lentitud del aparato burocrático. Pasaban los años y el asunto se trocó en pesadilla: una vez por semana nos presentábamos mi hermana y yo en el Ministerio de Educación para intentar homologar nuestros títulos universitarios previos. Los encargados de estas convalidaciones eran unos funcionarios mal encarados que siempre nos despedían, como otrora al Monsieur Sans-délai de Larra, con un malhumorado «vuelva ud. mañana». Indignado, Dámaso decidió terciar por mí personalmente. Urdió un plan maestro: argumentaría mi caso ante las autoridades del Ministerio, diciendo que me había traído a Madrid y que yo era, por lo tanto, su responsabilidad directa. Yo debía callar mientras él negociaba.

Al acercarme al temido Ministerio en el coche oficial de Dámaso, que era por aquel entonces Director de la Real Academia Española, pensé que mi desgracia burocrática quedaría solventada enseguida, pues necesitaba convalidar estudios justamente en Lenguas Románicas, la especialidad del distinguido catedrático. Imposible encontrar un «enchufe» más estratégico. Dicho y hecho: Dámaso se presenta al Ministerio, con su gran despliegue de autoridad, junto a su niña muda, y un primer funcionario impaciente lo envía, dado quien era, a una autoridad más alta, pero esta autoridad lo dirige a otra y luego a otra, mientras Dámaso argumentaba mi caso cada vez con más desvalimiento. Ni liarse a gritos con la última de las instancias administrativas sirvió de nada. Vi con mis propios ojos cuando Dámaso bajó la cabeza y abandonamos el Ministerio, derrotados y aturridos. Nunca logré la deseada homologación —aún está pendiente, perdida en algún rincón del Ministerio— y mi solidario amigo Dámaso me recomendó a la Universidad de Harvard, donde al fin me doctoré en literaturas románicas bajo la tutela impagable del maestro Raimundo Lida.

Dije del tiempo conjurado en este día entre mis días en el que me recibo al fin de la Universidad Complutense. Es que este instante resume «su palpito en un punto», por decirlo con un verso de Manuel Ángel Martín López, y su palpitación conciliatoria hace que aquellos funcionarios de antaño del «vuelva ud. mañana» *dejen mágicamente su pasado inmemorial* para trocarse de súbito en estos benévolos maceros que hoy me escoltan con sus atuendos ceremoniales a este podio venerable. El inamovible Ministerio de Educación de otrora se deslía en la gentileza del Rector Magnífico, Prof. Carlos Andradás, que me ha investido con este grado que al fin puedo dar por mío. La frustración académica de mis años de estudiante se trueca en gozo: los tiempos confluyen y se reconcilian misericordiosamente. Este punto mágico del tiempo redime

todos los escollos académicos del pasado, y permite que los dé por buenos: si Dámaso Alonso hubiera triunfado aquella tarde en el Ministerio, no estaría hoy aquí ante Uds., recibiendo mi ansiado doctorado madrileño.

Les sigo explicando, porque hay más en este tiempo colmado de sí en el que la Complutense me abre sus puertas. Este instante, polivalente como la buena poesía, hace que muchas experiencias dancen al unísono. Para mi regocijo íntimo, me doctoro por una Universidad muy distinta a la que yo viví. Si bien estudié en aquella, me doctoro en esta, que guarda más relación con la ilustrísima Universidad de la Segunda República. Una vez más, los tiempos se entrecruzan, como una esfera que se cierra sobre sí misma. Cuando, en los años sesenta, caminaba por los pasillos de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria, ignoraba lo que había sido y lo que habría de ser esta casa letrada. Hoy sé bien de las altas metas que tuvo cuando era aquella institución abierta que contaba con claustrales ilustres como Ortega y Gasset, Menéndez Pidal, José Gaos, Xavier Zubiri, Américo Castro, Asín Palacios, María Zambrano, María de Maeztu y Pedro Salinas. Y con jóvenes alumnos como Alonso Zamora Vicente, a quien tuve la dicha de tener como profesor aquí. Tarde fue que llegué a comprender la magnitud de su indignación cuando los grises irrumpían a caballo y teníamos que huir juntos de la Facultad: de joven él había vivido muy de otro modo su *alma mater*, pero el milagro civilizatorio de aquella Facultad que recién estrenaba en 1933 su espacio ante los montes de Guadarrama ya no podía ser tras los estragos de la guerra.

La antigua gloria de esta institución no era parte del imaginario del estudiantado históricamente desmemoriado del que formé parte. Tarde habría de descubrir lo que fue realmente mi *alma mater* perdida en la *Noche de los tiempos*, como diría Muñoz Molina, que la noveló con nostalgia. Me abrió los ojos el volumen *La Facultad de Filosofía y Letras de*

Madrid en la Segunda República, coordinado por Santiago López-Ríos y Juan Antonio González Cárceles. Allí descubrí que el vestíbulo principal de mi Facultad había ostentado una inmensa vidriera *art decó*, hecha en 1935 en el entorno artístico del vidriero Alberto Martorell. Gracias a la rebusca de antiguos bocetos y fotografías, sus cristales multicolores, que volaron en añicos durante la Guerra Civil, relucen de nuevo reconstruidos y dan cuenta al estudiantado de la educación cosmopolita que están en proceso de recibir en un edificio que hoy ha sido declarado *Bien de Interés Cultural*. Y traigo el ejemplo del idiorama numinoso de esta vidriera porque sintetiza el abrazo sabio que esta Universidad dio a las civilizaciones más disímiles. Gracias al Vicedecano López-Ríos, a cuya memoria histórica tanto debe la Complutense, he logrado descifrar su mensaje encriptado, inspirado en las disciplinas que se estudiaban otrora: la prehistoria, el arte ibérico, la América precolombina, Mesopotamia, Egipto, Grecia, Roma, la Edad Media, el Buda iluminado de la India, el Islam, la concha inmemorial del peregrinaje a Compostela, los tiempos modernos. Las distintas etapas de la cultura universal coexisten congeladas para siempre en el abrazo fraterno de este ventanal policromado, que todo lo reconcilia generosamente. Pero la vidriera restituida al fin a su lugar constituye también una mandala donde confluyen los distintos tiempos históricos que ha vivido la Complutense, que hoy se reconcilia consigo misma en el espacio gozoso de estos vidrios *art decó*. Siento que la memoria rota de mi generación estudiantil queda recompuesta al fin en su mosaico dialogante. Invito a los actuales alumnos a atesorar su civilizado símbolo universitario a cuyo amparo me hubiera gustado estudiar. Pero no importa: su instante cristalizado en el tiempo ya es mío para siempre. Ya dejé dicho que en este punto temporal de mi *Honoris Causa* confluyen hermanadas las distintas épocas que viví en esta casa letrada, separadas por medio siglo.

Por cierto que este momento en cúspide que aglutina mis tiempos universitarios reconcilia a su vez otra historia, la de mis dos Universidades: la Complutense y la Universidad de Puerto Rico. Provengo de una ínsula extraña, como la llamara san Juan de la Cruz cuando aún duraba el asombro de su reciente descubrimiento. Pero esta ínsula pequeña fue, por milla cuadrada, el país hispanoamericano que más refugiados acogió tras la *locura desgarradora entre hermanos* de la Guerra Civil española. Mi Universidad terminó siendo la casa de muchos intelectuales que abandonaron por fuerza no solo la patria sino las aulas de aquella Ciudad Universitaria convertida en ruinas tras servir como campo de batalla. Pero nuestra Universidad consoló el dolor de los desterrados y los convirtió en *trasterrados*, por servirme del oportuno término con el que José Gaos se refirió a los españoles residentes en países de lengua castellana. Fue allí en Puerto Rico que cuidamos de Juan Ramón Jiménez, quien nos dedicó su *Isla de la simpatía* como homenaje de amor. Nuestro Rector Jaime Benítez recogió en Estocolmo el Premio Nobel que recibiera, ya muy enfermo, el poeta de Moguer, pues era entonces un claustral puertorriqueño. Benítez inauguró, por más, la Sala Zenobia-Juan Ramón, donde aún se guardan los libros y legados del poeta. Fue, de otra parte, en el Teatro de nuestra Universidad que el maestro Pablo (Pau) Casals estrenó el Festival que lleva su nombre, y se lo agradecemos otorgándole lo que incluso no teníamos: una ciudadanía puertorriqueña. Recuerdo la noche que la recibí, confesando un estremecido «lo esperaba». Y ya que hablo de música, cumple evocar al maestro Joaquín Rodrigo, profesor en nuestro claustro, y al arpista Nicanor Zabaleta, que murió entre nosotros. Puerto Rico acogió igualmente a artistas plásticos que ya eran conocidos en España cuando huyeron del conflicto bélico: el escultor Compostela y el pintor Ángel Botello Barros.

También fue allí en mi isla que Pedro Salinas volvió a florecer como escritor tras su exilio norteamericano. Quedó deslumbrado por su país de adopción, y dejó constancia de ello con una gratitud casi agónica: «¿Podría ser que estas islas no conozcan la muerte? ¿Podría ser que estuviera aquí la Belleza absoluta, la iluminación total?». Salinas fue incapaz de medir el tiempo que vivió en Puerto Rico por años o por días; antes confiesa que «está medido por alegrías, por goces, . . . por contemplaciones inolvidables». Gran cómplice de nuestra letrada Nilita Vientós Gastón, trabajó siempre a su lado e incluso le sugirió el título de la revista *Asomante* diciéndole: «para fundar una revista literaria hay que estar loco. Y como Ud. está loca, le saldrá bien». Y bien que tuvo éxito, ya que *Asomante* hizo dialogar nuestra literatura con voces internacionales de primer orden, dando a conocer a Puerto Rico desde su vibrante embajada letrada. «Allí tuve más que nunca ganas de escribir», confesaba el poeta madrileño, jactándose de que, en su caso, la leyenda de que el clima tropical inclina a la pereza no se cumplió. Fue en la isla que Salinas cantó a su último amor, el mar de Puerto Rico, convirtiéndolo para siempre en el *Contemplado*. El poeta optó por quedarse con nosotros, y sus restos descansan hoy en el cementerio marino de San Juan, desde donde sigue escuchando las olas.

Pero Salinas no estuvo solo en su frenesí creador isleño: muchos otros transterrados experimentaron a su vez una proliferación escrituraria asombrosa al amparo de mi Universidad. El legado de la escuela madrileña de Filología nos llegó a través de Federico de Onís, discípulo de Menéndez Pidal, quien fundó nuestro Departamento de Estudios Hispánicos en 1927. Pasados muchos años, allí regresó para quedarse como docente hasta su muerte. Aún recuerdo sus cursos del *Quijote* y el esmero con el que nos enseñaba a investigar con aquellos ficheros de antaño que me han sido útiles hasta el día de hoy. Tampoco olvido a Francisco Ayala, quien fundó en Puerto Rico

la Revista *La Torre*, que se convertiría en portavoz internacional de nuestro centro docente y cuya dirección habría de recaer a la larga en mi marido y colega Arturo Echavarría. Alcancé a evocar con don Paco aquellos años puertorriqueños en las reuniones de la Real Academia Española y pude calibrar cuánto marcaron su alma. También contamos con otro discípulo de Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, cuyos estudios dialectológicos culminaron en el libro *El español de Puerto Rico*.

Muchos filósofos transterrados, casi todos discípulos de Ortega, terminaron en nuestras aulas. María Zambrano, quien antes de la guerra era profesora en la Ciudad Universitaria, no sólo nos dictó cátedra de filosofía, sino que desde su estudio *Isla de Puerto Rico* observó la devastación de su continente de origen y volvió los ojos a América buscando la esperanza de un mundo mejor. También otros españoles ilustres fueron claustrales puertorriqueños: Julián Marías, que escribió páginas memorables sobre Puerto Rico, José Gaos, José Luis Abellán, Antonio Rodríguez Huéscar, Jorge Enjuto y Aurora de Albornoz, tan afín a mi madrina Fanny Rubio. Culmino mi listado con el estudioso que más ha influido en mis trabajos comparatistas hispanosemíticos: Américo Castro, que fuera, a su vez, profesor de mi Universidad. Castro comentaba con cariño fraterno «Para mí, que soy andaluz, [estando en Puerto Rico] pienso hallarme en mi tierra».

Imposible olvidar al inmenso poeta transterrado Jorge Guillén, con quien estudié en Puerto Rico el curso de la Generación del 27. Por su soleada alegría vital le pedí que bendijera nuestra boda, bajo un manzano florido, diciendo su décima «Las doce en el reloj», donde celebra un instante en cúspide, un estado desnudo de historia y anécdota al margen del espacio-tiempo. Inesperadamente, mientras don Jorge hilaba sus versos, las campanas de la ciudad repicaron las doce del mediodía, como si estuvieran contagiadas por la alegría impertérrita del poeta. Algún día publicaré mi correspondencia

con don Jorge, que abarca desde 1964 hasta su muerte en 1984, porque recoge el aspecto más íntimo y feliz de su alma. Deseo que mi futura edición se una a la correspondencia de Guillén que custodia la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde el poeta saboreó lo mejor de su juventud.

Si Juan Ramón terminó su deslumbrante poema «Espacio» en San Juan, si fue allí que Casals fundó su Festival de música, si allí María Zambrano pensó su continente arrasado por la guerra y Salinas cantó a su *Contemplado*, cabe considerar que la Universidad de Puerto Rico se convirtió en el espacio más deslumbrante del exilio español. Más aún: gracias a tantas figuras de primer orden que terminaron en nuestras orillas, la institución que hoy llamamos Complutense prácticamente intercambió su egregio claustro de otrora con mi Universidad. Cargo sobre mis hombros aquel antiguo abrazo de acogida que Puerto Rico dio a España, y siento cómo se funde en uno gracias a este abrazo que me da hoy la Complutense al reclamarme como hija. Ya dije de este instante, redentor de otros instantes, que ahora desposa el pasado de aquellos transterrados con mi jubiloso presente. Siento que trueca el Atlántico en un íntimo *mare nostrum*; o mejor aún, en un río de dos orillas fraternas: la de mi *alma mater* caribeña y la de la Complutense meseteña, tan amada.

Y tan solidaria. A lo largo de estos años la Facultad de Filología ha contado conmigo para conferencias, cursillos, tribunales de tesis, un grupo de investigación y una memorable estancia con el Programa Erasmus. Nunca podré agradecer lo suficiente la *Jornada de Literatura Puertorriqueña* que organizaron Cristina Bravo, experta en nuestra literatura, y Almudena Mejías en solidaridad tras el azote del huracán María, que devastó mi país en 2017.

Tampoco puedo pasar por alto el hecho de que soy una de las pocas mujeres hispanoamericanas en recibir esta distinción, y la primera puertorriqueña. Soy hija de un país sin personalidad

jurídica y sin embajada propia entre las naciones del mundo, y por eso cada artista o letrado puertorriqueño carga con la singular responsabilidad de convertirse en embajador de su nación. Sé por experiencia lo difícil que es colocar en el mapa a mi isla invisibilizada. En el Líbano mis colegas me abrían cortésmente un *mapa mundi* para que les ubicara a Puerto Rico; y en Pakistán, cuando dicté una conferencia luciendo el velo, no había manera de hacer entender a mis anfitriones que venía de un país llamado Puerto Rico. Conjeturaron que yo era una descendiente de Al-Andalus: confieso que nunca he tenido una identidad más poética, no empece no fuera la mía propia. De ahí mi empeño en estampar el nombre amado de Puerto Rico en mis libros, que ha tenido que ser traducido a las doce lenguas en las que éstos se han vertido, desde el persa hasta el chino. Pequeños embajadores letrados estos libros, que son mi pequeño consuelo de afirmación patria. Pero hoy tengo otro, y es inmenso: siento que Puerto Rico entra a la Universidad Complutense de Madrid de mi mano. Ya dije del instante redentor que vivo en estos momentos, homologador generoso de tiempos y espacios disímiles.

He hecho mención de remotas lenguas orientales, y quisiera agradecer el hecho de que hayan sido dos Departamentos —los antes llamados Estudios Árabes e Islámicos y Filología Española II, bajo la dirección del Dr. Ahmed-Salem Ould Mohamed Baba y del Dr. José María Díez Borque— los que respaldaron este *Honoris Causa* que tanto honra mis estudios en torno a estas dos culturas que se dieron la mano sobre suelo peninsular. Mis investigaciones me hicieron saber que España se constituyó como nación en un diálogo fecundo con las culturas musulmana y hebrea. Siempre me enamoró el misterio de la literatura española, la más fascinante de Europa justamente por sus numerosos enigmas de raíz oriental. He explorado con asombro los motivos temáticos islámicos del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita y he logrado descifrar muchos pasajes

cervantinos que resultan opacos si no se conoce el contexto del cautiverio argelino del autor del *Quijote*. Hablando sobre todo ello quemé horas inolvidables con mi hermano de entusiasmos, Francisco Márquez Villanueva, que tanto ha hecho por aclarar estos extremos. Me deslumbraron asimismo los extraños manuscritos que los moriscos del siglo XVI escribieron desde la clandestinidad en un castellano transliterado en letras árabes. Fue una inmensa alegría rescatar para la posteridad las voces largamente silenciadas de los últimos musulmanes de España. También he sorprendido los diálogos soterrados de san Juan de la Cruz y santa Teresa con la simbología mística musulmana: ambos reescribieron con pluma fecunda numerosos símbolos sufíes como los siete castillos concéntricos del alma, la noche oscura, las esmeraldas del éxtasis, el pájaro solitario que carece de determinado color. Por cierto que este último símbolo imantó de tal manera a Juan Goytisolo, Premio Cervantes y, para mí, leal compañero de camino, que se las arregló para hacer que nuestras voces literarias cantaran al unísono en su novela *Las virtudes del pájaro solitario*. Goytisolo cerró su *Juan sin tierra* en lengua árabe y saboreó la esterofonía arábiga de la prosa babélica de Julián Ríos, pero para mí su gesto hibridizante constituye un inconfesado homenaje a España y un intento de reconciliarse con su historia. Vargas Llosa desconfió siempre del supuesto desprecio antiespañol que expresa en *Don Julián*: «tanta maldad es sospechosa, cuando se insulta a Dios es como si se le rezara... [estamos ante] una tentativa de purificación por el fuego, atrocemente amorosa». Estoy de acuerdo.

Parecería, de otra parte, que los hispanoamericanos asumimos las «excentricidades» literarias de estos textos peninsulares con un especial sentido de camaradería. Borges lo supo bien: al no pertenecer estrictamente a ninguna tradición literaria europea «consagrada», el pensador latinoamericano puede saquearlas y apropiárselas todas con un alto grado de libertad intelectual, sin la cautelosa precaución con que lo haría un autor europeo.

Provenimos de unas tierras cimentadas en la diversidad de culturas y en la pluralidad de lenguas y de razas. La nuestra no debió de ser una experiencia demasiado distinta de la que se experimentaría en la España medieval de las tres castas, donde Juan Ruiz podría haber chapurreado el árabe y Raimundo Lulio escribirlo con holgura. Al igual que Sem Tob de Carrión, que oscilaba entre el hebreo y el castellano. De experiencias híbridas como éstas es precisamente que nació una literatura pluricultural como la de las jarchas, que requerían poetas políglotas en árabe, mozárabe y hebreo. También la literatura aljamiada y los enigmáticos libros plúmbeos del Sacromonte, que tanto ha ayudado a decodificar Mercedes García Arenal, pues estos textos moriscos tardíos requirieron autores versados en cánones literarios plurales. ¿Cómo no comprender esto desde nuestra América mestiza?

