

# BOLETÍN

DE LA ACADEMIA  
PUERTORRIQUEÑA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA





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



San Juan  
2016

## BOLETÍN DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

*Corrección de pruebas y estilo:* Carmín Quijano  
María T. Frontera  
Mayori Matos  
Yuliana Ramos  
Jennifer Santana  
Andrea de los Santos

*Directora:* María Inés Castro Ferrer

© 2016 Academia Puertorriqueña de la Lengua Española  
Catalogación de la Biblioteca del Congreso: 77. 645050

ISSN: 0252-8916

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

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

D. José Luis Vega  
DIRECTOR

D.<sup>a</sup> Luce López-Baralt  
VICEDIRECTORA

D.<sup>a</sup> María Inés Castro Ferrer  
SECRETARIA

D. Gervasio Luis García  
TESORERO

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

ACADÉMICOS ELECTOS

D. Eduardo Morales Coll  
D. Arturo Dávila  
D.<sup>a</sup> Maia Sherwood Droz

ACADÉMICOS HONORARIOS

D. Julio Ortega	D. <sup>a</sup> Rosario Ferré, † 2016
D. Luis Rafael Sánchez	D. <sup>a</sup> Ana Lydia Vega

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Bruno Rosario Candelier  
D. Sergio Ramírez  
D. Antonio Skármeta  
D. Leonardo Padura Fuentes



# BOLETÍN

## DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

PRESENTACIÓN	11
María Inés Castro Ferrer	
I. VII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA (CILE)	
LUIS RAFAEL SÁNCHEZ	19
Contra el cliché	
EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ	25
La sociedad presente como materia novelable: el discurso	
EDUARDO LALO	31
El cuerpo de los signos	
JACOBO MORALES	37
Terrorismo lingüístico	
SERGIO RAMÍREZ	41
Muy antiguo y muy moderno	
JOSÉ LUIS VEGA	47
<i>La hoja inmarcesible del laurel:</i> Poética de Rubén Darío	
ARTURO ECHAVARRÍA	61
El <i>coloquio de los centauros</i> : poesía y poética	
CHRISTOPHER MAURER	81
Prólogo a “El contemplado” de Pedro Salinas	
MERCEDES LÓPEZ-BARALT	103
Palabras liminares	

FRANCISCO JOSÉ RAMOS El tamiz de la creatividad	121
ORLANDO ALBA Precisiones sobre la identidad dialectal de las islas hispánicas del Caribe	131
JOSÉ LUIS VEGA Palabras de clausura	155
LUCE LÓPEZ-BARALT Carta de batalla por la magia del <i>Quijote</i> de Cervantes	165
II. SALA DEL LIBRO	
LORNA POLO ALVARADO Múltiples pasiones literarias	185
MAGALI GARCÍA RAMIS Lectura y libertad: prescindiendo de la quijada del burro	191
LUIS NEGRÓN Las pocas palabras	197
ELSA TIÓ No hay cultura sin lectura	203
JOSÉ E. MURATTI TORO La pasión por la lectura... de la poesía	209
Manuel Borrás <i>Música de fondo</i> de Jose Luis Vega	215
III. INCORPORACIONES	
Incorporación de Académicos Correspondientes de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española	221

EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ Semblanza del escritor Sergio Ramírez	223
Palabras de Sergio Ramírez	227
ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI Semblanza del escritor Antonio Skármeta	229
GERVASIO LUIS GARCÍA Semblanza de Leonardo Padura	233
Palabras de Leonardo Padura Fuentes	239
IV. RESEÑAS	
Miguel Ángel Náter <i>Homenaje a la poesía</i> . San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016	243
María Inés Castro Francisco Moreno Fernández, <i>La maravillosa historia del español</i> . Madrid: Instituto Cervantes; Barcelona: Espasa, 2015.	251





## PRESENTACIÓN

Dedicamos esta edición del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* a la celebración VII Congreso Internacional de la Lengua Española, llevado a cabo del 15 al 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, bajo el lema “Lengua española y creatividad”.

Este magno evento que contó con la presencia de 150 especialistas y escritores de una treintena de países, puso de relieve una vez más la importancia que tiene, ha tenido y seguirá teniendo la lengua española en Puerto Rico y para los puertorriqueños que aquí residimos.

Para el director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, D. José Luis Vega, la selección de Puerto Rico como sede del VII Congreso “ratificó nuestra condición de hispanohablantes”.<sup>1</sup> Para Sergio Ramírez, distinguido escritor nicaragüense y miembro correspondiente de nuestra Academia Puertorriqueña, el hecho de que se celebre tan importante evento internacional en Puerto Rico constituye un homenaje “a un país que decidió afirmar el español como su idioma”.<sup>2</sup>

El gran reto que significó la organización del mismo, a cargo del Instituto Cervantes, la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española y el gobierno de Puerto Rico, se vio culminado al haber efectivamente puesto en evidencia

---

<sup>1</sup> Gámez, Silvia I. “Labran unidad para el español” Reforma, 18 de enero de 2016.

<sup>2</sup> Gámez, *op.cit.*, 18 de enero de 2016.

el talento y la capacidad de Puerto Rico ante las más altas esferas culturales nacionales e internacionales.

La celebración del VII CILE trascendió nuestras fronteras geográficas. Como bien señalara en sus palabras inaugurales el Rey de España Felipe VI, quien junto al Gobernador de Puerto Rico, D. Alejandro García Padilla, ostentaran la presidencia de honor del Congreso, “estos Congresos son una celebración de la hermandad de la lengua. Creo que el mejor homenaje que podemos tributar a Miguel de Cervantes en este cuarto centenario, como pidió Rubén Darío, es seguir el espíritu ideal de don Quijote: diálogo de lenguas y culturas hermanadas por la palabra que nos hace humanos”.

En este *Boletín* destacamos algunos de los trabajos leídos como parte del Programa académico del VII CILE. Recogemos una pequeña muestra representativa de cada uno de los cinco ejes temáticos en torno a los cuales giró el VII Congreso de la Lengua Española.

Inaugura el Congreso con las palabras de D. Víctor García de la Concha, director del Instituto Cervantes, seguido de las conferencias inaugurales a cargo del escritor chileno Jorge Edwards, ganador del Premio Cervantes (1999), el español Juan Luis Cebrián, académico de la Real Academia Española y fundador del diario *El País*, y en representación del país anfitrión, el renombrado escritor Luis Rafael Sánchez, cuyas palabras, “Contra el cliché”, reproducimos en este número.

Como parte del primer eje temático, *Tradición y creatividad: Las lecciones cervantinas*, el reconocido escritor y académico D. Edgardo Rodríguez Juliá disertó sobre “La sociedad presente como materia novelable: el discurso”, en el panel dedicado a “Crítica y creación”.

El segundo eje temático, *Las interartes y educación en el espacio iberoamericano de conocimiento*, contó con un panel dedicado a *Las artes del espacio y del tiempo* en el que participó el escritor Eduardo Lalo, Premio Rómulo Gallegos 2013, quien cautivó la

atención del público con las palabras que tituló “El cuerpo de los signos”. El panel “Creación cinematográfica y escénica” contó con la imprescindible presencia del cineasta puertorriqueño Jacobo Morales.

Como parte del tercer eje temático, *Hispanoamérica y la esencia de la lengua*, el CILE le rinde homenaje a las figuras cimeras de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Luis Palés Matos. Reproducimos en este *Boletín* las elocuentes y excelentemente urdidas palabras del nicaragüense Sergio Ramírez, “Muy antiguo y muy moderno”, que inician el homenaje a Rubén Darío. Se amplifica dicho homenaje en las voces de José Luis Vega y de Arturo Echavarría, puesto que incluimos los textos que forman parte de *Rubén Darío. Coloquio de los centauros*, primero de los cuadernos de la trilogía de la edición no venal, *Homenaje a la poesía*. Esta publicación, coeditada por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, obsequiada a los ponentes del CILE, “reconoce en el género poético la expresión máxima de la creatividad de la lengua en su dimensión artística” (4). Con edición e introducción de José Luis Vega, “La hoja inmarcesible de laurel: Poética de Rubén”, y el prólogo de Arturo Echavarría, titulado “El *Coloquio de los centauros*: Poesía y poética”, se destaca el que probablemente sea “el texto más emblemático y ambicioso de *Prosas profanas* (1986), el libro que marcó el triunfo decisivo del Modernismo, movimiento poético que renovó la poesía española en su momento” (5).

Para hablarnos sobre el autor de *El contemplado*, Pedro Salinas, contamos en esta tercera sesión homenaje del CILE con uno de sus más reconocidos estudiosos, Christopher Maurer, responsable, a su vez, de la edición, prólogo y notas del segundo cuaderno de *Homenaje a la poesía*, titulado *Pedro Salinas. El contemplado*. Reproducimos en este número el Prólogo de Maurer a la edición no venal de *El contemplado*, con el que se rinde homenaje a ese gran poeta español que durante su estancia en

Puerto Rico, como profesor visitante, escribe este célebre poema en el que dialoga con nuestro mar, “Jardín en medio del horror mundial” (10).

Para completar la trilogía “que representa la vasta geografía del idioma en su unidad y diversidad” (4), no podía faltar la figura cimera de la poesía puertorriqueña, Luis Palés Matos. Las palabras de homenaje a Luis Palés Matos en la tercera sesión homenaje del CILE recayeron en la estudiosa de la obra de Palés, la académica y catedrática Mercedes López-Baralt, quien tuvo a su cargo la selección, edición y palabras liminares del tercer número de la trilogía, *Luis Palés Matos. Perdida y ya por siempre conquistada*. Reproducimos en este número sus exquisitas “Palabras liminares”.

Como parte del cuarto eje temático, *Ciencia, pensamiento y comunicación en lengua española*, en el panel *Filosofía, lenguaje y creación literaria*, el filósofo y académico Francisco José Ramos, deleitó con su presentación “El tamiz de la creatividad”, una profunda pero accesible reflexión en la que discurre sobre el pensamiento, la palabra y la creatividad: “El asunto fundamental no se juega *entre* las palabras y las cosas sino *en* las palabras y aquello que se experimenta. Se desvanece el signo y queda la aurora”.

Finalmente, las palabras de Orlando Alba, leídas como parte del panel “El diálogo de las lenguas y la creatividad cultural en el Caribe”, cierran las presentaciones del quinto eje temático, *El español en el mundo. Unidad y diversidad*. Recogemos en este número bajo el título de “Precisiones sobre la identidad dialectal de las islas hispánicas del Caribe”, la versión completa de los resultados de su extensa y minuciosa investigación en la que documenta la diversidad dialectal caribeña.