Bien que lo supo Américo Castro al plantearse en la *Realidad histórica de España* la apremiante pregunta del propio ser, siempre fluctuante, de su nación española, desgarrada entonces por la Guerra Civil. Entendió que un país que fuera llamado simultáneamente Hispania, Sefarad y Al-Andalus no podía ser monolíticamente occidental, sino plural y, por ello, mucho más rico. Pero vale recordar que Castro hizo su valiente propuesta histórica desde su exilio americano —sus libros vieron la luz en México y Argentina— y que su nombre «Américo» honra su nacimiento en Brasil, lo que le daría por fuerza una óptica hermana para la hibridización cultural. Hoy la Facultad de Filología, reconociéndolo como uno de los grandes intelectuales del siglo XX, le ha dedicado un aula que lo devuelve a su antiguo claustro universitario.

He consagrado mi vida de estudiosa a tender puentes fraternos entre culturas encontradas, y a hacerlas convivir sobre la página escrita, tal como conviven hermanadas en la vidriera *art déco* de la Ciudad Universitaria. En este grado honorífico que reconoce mis estudios comparatistas, siento que se abrazan

simbólicamente Isabel de Castilla, Boabdil de Granada, los moriscos de Aragón y los judíos de Toledo. Y siento también que me acompaña la solidaridad cómplice de estudiosos y escritores como Francisco Márquez Villanueva, Juan Goytisolo, Stephen Gilman, José Jiménez Lozano y tantos otros que admiraron la complejidad cultural española con la misma veneración que yo. Como lo hizo mucho antes mi mentor póstumo Miguel Asín Palacios, eximio arabista de esta casa, cuyos libros inéditos he tenido el privilegio de dar a la luz, y cuyo birrete azul al fin comparto.

Comencé mis palabras refiriéndome a la perplejidad de san Agustín ante el misterio del tiempo: «si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». Hoy sé que muchos tiempos disímiles son capaces de reconciliarse en un instante para mí tan perfecto como aquel que cantara Goethe en el *Fausto*. En este breve punto en el que me convierto en Doctora por esta universidad, confluyen para mí tiempos y espacios que se redimen y se llenan de luz: mi accidentado pasado estudiantil en Madrid con mi jubiloso presente de acogida; la vidriera destruida en la Guerra, que vuelve a refulgir su diálogo intercultural en estos claustros; el antiguo abrazo de mi *alma mater* puertorriqueña a los refugiados españoles, que hoy culmina en esta bienvenida que me da la Complutense, y que siento a manera de entrañable Doctorado *amoris causa*.

Prometo pues, como *oblata studiorum*, ser fiel a este anillo que me desposa con la sabiduría de la Universidad Complutense de Madrid, a usar esta toga con dignidad, a abrir el libro de la ciencia con unción, y a no manchar nunca mis guantes de pureza en el ejercicio de mis deberes académicos. Reitero mi gratitud al señor Rector Andradas, a mi madrina Fanny Rubio, a mis nuevos colegas de esta casa, a la Decana Agnes Bosch, que viajó desde Puerto Rico para esta ocasión y a tantos amigos que vinieron desde tan lejos como Túnez y Turquía: *šukrān yâzilān* (أَلْيَزَجَّارَكُنْش): gracias de corazón. Agradezco de

manera especial la presencia solidaria del Nobel Mario Vargas Llosa, a quien me une una amistad de cincuenta años. Ambos ostentamos un *Honoris Causa* de la Universidad de Puerto Rico, y hoy esta misma toga nos vuelve a hermanar. Saludo con especial cariño a mis jóvenes compañeros graduandos, deseándoles éxito en la vida profesional que comienzan hoy. No tardaron, como yo, medio siglo en doctorarse, pero les aseguro que doy por buena la larga espera.



PREMIOS ACAPLE



EDUARDO M. NEGRÓN MEDINA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

LA INMEDIATEZ DE LA CIENCIA FICCIÓN: CONTEXTOS, EXTRAÑAMIENTO Y COGNICIÓN EN *TRANCE* DE PEDRO CABIYA Y EN SEIS CUENTOS DE PHILIP K. DICK¹

Resumen: Este es el segundo capítulo de mi tesis de maestría, «La consistencia de lo real: *Trance* de Pedro Cabiya, Philip K. Dick y la ciencia ficción». En él se elabora un análisis sobre las características fundamentales del género de la ciencia ficción y cómo éstas se evidencian y desarrollan en la novela *Trance* (2007) del escritor puertorriqueño Pedro Cabiya. Para insertar la obra en una discusión que trascienda el contexto histórico literario de la Isla, se propone un estudio comparativo entre *Trance* y una serie de cuentos del narrador norteamericano Philip K. Dick, uno de los exponentes de mayor importancia de la ciencia ficción del siglo XX. Los procedimientos empleados en la construcción de los relatos discutidos indican la presencia de las siguientes inquietudes compartidas tanto por Dick como por Cabiya: la falta de confianza en la composición

¹ Este trabajo presenta el segundo capítulo con leves modificaciones de mi tesis de maestría, «La consistencia de lo real: *Trance* de Pedro Cabiya, Philip K. Dick y la ciencia ficción», ganadora del premio Ricardo Alegría en junio de 2018. Aunque este proyecto parte de elementos comparativos, estableciendo un diálogo entre Philip K. Dick y Pedro Cabiya, el objeto principal del estudio es la novela del puertorriqueño, *Trance*.

epistemológica de lo que se considera real y su relación con la naturaleza fragmentaria de la identidad. En el trabajo se integran varios acercamientos teóricos sobre la materialidad de la lectura (Karin Littau), la inmediatez temporal de la mirada crítica de la ciencia ficción (Fredric Jameson) y los efectos de lo real de los detalles aparentemente insignificantes en las narraciones (Roland Barthes). Se concluye que es imposible separar la abstracción de la sensación y que la construcción de lo real estriba en nuestras relaciones con la otredad.

Palabras clave: Pedro Cabiya, *Trance*, Philip K. Dick, ciencia ficción

Abstract: The present work, the second chapter of my Masters' thesis, «La consistencia de lo real: *Trance* de Pedro Cabiya, Philip K. Dick y la ciencia ficción», examines the fundamental characteristics of the science fiction genre and their presence and development in Pedro Cabiya's *Trance* (2007). In order to establish a discussion about the Puerto Rican author's novel that transcends the limits of the island's literary context, this thesis proposes a comparative analysis of *Trance* and a series of short stories written by Philip K. Dick, one of the most important science fiction writers of the twentieth century. The procedures employed in the construction of *Trance* and Dick's stories indicate the presence of the following anxieties shared by both authors: the untrustworthiness of the epistemological composition of what is considered real and its relationship with the fragmentary nature of individual identities. This work integrates various theoretical approaches about the material nature of the process of reading (Karin Littau), science fiction's critical focus on the present (Fredric Jameson), and the effects of reality that stem from apparently insignificant details in literature (Roland Barthes). It concludes that it's impossible to separate abstractions from sensations and that the construction of what is considered real depends on our relationship with otherness.

Key words: Pedro Cabiya, *Trance*, Philip K. Dick, Science Fiction

Lo impensable es también invisible.

–Pedro Cabiya, *La cabeza*

Definitions of SF, like histories of SF, are manifold not because critics and historians of the form are confused, or can't agree on key points, but because SF itself is a wide ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom.

–Adam Roberts,

Science Fiction: The New Critical Idiom

Introducción

Intentar fijar una definición formal de la ciencia ficción resulta problemático. Además de la hibridez intrínseca encontrada en las expresiones artísticas del ser humano, que al cruzar fronteras genéricas pone en entredicho la validez absoluta de las categorías, la ciencia ficción demuestra tener la ductilidad necesaria para examinar y confrontar un sinnúmero de experiencias y comportamientos humanos. Más allá de buscar el descubrimiento de valores universales, independientes de los procesos históricos, la ciencia ficción fija su mirada en lo inmediato, en lo contingente a la experiencia corporal. El historicismo que, según Fredric Jameson, caracteriza la producción de la ciencia ficción, la orienta hacia la crítica cultural. Los procedimientos de «ficcionalización» que se trabajan en ella, independientemente de cuán extraordinarios sean, delatan la atención que el género invierte en el devenir de los cuerpos en sociedad. Tanto Pedro Cabiya en *Trance* (2007) como Philip K. Dick en sus cuentos escogen dicho género como matriz generadora de mundos y realidades posibles. Parece irónico que la ciencia ficción, un género ‘menor’ asociado con extraterrestres, viajes en el tiempo y guerras intergalácticas, pueda contemplar el presente con igual o mayor eficiencia que

las modalidades de la estética realista. Pero escritores como Pedro Cabiya y Philip K. Dick, como se verá en el análisis de las obras escogidas en este estudio, constatan la eficacia de la ciencia ficción como barómetro del presente al darnos una diversidad de espacios literarios para repensar cómo nos desenvolvemos individual y colectivamente en un mundo cada vez más atravesado por lo impensable.

Cynthia Morales Boscio afirma que Pedro Cabiya representa un tipo distinto de escritor puertorriqueño que se aleja del tema de la identidad: «La nueva literatura se va a otras comarcas y se aparta de la referencialidad nacional. Utilizan para esto lo absurdo y lo fantástico como un modo de acceder a esa nueva realidad» (28). El abandono de la corriente del canon, de guiar y orientar la definición de lo que significa ser puertorriqueño, le da espacio a la literatura para emplear la imaginación en la confección de historias novedosas que cuestionan, sin un fin didáctico explícito, los valores tradicionales supuestamente absolutos que rigen la organización de la sociedad. De tal forma, al prescindir de los discursos dominantes, se propicia la investigación de la incertidumbre del ser en el devenir de «una literatura de tránsito, de búsqueda continua» (31).

Darko Suvin establece que las obras de Philip K. Dick evidencian tres temas recurrentes o enfoques generales: estructuras de poder, política y ontología, realidad y cognición. Según Suvin, los futuros cercanos y los presentes alternos que aparecen en los textos dickianos son ‘espejos parabólicos’ de nuestro tiempo: «It is when Dick’s view is trained both on Society and on Reality in their impact upon human relationships, with ontology still grounded in sociology, that I believe Dick’s major works . . . have been written» (15). Para los propósitos de esta investigación me dejaré guiar por la definición de la ciencia ficción que Suvin propone en *Metamorphoses of Science Fiction*: «SF as the literature of *cognitive estrangement*» (15).

Aunque críticos posteriores como Luis C. Cano² la encuentran insuficiente dado que condensa demasiado e ignora, con la excepción de un cuento de Jorge Luis Borges, la producción escritural de la ciencia ficción en los países hispanoamericanos, dicha definición, por su flexibilidad aplicativa en las artes, evita los encajonamientos temáticos, y por tanto, ayuda en el análisis de la representación de la inconsistencia de la realidad y de la extrañeza de la identidad tanto en *Trance* como en los cuentos de Philip K. Dick. Expliquemos brevemente ambos términos de la definición de Suvin para luego acercarnos a los textos. Según Gerry Canavan, editor de la edición más reciente de *Metamorphoses of Science Fiction*:

A crucial correction here is required for those who have mistakenly taken Suvin's use of cognition to be scientific, or even a form of science fetishism. In fact what Suvin means by cognition is closer to the German *Wissenschaft*, including 'not only natural but also all the cultural or historical sciences' . . . Cognition in a work of SF requires not simply mastery of the 'cold equations' of physics, chemistry, and biology but a

² Según Luis Cano, «la fórmula de Suvin resulta insuficiente. No se trata sólo de que el exceso de condensación, tan práctico al momento de clasificar, termine por ofrecer poca información sobre el objeto definido. La principal razón radica en que la CF hispanoamericana presenta particularidades que tienen como núcleo la mencionada discrepancia entre los procesos de desarrollo socioeconómico y los proyectos modernistas de tipo cultural. El estudio de Suvin, con gran énfasis en lo sociológico, se concentra en las producciones que se encuentran en la base del proceso de formación de la modalidad . . . los escritores de CF de Estados Unidos, con las notables excepciones de Edgar Allan Poe y Ursula K. Leguin, solo aparecen como ejemplos tangenciales en algunos capítulos. Por eso no extraña que apenas sea posible encontrar cuatro referencias a algún escritor de Hispanoamérica, específicamente a Jorge Luis Borges, y que sólo una de ellas, incluida en una nota de pie de página, sugiera la posibilidad de considerar 'La lotería de Babilonia' como un ejemplo de la CF hispana» (16-17).

full accounting of capital-H History as such, how the world got this way and how it might yet become different – if, that is, its attendant estrangement is to have any more weight than a mere dream . . . the central role of cognition in SF is not to facilitate squabbling over the rightness or wrongness about this or that limited scientific claim, but rather to facilitate our *return* from the science fictional estrangement back to the context of the world in which we all actually live and work and struggle (XIX).

El extrañamiento o «desfamiliarización», como lo denomina el formalista ruso Viktor Shklovski³, es la técnica que emplea el arte para enfatizar la percepción y relegar el conocimiento para entonces prolongar y dificultar la experiencia misma de percibir. Suspender la incredulidad, por ejemplo, es posible solo si ignoramos los saberes previos al contacto con la obra de arte. La cognición, según Suvin y Canavan, al contrastar los mundos de la ciencia ficción con nuestro lugar de procedencia empírico, es el puente o la fuerza mental, no abstracta sino física, que nos orienta en el regreso a ‘casa’. Pero, dependiendo de cuán efectiva haya sido la obra y cuán disciplinada la percepción, la manera en que organizamos y aplicamos el conocimiento queda transformada. La ciencia ficción como literatura del *cognitive estrangement*, del ir y venir temporal y espacial, visibiliza lo impensable no con fines escapistas, sino con el rigor crítico que el arte y la literatura desencadenan en nosotros.

³ Al decir de Viktor Shklovski según lo cita Luis Cano, «The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged» (15).

CONTEXTOS

If only you could see what I've seen with your eyes.

-Roy, *Blade Runner*

To be optimistic was to be patriotic which was to be good for business . . . Robert Heinlein and Isaac Asimov were by and large optimistic, they saw a great future for technology. Dick didn't see any future about that, his idea about technology was little mechanical things scuttling in the gutter. It's interesting that now it's Heinlein and Asimov who seem like dinosaurs, and it's Philip K. Dick who seems immensely contemporary.

-Brian Aldiss, *Philip K. Dick: A Day in the Afterlife*

Los contextos de las vidas de Pedro Cabiya y Philip K. Dick, tanto geográficos como temporales, son radicalmente disímiles. Cabiya nace en 1971 en San Juan de Puerto Rico, Dick, en 1928 en la ciudad de Chicago. El norteamericano, luego de mudarse a California en sus años de infancia, se cría durante la ascendencia imperialista de su país al terminar la Segunda Guerra Mundial. El puertorriqueño llega al mundo casi medio siglo después en una de las colonias del imperio estadounidense. Dick experimentó la evolución de la Guerra Fría y presenció el desarrollo de un aparato estatal al servicio de los intereses privados que, eventualmente, con el derrumbe de las políticas que estimulaban el aprovechamiento local de las economías domésticas, fueron los verdaderos ganadores del conflicto entre la Unión Soviética y los Estados Unidos de América. Cabiya crece en un Puerto Rico que, habiendo perdido su valor estratégico como bastión militar luego del colapso de la Unión Soviética, se convierte en un paraíso para los inversionistas estadounidenses. Los gobiernos de la Isla, entre las décadas de 1970 y 1980, comienzan el paulatino abandono de los

proyectos de beneficencia social para favorecer el crecimiento desmedido de las corporaciones foráneas. El Puerto Rico de Cabiya, en otras palabras, sufrió lo que los Estados Unidos de Dick engendraron luego de su ascendencia como primera potencia mundial. Los terrores manifestados en las ficciones dickianas encontraron su mayor y mejor expresión no en la metrópolis, sino en sus territorios y zonas de influencia⁴.

El narrador norteamericano escribe desde y entre las contradicciones del *American Dream* y la Guerra Fría. La manera en que construye sus relatos denota una conciencia atravesada por las preocupaciones de una ciudadanía perseguida y manipulada por la retórica gubernamental anti-soviética y controlada por el creciente poder de las grandes corporaciones. Pedro Cabiya compone sus textos desde otras coordenadas: las de un incipiente narco-Estado colonial vulnerado y violentado por las depredaciones de la metrópolis en el futuro que Dick tanto temía. Podemos decir, entonces, que en *Trance*, Cabiya construye el mundo con la mirada, con los ojos de la ciencia ficción que Dick desarrolló. En otras palabras, la novela de Cabiya, aunque redactada, representada y contextualizada en tiempos y espacios diferentes a los cuentos de Dick, articula cuestionamientos que hacen eco de los planteamientos sugerentes e irónicos sobre la naturaleza de la identidad y la construcción de la realidad que se encuentran en la obra del

⁴ Ángel A. Rivera profundiza y elabora la relación entre *Trance* y la ciencia ficción al argüir que Puerto Rico, como colonia estadounidense y vitrina del capitalismo para el resto de América Latina, fue objeto de una inyección de capital y desarrollo que expuso a su ciudadanía a los avances tecnológicos y transformaciones socioculturales que precipitaron la reconfiguración de lo que significa ser humano: «Volviendo a la pregunta inicial del porqué de la ciencia ficción en Puerto Rico, en su contexto de la violencia y advertencias de la ciencia ficción, Puerto Rico fue uno de los países que con mayor celeridad se benefició (pero también sufrió) de las transformaciones tecnológicas e industriales. Sin embargo, Puerto Rico es también una de las regiones de los Estados Unidos que mayor violencia social ha experimentado» (100).

narrador norteamericano. Ambos escritores problematizan la manera en que los personajes interactúan con sus alrededores y, consecuentemente, abren espacios para discusiones sobre la ética de jerarquizar visiones de mundo. La deshumanización resultante de dichas jerarquías preocupa tanto a Dick como a Cabiya. Como bien señala Persephone Braham en su análisis de *Trance*, las prácticas neoliberales debilitan el sentido comunitario de los seres humanos: «it is the preexisting dehumanization of Puerto Rican society under predatory neoliberal “reforms” that initiates the unfolding tragedy» (163). Braham arguye que el conflicto alienígena en *Trance* no causa, sino que desvela la deshumanización que sufren cotidianamente los habitantes de Puerto Rico. En la narrativa de Philip K. Dick, según Erik S. Rabkin, se evidencia resistencia ante la racionalización utilitarista del ser humano en un mundo industrializado. Los protagonistas de sus cuentos suelen enfrentarse a los ‘grandes intereses’ gubernamentales y corporativos, siempre entremezclados bajo el paradigma del neoliberalismo.

EXTRAÑAMIENTO

Huele de pronto a perro. A perro mojado. A pellejo sarniento. Dulzón, el olor, como el de carne preparada con una receta que incluyera azúcar morena entre los ingredientes. Pero lo peor es este mareo. Tal vez si me quedo quieto un momento se me pasará. Mejor cierro los ojos.