Llegado el fin de la jornada que ocupó las páginas de la prensa local e internacional, José Luis Vega, poeta y director de la Academia anfitriona, la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, nos pasea discretamente de la mano de la historia de la lengua española peninsular, americana, caribeña, antillana y puertorri-

queña para confrontarnos con interrogantes de índole lingüística, sociolectal y política del devenir histórico de la lengua que nos une. Sus inspiradoras palabras fueron antesala de la conferencia magistral dictada por la renombrada catedrática y académica puertorriqueña, Luce López-Baralt con las que cerró con broche de oro la sesión académica del VII Congreso Internacional de la Lengua Española. En esta ocasión deleitó a legos y especialistas por igual con la conferencia titulada “Carta de batalla por la magia del *Quijote* de Cervantes.

En este número del *Boletín* que dedicamos a la celebración del VII Congreso Internacional de la Lengua Española incluimos algunas de las presentaciones de los eventos que se llevaron a cabo como parte de la oferta cultural del Congreso. Por un lado, la Sala del Libro, acogedor espacio ubicado al final del Paseo del Libro, dedicado a presentaciones de libros, lecturas de poemas y coloquios informales sobre una gran diversidad de temas. La presentación de la Sala del Libro, estuvo a cargo de la profesora Lorna Polo, coordinadora de la Sala del Libro a quien la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española debe su gratitud por tan esmerado trabajo que garantizó su éxito.

Además, contamos en esta edición del *BAPLE* con los discursos de proposición de investidura leídos durante la solemne ceremonia de incorporación como académicos correspondientes de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española de Sergio Ramírez, Antonio Skármeta y Leonardo Padura.

En la sección final de este *Boletín* incluimos las reseñas de dos textos: la reseña del catedrático y poeta Miguel Ángel Náter a la edición no venal, *Homenaje a la poesía* y la reseña a *La maravillosa historia del español* de Francisco Moreno Fernández.

Ponemos, pues, al alcance del público esta muestra de las comunicaciones que de una u otra manera formaron parte de la celebración del VII CILE en San Juan de Puerto Rico, magno evento en el que el país completo, en toda su diversidad, se vio inmerso en un verdadero festín para el deleite de los hablantes y amantes

de nuestra lengua. Puerto Rico se honra con haber sido el primer país antillano en acoger tan magno y trascendental evento, el Congreso Internacional de la Lengua Española.

María Inés Castro Ferrer  
Secretaria  
ACAPLE

I



VII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA (CILE)



LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

## CONTRA EL CLICHÉ<sup>1</sup>

**B**ienvenidos sean quienes visitan Puerto Rico por vez primera. Bienhallados sean quienes pasan aquí los días que uno tras otro son la vida, como afirma el poeta colombiano.<sup>2</sup>

Brevedad me encarecen mis anfitriones. La petición huelga. Tengo por artículo de fe que en la brevedad se despliega la juiciosidad. ¿Qué otra cosa sino despliegue de juiciosidad acontecen en la décima, en el soneto, en el bolero? Cuya definición más eficaz lleva la firma de Gabriel García Márquez. El personaje principal de *Memoria de mis putas tristes* concluye, entre melancólico y abstraído: “El bolero es la vida”. ¿Cursi? ¿Quién que es no padece súbitos episodios de cursilería? Si se le teme a la cursilería, ni se conversa, ni se escribe, ni se ama.

Dedico mis palabras breves a un hombre de acción y a un hombre de reflexión. Puertorriqueño, el hombre de acción se llama Oscar López Rivera. Español, el hombre de reflexión se llama Federico García Lorca.

---

<sup>1</sup> Leído durante la ceremonia inaugural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) el 15 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. Publicado en la sección “Desnudo frontal” del periódico *El Nuevo Día* el 16 de marzo de 2016. Notas al calce a cargo del editor.

<sup>2</sup> Arturo, Aurelio. “Interludio”. *Morada al Sur*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1963. Impreso. Aurelio Arturo (1906-1974), poeta colombiano, autor de *Morada al sur* y ganador del Premio Nacional de Poesía Guillermo Valencia otorgado por la Academia Colombiana de la Lengua.

Con permiso.

La sombra del cliché es alargada. Basta decir *Puerto Rico* para que se repita la sentencia: los puertorriqueños siempre hablan de lo mismo. La sentencia peca de frívola. A lo largo y ancho del planeta siempre se habló, se habla y se hablará de lo mismo. Es decir, del problema, del agobio, del sueño al que se le confía la superación del problema y el agobio.

No hay actividad humana más democrática que soñar. Los sirios que congestionan Grecia y Turquía viven prendados del sueño alemán. Con tal de que los salpique el sueño americano, media Centroamérica viaja en el tren infernal apodado La Bestia.

“El sueño no tiene dueño”, proclama el refrán. Es decir, cada cual es dueño absoluto de su sueño: el rico en su riqueza, el pobre que padece su miseria y su pobreza, el que a medrar empieza, el que afana y pretende, el que agravia y ofende. Sin proponérselo, Luis Palés Matos resume el soliloquio majestuoso del príncipe Segismundo cuando escribe: “El sueño es el estado natural”. Añado, como puntual lector del gran poeta, el sueño es el estado natural, así como lo son sus fronteras obligadas, el insomnio y la pesadilla. Mas, sobre el sueño, Unamuno, por siempre citable, aunque la crítica chic y boba lo haya desterrado al subsuelo de las retaguardias, aconseja: “No son sueños ajenos los que tienes que colmar”.<sup>3</sup>

Sincerémonos. La sentencia que peca de frívola, igualmente peca de sincera. Algo monotemáticos somos los puertorriqueños. Contrariando los versos que inician uno de los poemas supremos de la lengua española, nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el estatus. Mucho de cuanto contamos desaparece en las honduras del susodicho mar, siempre revuelto. Naufragan en tan complicado *mare nostrum* impresiones primarias de las que surgen la simpatía y la antipatía.

El estatus político se nos ha vuelto ardiente impaciencia. Me desdigo; vicio se nos ha vuelto. Aun cuando del vicio nos defienda

---

<sup>3</sup> Luis Rafael Sánchez dialoga con la cita de Miguel de Unamuno en su ensayo “¡Adentro!” (de *Tres ensayos*, 1900), “...no son esperanzas ajenas las que tienes que colmar”.

el estallido furioso del poeta aquel, lejano en el tiempo y cercano en la complicidad: “Los vicios de una nación son su mayor riqueza”.

Pero juro por los huesos de mi madre que, a veces, los puertorriqueños hablamos de otros asuntos, suscitados por nuestro emocional público y privado. Esbozo, a grandes rasgos, tres que me interesan a más no poder: el amor natural de patria, el sancocho espeso de razas, la pelea monga.

Sean los presentes que el número de puertorriqueños que vive fuera de Puerto Rico sobrepasa el número de puertorriqueños que vive en Puerto Rico. Cuatro millones, seiscientos veintitrés mil, setecientos dieciséis mil viven... fuera de casa. Tres millones, novecientos setenta y nueve mil vivimos... en casa.

Mudanzas diarias a Texas, a Florida, a la Gran Manzana. Regresos diarios a Country Club, a Santa Juanita, a La Riviera. Los trajines y las fatigas del ir y el volver retratan el Puerto Rico nómada, a la hora actual el único Puerto Rico permanente. El equipaje de los viajeros lo abulta el idioma puertorriqueño de la vivencia. Que es el idioma español. Poco a poco harán suyo el idioma puertorriqueño de la sobrevivencia. Que es el inglés.

También va y vuelve, como parte integral de las mudanzas y los regresos, una conmoción que califico de puertorriqueñidad. El *Diccionario de la lengua española*<sup>4</sup> no acoge la palabra. Sí acoge la palabra *argentinidad*, ‘calidad de lo que es privativo de la República Argentina’. Lo que es igual no es ventaja. Ahora divulgo, con deje triunfal, amparado en la opinión del *Diccionario de la lengua española*, *puertorriqueñidad*, ‘calidad de lo que es privativo de la isla de Puerto Rico’.

Dizque por irrisoria, dizque por desfasada, dizque por patrioteria, algunos compatriotas menosprecian la palabra *puertorrique-*

---

<sup>4</sup> El término *puertorriqueño* aparece documentado a partir de la 12.<sup>a</sup> edición de 1884 del *Diccionario de la lengua española*, que en esos momentos llevaba por título *Diccionario de la lengua castellana*. El término *puertorriqueñidad* aparece documentado por primera vez en la 23.<sup>a</sup> edición de 2014 del *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario de la Real Academia Española.

*ñidad*. Benigna, después de todo, nada más alude a lo que el Inca Garcilaso bautizó, va para cuatrocientos años, el amor natural de patria.

Esa golpeada palabra ilumina todas las formulaciones del vivir nuestro de cada día. Desde las trascendentes hasta las que el pensamiento encorsetado tacha de superficiales. Irónicamente, por superficiales son capaces de medir la temperatura auténtica de una sociedad como la puertorriqueña, huérfana de gestas aunque colmada de gestos.

Enumero gestos a continuación:

1. Canta Ricky Martin en París y las chicas alucinan cuando el mito se hace carne. Bañado por la admiración y el deseo, Ricky Martin lanza besos de gratitud, inclina la cabeza en señal de religiosa humildad y ondea una bandera puertorriqueña.

2. Pelean Tito Trinidad, Miguel Cotto, Félix Verdejo en el Madison Square Garden. Suben al *ring* a probar la ciencia de sus puños. Los tres envuelven la prestancia viril de sus cuerpos rotundos con una capa en la que se estampan motivos de la bandera puertorriqueña.

3. Como si los asaltara la urgencia deregonarlo, ciudadanos del común adhieren calcomanías en los cristales de sus automóviles con leyendas, por el estilo de “Boricua a bordo”, “Somos puertorriqueños”, “Boricua de pura cepa”, “Soy de aquí como el coquí”. Curiosidad sociológica: el credo independentista fracasa en las urnas, pero el credo puertorriqueñista arrasa en la calle.

La paradoja entra en juego. Fetiche, talismán, premio divino, en abrumador número mayoritario el puertorriqueño no transa la pérdida de la ciudadanía norteamericana. Pero tampoco transa la negociación de un solo atributo de su nacionalidad: el idioma español, la bandera, la cultura. En fin, cuanto especifica y diferencia su lugar en el mundo, cuanto aprecia y defiende lo que es privativo de la isla de Puerto Rico.

Más gestos.

Sucesivamente, los conquistadores españoles y los invasores norteamericanos, más o menos blancos, amplían los horizontes

de su sexualidad y corrigen las deficiencias de esta en los brazos de la taína, de la negra, de la criolla, de la mulata, la puertorriqueña, históricamente ascendidas a medicina revolucionaria. En el fogón del instinto y el deseo, esos aparejamientos cocinan un plato sabroso, que la lucidez detonadora de la escritora Ana Lydia Vega bautiza como “sancocho espeso de razas”.