-Pedro Cabiya, *Trance*

La puesta en acción del olfato en las oraciones iniciales de la primera parte de *Trance*, «perro», exige que nos concentremos en el hedor agridulce tan conocido por los que hemos disfrutado de la compañía perruna. Enfocar la atención en el olfato, sentirse mareado, quedarse quieto, cerrar los ojos,

todos son procesos que desestabilizan las preconcepciones del conocimiento empírico. Desde el inicio de la novela nos vemos obligados a centralizarnos en los sentidos, en la percepción, en el no reconocerse. El hombre en cuerpo de perro, más adelante llamado Figueroa, solo tiene clara una cosa: está «de rodillas en el suelo, postrado, a cuatro patas» (18). El texto súbitamente guía la atención de su audiencia hacia la calle, hacia el espacio que comparten canes y seres humanos abandonados, hacia la experiencia del individuo pobre y abyecto que sufre el desdén y el maltrato del prójimo. Ni siquiera un predicador ambulante se preocupa por prestar ayuda, solo una patada. La vulnerabilidad de los sentidos queda establecida en un relato doloroso, juguetonamente irónico, sobre cómo un perro, si pudiera expresarse mentalmente en nuestro idioma, percibe y describe su realidad.

Figueroa, sin darse cuenta de que habita el cuerpo de un perro, se escucha ladrar sin identificarse como el emisor de los ladridos. Algo parecido se puede decir de la identidad: la 'voz' que confirma nuestra existencia siempre parece ajena. La identidad depende de una secuencia lineal de eventos que creativamente generamos y albergamos en la memoria. Pero al recontarnos la historia de cómo llegamos a ser quienes somos, en ocasiones tropezamos con el problema de Figueroa: el extrañamiento que se experimenta cuando se interrumpen las rutinas o cuando se sufre un shock quebranta la linealidad y la coherencia de las cuales depende la identidad. La siguiente reflexión de Figueroa-perro ilustra lo dicho: «Es como un eco, un ladrido por cada palabra que digo, y cada ladrido una explosión que me revienta los tímpanos» (21).

Hay algunas construcciones verbales que se repiten, a veces con leves variaciones, a lo largo de la novela. El extrañamiento que sufren varios personajes como Figueroa-perro y poeta-Hugo los lleva a decir «por primera vez...» o «es la primera vez que...» al experimentar las discontinuidades que interrumpen

el relato interno de su identidad. Hugo, el protagonista de la segunda parte de *Trance*, «poeta», lo explica con claridad:

Uno dice, «la primera vez que la vi», pero no es exactamente eso lo que quiero decir. Todos nosotros nos habíamos estado viendo las caras desde kínder. Pero más tarde siempre hay otro momento, una segunda oportunidad en que nos vemos por primera vez, nos redescubrimos unos a otros. La pubertad nos transforma, dejamos de ser lo que antes éramos. A eso me refiero cuando digo, «la primera vez que la vi otra vez» (32).

Luego de cada transformación, tema recurrente en la novela, los personajes repiensen sus alrededores, a sus conocidos y sus identidades. Después de la balacera a la cual estuvieron expuestos el poeta y sus acompañantes, por primera vez leemos el nombre del joven atormentado: Hugo. En un bello (pero no libre de ironía) momento de anagnórisis, Lymaris, moribunda, al mentar el nombre del poeta y apretarle la nariz, precipita la siguiente reflexión en Hugo:

. . . en ese mismo instante dejé de ser el muchacho más tonto que ella había conocido y lo entendí todo. La historia que había culminado en aquel baño de sangre se desnudó ante mí y me mostró sus secretos, se desgranó como una fruta madura que consumen y agrietan los azúcares de su significado, se rindió como esas profecías herméticas que no sirven para nada, que nadie puede utilizar para guardarse del futuro porque nadie las entiende hasta que se cumplen, y menos un tonto de capirote como el que yo había sido hasta que Lymaris me apretó la punta de la nariz. La transición de la oscuridad a la luz fue tan repentina y total que me pareció que otra persona completamente distinta me relevaba del cargo de ser yo; que había estado dormido, soñando disparates, y que había despertado al universo de la coherencia; que recobraba mis sentidos, anulados por un misterioso

trance . . . Ya esa nueva persona que yo era, el tonto ciego que yo había sido le entregaba un sinfín de documentos, expedientes y minutos, el tesoro de la memoria, para que la nueva persona retomara la administración en la que había fracasado el tonto (69).

Cabe destacar algunos detalles aparentemente aleatorios del pasaje. El primer sentido al que nos remite la novela es el olfato. Es a través de un ataque nasal que el extraterrestre usurpa el cuerpo de Figueroa en «perro». No parece coincidencia que el apretón que Lymaris le da a la nariz del poeta hace que Hugo sufra su transformación. Como bien señala Roland Barthes⁵ en cuanto a la creación del efecto de realidad, no hay detalles insignificantes en un relato (97). La nariz y el olfato en *Trance* juegan un papel instrumental en los procesos de transformación de varios de sus personajes. Cano, por ejemplo, se da varios pases de cocaína durante el desarrollo de la tercera parte de la novela como prefacio de la masacre que entrecruza los segmentos del texto.

La mención de los sueños tampoco es insignificante. Antes de la matanza, Hugo lee una oración escrita en «spray» fosforescente que dice «vives en un puto sueño» (54). Más adelante, luego de que Cano le cuenta su pesadilla recurrente a Cheo, el gatillero lee otro mensaje que inicialmente parece ser el mismo que observó el poeta. Ambos se encuentran sobre un letrero idéntico de «no tire basura» (54, 106) y ambos están pintados en letras fosforescentes. Sin embargo, la oración leída por Cano dice «no eres tu puto carro» (106). Aquí conviene señalar el modelo del automóvil del poeta: Mirage. Los espejismos pueden considerarse como sueños en vigilia.

⁵ Barthes argue que los detalles 'inútiles' en la literatura tienen la función de producir el efecto de realidad en el lector. El teórico establece que o todo es significativo en un relato o hay que descifrar la 'significancia' de lo insignificante en el texto.

Si nos dejamos llevar por los órdenes de verosimilitud que se trabajan en la novela, el onírico y el de la ciencia ficción, podemos explicar la aparente incongruencia entre los mensajes. Tanto Cano como Hugo sienten amores no correspondidos. El mensaje que lee Hugo alude a su obsesión idealista con una compañera, el que encuentra Cano apunta a la confusión entre automóviles que culmina en la matanza de personas que no eran el blanco intencionado del gatillero. Sostengo, pues, que hay varias instancias en la novela en las que se anticipa o se sugiere la propensión al equívoco de la percepción humana. Como sabemos, el poeta y Wichi (examante de Cano) tienen el mismo carro, un Mitsubishi Mirage del año rojo flamante.

Según lo demuestran los ejemplos citados hasta el momento, hay un denominador común en cómo se lleva a cabo el proceso de extrañamiento en *Trance*: la perturbación de los sentidos mediante los cuales percibimos la realidad y nuestro lugar en ella. Si bien no resulta difícil precisar el contexto geográfico de la novela por las repetidas menciones de algunas avenidas y calles principales del San Juan de Puerto Rico contemporáneo, como las avenidas 65 de Infantería, Fernández Juncos y Ponce de León, sin restarle importancia al efecto que dichas coordenadas espaciales y temporales tienen en la construcción del texto de Cabiya, propongo que hay espacios dentro del contexto geográfico temporal que exigen mayor atención: los cuerpos. Mediante el enfoque de la novela en las transformaciones sensoriales y perceptivas de sus personajes, los lectores y lectoras comparten el proceso de extrañamiento que sufren Figueroa, Hugo y Cano. Lo que nos vincula al texto, en otras palabras, es la experiencia corporal de la «desfamiliarización» de nosotros mismos. Evidentemente la novela juega con la fragilidad de la epistemología occidental que privilegia el *cogito* cartesiano. Las transformaciones que experimentan los personajes agrietan la fe en abstracciones como la identidad y subrayan la importancia del cuerpo como generador de sensaciones. Es entre y a través

de los cuerpos que se desarrollan los sucesos más importantes en *Trance*, y es en la relación corpórea entre el texto y sus lectores y lectoras que se fragua el sentido.

Trance evidencia una serie de énfasis temáticos, como la imposibilidad de la convalidación entre percepciones y la dificultad comunicativa resultante, vinculables a la narrativa de Philip K. Dick. En la relación entre cuerpos y percepción y en el juego entre lo que un personaje siente y entiende vemos mejor las inquietudes compartidas por ambos autores. Lo primero que sabemos de Garson Poole, protagonista dickiano de «The Electric Ant», es que se acaba de despertar en un hospital sin su mano derecha. Al igual que en *Trance*, la voz narrativa comienza desde lo sensorial, desde un cambio inesperado experimentado a través de la desorientación de los sentidos. Poco después, como resultado de la intervención médica luego de un accidente, Poole se entera de que no es humano, sino un robot orgánico diseñado para que no reconozca sus componentes artificiales y pueda fungir como cabecilla de una corporación de accionistas poco éticos. ¿Cuál es la respuesta de Poole ante tal deshumanización? «Frigid perspiration rose to the surface of his skin, across all his body» (380). La inmediatez de las reacciones de la piel perdura independientemente de la supuesta artificiosidad del personaje. El extrañamiento que sufre Poole lo lleva a la siguiente reflexión: «it undermines you, knowing this . . . he felt differently, now. About himself. Hence about everyone» (382).

En repetidas ocasiones encontramos a Poole bebiendo whiskey y fumando cigarrillos. De manera similar a un usuario de estupefacientes, la hormiga eléctrica experimenta con los componentes de su cuerpo que regulan la realidad percibida. Se perciben numerosas instancias en las que los personajes de los cuentos de Philip K. Dick remiten a sus cuerpos como brújulas averiadas en el intento de orientar la manera en que perciben la realidad. El grueso del cuento «The Electric Ant» se desenvuelve

en el extrañamiento que Poole siente cada vez que manipula uno de sus componentes perceptuales, y tiene un desenlace que deja a quien lee en una especie de arena movediza borgeana. Sarah Benton, su secretaria personal y examante, presencia la defunción de Poole. Momentos después comienza a sentir los mismos síntomas que evidenciaba la hormiga eléctrica antes de morir. En ningún momento del relato hasta el final se sugiere que Sarah es un robot orgánico. Sin embargo, ella sufre la misma precariedad existencial que su difunto exjefe:

My hands, she thought. She held them up. Why is it I can see through them? The walls of the room, too, had become ill-defined. Trembling, she walked back to the inert roby, stood by it, not knowing what to do. Through her legs the carpet showed, and then the carpet became dim, and she saw, through it, farther layers of disintegrating matter beyond . . . The wind of early morning blew about her. She did not feel it; she had begun, now, to cease to feel. The winds blew on (396).

¿Será Sarah Benton una hormiga eléctrica como Garson Poole? No sabemos, el texto nos deja con la duda. Tal vez sea la manera del narrador de sugerir, de hacernos cuestionar si somos, de alguna manera u otra, parecidos a las hormigas eléctricas del cuento. ¿Cuán seguros podemos estar de lo que percibimos si con la más mínima alteración de nuestro organismo se transforma la realidad?

Hagamos un breve repaso de los cinco cuentos restantes de Philip K. Dick antes de volver a Cabiya para luego concluir con una reflexión teórica sobre la ciencia ficción. Tanto en *Trance* como en «The Electric Ant» las voces narrativas se enfocan repetidamente en cómo los cuerpos condicionan los pensamientos de sus personajes. «Beyond Lies the Wub» nos presenta un caso extraño incluso dentro de la extrañeza intrínseca del género. Un grupo de exploradores del planeta

Tierra se lleva una carga de animales de Marte, adquiridos injustamente, en la cual se encuentra un cerdo, conocido como un wub en Marte, capaz de comunicarse telepáticamente. El cerdo, experto en mitología griega, es ejecutado, cocinado y consumido por el capitán de la nave y algunos de los tripulantes. El capitán, curiosamente, parece haber sido ocupado por el espíritu del wub: al concluir la cena, el capitán Franco retoma la discusión interrumpida sobre Odiseo que el filósofo porcino elaboraba momentos antes de su muerte.

«Roog» es la historia de un perro que, aparentemente, descubre un grupo de invasores que trabaja como recogedores de basura. Al igual que en *Trance*, la primera palabra del relato nos remite a los sentidos, en esta ocasión, al auditivo. El onomatopéyico «roog», ladrido del perro, es el nombre que se les atribuye a los invasores. El can, llamado Boris, intenta alertar a su familia sobre el peligro inminente al cual están expuestos, pero la imposibilidad comunicativa entre humanos y perros lo impide. «‘You a good dog,’ Alf murmured, ‘I sure wish I knew what is on your mind’» (11). El cuento puede parecer demasiado sencillo y de difícil integración en este trabajo, pero reconocer que el aparato sensorial de un animal es igual de digno de consideración que el de un ser humano pudiese también sugerirse en la primera parte de *Trance* («perro»). El ser humano no goza de una categoría ontológica superior a la de los animales. El *homo sapiens*, como miembro del reino animal, comparte la misma (in)consistencia de realidad que cualquier otro ente con una organización biológica similar. Figueroa-perro muere atropellado, pero no antes de haber sufrido el abuso con el que se suele tratar a los canes realengos. Solo necesitaba comunicarse. ¡Cuántas veces hemos mirado un perro a los ojos y sentido tanto que se queda sin decir!

«There wasn’t any way that I could demonstrate that I was myself» (110). Esta frase del protagonista de «Imposter», Spence Olham, resume la trama del cuento y su pertinencia para los

propósitos de esta investigación. Spence Olham, Garson Poole («The Electric Ant») y Figueroa-perro tienen algo en común: ignoran la verdadera naturaleza de los cuerpos que regulan cómo perciben su entorno. «Rautavaara's Case» y «I Hope I Shall Arrive Soon» redondean y culminan la selección de cuentos dickianos con reflexiones sobre qué le pasa al cerebro, específicamente a la mente, cuando se ve obligada a funcionar separada del cuerpo que condiciona su realidad.

La importancia de los afectos, de lo que tradicionalmente se ha descartado como irracional en las teorías sobre la lectura, permea los textos cabiyenses y dickianos que nos conciernen. Según Karin Littau:

Tenemos que reconocer que las oposiciones binarias, como la del espíritu/mente y el cuerpo, aunque se conciben verticalmente como jerárquicas, existen horizontalmente, como un continuo. En otras palabras, el espíritu no trasciende el cuerpo (relación vertical), pero está sujeto a los transportes del cuerpo (relación horizontal): el cuerpo animal, desde luego, pero también el del libro y las tecnologías en general, así como los cuerpos químicos que todo lo constituyen. *Si planteamos la cuestión del espíritu y el cuerpo exclusivamente en términos epistemológicos, no reconocemos el papel del cuerpo como vehículo para articular el conocimiento* (242, cursivas mías).

Lo que piensan los personajes en las obras bajo estudio siempre va de la mano de algún trauma: intercambio de cuerpos (*Trance*, «perro»); pubertad y desengaño amoroso (*Trance*, «poeta»); rechazo del amante, cocaína, pesadillas y asesinatos voluntarios e involuntarios (*Trance*, «pato»); pérdida del marido y suicidio (*Trance*, «principiante»); descubrimiento de no pertenecer a la raza humana («Imposter» y «The Electric Ant»); comer cerdos que filosofan («Beyond Lies the Woob»);

no entender a tu perro («Roog»); vivir atrapado en el cerebro («Rautavaara's Case» y «I Hope I Shall Arrive Soon»). En cuanto a los y las que leemos, pasa lo mismo. Si el extrañamiento que suscita la ciencia ficción es efectivo, y si la disciplina de la lectura lo permite, llegamos con el universo de traumas que hemos experimentado antes del contacto con el texto. La creación de sentido, por tanto, no es un proceso lógico racional sino un fenómeno en el que múltiples funciones corporales *commueven* nuestros aparatos sensoriales. Tanto Dick como Cabiya demuestran tener conciencia de que las abstracciones son inextricables de las sensaciones. En resumidas cuentas, partiendo del análisis del comportamiento de los personajes dickianos y cabiyenseses y de mi experiencia como lector de sus cogitaciones, el fin de este estudio estriba en comprobar la imposibilidad de desvincular la abstracción de la sensación.

La ciencia ficción en manos de Pedro Cabiya y Philip K Dick, como se ha demostrado en los ejemplos citados, produce un doble efecto de extrañamiento: el de sus personajes ante una realidad proteica, y el de sus lectores y lectoras al enfrentarse a una serie de textos absurdamente verosímiles. Una vez quedamos debidamente extrañados, tanto de nuestros alrededores como de nosotros mismos, según la definición de Darko Suvin de la ciencia ficción (*cognitive estrangement*), llega el momento de orientarnos hacia el mundo que habitamos mediante el análisis referencial del cúmulo de experiencias sensoriales con las cuales llegamos al texto. Situarse, orientarse inestablemente hacia el fenómeno de la existencia, ahora cargado de las incertidumbres generadas por el extrañamiento, es el ejercicio del conocimiento desarraigado. La «desfamiliarización» potenciada por el arte nos ofrece dicha libertad.

COGNICIÓN

And there are consequences to breaking the heart of a murdering bastard.

-Bill, *Kill Bill Volume 2*

Cano la miraba petrificado, perdido en la irrealidad de aquella sorpresiva escena. El volumen de los gritos de Shirley subió aún más, si eso era posible, al tiempo que tiraba a la acera las pesadas pacas que Cano nunca entregó. No comprendía exactamente lo que estaba ocurriendo, hasta que Shirley quitó la última paca y extrajo del car seat el cuerpo exánime de su bebé. Gritaba y lloraba a más no poder, le cubría la carita con besos, suavemente lo pellizcaba, lo agitaba suavemente, le levantaba la manita, y la manita volvía a caer. El bebé no estaba dormido.

-Pedro Cabiya, *Trance*

Frank Herbert, autor de *Dune* y de sus cinco secuelas, todas importantísimas en el universo creativo de la ciencia ficción, escribe «Knowledge is an unending adventure at the edge of uncertainty» (274). La cognición, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es sinónimo de conocimiento. No sería disparatado entonces afirmar que la cognición aplicada a la ciencia ficción, entendiéndose la relación entre la historia de nuestras experiencias y las vivencias que ocupan la inmediatez del devenir presencial, funciona como un generador de realidades. La realidad, en otras palabras, resulta ser un artefacto tecnológico que creamos sobre la marcha para manejar nuestro ser en sociedad. Asimilamos lo que percibimos como los que juegan a encontrar formas en las nubes.

A continuación, examinaremos algunos pasajes en los que las sensaciones corpóreas atraviesan los esfuerzos de varios personajes por actualizar su conocimiento. Luego, concluiremos

el capítulo con una reflexión sobre la materialidad de la lectura de la ciencia ficción y su relación con los procesos de extrañamiento y cognición. Como hemos evidenciado hasta el momento, varias figuras literarias, tanto en el texto de Cabiya como en los cuentos de Dick, se accidentan una y otra vez al intentar penetrar el Velo de Maya⁶. Cano, el protagonista de la tercera parte de *Trance*, advierte un ruido en su carro que va resignificándose a lo largo del episodio. La cocaína, la rabia y su fácil disposición hacia la violencia lo incapacitan de percatarse de que lo que escucha en el carro son los estertores de su bebé. El rechazo de su amante y la pesadilla sobre el encuentro con el alienígena condicionan la manera en que el sicario planifica su jornada. El radio de su automóvil, que, de manera automática, pasa de estación a estación, insinúa la inestabilidad cognitiva desde la cual se desenvuelve un cuerpo afectado por celos y drogas, teledirigidamente, hacia la satisfacción de sus imperativos agresivos.