El sancocho espeso de razas legitima el río de rasgos cruzados que se entrevé y se agolpa por las caras puertorriqueñas. Caras cobrizas y pardas, jabás y cuarteronas. Caras de leve eco ático y de armonía aborigen. Caras por las que rumia una verdad implacable: el mestizaje constituye el paradigma racial de Puerto Rico, un mestizaje que enarbola cuanto arte se gestiona en estos lares.

Un último gesto. De cuantas actitudes colectiviza el puertorriqueño ninguna resulta más significativa que la pelea monga. Se trata de una paradoja travestida de picardía. Pues *mongo*, voz de origen africano, circula en Puerto Rico con la significación de ‘débil y fofo’. La pelea monga se da oculta, sin permitir que la delate la impulsividad. Se da como apuesta a la resistencia que no se malgasta en la confrontación. La actitud libre de gestos de la pelea monga se ha vuelto reglamentaria en la vida puertorriqueña y ha posibilitado una diferente gesta. La sombra del cliché es alargada.

Basta decir *Puerto Rico* para que se le disminuya con dureza, en tanto que país entrado en años, pero todavía deshojando la margarita colonial, como un indeciso Hamlet caribeño, un Hamlet afrodescendiente. Basta decir *Puerto Rico* para que se disparen el malentendido, el prejuicio y la distorsión sobre la audaz creatividad de nuestra lengua española apuertorriqueñada. Una lengua española apuertorriqueñada que, en el trasvase caribeño, halla su santo y seña.

Invito a quienes de ustedes visitan Puerto Rico por vez primera y quienes de ustedes pasan aquí los días que uno tras otro son la vida, como afirma el poeta colombiano, a participar en la desactivación del cliché y en el contrarresto, luz mediante, de la sombra alargada.



EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

LA SOCIEDAD PRESENTE COMO MATERIA  
NOVELABLE: EL DISCURSO<sup>1</sup>

A penas tendré tiempo para comentar esta curiosidad bibliográfica que cayó en mis manos por casualidad. Se trata del discurso de incorporación a la Real Academia Española de don Benito Pérez Galdós, leído el 7 de febrero de 1897.<sup>2</sup> La contestación estuvo a cargo de su buen amigo, don Marcelino Menéndez y Pelayo. El diálogo entre ambos textos resulta a veces en monólogo; otras veces se establece una elocuente dialéctica entre crítico y creador, que bien nos aclara los alcances del realismo en el arte novelístico, lecciones para no olvidar cuando se habla de la agonía de este arte.

Según algunos testimonios, Galdós leyó su discurso en susurros, quizás intimidado por el ambiente de prosopopeya de la Academia Española de aquel entonces. De todos modos, y de manera subyacente a la comprensible solemnidad —tan apabullante para cualquier creador, quizás lo que llevó a Antonio Machado a jamás

---

<sup>1</sup> Leído el 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en el panel *Crítica y Creación*; bajo el eje temático 1, *Tradición y Creatividad: las lecciones cervantinas*.

<sup>2</sup> Pérez Galdós, Benito. “La sociedad presente como materia novelable”. Discurso leído el día 7 de febrero de 1897 en el acto de recepción pública en la Real Academia Española, y contestación de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. Impreso.

leer su discurso de incorporación—, está ese diálogo a veces azaroso, otras veces dificultoso, siempre fascinante, entre el crítico y el escritor, el erudito y el artista, el escritor ocupado con la visión sincrónica de dar testimonio de *sus tiempos*, el filólogo ocupado con la diacronía de cómo la obra del escritor ha evolucionado en *el tiempo*.

Galdós comienza su discurso proclamando su oficio. Nos señala que “ha consagrado su vida entera a cultivar lo anecdótico y narrativo” (19). Haciendo la salvedad de que no es teórico, nos da una definición de su oficio narrativo: “Imagen de la vida es la novela” (23). Luego pasa a una aseveración sorprendente sobre la materia prima de su oficio, una observación que se circunscribe a esa misión de que hablábamos antes. Así resume su mirada hacia la realidad social de su momento: “lo primero que se advierte en la muchedumbre a la que pertenecemos es la relajación de todo principio de unidad” (25).

El discurso va entrando en materia. Galdós nos habla de cómo la dispersión del objeto de conocimiento que es la sociedad conlleva una crisis. Se trata de “la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia” (27). Esta llamada “falta de unidad”, el desdibujamiento de la realidad social a causa de la movilidad y el surgimiento de las llamadas *clases medias*, tendría unas consecuencias en la estética del novelista. Galdós nos habla de “formas sociales que no podemos adivinar, unidades vigorosas que no acertamos a definir en la confusión y el aturdimiento en que vivimos” (28). Más adelante nos habla de cómo se vuelve borrosa la tipificación: “Lo poco que el pueblo conserva de lo típico y pintoresco se destiñe, se borra, y en el lenguaje advertimos la misma dirección contraria a lo característico, propendiendo a la uniformidad de la dicción” (29). Al mismo tiempo nos sugiere que los cambios en la ciudad también suponen un cambio en el modo de conocimiento del novelista: “Al propio tiempo, la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad” (29). Aquí tenemos la profecía de lo suburbano.

Resulta curioso cómo esa dispersión y desdibujamiento también se dio en la novela inglesa de Thomas Hardy. *Far from the Madding Crowd* es testimonio de la movilidad en la ruralía inglesa, de cómo surgen nuevas complejidades humanas a causa del cambio y la dispersión social. Si Bathsheba Everdene es una profeminista, William Boldwood es representación de una clase en descenso, y el pastor Gabriel Oaks, promovido a terrateniente, da fe de un ascenso social. Lo mismo que Galdós, Hardy nos trae noticias de un mundo inestable. Pero estos señalamientos de tipificación sociológica apenas reflejan la riqueza de estos personajes conflictivos, complejos y contradictorios.