La voz narrativa en «perro», inadvertidamente transpuesta en un cuerpo canino, sufre un olvido extraño: «No puedo ni sentarme. No, no es que no me pueda sentar. Es como si... como si hubiera olvidado cómo hacerlo, no sé qué partes de mi cuerpo mover para acabar sentado» (18). El extrañamiento que sufre Figueroa lo obliga a recalibrar sus procesos cognitivos: «Sentarme, sí, ya... ¡Hey! ¡Me senté! Me senté sin pensarlo. Quizá ahí estaba el truco» (20). La representación del pensamiento en sí en este pasaje puede considerarse como una crítica del dualismo mente/cuerpo sostenido por la epistemología cartesiana. La importancia de la cita, según la entiendo, puede resumirse de la siguiente manera: en Figueroa coinciden el ego de un ser humano acostumbrado a los racionamientos empíricos y la posibilidad de inaugurar una nueva visión de mundo. A esto me refiero cuando sugiero la posibilidad de

⁶ En la mitología hindú, Maya es la personificación de lo irreal e ilusorio.

transformar los modos en que construimos el conocimiento. La cognición no es estática. Fijamos percepciones sin percatarnos de que responden a presiones sociopolíticas que inciden en la piel, en la tesitura emocional, en el tejido que hilvanamos mitológicamente para no perdernos en la aterradora noche de la mortalidad.

La ciencia ficción, elaborada por artistas que retan las pretensiones hegemónicas de la cosmología occidental contemporánea, nos ofrece espacios propicios, si no idóneos, para desenraizar los prejuicios que formamos durante la narración de nuestra trayectoria como entes creadores de significados. Como bien señala Luis Felipe Díaz en su análisis de *Trance*, «Pedro Cabiya sorprende al receptor de la obra, pues aquél sabe que éste es ‘anticuadamente’ moderno en sus lecturas» (475). El antropocentrismo renacentista, luego destilado durante el siglo XVIII europeo por la excesiva confianza de la Ilustración en los poderes racionales del ser humano, desemboca en la modernidad del siglo XX a la cual alude Díaz. Como lectores y lectoras, llegamos al texto con la creencia en la supremacía del ‘yo’. Las coordenadas metafísicas de la identidad quedan debidamente registradas en la ficción del ser humano racional. La posibilidad de desentenderse de dicha ficción emerge del extrañamiento suscitado por el arte.

No parece aleatorio que Cano y su subalterno, Cheo, crean que el mencionado ruido del carro proviene de un desperfecto en los «shock absorbers»: «¿Tú sabes qué? —dijo Cheo por decir algo— A este carro yo como que le siento un ruidito. Sí [dice Cano]. Yo creo que es la punta del eje . . . No [dice Cheo], porque viene como de atrás. Y si viene de atrás, papá, prepárate para desembolsillar un par de cienes, porque eso son los shock absorbers» (91). Tanto la punta del eje como los amortiguadores tienen como fin estabilizar el automóvil. Al finalizar el episodio, poco después de haber tiroteado el Mirage de Hugo por error, Cano se percata de que los «shock absorbers»

no eran los causantes del ruido en su carro. Eran los gemidos de muerte de su bebé, aplastado bajo las pacas de droga que nunca entregó, los que sugerían una avería en los mecanismos estabilizadores mencionados. No creo disparatado concluir, entonces, que el autor juega con los «shock absorbers» de sus lectores y lectoras, para así desestabilizar las preconcepciones renacentistas, ilustradas y modernas que nos hacen confiar ciegamente en la integridad del raciocinio occidental. Ante las estrategias discursivas del autor de *Trance*, como lectores y lectoras terminamos «desembolsillando un par de cienes», quebrando las cuentas bancarias de la identidad, de esa ficción utilitarista que jerarquiza visiones de mundo.

CONCLUSIÓN

Como ha quedado constatado en el análisis de los pasajes incluidos, los contextos de mayor importancia en el desarrollo de los relatos de ambos autores son los cuerpos pensantes en sociedad, atravesados por la imposibilidad de comprobar su identidad, sumergidos en vértigos existenciales que provocan la contemplación del abismo, simultáneamente infranqueable e indivisible, entre las sensaciones y abstracciones de nuestra orientación centrada en el logos occidental. Según la definición del género de la ciencia ficción propuesta por Darko Suvin como literatura del «cognitive estrangement» (15), y sin olvidar la advertencia de Gerry Canavan sobre la función de la cognición, «to facilitate our *return* from the science fictional estrangement back to the context of the world in which we all actually live and work and struggle» (XIX), podemos concluir que los medios de difusión y consumo de información, entiéndase los sentidos y cómo procesan el sinnúmero de estímulos a los cuales están ininterrumpidamente expuestos, dependen de las emociones. Y son precisamente éstas las que

componen la realidad referencial, traducida lingüísticamente, que empleamos como árbol genealógico de la identidad. ¿Es posible percibir lo real sin identificarse ante lo percibido?, y, ¿cómo identificarse ante lo percibido si lo real se transforma con la alteración de nuestros sentidos? Las esencias, las verdades primicias en las cuales intentamos encontrarnos se desvelan como ficciones útiles en los textos dickianos y cabiyenses. La razón, es decir, la orientación de los supuestos racionales que pretenden cimentar lo real y la identidad, falla al salirse del ordenamiento de las abstracciones de la lógica occidental. La primera y más problemática de dichas abstracciones es la creencia en el pronombre que nos promete la anhelada pero imposible unicidad del ser: el 'yo'.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. «El efecto de realidad». Traducido por Beatriz Dorriots. *Comunicaciones: lo verosímil*, vol. 11, Tiempo Contemporáneo, 1968, pp. 95-101.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Bucknell University Press, 2015.
- Cabiya, Pedro. *La cabeza*. 2005. Zemí Book (Singles), 2013.
- . *Trance*. 2007. Zemí Book (Crown Octavo), 2011.
- Cano, Luis. *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Corregidor, 2006.
- Díaz, Luis Felipe. «La obra de Pedro Cabiya en el contexto escritural puertorriqueño». *Escrituras en contrapunto*, editado por Marta Aponte Alsina, Juan G. Gelpí y Malena Rodríguez Castro, Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 453-479.
- Dick, Philip K. *Selected Stories of Philip K. Dick*. Editado por Jonathan Lethem. 2002. Houghton Mifflin, 2013.
- Herbert, Frank. *Children of Dune*. Berkley Publishing Corporation, 1976.
- Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura*. Traducido por Elena Marengo, Manantial, 2008.
- Morales Boscio, Cynthia. *La incertidumbre del ser. Lo fantástico y lo grotesco en la narrativa de Pedro Cabiya*. Isla Negra, 2009.
- Rabkin, Erik. «Irrational Expectations: or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick». *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction*

- Studies*, editado por R. D. Mullen *et al.*, Terra Haute & Greencastle SF-TH Inc., 1992, pp. 178-187.
- Rivera, Ángel. «Comunidades inoperantes y ciencia ficción en Pedro Cabiya y Rafael Acevedo». *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 18, otoño, 2012. 9 de mayo de 2018, <https://en.calameo.com/books/00191632616693492a51d>
- Roberts, Adam. *Science Fiction: The New Critical Idiom*. Routledge, 2006.
- Roberts, Nicola, director. *Philip K. Dick: A Day in the Afterlife*. BBC Arena, 29 de enero de 1994.
- Scott, Ridley, director. *Blade Runner*. Warner Bros., 25 de junio de 1982.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, editado por Gerry Canavan, Peter Lang, 2016.
- . «The Opus: Artifice as Refuge and World View». *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*, editado por R. D. Mullen *et al.*, Terra Haute & Greencastle SF-TH Inc., 1992, pp. 2-15.
- Tarantino, Quentin, director. *Kill Bill Vol 2*. Miramax, 16 de abril de 2004.



MARIELSIE NÚÑEZ MARRERO
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

ESCRITURA Y EXILIO EN *ESTRELLA DISTANTE*, DE ROBERTO BOLAÑO

Resumen: En 1973, un golpe de Estado derrocó el gobierno democráticamente electo liderado por Salvador Allende e impuso una dictadura militar que, hasta 1990, implantó un régimen represivo en Chile. El exilio de miles de personas que, con el fin de asegurar su vida, salieron forzosamente del país suramericano, fue uno de los saldos del autoritarismo; aspecto abordado en numerosas producciones culturales. El presente estudio analiza cómo la novela *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño, representa la experiencia del exilio, a través del análisis de la voz narrativa y la relación de este personaje con la práctica escritural; ejercicio visto como vía para denunciar los atropellos del Estado represor y, más aún, para reconstruir la memoria individual y colectiva quebrada por la dictadura y el exilio. Se consideran las aportaciones teóricas de Walter Benjamin, Rosana Cassigoli y Edward Said sobre las características del condenado, marcado por conflictos emocionales, por tensiones sociales y familiares, por una percepción espaciotemporal dividida entre el pasado en el entorno patrio y el presente que construye en el o los lugares de acogida, así como por la nostalgia y por el afán de reelaborar la memoria, individual y colectiva. El estudio formal y temático de la novela demuestra, también, cómo se posiciona en contra del olvido, y aboga por

la reconstrucción de la memoria como medio para resistir el poder, restituir la justicia y reconstruir la historia y la sociedad fracturadas por la dictadura y su consecuente exilio.

Palabras clave: Roberto Bolaño, exilio, *Estrella distante*

Abstract: In 1973 a military coup displaced Salvador Allende's democratically elected government and imposed a repressive military dictatorship in Chile until 1990. Thousands of people were forced to go into exile from the South American country as a result of the authoritarianism, an aspect which is approached in numerous cultural productions. This study the representation of the exile *Estrella distante* (1996), by Roberto Bolaño. It will analyze the narrative voice and its relations with writing. This exercise will show how writing can serve as an instrument to denounce authoritarianism, repression, and exile. It considers the theoretical approaches by Walter Benjamin, Edward Said, and Rosana Cassigoli regarding the distinctive traces of the exiled, which are characterized by emotional conflicts, social and family tensions, and a divided perception between the past at the native country and the present at the new place. They also establish that the exile is marked by the nostalgia, and by the urge to reconstruct the memories of a broken history. The formal and thematic analysis of the novel shows how it is positioned against forgetfulness, and advocates for the individual and collective reconstruction of memory, as the means to resist the power, return justice and reconstitute both history and society, which were fractured by dictatorship and its consequent exile.

Key words: Roberto Bolaño, exile, *Estrella distante*

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.

Juan Gelman, «No debieran arrancar a la gente de su tierra»,

Bajo la lluvia ajena (1980)

El 11 de septiembre de 1973 marcó el destino de miles de chilenos. Tras el golpe militar que derrocó al gobierno democrático liderado por Salvador Allende y la Unidad Popular, se impuso una dictadura militar en Chile hasta 1990. Ante los arrestos ilegales, las desapariciones, las torturas y los asesinatos perpetrados por fuerzas estatales, el exilio se convirtió en el destino de ciudadanos perseguidos por el régimen pinochetista. Desde entonces, también, el exilio se convirtió en uno de los temas trabajados en diferentes producciones culturales. Tal es el caso de la novela *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño.

Para el autor chileno, todo artista es un exiliado, aspecto que no representa como un problema ni teñido de añoranza, sino como una elección, en su caso, para seguir vivo y armar una obra literaria desde el margen. Recuerda, así, un pensamiento expuesto por Edward Said en su ensayo «Reflections on Exile» (1984). En este, tras contar el peligro de muerte que corrieron un amigo y su familia, desplazados alrededor del mundo, Said sostiene que el exilio, en ocasiones, es una salvación: «Exile is sometimes better than staying behind or not getting out: but sometimes» (141). No obstante, el teórico destaca que, pese a salvar la integridad física, la faceta emocional del exiliado suele verse afectada por el trauma, el desarraigo, la sensación de inseguridad, la nostalgia y la precariedad económica. Los sentimientos de orfandad, alienación, ansiedad y extrañamiento ante la realidad que los rodea, sobre todo a partir de los eventos violentos que provocaron su exilio, pueden advertirse en los personajes de *Es-*

trella distante, especialmente en la voz narrativa. Este personaje, al igual que el autor, elige construir su obra desde el margen.

En su discurso «Literatura y exilio» (2000), pronunciado en Viena, Bolaño establece que no cree en una literatura del exilio. Entiende, como Benjamin, que las nociones de extrañamiento y margen asociadas con este fenómeno son inherentes al ejercicio artístico. Reitera, por ello, que su proyecto literario y su ética escritural se posicionan en la periferia; espacio desde el que alude a diferentes experiencias del artista como Otro. De ahí que, pese a esa negación en torno al vínculo entre literatura y exilio, en la obra literaria del escritor chileno aparezcan distintas representaciones de este, ya sea a través de personajes que transitan por los márgenes culturales, o de figuras que recrean experiencias de exilio producto de los conflictos políticos que marcaron la historia mundial en el siglo XX.

De esta forma, la manera en la que Bolaño entiende el exilio, concibiendo este como un espacio de la supervivencia y de posibilidad para la creación artística, también se relaciona con la noción expuesta por Walter Benjamin sobre el artista como un exiliado o *outsider*. Esa reflexión puede encontrarse en ensayos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, publicada originalmente en 1936. En esta, Benjamin planteó que una de las consecuencias principales de los procesos de modernización en la producción artística fue el cambio de percepción y representación de la realidad. Según el estudioso, la instantaneidad, así como la copia y actualización de la obra, si bien permiten acercar el arte a un mayor número de personas, también la despojan de su contexto o historicidad, elemento que le quita su autenticidad o aura (69-70). Así se propicia la alienación del artista, quien ya no se concibe como un iluminado, sino como un observador distanciado de una realidad en continua y veloz transformación.

Reflexión semejante la realiza en *Iluminaciones II* (1972). En sus comentarios sobre la poesía de Baudelaire, Benjamin

argumenta que el artista, en la cultura propiciada por el capitalismo moderno, es un *outsider*. Promulga la idea de que el creador, incapaz de sentirse conectado con la sociedad que lo rodea, transita por sus márgenes, los que representa en su obra. Por ello, sugiere que el artista, por el mero hecho de serlo, es una especie de eterno exiliado, pues vive escindido entre el mundo que imagina y la realidad que lo circunda; tensión que posibilita la creación artística.

Dicha mirada se acentúa en contextos en los que la barbarie degrada el comportamiento humano, según Benjamin en *Sobre el concepto de historia* (1979 [1942]); argumento que coincide con el modo en que Edward Said, en su citado artículo, entiende el fracaso de la modernidad en el siglo XX. Esa derrota puede advertirse en el aumento del exilio de miles de personas desplazadas a raíz de conflictos bélicos y de la precariedad resultante del capitalismo exacerbado. En ese contexto se inserta el caso chileno, según Rosana Cassigoli en *El exilio como síntoma, literatura y fuentes* (2014). En este, la autora concluye, en coincidencia con Said, que una de las marcas del exilio, además de la división entre dos terruños y dos tiempos, es la voluntad de rescatar una historia tronchada por la violencia y la salida forzada del lugar de origen. La escritura, en ese contexto, ha sido instrumento vital para reconstruir memorias individuales y colectivas silenciadas, bien por el autoritarismo de la dictadura, bien por el trauma resultante de este; así como para denunciar, cuestionar o matizar la historia oficial y comenzar procesos de sanación emocional. Esa relación entre escritura y exilio puede advertirse si se considera la voz narrativa que organiza el relato de la novela objeto de estudio. En esta, la voz narrativa, como se verá, se vale de diversos recursos para rearmar, por medio de la escritura, la figura de un protagonista siniestro; ejercicio que le permite, a la vez, reconstruir sus memorias sobre los tiempos en Concepción, Chile, antes, durante y después del golpe de Estado. Asimismo, a través de la escritura, el narrador intenta

recuperar el sentido de historicidad perdido a raíz del exilio, al tiempo que busca dar sentido a pistas sobre el comportamiento del poeta-asesino que, en su juventud, ni la voz narrativa ni los demás personajes que conformaban la clase artística e intelectual de la mencionada ciudad, supieron descifrar. En ese proceso, se verá, la voz narrativa muestra, pese a haber sobrevivido, las características asociadas con el exiliado, principalmente la división entre la vida en el lugar de acogida y la dejada en Chile, la nostalgia y el afán de recuperar una identidad y un sentido de arraigo e historicidad perdidos por el autoritarismo y la experiencia exiliar.

De este modo, la novela consta de diez capítulos en los que el narrador reconstruye la historia de un poeta, fotógrafo, militar y asesino, con el fin de ayudar a un detective, Abel Romero, a dar con el paradero del sujeto. El exilio aparece desde la primera página de la obra, a través de un autor implícito, ficcionalización del real, que establece que el relato que el lector enfrentará es la ampliación de otro texto, *La literatura nazi en América*. En su último capítulo, aparecía esbozada la historia de Ramírez Hoffman, el poeta asesino; historia que, a su vez, está narrada por Arturo B. Este, desde la casa del autor implícito en Blanes, rememora los eventos que lo unieron con la historia del protagonista.

Empiezan, así, las desfiguraciones con las que el autor arma un juego intratextual a la usanza borgeana. Lo anterior ha ocasionado divergencias en la crítica. Algunos estudiosos, como Joaquín Manzi (2004) y Carolina Ramírez Álvarez (2008), afirman que la voz narrativa pertenece a R. B., quien firma el prefacio; figura que leen como ficcionalización de Bolaño. Mientras, otros críticos como Adolfo Cacheiro (2009), Kahlil Chaar-Pérez (2011) y María José Bruña Bragado (2012), por mencionar solo algunos, sugieren que el verdadero narrador es Arturo B, *alter ego* del autor real aparecido en otros textos bolañanos. Manzi, en «Mirando caer otra *Estrella distante*», postula

que habría que concebir a R. B. como un transcriptor del relato que le hizo Arturo B, si se considera la advertencia que precede la trama:

Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma (Bolaño 11).

Tras el prólogo, la focalización se desplaza al personaje de Arturo B, quien reconstruye la historia de Ramírez Hoffman o Carlos Wieder, a quien conoció primero como Alberto Ruiz-Tagle en los talleres literarios de Concepción, a principios de los años setenta.

Desde el comienzo, el narrador muestra el afán de reconstrucción del pasado; una reelaboración memorística cargada de silencios. Ejemplo de ello se ve en la incapacidad del narrador para fechar eventos, como su primer encuentro con Ruiz-Tagle. Esa particularidad, además de mostrar el carácter de artificio del recuerdo, también se relaciona con la experiencia del exilio, en especial con la escisión temporal y espacial que suele afectar al condenado. Esta división se refleja, en la narración, a través del contrapunto. Según Said, esta percepción contrapuntual es distintiva del exiliado, cuya capacidad de visión y construcción cultural define:

Seeing «the entire world as a foreign land» makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions [...] («Reflections on Exile» 148).

El narrador muestra esa percepción compleja, desarraigada y contrapuntual en su intento de releer los recuerdos y reinterpretar los signos que anticipaban el carácter siniestro del protagonista.

Un elemento que contribuye a crear ese contrapunto es el recurso de la reiteración. Continuamente el narrador reformula las anécdotas o repite recuerdos o palabras de Bibiano O’Ryan, demostrando el carácter de construcción del relato, tal y como se observa en el fragmento en el que rememora el distanciamiento con que Ruiz-Tagle trataba a los hombres del grupo literario, en contraste con la cercanía que buscaba con las mujeres. En ese momento, el narrador, citando a O’Ryan, recalca la rareza de la casa de Ruiz-Tagle: «Vivía solo, en su casa había algo extraño (según Bibiano)» (Bolaño 22). Luego, continúa destacando cómo nadie en esa comunidad que se preciaba de su inteligencia, supo descifrar la verdadera cara de Ruiz-Tagle. Ironiza sobre cómo ese deslumbramiento causado por el protagonista a los jóvenes intelectuales dista del horror que les provocaría la revelación de su verdadera naturaleza:

Juan Stein y Diego Soto, que para mí y para Bibiano eran las personas más inteligentes de Concepción, no se dieron cuenta de nada. Las hermanas Garmendia tampoco, al contrario, en dos ocasiones Angélica alabó delante de mí las virtudes de Ruiz-Tagle . . . Bibiano y yo lo odiábamos, pero tampoco nos dimos cuenta de nada. Solo la Gorda Posadas captó algo de lo que en realidad se movía detrás de Ruiz-Tagle (22).

Al resaltar estas diferencias, el narrador muestra esa mirada escindida entre el pasado y el presente, principalmente al mostrar la frustración por el hecho de que, en su juventud, ni él ni sus compañeros supieron interpretar las divergencias del carácter de Ruiz-Tagle con respecto al de los demás artistas jóvenes.

Esas disimilitudes presagiaban el engaño y la vigilancia a los

que estaba exponiéndolos el protagonista. Después de veinte años, cuando reconstruye el perfil de Ruiz-Tagle, el narrador se percata de que la cámara que usaba Ruiz-Tagle en los escasos encuentros producidos en su residencia, servía como material para ficharlos ante los militares que luego encabezarían el golpe en Concepción y truncarían los sueños creativos y sociales de toda una generación; de que los ruidos que Bibiano, en una visita sorpresa, intuyó en la habitación cerrada, eran de mujeres torturadas; y de que la brutalidad empleada contra su comunidad fue producto del espionaje a que los sometió el poeta-asesino. La constatación de lo anterior provocó que, en palabras del narrador, los sueños de reforma sociopolítica se convirtieran en pesadillas.

Esos sueños no solo remiten a los anhelos de aventura de los años de juventud, sino también a la creación poética, a las reformas sociales del gobierno allendista y a la posibilidad de construir un mundo distinto; aspecto atendido por Ignacio López-Vicuña en «Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño» (2009). El estudioso destaca que, con la alusión a que ese último sueño se convirtió en una pesadilla, se hace una referencia velada a la violencia y el terror de los primeros días del golpe militar, así como al envejecimiento de los sujetos, aun de las víctimas que, tras padecer el sufrimiento infligido de forma directa por Ruiz-Tagle, dedican parte de su vida a buscarlo para ajusticiarlo con sus mismas tácticas.

Lo anterior ocasiona un trauma emocional, tanto en el narrador como en Bibiano O’Ryan, cuyas cartas son fuente principal del rompecabezas memorístico que va configurando. Mientras más cercana es la experiencia de la violencia descrita, más el narrador elude hablar directamente sobre ella. Así puede observarse en el relato sobre su encarcelamiento; evento que supone, a mi entender, el primer contacto directo del narrador con la barbarie de la dictadura. Desde el primer momento en

que recuerda su prendimiento, este pasa a un segundo plano para enfocar los poemas aéreos de Wieder.

De hecho, aparte de describir sus reacciones a esos poemas aéreos y de describir el escenario de terror e incertidumbre que rodeaba a los presos, el narrador no dice nada acerca del trato que recibió en la cárcel; solo expone cómo pasaba el tiempo aislado: «En aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba al cielo. Probablemente era debido a que tenía diecinueve años» (35). Fuera de advertir el desconcierto que sintió ante las palabras plasmadas por Wieder en el cielo, elude hablar de su perspectiva sobre la *performance*, eligiendo mostrar la reacción de Norberto:

Uno de los presos, uno que se llamaba Norberto y que se estaba volviendo loco (al menos eso era lo que había diagnosticado otro de los detenidos, un psiquiatra socialista al que luego, según me dijeron, fusilaron en pleno dominio de sus facultades psíquicas y emocionales), intentó subirse a la cerca que separaba el patio de los hombres del patio de las mujeres . . . Lo miré fijamente, a él y después a los demás detenidos, y todo me pareció inmerso en un color gris transparente, como si el Centro La Peña estuviera desapareciendo en el tiempo (36).

Se advierte, así, el quiebre perceptivo que lo perseguiría desde entonces; escisión que se marca tanto en su relato continuamente puesto en duda y mediado por los testimonios de otros, como con su relación con el tiempo y el espacio.

Los comentarios con los que el narrador interrumpe el relato muestran cómo aún intenta comprender los eventos que suscitaron su trauma y su exilio, del que casi no habla. Dicho exilio se refiere desde el inicio del relato y está directamente relacionado con el ánimo nostálgico y melancólico de la voz narrativa. Es uno de los factores que, junto con la violencia atestiguada y experimentada, producen el trauma que le impide

verbalizar los actos que más lo afectaron. Uno de esos silencios se relaciona con el destino de las hermanas Angélica y Verónica Garmendia, poetas destacadas de los talleres literarios de Juan Stein en Concepción y amigas del narrador.

El recuerdo de estas, desaparecidas y asesinadas durante la dictadura, es una de las fuentes de dolor asociadas con su trauma: «Yo sobre ellas apenas puedo hablar. A veces aparecen en mis pesadillas» (15). Para referir su historia, se basa en «conjeturas» o en testimonios de otros personajes como Bibiano O’Ryan, Muñoz Cano o la india Manuela, trabajadora en la casa de las mujeres. Siempre que alude a ellas, el narrador cambia de discurso usando la digresión, como bien advierte Manuel López de Aviada en «Hacia Bolaño: una introducción» (2012), o se calla. Un ejemplo se observa cuando sugiere el asesinato de las hermanas. En vez de nombrar el crimen, lo metaforiza nuevamente con una imagen que remite al paisaje que se tiñe de oscuridad: «Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz» (Bolaño 33). La reticencia, la metaforización con que evita describir o mencionar directamente los eventos más violentos que padecieron él o sus amigos más cercanos, junto con la alternancia en el uso de los tiempos verbales podría sugerir, a mi juicio, que, pese a decir que ha superado el trauma emocional producto de la experiencia de la violencia y la traición de Ruiz-Tagle, el narrador en realidad no lo ha hecho. Por tal motivo, muestra cómo, pese al tiempo que ha transcurrido desde el golpe, su encarcelamiento, el descubrimiento de la muerte de las Garmendia y su exilio, vive el dolor de esos momentos como si acabasen de ocurrir.

Según Carolina Ramírez Álvarez en «Trauma, memoria y delirio en un espacio ficcional. Una lectura de *Estrella distante*» (2008), el texto prueba que tanto el autor, como sus personajes ficticiales (el narrador, R. B. y Bibiano O’Ryan), ejemplifi-

can la superación, a nivel discursivo, de un trauma colectivo (37). Basa su análisis en la aplicación de la teoría establecida por Hugo Vezzetti, quien estipula que existen tres variantes de la memoria individual y colectiva: el olvido, retomar el evento desde una misma escena congelada y la rememoración positiva del evento con una distancia emocional que permite reflexionar sobre el suceso sin olvidarlo o volver a revivir el dolor y el miedo (39). Según la autora, la obra de Bolaño muestra cómo él y sus personajes superan las dos variantes negativas y alcanzan la tercera:

La tragedia en la novela de Bolaño, puede ser trabajada con humor, lo cual demostraría que el trauma fue superado. A través de la palabra se propone una cura, una cura que es discursiva. Por supuesto, los hechos no podrán ser resarcidos pero la manera de contarlos sí. La problematización de este período particular de la historia chilena significa un trabajo de conciencia pero, por sobre todo, un trabajo que no podrá encarar el futuro sin ese pasado punzante. Roberto Bolaño, con la escritura de *Estrella distante*, está dando una muestra de que hay posibilidades para aliviar las heridas y, también, realiza un homenaje a quienes sufrieron las consecuencias de la violencia política (48).

Cierto que se advierten ese humor irónico y una mirada crítica, tanto al autoritarismo político impuesto en Chile, como al mundo cultural. No obstante, el hecho de que el narrador rememore nuevamente su contacto con Wieder, la violencia de sus acciones de arte (que de hecho es incapaz de verbalizar del todo), su mutis sobre su encarcelamiento y su exilio, junto con la paranoia, el desarraigo y la pesadumbre que lo caracterizan, no parecen mostrar una superación discursiva del trauma colectivo. Además, el hecho de que, al final, el narrador, Bibiano y Abel Romero, representantes de las víctimas de la dictadura,

se alíen para perseguir y matar a Wieder con prácticas similares a las que padecieron, pone en duda esa capacidad de la escritura para sanar o hallar justicia.

No hay que olvidar que, cerca del final, el narrador declara: «Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura» (Bolaño 138), anticipando el argumento que explotará en *Nocturno de Chile*: tras la dictadura, todos los sectores sociales y los miembros del ámbito cultural quedaron marcados por la violencia, el dolor y el envejecimiento, víctimas de la polarización social desarrollada en el país. Esa incapacidad de huir de la violencia (padecida o ejecutada) es uno de los factores primordiales que suscitan el trauma del narrador.

Kahlil Chaar-Pérez lo advierte en «La lógica del trauma: dictadura, postdictadura y melancolía en *Estrella distante*» (2011): «Arturo no narra sus pesadillas propiamente . . . En el universo narrado por Arturo, la pesadilla se torna realidad y el trauma pasa a ser el protagonista de su narración» (650). Esa imposibilidad de escapar de la violencia, así como el envejecimiento del que se peca al final del relato, aunque no lo pueda decir directamente por ser otro factor traumático, muestra las paradojas asociadas con el carácter del exiliado.

Esas contradicciones también están ligadas al trauma del exiliado, quien, además de lidiar con la escisión espaciotemporal, el desarraigo y el choque cultural ocasionados por el exilio, se ve aquejado por un sentimiento de culpabilidad que se contrapone al alivio de haber salvado la vida. Este último conflicto constituye una de las fuentes del trauma del exiliado, quien destaca cómo ese sujeto, pese a agradecer la oportunidad de sobrevivir a la represión a causa del exilio, es incapaz de superar la culpa por dejar el país en manos de un régimen represor, por separarse de familiares y amigos y, sobre todo, por ver que su suerte fue distinta a la de compañeros o familiares que murieron o desaparecieron a manos de la dictadura. Así lo exponen

estudiosos como Jorge Barudy y Darío Páez en «Salud mental y exilio político: la búsqueda de una terapia liberadora» (2017):

El exilio es un trasplante brutal, que se acompaña a un proceso de duelo por la pérdida, en grados diferentes, de una pertenencia social e institucional. Así como de una crisis de identidad y de culpabilidad que en muchos casos entorpecen la adaptación al nuevo país (257).

Al destacar cómo todas las figuras quedan atrapadas en los juegos de venganza y la violencia desencadenada con la dictadura, y su consecuente persecución, dentro y fuera de Chile, Bolaño muestra a unos personajes que, pese a pertenecer a distintos sectores dentro del mundo cultural, se van enlazando.

Por eso se construye la mirada crítica del texto, que invita a reflexionar sobre la incapacidad de lograr verdaderas transformaciones si, para alcanzar objetivos como la equidad social y la justicia, los defensores de esos cambios recurren a prácticas violentas y autoritarias similares a las usadas por las entidades que los excluyen en el orden social oficial. De ahí el desencanto del narrador bolañiano con el ejercicio artístico que, en el caso de la ficción estudiada, resulta insuficiente para superar la barbarie. Esa concepción, a mi juicio, sirve como un llamado de atención, sobre todo al sector cultural ligado con la izquierda, acerca de la necesidad de dar con estrategias y prácticas que permitan alcanzar los objetivos reformistas sin replicar las estructuras de poder ligadas con el autoritarismo al que se contraponen.

El discurso del poder, por ende, arroja a todos los personajes, incluso a aquellos que intentan resistir el autoritarismo. El narrador, Bibiano, Abel Romero, todos terminan a la par: experimentando la paranoia, de un lado, y persiguiendo al poeta asesino, del otro. Por ese motivo, en el relato no se restablece la justicia, sino que se acentúa el fracaso de toda una generación, cuyas posibilidades de transformar el mundo, social, política y

artísticamente, se truncaron. De ahí que, como advierte Julio Figueroa en «Exilio interior y subjetividad post-estatal: *El Gaucho insufrible*, de Roberto Bolaño» (2008), el texto cuestiona, además del *establishment* cultural que se adhiere a poderes políticos, la idea de un arte protegido por el Estado, argumento con el que coincide Paula Aguilar en *Libros de arena, desiertos de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño* (86). Dicha práctica propicia que el artista se vea involucrado en juegos de poder que limitan la creatividad, al tiempo que replica prácticas excluyentes y represivas, sea de derecha o de izquierda.

Entretanto, el anhelo del narrador de reconstruir una memoria para intentar comprender los eventos que no supo descifrar, así como la nostalgia y la impotencia que se advierten en su tono a medida que repasa, cuestiona o desmiente sus conclusiones, hablan, a mi entender, de una historia quebrada que nunca podrá reivindicar a los silenciados por el poder. Ramírez lo analiza en su ensayo:

La novela de Bolaño . . . no es la Historia escrita con mayúsculas de una época sino una de las múltiples visiones que pudieran existir de un acontecimiento en particular . . . el narrador está consciente de que su relato está atravesado, de principio a fin, por las subjetividades de quienes participaron de la experiencia traumática (42).

Considero, por ello, que los silencios del narrador antes aludidos y su tendencia continua a desmentir lo enunciado, no muestran un distanciamiento intelectual de lo recreado ni una referencia a que no atestiguó la violencia, como lo argumenta Ramírez (47). Más bien, creo que esa aparente frialdad con que emite el relato, evidencia un trauma que no se ha superado ni emocional, ni discursivamente. Hay que recordar que, según el relato, el narrador sí fue testigo del golpe, de la brutalidad de las autoridades en los centros de detención, y del asedio, la tortura,

la desaparición y la muerte de muchos que, como él, formaban parte del mundo intelectual de Concepción.

Por otra parte, otro de los detonantes del trauma se da, según se deduce de su relato, cuando descubre la identidad engañosa de Ruiz-Tagle; hallazgo que coincide con el conocimiento de la desaparición de las gemelas, tal y como recuerda en el siguiente fragmento. En este, el narrador relata cómo, cuando sale de la cárcel, luego de pasar una semana encerrado, recibe la visita de Bibiano O’Ryan con noticias:

. . . La buena era que nos habían expulsado a todos de la universidad. La mala era que habían desaparecido casi todos nuestros amigos. Le dije que probablemente estaban detenidos o se habían largado, como las hermanas Garmendia, a la casa de campo. No, dijo Bibiano, las gemelas también desaparecieron. . . . Lo que siguió a continuación es difícil de explicar (aunque en esta historia todo es difícil de explicar), Bibiano se arrojó a mis brazos . . . y se echó a llorar desconsoladamente sobre mi pecho . . . me di cuenta, sin el menor asomo de duda, que nunca más veríamos a las hermanas Garmendia (Bolaño 47).

En la visita, Bibiano también le informa acerca de su descubrimiento. Antes de revelarlo, sin embargo, el narrador le pide un tiempo: « . . . no, espera, déjame respirar, que era como decir déjame mirar mi cuarto, mi casa, la cara de mis padres por última vez» (47); lo que sugiere que el exilio es una realidad inminente.

A partir de una fotografía del piloto-poeta intuye que Carlos Wieder es Alberto Ruiz-Tagle. Para confirmarlo, visitan a la Gorda Posadas, también asistente a los talleres literarios, ahora cerrados, y supuesta amiga de Ruiz-Tagle. Es ella quien, al cabo de un tiempo, confirma que Wieder y Ruiz-Tagle son el mismo sujeto. Con la confirmación, el narrador y O’Ryan comprenden que este era un infiltrado de los golpistas en los grupos

poéticos de Concepción. También se percatan de por qué el cerco de la dictadura se fue cerrando sobre sus más allegados, a la vez que crean mayor conciencia de la vulnerabilidad en la que están. Ellos, como las Garmendia, como Juan Stein y como Diego Soto, entre muchos otros, podrían ser las próximas víctimas de la dictadura. El hallazgo coincide con los planes del narrador de salir del país: «En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían, pero yo por entonces en lo único que pensaba era en abandonar el país» (53). Dicha salida, sin embargo, nunca la concibe como un exilio, palabra que tampoco utiliza hasta que se relata la historia de Lorenzo, un hombre pobre, homosexual y con discapacidades físicas que dedica su vida al arte popular, siempre desde el margen. Es con el relato sobre Lorenzo que el narrador usa, por primera vez, los términos de exilio y exiliado, curiosamente para referir a un personaje que no conoció de manera directa. Tal vez, por ello, se le facilita hablar del asunto: «Años después supe una historia que me hubiera gustado contarle a Bibiano, aunque por entonces yo no sabía dónde escribirle. Es la historia de Petra y de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Stein» (81). Cabe destacar que a través de la historia de este personaje, critica el victimismo, la melodramatización o la idealización del exilio, exaltándose, por el contrario, la voluntad de vivir y crear desde la periferia; actitud similar a la del narrador quien, contrario a otros personajes, elude ascender en el establishment cultural o asentarse en el ámbito académico. Ese aislamiento lo acentúa en el exilio, pues siempre parece estar dedicado a la escritura (sin publicar, necesariamente) y a la lectura en una pequeña habitación en Barcelona, ciudad por la que, aparentemente, transita poco, en contraste con los desplazamientos o el constante movimiento que recuerda de sus tiempos de estudiante en Concepción, antes de que estallara el golpe.

Por otra parte, el narrador, en busca de reconstruir el perfil del piloto-poeta y, por ende, de reconstruir sus recuerdos sobre

el personaje, el golpe, la dictadura y el exilio, el narrador asume el rol de detective. Recopila, así, testimonios, recortes periodísticos y otros textos que le permiten seguir su trayectoria. En ese proceso, son centrales las cartas de Bibiano O’Ryan, uno de los sobrevivientes de Ruiz-Tagle y de la dictadura, y único personaje que se quedó en Chile durante el régimen militar. Ejemplo central de los testimonios de O’ Ryan con los que el narrador busca reconfigurar el perfil del protagonista, así como la historia quebrada tras la dictadura y el exilio, es el relato sobre el momento en que este último llegó por sorpresa a casa de Ruiz-Tagle, y el vacío del espacio lo sorprendió e intimidó a partes iguales:

. . . tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada* . . . En la carta donde me explicó estas cosas (carta escrita muchos años después) se había sentido como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary* . . . Faltaba algo . . . En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible) (17).

Como se advierte en la cita, el narrador continuamente reitera cómo O’Ryan tampoco supo leer las señales que apuntaban a que Ruiz-Tagle era un militar. Se evidencia, una vez más, la presencia de un trauma que les impide nombrar ciertos temas, como las torturas que se propinaban en ese espacio, contribuyendo a la percepción contrapuntual antes aludida.