Según Galdós, esta dispersión social inaugura una mayor complejidad en el realismo que, precisamente, surge a raíz de la desaparición de toda una tipología: “Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor” (32). He aquí una especie de culminación, justo, de ese realismo que inauguró Cervantes con la parodia de la novela anterior. Nos dice Galdós: “Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el *Quijote* es el adiós del mundo caballeresco” (34-35).

En esa crisis de la segunda mitad del siglo XIX, en que el objeto de la novela se problematiza, se vuelve inestable y moderno, tenemos la renovación del realismo —la sustitución de la tipificación por la complejidad— y que quizás sea la más duradera lección cervantina.



## LA CONTESTACIÓN

Para don Marcelino Menéndez y Pelayo, el realismo inaugurado supera la tipificación de la novela anterior y estrena las complejidades de la realidad, abraza su *totalidad*. Nos señala cómo Cervantes es “ingenio universal, ciudadano del mundo; y lo es

por intuición serena, profunda y total de la realidad” (44). En esas palabras de don Marcelino tenemos lo que equivale a una ética y estética del novelista moderno.

La pasión historicista del filólogo también es evidente en la contestación de Menéndez y Pelayo. Repasa la obra de Galdós y la clasifica en tres categorías: novela histórica, realista y simbólica. Luego señala lo que es patente en la obra galdosiana, puntualiza la originalidad del realismo inaugurado por Cervantes, quien, según él, “abrió las fuentes del realismo moderno” (48). Tanto en el discurso de Galdós como en la contestación de Menéndez y Pelayo el motivo recurrente es la indagación en la naturaleza de la novela realista.

Cuando nos habla del ciclo titulado *Episodios nacionales*, subraya cómo el realismo también favorece el testimonio, la crónica de lo que él llama “nuestras guerras civiles”. Diferencia estas novelas de otras que, siguiendo los modelos de Scott y Dumas, se podrían describir como novelas históricas de tiempos remotos. Distingue estas últimas de las escritas por Galdós: “[...] distintos tuvieron que ser los procedimientos, tratándose de historia tan próxima a nosotros y que sirve de supuesto a la nuestra” (60). De nuevo, se destaca la novela histórica del pasado reciente, casi indiferenciable de una crónica novelada que, con el correr de los años, se transforma en novela histórica.

Entonces, don Marcelino toca, algo tangencialmente, lo que es central en el discurso de Galdós. Si la sociedad contemporánea ha desdibujado sus contornos sociales y eliminado “tipos” —tesis de Galdós—, para don Marcelino, “en los episodios de la vida familiar de medio siglo, que van entreverados con la acción épica, habría que aplicar los procedimientos analíticos y minuciosos de la novela de costumbres, huyendo de abstracciones, vaguedades y tipos convencionales” (60). Aquí don Marcelino se hace eco de la advertencia de Galdós sobre la inestabilidad de los tipos sociales a causa de la modernidad y la dispersión de las viejas clases.

Según Francisco Caudet en su “Introducción” a la edición Cátedra de *Fortunata y Jacinta*, el discurso de Galdós para la Aca-

demia en 1897 —diez años después de la publicación de dicha novela— “está escrito en una etapa, a nivel de superestructura, de crisis socio-histórica y, a nivel individual, de crisis ideológica y, en consecuencia, de crisis novelística” (21-22).<sup>3</sup> Para don Marcelino, la culminación de este arte narrativo en crisis estaría en el delicado equilibrio entre lo autobiográfico, a la manera de una crónica de sus tiempos, y la novela histórica, el diálogo entre esta y la de costumbres. Según su crítica de la novela *Zaragoza*, hay en esta un desequilibrio, “en que la materia histórica se desborda de tal modo que anula enteramente la *acción privada*” (61; subrayado del autor). En la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*,<sup>4</sup> fascina ese ir y venir de los sucesos históricos y hechos sociológicos a la descripción de “la nueva Fortunata”, ese ir y venir de la crónica a la semblanza, de lo social y político a lo privado y personal, lo biográfico. Fortunata pretende lograr un “aire de señora”. El talle se lo arregla un modista de París, pero imposible darle ese aire que, justo, para ella resulta imposible.

Y para Menéndez y Pelayo esta novela realista de Galdós culmina en *Fortunata y Jacinta* precisamente porque esta novela es crónica de sus tiempos, crónica de “episodios nacionales”, de “nuestras guerras civiles” y a la vez testimonio de la más compleja acción privada. *Fortunata y Jacinta* es una obra maestra como *La guerra y la paz* y *El gatopardo* también lo son, es decir, obras de un arte maduro en que el autor ofrece como trasfondo la crónica histórica. *Fortunata y Jacinta*, novela tan madrileña, tan de la realidad política y social, según don Marcelino, “tiene los ojos muy abiertos sobre el espectáculo de la calle”. El filólogo remacha así: “Tienen estos cuadros un valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros” (72).

A pesar de que Menéndez y Pelayo no da testimonio pleno de la crisis del objeto mismo novelístico, es decir, la inestabilidad a

---

<sup>3</sup> Caudet, Francisco. “Introducción”. *Fortunata y Jacinta*. 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 1992. 11-86. Impreso.