Otro de esos sucesos traumáticos que el narrador elude nombrar, se revela en el desenlace del texto. Luego de concluir su investigación y su relato sobre la figura de Ruiz-Tagle, trabajo encargado por el personaje del detective Abel Romero, el narrador acompaña al ex policía al lugar en el que se encuentra el poeta-piloto. Al final, se sugiere su conocimiento de que Romero asesina a Ruiz-Tagle, lo que supone, a mi juicio, un

conflicto ético para el narrador. Sobre el particular, conviene recordar la lectura de María José Bruña Bragado en «El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño» (2012). La crítica evalúa cómo Bolaño crea personajes viles y antiéticos que, paralelamente, muestran, en palabras de la autora, «una sensibilidad extraordinaria» (43), como el narrador de *Estrella distante*, Bibiano O’Ryan y Abel Romero. Todos, de alguna manera, terminan duplicando la figura de Wieder, en la medida en la que, para ajusticiarlo, tienen que recurrir a prácticas de persecución y ejecución de la violencia similares a las que este empleó con ellos. De hecho, esa conciencia del envilecimiento al que se ven sometidos, la culpa por la ejecución de la violencia o por ayudar, en el caso de Bibiano y del narrador, a que Abel Romero, ex policía convertido en asesino a sueldo, mate a Wieder, es otro de los aspectos que callan, tanto el narrador, como los otros dos personajes. Dicha mirada, según la estudiosa, es posible debido a la experiencia exiliar del autor; vivencia que lo dotó de una mayor complejidad para analizar el contexto chileno (44).

Parte de esa mirada sagaz es el hecho de que, al reconstruir a personajes exiliados, no todos sean víctimas. También Ruiz-Tagle/Wieder es exiliado una vez descubre las torturas, desapariciones y asesinatos avalados por la junta, al presentar las fotografías de mujeres maniatadas y ejecutadas a manos del piloto y sus compañeros militares, según sugiere el texto. Así lo advierte Ainoa Íñigo en «El sujeto trasatlántico y el exilio en la obra de Bolaño» (2012):

Tanto el protagonista, el narrador de la novela y una serie de personajes secundarios se ven abocados al destierro por circunstancias políticas y sociales. Cada una de sus historias es la historia del exilio relatada desde diferentes perspectivas, algunas de ellas diametralmente opuestas (175)

Íñigo argumenta que todos los personajes de la novela, como el autor, buscan en la literatura ese refugio que alivie o sirva de alternativa al trauma del exilio. Insiste en que con estos personajes, cuyas historias conforman el *collage* de narraciones que intenta reconfigurar el narrador, se muestran distintas experiencias exiliarias asociadas con los saldos del autoritarismo chileno, por un lado, y de la Segunda Guerra Mundial seguida de la Guerra Fría, por otro (176). Habría que añadir, a mi juicio, que con esas historias, el autor también logra mostrar cómo el cerco del poder se cerraba sobre los exiliados chilenos en todas partes del mundo, provocando la continua paranoia de muchos de estos, como evidencia el narrador, así como propiciando el cambio de identidad continuo, como ocurre con Lorenzo y con el mismo Wieder.

De este modo, el autor representa el exilio, tanto de los vencidos, como de los cómplices del régimen, a través de la mirada del narrador, quien en su reconstrucción escritural se enfrenta, a mi entender, con una de las problemáticas del exiliado, según Benjamin: la imposibilidad de restaurar la justicia y reconstruir la historia truncada tras la barbarie del régimen autoritario y la errancia del exilio. Así, la voz narrativa, al igual que otros personajes del texto, manifiesta esa visión escindida entre el recuerdo y la invención sobre el espacio chileno, primordialmente sobre la ciudad de Concepción, donde el narrador, O' Ryan y los demás personajes mencionados en el texto iniciaron propuestas literarias interrumpidas tras el golpe.

Hay que recordar que la Universidad de Concepción, y la ciudad en general, fueron fundamentales en el desarrollo de la cultura chilena y latinoamericana durante el gobierno allendista, siendo uno de los principales centros de encuentro y desarrollo de la intelectualidad izquierdista, según expone Alejandro Witker en «El golpe en la Universidad», ensayo incluido en su libro *Prisión en Chile* (1975). Este recuerda que uno de los centros en los que más se perpetraron actos represivos contra

la clase artística e intelectual fue en la Universidad de Concepción, lugar donde se fundó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) al que parecen pertenecer algunos de los compañeros del narrador de *Estrella distante*. La brutalidad de la represión padecida por la mayoría de los personajes del texto bolañiano, así, no parece exagerar la realidad que le sirve de referente, si se considera la descripción de Witker sobre las represalias del régimen contra la comunidad universitaria de esa ciudad:

. . . centenares de estudiantes fueron detenidos y torturados en diversos lugares de Concepción . . . La Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción era uno de los principales blancos del odio fascista, por su trayectoria de lucha que la puso a la vanguardia de los estudiantes chilenos (s. p.).

En la obra de Bolaño, el sueño socialista abrazado por el narrador, Bibiano y otros compañeros tampoco se materializa; y la represión padecida por sus miembros dan cuenta de todas las prácticas ejercidas por el poder para eliminar la oposición: encarcelamiento, tortura, desaparición, anulación profesional y exilio.

Es esa última vivencia la que, como se ha explorado, genera huellas emocionales que marcan el carácter melancólico del narrador, quien en el exilio parece estar, hasta el final, aislado, detenido o inmóvil. Esa inercia contrasta con la información y las memorias que rescata a partir de su relato; historia que le permite, como se vio, rellenar las lagunas de sentido e información sobre Ruiz-Tagle, el golpe de Estado, la dictadura y el exilio. De ahí que, a través de la escritura el narrador, y con él otros personajes como Bibiano O' Ryan, intenten empezar a enfrentar el trauma suscitado por la experiencia directa de la represión y el destierro, experiencia esta última que, en el caso del narrador, lo orilla al ostracismo. El trauma, sin embargo,

no parece haber sido superado, en el caso de la voz narrativa, elemento que se constata si se considera la fragmentación de su relato, su reticencia a referir su exilio o a representarse como un exiliado, así como su constante elusión a nombrar o a describir los eventos que, directamente, lo enfrentaron con la violencia (encarcelamiento, desaparición y asesinato de las hermanas Garmendia, su complicidad con el posible asesinato de Ruiz Tagle al final). Esa renuencia, así como el sentido de desarraigo, quiebre histórico y división emocional entre dos vidas, la dejada en Chile y la construida en el exilio, además de evidenciar los rasgos distintivos del exiliado establecidos por los teóricos citados, también condicionan el carácter melancólico del narrador.

De ahí que la novela de Bolaño se inserte dentro de la narrativa que aboga por la reconstrucción de la memoria, negándose al discurso que pregona el olvido como vía para lograr una «reconciliación» nacional. Así, Bolaño, como se observó, se vale de diversos recursos, en especial de la voz narrativa y su relación con la práctica escritural para referir al terrorismo de Estado propio del régimen pinochetista, así como al exilio, vivencia que, al representarla, queda visibilizada, pese a la reiterada negación oficial de la dictadura pinochetista y de otros sectores dentro del país chileno, la negaran. La novela sirve, así, como instrumento para cuestionar la historia oficial, tanto durante la dictadura, como durante los primeros años de la transición a la democracia en el país suramericano.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paula. «Una temporada en el infierno: *Estrella distante*». *Letras de arena, desierto de horror: Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño*. Corregidor, 2015, pp. 71-88.
- Barudy, Jorge y Darío Páez. «Salud mental y exilio político: la búsqueda de una terapia liberadora». Lira, 2017, pp. 255-263.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II (Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo)*. Traducido por Jesús Aguirre, Taurus, 1972.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1936. Traducido por Andrés E. Weikert. Itaca, 2003.
- . *Sobre el concepto de historia*. Editado y traducido por Bolívar Echevarría. *Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile*. <http://www.archivochile.com>. Consultado el 20 de febrero de 2014.
- Bruña Bragado, María José. «El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño». *Roberto Bolaño, estrella cercana*, editado por Agustina López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada, Verbum, 2012, pp. 41-55.
- Cacheiro, Adolfo. «Imaginary and Symbolic Identity in Roberto Bolaño's *Estrella distante*». *Confluencia*, vol. 25, no. 2, 2010, pp. 131-146.
- Cassigoli, Rosana. *El exilio como síntoma. Literatura y fuentes*. Metales Pesados, 2016.
- «Chile: Las imágenes prohibidas». *Chilevisión*, 2013, http://www.chilevision.cl/chile_las_imagenes_prohibidas/. Consultado el 10 de septiembre de 2017.
- Chaar-Pérez, Kahlil. «La lógica del trauma: dictadura, postdictadura y melancolía en *Estrella distante*». *Revista Iberoamericana*, vol. 77, no. 236-237, 2011, pp.649-664.

- Figuerola, Julio. «Exilio interior y subjetividad post-estatal: *El gaucho insufrible*, de Roberto Bolaño». *Revista Chilena de Literatura*, no. 72, 2008.
- Gelman, Juan. «No debiera arrancarse a la gente de su tierra». *Bajo la lluvia ajena* (1980). *Entre los poetas míos: Colección antológica de poesía social Vol. 36*. Biblioteca Omegafa, 2013. <https://omegafa.es/downloadfile.php?file...de...juan-gelman.pdf>. Consultado el 8 de noviembre de 2017.
- Íñigo, Ainoa. «El sujeto trasatlántico y el exilio en la obra de Bolaño». *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, editado por Araceli Tinajero, Verbum, 2013, pp. 173-187.
- López de Abiada, José Manuel. «Hacia Bolaño: una introducción». *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, editado por Agustina López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada, Verbum, 2012, pp. 11-40.
- López-Vicuña, Ignacio. «Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño». *Revista Chilena de Literatura*, no. 75, 2009, pp. 199-215.
- Manzi, Joaquín. «Mirando caer otra *Estrella distante*». *Caravelle*, no. 82, 2004, pp. 125-141.
- Ramírez Álvarez, Carolina. «Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional: Una lectura de *Estrella distante*». *Atenea*, no. 497, 2008, pp. 37-50.
- Said, Edward. «Reflections on Exile». *Reflections on Exile and other Essays*. Harvard UP, 2000, pp. 137-149.
- Witker, Alejandro. «El golpe en la Universidad». *Prisión en Chile*. Fondo de Cultura Económica de México, 1975.



RESEÑAS



ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

**En torno a *Borges esencial*
(edición conmemorativa)
Jorge Luis Borges
Real Academia Española
Asociación de Academias de la Lengua Española¹
Río de Mouro (Portugal), Random House, 2017**

Con motivo del treinta aniversario de la muerte de Jorge Luis Borges, la Real Academia y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) —asociación que reúne, junto a la que radica en Madrid, todas las academias de la lengua de la América Hispana y las que radican en los EE.UU., Filipina y Guinea Ecuatorial—, han decidido, con la publicación de *Borges esencial*, rendir homenaje a la figura de uno de los más grandes escritores del siglo XX en cualquier lengua. La edición ha estado a cargo de la Academia Argentina de Letras, y la coordinación de los trabajos estuvo a cargo de D. José Luis Moure.

De entrada, sería apropiado aclarar que *Borges esencial* no aspira a incluir, ni mucho menos, la obra completa del escritor

¹ Citaré por esta edición. La página aparecerá en el texto entre paréntesis. Cuando inscribo OC, aludo a Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Barcelona, 1989. Se incluirá la página en el texto entre paréntesis.

argentino. Consta de una selección razonada de aquellos textos de Borges que se juzgan representativos de la totalidad del corpus borgeano. Incluye los dos libros de relatos que se convirtieron en el fundamento de la fama internacional del escritor: *Ficciones* de 1944 y *El Aleph* de 1949. Asimismo el volumen reúne una amplia serie de ensayos que formaron parte, en su versión originaria, de los libros *Inquisiciones* (1925), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936), *Otras inquisiciones* (1952), *Siete noches* (1980), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *Borges oral* (1979-1989) y, además, una selección de escritos realizada por el autor en 1982. En lo relativo a la poesía, la selección es también variada y amplia. El volumen incluye poemas de diversas épocas, desde los que figuran en los libros de juventud (*Fervor de Buenos Aires*, cuya primera edición es de 1921), hasta aquellos que forman parte de los poemarios de plena madurez: *Los conjurados* de 1985.

Además de los textos de Borges, el volumen que nos ocupa incluye una serie de estudios de crítica literaria en torno a la obra de maestro argentino. En total suman once textos: siete reunidos en las primeras páginas del *Borges Esencial* y, al final, bajo la rúbrica de «Otras miradas», figuran cuatro artículos críticos adicionales. Cierra el volumen una bibliografía crítica de la obra de Jorge Luis Borges.

Al disponerme a entrar en materia, debo advertir lo siguiente. El material que incluye *Borges esencial* es extenso y complejo, como habrán podido constatar aquellos que han hojeado el volumen. Mis comentarios se centrarán, pues, en los ensayos de crítica literaria en torno a la obra de Borges. Y como el espacio de que dispongo es limitado, comentaré a fondo solo dos que me parecen representativos. Los he seleccionado porque considero que analizan dos asuntos de importancia dentro del amplio contexto de la crítica borgiana: el primero centra su atención en la argentinidad de Borges, es decir, en Borges como

escritor argentino; el otro reflexiona en torno a ciertos aspectos de la visión del escritor porteño en torno al fenómeno literario. Este estudio culmina con una meditación en torno a lo que podríamos llamar el legado, o los legados, de su modo de ver y sentir la literatura. Más adelante, como ya indiqué, hago referencia a los estudios restantes por tu título y el nombre de su autor o autora.

En la sección de «Estudios» figura en primer término un ensayo de Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid) titulado «Jorge Luis Borges, escritor argentino». En el transcurso de esas páginas, el Profesor Fernández destaca acertadamente, a mi entender, un asunto que ha sido durante décadas motivo de examen, de discusión, y, en muchas ocasiones, de controversia: la «argentinidad» de Borges como escritor. Quizá uno de los ejemplos más contundentes de esta polémica está expuesto, hace ya muchos años, en una encuesta en torno a Borges realizada por la revista argentina *Megáfono*, en 1933. Hasta esa fecha Borges era conocido como autor de poemas y ensayos; sus cuentos vinieron después. En este número de *Megáfono* aparecen apreciaciones positivas, tales como las del escritor francés Drieu La Rochelle, y las de los argentinos Ulises Petit de Murat y Erwin Rubens. Asimismo figuran en esas páginas otras, quizá las más, que ven a Borges bajo una luz negativa. Entre las apreciaciones negativas, figura un extenso comentario de Enrique Anderson Imbert. Anderson concluye sus páginas dictaminando que Borges se encuentra entre los críticos y ensayistas que están metafóricamente «ausentes del país», es decir, que no están cumpliendo, como escritores, con un deber patriótico. Pero es el crítico Ramón Doll quien, en una suerte de *addendum* a la encuesta de *Megáfono* («Discusiones con Borges» en *Letras*), en cierto modo resume, con palabras particularmente duras, las críticas al Borges escritor, cuyo estilo —para esa época— se consideraba «foráneo». Escribe Doll:

«[Borges] ha escogido una expresión, una prosa antiargentina, sin matices, ni acentos nacionales» (*AntiBorges*, 32).²

Pero, con los años, la calificación de eso que podríamos llamar «no-argentino» se desplaza a otras latitudes. En el contexto de la presentación de la obra de Borges a un público europeo —*Ficciones* se tradujo al francés en 1951 por el franco-argentino Néstor Ibarra y Paul Verdevoye—, el mismo Ibarra se ocupa, en su Prefacio a la traducción francesa, de transformar en algo positivo lo que en el mundo cultural del Río de la Plata se había estimado como negativo. Al referirse a este cambio de óptica, comenta Rafael Olea Franco:

La postura de Ibarra implica un viraje total respecto de los conceptos negativos endilgados por la crítica argentina a Borges, los cuales se habían recrudecido en los años cuarenta; inteligentemente, él había percibido que lo se consideraba «negativo» desde la perspectiva de la cultura rioplatense en relación con Borges, podría se utilizado

² En torno a apreciaciones como las que acabo de citar, permítaseme (hacer) un aparte de índole personal. Con motivo de la celebración del Centenario del Natalicio de Borges en agosto de 1999, recibí una (gentil) invitación para viajar a la Argentina y dictar una conferencia en la UBA en el contexto de los festejos del natalicio. Recién llegado, como es mi costumbre desde hace años, visité algunas librerías conocidas para ponerme al día en lo relativo a publicaciones recientes. Me sorprendió ver a la entrada de varias librerías, en las mesas donde se suelen exhibir las novedades o libros de interés especial, varios tomos de un libro titulado *Antiborges*, con la foto del escritor vuelta al revés, cabeza abajo. El libro, compilado por Martín Lafforge, se había publicado para coincidir con la fecha del centenario, quizá, como aclara el compilador en la «Introducción», para mitigar lo que estima «la asfixiante hagiografía» vigente en torno a la figura de Borges. El tomo reúne porciones de entrevistas —la de *Megáfono* de 1933, por ejemplo— artículos y abreviaciones de libros (el de Adolfo Prieto [1954], entre ellos/el primer libro escrito sobre la obra de Borges, contra Borges), y otras apreciaciones que culminan con la de Juan José Sebreli, «Borges: el nihilismo débil» de 1997. Salvo alguna que otra excepción, el contenido y el tono de esos escritos son marcadamente negativos. Para un extranjero, un libro como *Antiborges* evidencia que Jorge Luis Borges sigue siendo una figura polémica.

para hacer atractiva la obra de éste para los lectores europeos.³

La condición de «cosmopolita» y «universal» de los escritos del sudamericano que se desprende del prólogo de Ibarra, presenta la obra de Borges como una asequible a cualquier lector europeo culto. Y ello queda, quizá, garantizado por las palabras de Ibarra cuando se refiere a la figura del propio Borges: «Hispano-Anglo-Portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges» (cit. en Rafael Olea Franco 15).

No es difícil adivinar los efectos que una caracterización tal, que ubica al escritor argentino al margen de todo contexto nacional, tuvo en lo relativo a la apreciación de los textos literarios borgeanos. En el ámbito europeo, con contadas excepciones, y luego en el norteamericano, la obra de Borges se leyó durante décadas de un modo parcializado, y en muchos casos esas páginas proyectaron una imagen distorsionada del escritor. Por muchos años y en varias latitudes se leyó a Borges como alguien que escribía en una suerte de burbuja, y sobre todo, a espaldas de la historia. Una lectura realizada con estos parámetros como referencia, tiene consecuencias penosas, entre ellas, que una parte considerable de la obra de Borges, por ejemplo sus relatos, pierdan dimensiones importantes de significado que contribuyen de su sentido pleno⁴.

³ Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, Argentina, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 15.

⁴ Uno de los primeros en llamar la atención a los efectos negativos producto de esta suerte (modo) de lectura parcializada fue Daniel Balderston (*Out of Context*, Durham y Londres, Duke University Press, 1993). ⁴ Uno de los primeros en llamar la atención a los efectos negativos producto de esta suerte (modo) de lectura parcializada fue Daniel Balderston (*Out of Context*, Durham y Londres, Duke University Press, 1993).

En las primeras páginas de «Jorge Luis Borges, escritor argentino», Teodosio Fernández hace hincapié en la raigambre criolla de la literatura temprana de Borges y su búsqueda de una «identidad» argentina. Primero la búsqueda de una identidad «argentina», y luego, sirviéndose de la exploración de la ciudad de Buenos Aires y sobre todo de los suburbios, la búsqueda de una identidad «porteña». Podría decirse, sin embargo, que Borges deja de lado esta etapa a fines de los años veinte y comienzos de los treinta. En un prólogo que Borges añadió, en 1969, a su poemario *Luna de enfrente* (1925), el escritor resume de modo lacónico sus indagaciones de juventud: «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino» (OC: 55). Luego de la publicación de los libros de ensayos *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930), la obra de Borges comienza a explorar otros rumbos: se interesa menos por el verso y se dispone a experimentar con la prosa narrativa.

Una de las aportaciones del estudio del profesor Fernández es el rastreo minucioso de la presencia de la geografía argentina y de la configuración urbana y suburbana bonaerense —que otrora, recordemos, fueron instrumentos de la búsqueda de una identidad nacional— en los relatos de madurez, aquellos que fundamentaron su fama de gran escritor internacional. En cuentos cuyos asuntos giran en torno al lenguaje, el tiempo, las creencias religiosas esotéricas o la identidad personal, no es difícil identificar la presencia, indica Fernández, de calles, avenidas y plazas de la capital porteña, de Buenos Aires. En otros casos, la evocación de rasgos de la geografía de la nación sudamericana, o de su capital, dan cierto giro a la atmósfera de la narración. La presencia de alusiones que remiten a la ordenación de la gran urbe, por ejemplo, no son ociosos porque permiten, en muchos casos, ampliar el significado de los relatos. Esto ocurre, por ejemplo, en *Emma Zunz*, cuento de una gran complejidad y que, en apretada síntesis, se centra en el abuso de poder que ejerce el dueño de una fábrica sobre una empleada. El narrador

indica que Emma vivía «por Almagro, en la calle Liniers» y que trabajaba en una fábrica hacia la calle Warnes. Las alusiones a barrios y calles, explica Fernández, «remiten al medio proletario de Emma Zunz», y se podría añadir también, a su condición de subalterna. De manera análoga, Teodosio Fernández apunta al hecho de que «quizá la vaga mención del Noroeste y del barrio del Once basta para acentuar la atmósfera suburbial del relato “La espera”» (XXIV).

Pero el ejemplo quizá más contundente de esta presencia de la capital argentina, en ocasiones «subterránea», sea aquel que el propio Borges comenta en el ensayo «El escritor argentino y la tradición». Fernández señala el hecho, aludido por Borges en «El escritor argentino...», que varios amigos del escritor le habían hecho saber que «habían encontrado al fin el sabor de las afueras de Buenos Aires en “La muerte y la brújula”». Recordemos que «La muerte y la brújula» es un relato de corte detectivesco, con particular interés en la mística judía (la Cábala y el hasidismo), ubicado en una ciudad fantasmagórica, cuya tesitura dramática se asemeja a la de una pesadilla. El que otros lectores hayan podido identificar «el sabor de las afueras de Buenos Aires» sorprende a Borges porque, confiesa el escritor, «él no se había propuesto encontrarlo». Estos ejemplos, y muchos más, dan testimonio, comenta Fernández, de que el escritor «criollo» nunca desapareció del todo, y que su condición de argentino permea de un modo patente gran parte de su obra literaria. De ahí la pertinencia del título de su ensayo: «Jorge Luis Borges, escritor argentino».

En el ensayo «Fulgores y regresos: borgiástica», el reconocido crítico Noé Jitrik, (Universidad de Buenos Aires), nos advierte desde las primeras páginas que su acercamiento a la obra y la figura de Borges intentará ser espontánea, y de antemano nos indica: una «imposible espontaneidad». Es por ello, explica, que su acercamiento a la figura del gran escritor prescindirá de la variada y compleja bibliografía crítica que su obra ha ge-

nerado en el transcurso de las décadas recientes, por lo menos, desde mediados del siglo pasado.

El profesor Jitrik comienza por considerar la posibilidad de separar el «hombre» de la «obra». Luego de examinar varios argumentos en pro y en contra, parece decidirse por intentar centrarse en la obra misma, y no en el hombre. La primera característica que destaca el crítico argentino en la producción literaria de Borges es lo que llama «continuidad», pero sin que ello implique, aclara, la postulación de un «proyecto» afín a las proposiciones de algunos escritores que asociamos con el «realismo clásico». En ese contexto, recordamos, entre tantos otros, a una figura como Balzac, quien en su *Comédie humaine* se propuso historiar, sino toda, gran parte de la sociedad francesa de su tiempo.

De entrada, centrémonos en la noción de «continuidad». Uno de los puntos de apoyo que persiste a todo lo largo de la obra de Borges, indica Jitrik, lo que —entendemos— es cónsono con el principio de «continuidad», es el repudio al realismo. Este repudio tiene lo que podríamos llamar dos vertientes: la primera, la temprana adhesión Borges a las vanguardias (en el caso de Borges, el ultraísmo)⁵. Luego, de vuelta a Buenos Aires en 1921, el interés de Borges por las vanguardias comenzó a menguar, pero su repudio al realismo quedó reforzado, señala Jitrik, por la figura de Macedonio Fernández, amigo de su padre, con quien trabó amistad. Macedonio Fernández se interesaba de modo particular por la psicología (Herbert Spencer y William James, para citar dos ejemplos) y en la metafísica (Schopenhauer). Asimismo se interesaba por asuntos de índole filosófica, tales como la inexistencia del yo individual, y también contempló la posibilidad de negar la existencia tanto del

⁵ De paso, sería útil recordar en este contexto que casi todas las vanguardias que proliferaron en las primeras décadas del siglo XX —el ultraísmo, el dadaísmo, el expresionismo, el surrealismo, por ejemplo— eran fundamentalmente anti-relistas.

espacio como del tiempo. Estas «perplejidades metafísicas» llamaron la atención del joven Borges. En *Inquisiciones* de 1925, su primer libro de ensayos, figuran dos artículos que justamente versan sobre esos temas: «La nadería de la personalidad» y «La encrucijada de Berkeley». Debe quedar claro que la preocupación en torno a estos temas ubican a Borges al margen de lo que suele llamar el «realismo clásico».

Noé Jitrik tiene sus reparos en torno a la «clasificación» de Borges como escritor de literatura fantástica. En su intrincado comentario en torno al relato «El milagro secreto», cuento que califica de «una extraordinaria metáfora de sueño y de tiempo» (LXVIII), Jitrik declara lo siguiente:

una cosa es una decisión de realismo que de ninguna manera puede achacársele —tanto que para facilitar el acceso a la comprensión de su antirrealismo se le endilga el adjetivo «fantástico» . . . y otra es una permeabilidad, a mi juicio absolutamente literaria, como de alguien que pese a sus opciones sigue deslumbrado de lo que queda del humano esfuerzo por escribir e imaginar en manifestaciones que tienen, o deliberadamente o por la fuerza de lo que podía ser sentido como natural durante varios siglos, cierto alcance realista y que constituyen esa impo- nencia que se llama «literatura» (LXVIII).

Permítaseme añadir, de paso, que coincido, como lo he expuesto en otro lugar y con otras palabras, con la propuesta de Jitrik en lo relativo a la producción literaria de Borges: el adjetivo «fantástico» debe manejarse con sumo cuidado. El centro —si es que existe uno— de sus búsquedas como escritor giran en torno a la exploración de la naturaleza de la literatura misma y de su materia prima: el lenguaje. Aunque evanescente e inmaterial en su modalidad oral, nada más «real» que el lenguaje mismo. [Por ejemplo: el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» ha sido leído como relato fantástico, y también como una ex-

ploración de ciertos aspectos fundamentales de la naturaleza del lenguaje].

Y justamente en torno a la lengua, el Profesor Jitrik cita unas palabras de Borges, redactadas en 1968, ya en plena madurez, sobre a una experiencia infantil que le permitió, indica Borges, intuir aspectos insospechados de la naturaleza del lenguaje. Los aspectos a que he aludido, claro está, son en cierto modo fundamentales para la edificación de su extraordinaria obra literaria, obra que para esa época aún estaba en ciernes. Un niño de «nueve o diez años» llamado Jorge Luis Borges, está presente en una lectura de poemas en el estudio de su padre. Y mientras escucha, comenta Jitrik, adviene la revelación:

Hasta esa noche el lenguaje no había sido [para Borges] otra cosa que un medio de comunicación, un sistema cotidiano de signos, los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego recitó «revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño» (LXXII).

Y añade Noé Jitrik:

[Una pasión] que duró toda la vida y fue el cemento de esa continuidad, pues siempre, en todo lo que escribí, de todos los alcances que fuere, el lenguaje es una materia viva, pasión y sueño, que trabajó en todo momento con paciencia de artífice, descubriendo mientras lo hacía o sea, cuando producía un texto, virtudes insospechadas, cualidades del lenguaje, fuerzas que residen en la palabra y que la escritura pone de relieve y en movimiento. En suma, la escritura como el puente que conduce hacia esa materia viva y acerca de cuyo secreto giró en todos y cada uno de sus textos. (LXXII).

En las páginas restantes, el profesor Jitrik reflexiona, en un estilo libre, en torno a otros aspectos del lenguaje y del estilo en la obra de nuestro escritor. El crítico especula, por ejemplo,

sobre la secuencia de idea y palabra (¿cuál viene primero / cuál tiene precedencia sobre la otra: la idea antes de la palabra o la palabra antes de la idea?). Por otro lado, también se interesa en el efecto, o efectos, que pudo tener, en lo relativo a la escritura borgiana, el hecho de que, cuando perdió la vista, Borges se vio obligado a recurrir al dictado. Estos y otros asuntos mencionados por el profesor Jitrik dan mucho que pensar y son susceptibles de una exploración más detenida.

Pero, en el contexto de los comentarios críticos de índole más general sobre la obra de Borges, uno de ellos atrajo mi atención de modo particular. Cito a Jitrik: «el mundo cuando se leen estos textos cambia, aunque no se sepa bien qué es lo que en ellos produce ese cambio». A estas palabras se podrían añadir, para cerrar este apartado, los últimos renglones del ensayo del crítico argentino —muy elocuentes, por cierto— que resumen una valoración del complejo universo literario de Jorge Luis Borges. Escribe el profesor Jitrik: «El hecho, incontrovertible, es que esos textos están vivos y que transmiten una fe en la literatura que por su lado es uno de los más poderosos instrumentos que el ser humano ha inventado para hacer el mundo algo mejor» (LXXIX).

Las limitaciones de espacio, a las que ya he aludido, no me permiten comentar a fondo, como hubiera sido mi deseo, los estudios restantes. He leído y anotado cada uno de ellos. Algunos —tales como el de los profesores Moure, Tomassini, Castellí y, sobre todo, el ensayo de Panesi— versan sobre asuntos que me son de particular interés. Enumero los ensayos en el orden que aparecen para que el lector conozca la variedad temática del volumen que nos ocupa.

Alberto Giordano, «Borges ensayista: la ética de un lector inocente»

Darío González, «Borges, el tiempo y la lógica del asombro»

Santiago Sylvester, «Borges y la poesía»

Graciela Tomassini, «Borges: la opción por la brevedad»

José Luis Moure, «Un estudio de caso en las opciones léxicas de Borges»

Nora Castelli, «Borges en colaboración: la conversación interminable»

Jorge Panesi, «Las políticas de Borges: entre la vanguardia y el peronismo»

Juan Pablo Canala, «Un fragmento del recuerdo: textos fantasmas y escritura en Borges»

Y aunque no aparece como «estudio», no es lícito olvidar los valiosos apuntes de Víctor Azienman, librero de Buenos Aires, y la selección de manuscritos de Borges que aparecen en reproducción fotográfica hacia finales de la selección de ensayos.

En suma, el *Borges esencial* reproduce los dos libros de relatos —*Ficciones* y *El Aleph*— que fundamentaron su reputación de gran escritor a nivel mundial. Asimismo incorpora una serie de sus ensayos y poemas, cuidadosamente seleccionados, sin los cuales, a mi entender, no es posible calibrar la grandeza del escritor argentino en todas sus dimensiones. Considero que su posición como uno de los grandes poetas en lengua castellana del siglo pasado es indiscutible. En lo relacionado con su desempeño (dimensión) como prosista, una prosa que discurre por los meandros del pensamiento de índole filosófico y de la crítica literaria, es con frecuencia un vehículo esencial para entender su producción tanto narrativa como poética. Su obra ensayística, cabría recordar, con frecuencia gira, directa o indirectamente, en torno a la naturaleza y función del fenómeno literario y de su materia prima: el lenguaje.

Los estudios que incluye este volumen pueden ser útiles para indagar aspectos particulares de su obra y para poner de relieve aspectos de algunos ensayos y relatos que no se habían

atendido hasta ahora. La bibliografía, a mi entender, requeriría la incorporación de textos tan importantes como *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, editado por Edwin Williamson de Oxford. Asimismo se echan de menos algunos de los volúmenes colectivos de estudios en torno al corpus borgiano editados por el Profesor Alfonso de Toro de la Universidad de Leipzig (Alemania) en la serie Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura. Pienso en particular en los dos volúmenes titulados *El siglo de Borges* (1999). Pienso que la inclusión de los estudios colectivos editados por Ruth Fine (*Borges y la fe* y *Borges en Jerusalén*, ed. con M. Solotorevsky) hubieran enriquecido el presente listado. Entre otros volúmenes, falta la mención de trabajos monográficos importantes como el de Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges* (El Colegio de México-FCE), el de Benjamín Kistal, *Invisible Work. Borges and Translation* (Vanderbilt UP) y la extensa biografía de Edwin Williamson: *Borges. A Life* (Viking).

Pero, huelga decir, lo importante es el universo artístico de Borges, cuyos límites, como los del universo celeste, aún desconocemos. Una parte importante de ese universo que constituye su obra está en el *Borges Esencial*.



JORGE L. LIZARDI POLLOCK
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Ejercer la ciudad en el México moderno
Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2017, 186 páginas.
Una breve reflexión a propósito de la publicación
del libro de Juan G. Gelpí.

Escribir un libro sobre la ciudad de México es una empresa osada. Dan fe de ellos autores como el historiador Mauricio Tenorio Trillo, quien subraya a lo largo de su magnífica obra *«Hablo de la ciudad»*, que México es una «megalópolis, un desastre ecológico y un monstruo encantador, espeluznante, capital de una nación moderna, pobre sí, pero que hace tiempo no tiene nada de periférica»¹. Es hacedero «hablar» de o desde ella, pero inviable ninguna forma de captura de su totalidad. Esta certeza Tenorio Trillo la comparte con Luis Villoro, que, en su reciente libro, *El vértigo horizontal*, explica que para narrar esta capital cualquier escritor enfrenta como primer obstáculo su «desmesura». De ahí que no hay otra salida: quien trata de entender la ciudad de México por medio de la escritura solo puede hacerlo desde algunos de sus fragmentos de espacios y tiempos distintos, que a veces se intersecan, pero también se repelen, con infinita posibilidad de significaciones².

¹ Mauricio Tenorio Trillo, *«Hablo de la ciudad»*. *Los principios el siglo XX desde la Ciudad de México*. Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 15.

² Luis Villoro, *El vértigo horizontal*, Anagrama, 2018, p. 29.

La temeridad de narrar una ciudad tan enigmática como antes lo fue el *altepetl* mexica para los conquistadores, ofrece, sin embargo, una oportunidad única para explorar en sus más profundas dimensiones la relación entre una sociedad latinoamericana con los pasados que la acosan. México es una montaña de agua y en el agua, un valle esencial y primigenio, un concepto que da sentido al principio de una nación, pero un espacio globalizado. *Locus* donde las antigüedades y lo moderno se confunden, esta urbe es capaz de colapsar cualquier ilusión de cronologías históricas lineales. En fin, que, México, es y ha sido lo que el agudo cronista Carlos Monsiváis exclamara, «ciudad de lo invivable», que igual depara a sus narradores, «sus compensaciones»³.

Por ser una ciudad desbordada y por todo lo que parece oponerse a las posibilidades de su existencia —desde temblores de tierra a inundaciones de proporciones bíblicas— espanta y a la vez seduce escribir de y desde ella. Con el libro *Ejercer la ciudad en el México moderno*, Juan G. Gelpí acepta la seducción, coincidiendo con Tenorio Trillo y Luis Villoro y otros antes que ellos, como Samuel Ramos, Octavio Paz, Salvador Novo, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, el compositor Agustín Lara o el cineasta Julio Bracho, entre otros creadores que se discuten en esta obra. Gelpí propone explorar las razones y estrategias que tradujeron esos autores en su escritura, piezas musicales, fílmicas y arquitectónicas, sus recorridos y entendimientos de los infinitos mosaicos de la ciudad moderna. Destaca y se agradece, de hecho, el compás que el libro marca para cualquier intento de navegar las filias y las fobias de los mexicanos que, como bien observa Gelpí, estuvieron unidos por su asombro ante la velocidad con la cual esta urbe se alejó de lo conocido y así lo plasmaron. *Ejercer la ciudad en el México moderno*,

³ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*. 2da ed revisada, Era, 2001, p. 19.

reafirma, además, que su autor es un pensador imprescindible en los estudios latinoamericanos. Gelpí ostenta una sofisticada capacidad para vincular literatura, música, cine y arquitectura, que usualmente se estudian como gestas culturales divorciadas. Delinea de este modo, un sentido desconocido de la inmodestia de México y de la épica de sus narradores desde más de una dimensión cultural.

Como se puede inferir, me es casi imposible no compartir con el autor la fascinación por las representaciones de un paisaje intenso en sus diálogos con el pasado. La ciudad de México es la más berlinesa de las ciudades de América Latina; o tal vez debo decir que Berlín se parece a México en tanto sostiene una relación de pasiones enrevesada y conflictiva con su historia. México nunca ha dejado de ser la urbe de carácter mítico de los tiempos precolombinos, ese lugar mágico y religioso del que se valieron los mexicas para explicar sus comienzos y, según el Códice de Mendoza, la razón de sus conquistas y dominio. Fue —y en muchos sentidos sigue siendo— la ciudad nunca esperada de América Latina. Tomó por sorpresa a Hernán Cortés y los españoles que le acompañaban, entre ellos, el Bernal Díaz del Castillo, e igual sorprende a visitantes y aún a sus propios habitantes en el presente. La megalópolis de hoy se resiste abandonar los retazos de esa Venecia americana a la que llegó Díaz del Castillo, y que inscribiera luego en las crónicas de una épica de lo imposible.

La historia de las destrucciones y reconstrucciones de México resuena y encuentra eco en cada esquina, calle o parque, y así lo dejan saber las obras que son objeto del escrutinio de Juan G. Gelpí. Sin importar cuál medio, las representaciones exaltadas de México atraviesan todos los periodos. Desde el sobresalto se deben leer las memorias de las sociedades precolombinas, las historias de una ilusoriamente ordenada colonia novohispana, las novelas y ensayos de las convulsiones del siglo XIX, o reportajes y corridos sobre la revolución de principios de siglo

XX. Cineastas, músicos y escritores observan y enuncian del mismo modo las rupturas o desmanes de su modernización, la misma que desembocó en el «vértigo horizontal» que siente Villoro cuando escribe su ciudad.