<sup>4</sup> Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 1992.

causa del surgimiento de la clase media, como sí lo hace Galdós, bien destaca la culminación del arte galdosiano, lo describe como una mirada cuya complejidad sociológica y humana se convertirá, con el correr de los años, en verdad histórica, imagen certera de toda una época, como lo quiso Lukács en su *Teoría de la novela*. *Fortunata y Jacinta* se convierte así no solo en culminación del arte galdosiano, sino también en paradigma del realismo inaugurado por Cervantes.

En un artículo de 1947, Edmund Wilson critica la tendencia en la obra de Kafka hacia la parábola. Ya nos han advertido Galdós y Menéndez y Pelayo en su intercambio de cuán arriesgado es enjuiciar la obra de un contemporáneo. Wilson un poco insinúa que la sobrevaloración de Kafka se debe a circunstancias recientes, como la persecución de los judíos por los nazis y el espanto del Holocausto. Pero donde no creo que se equivoque es cuando señala que, siguiendo la tradición del realismo, Kafka no es uno de los grandes “organizadores de la experiencia humana”.<sup>5</sup> A esa organización de la compleja y contradictoria experiencia humana alude el diálogo del escritor y su filólogo.

---

<sup>5</sup> Wilson, Edmund. “A Dissenting Opinion on Kafka”. *The New Yorker* 26 julio 1947: 53-56. Impreso.

EDUARDO LALO

## EL CUERPO DE LOS SIGNOS<sup>1</sup>

**E**scribo con todo el cuerpo. La página no es una superficie sino un espacio.

Un cuerpo está inclinado ante una libreta. Espera atravesado por una tensión líquida. El hombre tiene en una mano la pluma, con la otra fija la página, obligándola a someterse a la acción de la tinta. Entre dos instantes el cuerpo se precipita, se lanza, clava en el papel. Se mantuvo en espera, pero la inminencia de un desbordamiento hizo al cuerpo saber que era ahora. La decisión es la de un animal que emprende una persecución.

Al dibujar cada signo, la tinta brilla por una fracción de segundo sobre el papel. Es luz reflejada antes de hacerse negrura. La mano que sostiene la pluma baila con ella sobre la libreta. Innumerables veces la punta de la pluma se levanta y vuelve al papel. La presión que ejerce nunca es la misma: a veces apenas roza, a veces penetra. La mano cose, traza una costura renglón a renglón, fundiendo tinta con papel, cuerpo con texto, mundo con palabra. Anuda; anota. Corre; fija. Lleva al cuerpo a un fuera de sí. La escritura *corre fija*.

---

<sup>1</sup> Leído el 16 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, durante el VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en el panel *Las artes del espacio y del tiempo*; bajo el eje temático 2, *Interartes y educación en el espacio iberoamericano del conocimiento*.

La imagen verdadera de la escritura se encuentra aquí. Es un espectáculo, una performance, un arte escénico. Su fijación —el texto que se leerá mucho tiempo después— es subsidiario, una experiencia de segundo grado, una lejanía que puede evocar incompletamente la experiencia.

La imagen certera de la escritura se descubre en este momento: en la movilidad de un cuerpo, en las concreciones del papel y la tinta, en el acto puro. Sin embargo, la escritura necesitará de un consumo distante, porque a diferencia de otras artes es asincrónica: no muestra en el momento en que se realiza. Es como asistir a la actuación de una orquesta sin escuchar sonidos, como imaginar por el ruido de los desplazamientos una danza en un cuarto oscuro, como observar a un actor que repasara su papel en silencio dentro de su camerino. Cuando se hace, en el instante que la escritura es tan “performativa” como otras artes, esta niega la posibilidad de su consumo.

El bardo homérico, el *griot* africano, el cuentero de las tradiciones populares, no experimentan este límite. Desde que el texto quedó fijado por la escritura, su público solo consume lo equivalente a una grabación: transcripciones del evento lingüístico original en las que intervienen también otras manos. Los libros tendrán la tipografía, el diseño, las formas de una mercancía preparada para el mercado. Se espera que la escritura tenga la forma preestablecida del libro y la lengua habrá ejercido la función técnica de una grabadora. Esto ocurre de tal manera que hemos olvidado las dimensiones performativas e iconográficas de las letras. Prescindimos de la coexistencia con el tiempo de la escritura: su olor, su sonido, su imagen, su movimiento. Si bien el libro de papel es un objeto (suponiendo con frecuencia equivocadamente que su versión electrónica lo es menos) no existe algo menos material que este. La escritura se ha esfumado y los tipos de imprenta abolen los signos originales y palpables. Las letras de imprenta elaboran descripciones higienizadas e incompletas de un acontecimiento: el de la llegada de la escritura.

En el acto del verbo vivo, en la tradición oral en la que se vertió la experiencia literaria de la humanidad por la mayor parte de su historia, esto no ocurría. Entonces el poema o el relato podía emigrar sin transición (era otra manifestación de una cultura nómada) al teatro, la danza, las artes visuales, la música. Todo el universo podía ser su escenario. El mito relatado podía ser, por igual y en continuidad, jurisprudencia o religión, sabiduría o técnica, magia o historia, poesía y prosa. Para nosotros esto está perdido, excepto en el acto primero de la escritura. Esta circunstancia no es desdeniable porque constituye en sí misma, si se tiene conciencia de ello, un área de potencias. La consideración lúcida de los poderes y la amplitud performativa de la oralidad, le permite a la escritura moderna una reformulación constante de sus límites y una independencia, al menos parcial, de la clasificación estrictamente genérica. El torrente de su cauce no estará así canalizado artificialmente desde afuera.