Gelpí inicia su libro analizando la obra de Samuel Ramos, escritor de la década de 1930, y su muy debatido *Perfil del hombre y la cultura en México*, publicado en 1934. Este libro, explica Gelpí, no es una «mera reflexión sobre “lo mexicano”», sino un primer intento de dar cuenta de las prácticas cambiantes de una ciudad que ya crecía exponencialmente. Sin embargo, el foco de *Ejercer la ciudad* apunta a las representaciones de la ciudad a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, ya cuando el alejamiento de la urbe novohispana o porfiriana es irreversible. A pesar de las resistencias del pasado, al momento de publicarse la obra de Ramos, ya se ha desatado con fuerza la ciudad del «milagro mexicano» del desarrollo. De ahí que sean Octavio Paz y su *Laberinto de la soledad* (1950), Salvador Novo y su *Nueva Grandeza Mexicana* (1946) o la posterior obra de Carlos Monsiváis, las que merezca una de las más brillantes lecturas que conozco sobre «ejercer la ciudad» desde las representaciones de la literatura, música y cine. Las obras de Novo, de Paz y Monsiváis no son solo sobre una ciudad empeñada en remontar tiempos pasados sin poder lograrlo. Las narraciones, como también demuestra Gelpí que ocurre en los boleros mexicanos de Lara o en los filmes de Julio Bracho, son intentos de ordenar los desencuentros temporales, aceptándolos o rechazándolos desde un cuerpo propio que se asume víctima de unas modernizaciones que nunca las son del todo.

Como se sugiere, el trabajo de Juan G. Gelpí nos invita, en especial entre aquellos que tienen alguna familiaridad con la historia de México, a descubrir a través de las narrativas urbanas el resultado de tensas y hasta contradictorias avenencias entre el presente incierto y el pasado enigmático. Para narradores como Novo, es evidente que de esta capital no han desaparecido los

tormentos que la significaban desde la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena, escrita a fines del siglo XVI, ni de las «enfermedades políticas» de la Nueva España descritas por Hipólito Villarroel en el siglo XVIII. En Novo, como también en Octavio Paz, persiste la noción de que México es el centro del universo mexicano, como de forma ardiente argumentó el historiador del siglo XIX, Lucas Alamán, al tratar de evitar, y con éxito, que se pusiera en vigor un decreto para trasladar la sede del gobierno de la nueva nación al estado de Querétaro. Es decir que, en la *Nueva riqueza*, atravesada por constantes menosprecios por las culturas populares y la resistencia de sus costumbres al desvanecimiento, la capital parecería ser el único lugar donde los mexicanos pueden pensarse como tal. En pleno siglo XX, la sentencia que el político liberal Mariano Otero expresara cien años antes mantiene su vigencia para Novo: de todos los habitantes de una inmensa república, son los de la capital los únicos que han entendido qué es eso de ser mexicanos. De esa forma, Novo parecería establecer ya desde los años 1940 un derrotero a seguir por muchos otros escritores que no harán diferencia entre México ciudad y México país, entre la capital como promesa inconclusa de nación y el océano rural y rústico que se filtra en sus calles como amenaza.

Una de las muchas lecturas que podemos hacer del libro de Juan G. Gelpí exige tener presente que México registró la primera revolución social exitosa del siglo XX. Hasta al menos el 1918, la Ciudad de México y el país fueron para muchos, el centro de utopías universales. Sin embargo, la Revolución mexicana contemplaba la restauración de conceptos ancestrales, como el ejido, al mismo tiempo que propuso una redistribución radical de las riquezas. ¿Una revolución para no cambiar o ir hacia atrás? En ese contexto nace la tesis de la «raza cósmica», la ilusoria conciliación de los universos orientales y occidentales, del antes y el después de la conquista, de la que trató de convencernos de su posibilidad el ministro revolucionario de educación, José

Vasconcelos. Esa ilusión no es poca cosa en la modernidad, ni la sangre ni el fuego de una Revolución Mexicana por objetivos que en el fondo se repelen. Puede afirmarse, por ello, que es mucho más que un capricho narrar la perversión de las utopías con y desde la ciudad, como hicieron Samuel Ramos o Salvador Novo para distanciarse de ésta, o abrazar ese resultado inevitable, en el caso de Carlos Monsiváis. Gelpí, de hecho, sugiere que al final será Monsiváis quien más trasciende. En sus crónicas delinea rituales populares de las calles mexicanas no para extrañarlos sino para rendirse y reconocerlos como propios, como resultado final de la revolución. Si se impone Monsiváis, sugiere Gelpí, es porque no ostentó la mirada excluyente de Novo, ni de Paz o Ramos, no se encerró en la «vocación totalizante» de los otros ensayistas. La ciudad del otro, del que fusionó utopía, modernidad y costumbres centenarias, lo ordinario con lo sublime, ese es el México de Monsiváis. En ese sentido, Monsiváis, se confundió en la «masa», aceptó que sus rituales se resistiesen a la domesticación de los intelectuales, y sus representaciones se equiparan al fatalismo de los boleros de Lara y al cine de Bracho.

El doctor Juan Gelpí nos propone respecto de lo anterior, una esclarecedora analogía entre la «vocación totalizante» del *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz, y la obra arquitectónica de Mario Pani. Los conjuntos habitacionales concebidos por Pani, uno de los más laureados arquitectos de México en el siglo XX, encierran y simplifican la cultura callejera y popular en los ciclópeos proyectos de vivienda como Nonoalco-Tlatelolco. Para hacer de México un lugar realmente moderno y superar los acosos del pasado, Pani eliminó de sus diseños la calle, la plaza, el barrio y la vecindad como hasta entonces los conocían los mexicanos. Una titánica unidad de vivienda construida en apenas un lustro y más grande que el propio centro histórico, volteaba la espalda a la ciudad centenaria. El trabajo no podía ser más ambicioso: erradicar las prácticas cotidianas tradicionales o

mejor dicho, empujar la utopía en una sola dirección, la de un futuro emancipado de las costumbres.

Ciertamente, gracias a proyectos de modernización concebidos por Mario Pani la Ciudad de México logrará convertirse en la sede de las primeras olimpiadas en América Latina, acaecida bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Pero del mismo modo, la resistencia que prestó la polivalente cultura mexicana a las miradas totalizantes y excluyentes condujeron a uno de los mayores naufragios de las democracias y del desarrollismo latinoamericano. El 2 octubre de 1968, diez días antes de celebrarse las olimpiadas, las explanadas desangeladas del Nonoalco-Tlatelolco fueron lugar de una tragedia que reafirmó que las memorias múltiples y la inmodestia de México no se reprimen, no desaparecen. Las tropas del ejército nacional dispararon contra miles de manifestantes, acabaron con la vida de cientos de jóvenes, allí mismo, en la Plaza de las Tres Culturas, un espacio diseñado por Pani para reafirmar distancia y domesticación del pasado mexicano. Elena Poniatowska, explica Gelpí, fue una de las más agudas cronistas de ese siniestro llamado Masacre de Tlatelolco. Consciente de que «la entrevista es la más pública de las conversaciones privadas», la escritura de Poniatowska ejerció otra ciudad, la que da coherencia a la obstinación del pasado, y al sufrimiento individual en medio de una modernidad sin correspondencias, que al final fue lo que significaron los súper bloques de América Latina.

México, como se ha dicho desde el principio, es la ciudad que aún no se espera un visitante y aún no pocos mexicanos. No solo por su modernidad ni por su carácter monumental, sino por las coexistencias, las consensuadas o las despreciadas. No importa la cantidad de lecturas e imágenes que hayan dado forma a las memorias anticipatorias de quien viaja a ella, la ciudad asombra y angustia, libera la imaginación y la atropella al mismo tiempo, cautiva y espanta en esos mundos de tiempos

distintos que allí habitan. El deseo de perderse en ese mosaico de promesas desvanecidas en el aire y contradicciones en la tierra, obliga a los deseos nada humildes de su escribirla, insisto, porque es un modo de entenderla. También de convertirla en escenografía, como bien explica Gelpí, que realiza Julio Bracho. En filmes de Bracho como *Distinto amanecer* (1943), la ciudad de México todo lo da, todo lo quita. Julieta, su protagonista, tiene la opción de ser libre o de someterse a los códigos de la decencia impuestos por una cultura religiosa que no ha sido exorcizada a pesar de guerras civiles e intensas desamortizaciones. Una vez más, Gelpí nos ilustra, esta vez desde el cine, cómo el pasado no deja de acechar y determinar los porvenires, que como ocurre con Julieta, termina por colapsar las ansias de su libertad.

La misma ciudad nos ha acogido, aterrado o seducido al autor de *Ejercer la ciudad en el México moderno* y a mí, que también he tratado de narrarla. Es por esto por lo que este «breve» libro, de acuerdo a Gelpí, bellamente escrito, debe ser lectura para todo estudioso que interese navegar la insondable historia de la urbe mexicana. Algunas páginas para discutirlo apenas dan para atisbar sus posibilidades. Gelpí desplaza con agilidad su análisis entre los narradores que coincidieron con los primeros esfuerzos por institucionalizar las utopías revolucionarias. Lo hace igualmente cuando estudia a los escritores contemporáneos a las décadas de las promesas de modernización y milagros. Concluye igualmente hábil, disecando a los intelectuales que dieron cuenta de las tragedias que sacudieron y devolvieron a la capital mexicana a su rebote entre sueños míticos y desvaríos. Ese desplazamiento lúcido por tiempos y espacios complejos es simplemente admirable. Sin embargo, siempre queda la pregunta, ¿por qué emplear y hacer girar todo el libro en torno al verbo «ejercer»? ¿Por qué no «entender» sus prácticas, como propondría el historiador Michel de Certeau? ¿Por qué no «habitarla», ser y construirla, siguiendo las lógicas del filósofo Martín Heidegger?

Desde las primeras páginas se aclara. Practicar, habitar y ejercer no son sinónimos. Tres verbos que refieren a procesos que en ocasiones son tan paralelos que no se tocan. Los arquitectos pueden practicar la ciudad, los maestros de obra construirla, los ciudadanos habitarlas. Pero ninguno de ellos la «ejercen», como lo haría un cineasta, un escritor o un compositor de boleros. De ellos hemos recibido y construido los tamices a través de los cuales buscamos significados e identidades múltiples de toda ciudad. A lo largo de la lectura del libro de Gelpí, una pintura de Juan O'Gorman se me hizo recurrente en respuesta a la idea del tamiz. Me refiero a la pintura *La ciudad de México en 1942*. El arquitecto O'Gorman había sido uno de los más fieros defensores del racionalismo arquitectónico mexicano durante su juventud. Revolución, justicia social y arquitectura se convirtieron en prácticas edilicias equivalentes. O'Gorman puede considerarse un precedente al «pragmatismo» reduccionista de Mario Pani. En su juventud, O'Gorman apostó por la construcción eficiente y libre de ornamentos de las obras públicas para garantizar la eficiencia que requería un programa revolucionario y la socialización de la educación o de la salud, entre otros. Sin embargo, en esa pintura, concebida una década después de haber iniciado su carrera al servicio del Estado, O'Gorman representa a un arquitecto detenido atónito en una azotea, observando el horizonte de la ciudad mientras sostiene en sus manos un plano. Siquiera vemos al arquitecto. El espectador de la pintura es quien parece sostener en manos y brazos extendidos tal documento. El cuadro de O'Gorman nos obliga a ponernos en el lugar de un arquitecto. A un lado del fondo de la imagen un maestro de obra sostiene un palustre en una mano y una copia azul de un plano de construcción en la otra. El maestro mira extrañado al arquitecto, como quien pregunta, ¿qué tanto contempla y contrasta, en qué nos hemos equivocado, por qué insiste en mirar el plano y levantar una y otra vez la mirada, acaso sufre de «vértigo horizontal»?

Podemos imaginar que el arquitecto busca el lugar donde se extiende el lago que desaparece a causa del milagro mexicano del que gustaban alardear los presidentes posrevolucionarios como Díaz Ordaz.

Lo que captura, sin embargo, de la imagen, recae en el contenido de ese plano que el pintor y arquitecto nos hace sentir que sostenemos entre las manos. No es la ciudad del presente sino México-Tenochtitlán la que ahí aparece, la ciudad lacustre, la recién conquistada, la que apareció a los ojos asombrados de Bernal Díaz del Castillo como una Venecia y, que cuatro siglos más tarde, busca con insistencia el arquitecto moderno de la capital. No, no se equivoca el maestro de obra, y es que el arquitecto sabe que por más que cambie la urbe en su fisonomía, el registro del pasado es lo único que puede dar sentido a lo que nuestra mirada contempla.

Como se puede sospechar, el arquitecto de O’Gorman y Juan G. Gelpí encaran aquí figuras análogas. Uno, el concebido por O’Gorman, contempla, analiza y negocia la ciudad del presente desde las representaciones que prevalecen de su herencia centenaria. En pocas palabras, es el dibujo el que ejerce la ciudad y no su constructor. En Gelpí, «ejercer» es ciertamente un acto diverso porque diversos son los discursos que tuvo en sus manos, que leyó, escuchó y analizó. Pero del mismo modo que O’Gorman en 1942, Gelpí sabe que esas enunciaciones multidimensionales de la ciudad funcionan como un dibujo antiguo, como memoria anticipatoria: prevalecen e imprimen los significados posibles a la ciudad moderna, no importa cuánto cambie o se sumen a ella otras experiencias. En suma, Gelpí sería pues, el arquitecto, el constructor de una obra contemporánea -en este caso su libro- que a conciencia explora y analiza los registros que insisten en ejercer o significar la ciudad. En ese sentido, contradice a Octavio Paz en la afirmación que él mismo cita en su libro: la arquitectura «nos hace sentir y pensar el espacio, los espacios». No es la arquitectura, si leemos bien

a Gelpí. Son los registros múltiples —la crónica, el ensayo, el ensayo periodístico, la crónica novelada desde Samuel Ramos a José Joaquín Blanco, la música como los boleros de Agustín Lara, o el cine de Julio Bracho— los que nos hacen sentir y pensar, entender y navegar en los espacios disímiles del México moderno.

«Ejercemos» desde las representaciones de lo urbano, ejercemos sin limitarnos a los senderos, los hitos, los bordes, los nodos o los distritos físicos de esta capital tan mítica como masiva, tan mexicana como global. Ejercemos desde la imaginación estimulada por un conjunto contradictorio, heterodoxo y heterotópico de narraciones que trascienden la existencia de ningún edificio. En ese sentido, este nuevo libro de Juan Gelpí encarna también una cartografía compuesta de los parchos de la cultura, de fragmentos solapados en el tiempo, que no pretende, porque no se puede, ser totalizadora, e invita a alejarnos de toda interpretación simple de lo mexicano. Una cartografía, si se quiere, sobre lo melódico, sobre lo íntimo, sobre la sexualidad, la masculinidad, sobre lo público, sobre el otro y nosotros, sobre lo que se lee, lo que se desea y lo que se ve sin fronteras, sobre lo que opera y modela una y otra vez los sentidos más profundos de lugar de una ciudad sin la cual América Latina sería inconcebible.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El *BAPLE* es una revista académica de periodicidad anual que acepta para su publicación artículos, notas y reseñas críticas sobre las literaturas y lingüística hispánicas.

Los artículos deberán enviarse por correo electrónico a baple@academiapr.org acompañados de una hoja en la que figuren, además del título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección postal, correo electrónico y el nombre de la institución científica a la que pertenece. El Consejo de Redacción acusará recibo y, de acuerdo con los informes de los evaluadores, decidirá sobre la aceptación de los trabajos e informará a los autores en un plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de recepción.

Los trabajos deberán ser originales e inéditos, y estar redactados en español. No pueden estar aprobados o en espera de informe para su publicación en otra revista. Para ser evaluados, deben ajustarse a las normas de la revista.

El texto se presentará en soporte electrónico (formato Word), con las páginas numeradas correlativamente, a doble espacio, en letra Times New Roman de cuerpo 12 para el texto y de 10 puntos para las notas a pie de página. Los márgenes laterales deberán ser de 3 cm. Se recomienda que los artículos no superen las 25 páginas de extensión (incluyendo notas y bibliografía), salvo excepción justificada.

Todos los artículos irán precedidos de un breve resumen en español y en inglés, y de no más de cinco descriptores o palabras clave en ambos idiomas.

Las citas de menos de cuatro líneas irán entre comillas angulares (« ») y en redonda, formando parte del texto. Cuando se necesite entrecomillar dentro de una cita, se utilizarán las comillas inglesas (“ ”). Las comillas simples (‘ ’) se utilizarán para enmarcar los significados. Las citas más extensas irán fuera del cuerpo del texto, sangradas en su margen izquierdo y sin entrecomillar. Las supresiones de texto en una cita se señalarán mediante tres puntos separados por espacios (. . .).

Las referencias bibliográficas dentro del texto irán entre paréntesis y se indicará el apellido del autor y las páginas que interesen del siguiente modo: (López-Baralt 10), o, en el caso de que se indique claramente en el texto el autor de la fuente, solo el número de páginas. Si un autor tiene más de una obra, se agregará el inicio del título correspondiente en cursiva si es de libro y entrecomillado si es de artículo o capítulo, del siguiente modo: (López-Baralt, *Asedios* 10). Cuando se cite una fuente indirecta, se añadirá «cit. en» antes del autor: (cit. en López-Baralt 10). Si la cita pertenece a una obra literaria en verso, basta con indicar los números de verso citados: (vv. 121-122). Si la cita procede de una obra literaria en prosa, se prefiere que se indique, además de la página, otra información que facilite su identificación: (130; cap. 9), (271; libro 4, cap. 2), (9; acto 1).

La bibliografía aparecerá al final bajo el epígrafe OBRAS CITADAS e irá ordenada alfabéticamente por el apellido del autor. En caso de que un autor tenga varias obras, estas irán ordenadas alfabéticamente según el título de la obra y, a partir de la segunda entrada, se escribirán tres guiones y un punto (---) en lugar de repetir el nombre del autor. La bibliografía debe construirse de la siguiente manera:

Libros:

Un autor:

López-Baralt, Mercedes. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. Plaza Mayor, 1997.

Dos autores o más :

Vaquero, María, y Amparo Morales. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 2006.

Libro con editor o traductor:

Vega, Garcilaso de la. *Obra poética*. Editado por Bienvenido Morros, Crítica, 1995.

En caso de que sea un libro antiguo, debe indicar el lugar en vez de la editorial:

Icár, Juan de. *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia practica*. Madrid, 1548.

Artículos de revista:

Egido, Aurora. «El ancho mundo de Miguel de Cervantes y la consecución de la fama». *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 97, no. 316, 2017, pp. 655-682.

Contribuciones en libros colectivos:

Alvar, Carlos. «Materiales para una taxonomía de la traducción al castellano en el siglo XV». *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, editado por Francisco Moreno Fernández *et al.*, vol. 1, Arco Libros, 2003, pp. 67-79.

Introducciones o estudios críticos en obra de otro autor:

Forastieri-Braschi, Eduardo. «Introducción». *El gíbaro*, por Manuel Alonso, editado por Forastieri-Braschi, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española / Plaza Mayor, 2007, pp. XIII-CXXIV.

Varias obras de un mismo autor:

López-Baralt, Luce. *Asedios a lo Indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta, 1998.

---. «*La guaracha del Macho Camacho*, saga nacional de la “guachafita” puertorriqueña». *Iberoamericana*, vol. 51, no. 130-131, 1985, pp. 103-123.



Los autores cuyos trabajos sean admitidos tendrán la oportunidad de corregir las primeras pruebas, sin introducir cambios mayores en el contenido, en un plazo de quince días.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de modificar el estilo para adaptarlo a las normas de la revista.

Los derechos de edición corresponden a la revista. Los autores recibirán un ejemplar del volumen y una separata electrónica del artículo.