¿Qué es un texto escrito? *Es lo que pueda acontecer en una página.* La escritura no tiene por qué limitarse a renglones sucesivos. Tampoco tiene que ceñirse a la transcripción verbal de un discurso. La mente no es una máquina combinatoria de letras; lo lingüístico interpretado como una frontera no puede describirla. Hay más. El cuerpo se mueve aun cuando use un teclado. Si en su lugar emplea pigmentos, el cuerpo marca, convierte en dibujo cualquier acción, incluso la de anotar palabras. La escritura es un dibujo. Un dibujo es una escritura. Realmente no existe la escritura, esto es una abstracción, sino la concreción de una *escritura-marca*.

Alguien tiene una cámara. Su operador es un cuerpo. Un organismo que se desplaza, escucha, huele, observa. La cámara se esgrime, sustituye la cara, se convierte en su máscara. El lente parpadea unas centésimas de segundo. La imagen obtenida se convierte en palabras trazadas con tinta, blanco y negro o lo hecho con una caja de colores. La fotografía deviene, si se la incluye en las páginas de un texto, en escritura. El texto rebasa su dimensión lingüística y se convierte en imagen.

La página de papel (o si se quiere la página iluminada de un aparato electrónico) es un espacio. Es decir, un lugar de acción: un ruedo, un foro, una arena de combate. No es meramente el campo dedicado al monocultivo de los géneros literarios, producto del consumo del libro y de la escolástica cultural en la era del capitalismo. Un espacio se husmea y palpa: se descubre y explora. Un espacio es una parcela del mundo y no su repetición en serie. Es siempre un original y nunca una copia, aunque después se reproduzca la página en miles de ejemplares.

El concepto que se tiene del escritor ha adquirido, más allá de sus tendencias y preferencias, una figura que acaso no le pertenezca: el escritor como novelista, como poeta, como ensayista, etc. El concepto y la figura pueden restringirse aún más: el autor de novelas históricas, el poeta social, el autor de microrrelatos, el académico. El autor moderno trabaja en una economía de plantación. Los dueños son ausentistas y actúan según las cotizaciones del mercado de los géneros literarios. Elaboran su producto industrialmente a partir de la artesanía de sus trabajadores. Crean figuras de escritor, nombres que se convierten en marcas y formas vendibles, mercadeables, premiables. Como en todo monocultivo, se arrasa con la tierra. Luego de unas pocas zafras, se transforma el bosque en tierra yerma.

En nuestra época esto pasa por producción cultural, y quizá lo sea en muchos casos, pero también impone un límite artificial para el escritor, para el lector y para la cultura misma. Una economía basada en el monocultivo, en el Caribe lo conocemos bien, lleva ineludiblemente al subdesarrollo. Un libro encasillado en esta política del género crea la sensación que su propósito es mantener un nicho amenazado por ramas más poderosas de la industria del entretenimiento. Al escritor se le reduce a ser un productor de historias que ha claudicado, olvidado o, acaso nunca ha estado consciente, de las posibilidades de la página.

Separado para siempre de las hogueras de la tribu, el artista de la palabra deambula por las calles ingratas de la República de las Letras. La gran sociedad del espectáculo que lo desafía e incluye,

lo tiente, sino con sus fastos, al menos con la posibilidad de una salida.

Solo parece haber un camino: el del agente, el editor y el texto apto para el emporio transnacional. La escritura pasa por la doma de la política de los géneros. Sin embargo, a pesar del gran número de publicaciones, la variedad y la riqueza de los ofrecimientos se reducen. Un puñado de formas se repiten en los libros, como en las películas, la televisión y prácticamente en todo lo demás. El nivel literario de los escritores se empobrece en la misma proporción que el de los lectores. Es por esto que una robusta industria editorial puede destruir una literatura. Existen casos notorios, inmenables en un congreso asociado con una Academia española. Estas son las consecuencias del subdesarrollo provocado por una economía literaria de plantación. Con el monocultivo permanece el hambre pero sobra el azúcar. Se desata una epidemia de diabetes y obesidad y estas enfermedades se desarrollan también en la literatura. Escritores y lectores proclives a la crisis de azúcar, el mal hormonal de los adictos a los bocados que se disuelven en la boca y en la mente, al texto de postre.

Escribo con todo el cuerpo. La página no es una superficie sino un espacio. Sobre ella se da la lucha de un escritor de fondo.

Un cuerpo se inclina sobre una libreta, pero no se somete ni a ella ni al mundo. Honra así la tradición nómada que nos viene de la noche de los tiempos. Entonces la humanidad comenzó a marcar la página del mundo y el mundo de la página. Esos hombres y mujeres trazaron signos, dibujaron animales, seres y cosas usando la sintaxis de las cavernas y las piedras. Este estar en el mundo para marcarlo sigue vivo. La era de la información no comprende lo que hace una página porque solo es capaz de hacer su resumen.

Esos hombres y mujeres marcaron el mundo-página con el carbón del que sale la tinta y el fuego. Aquí y ahora permanezco dando tinta a los signos. Pasándolos por el fuego. Soy uno de ellos, tengo el cuerpo de los signos.



JACOBO MORALES

## TERRORISMO LINGÜÍSTICO<sup>1</sup>

**H**ola, amigos. Nos complace mucho haber sido invitados a participar en este importante evento y a formar parte del panel titulado *Creación cinematográfica y escénica*. Recuerdo que lo primero que le comenté a mi esposa fue: “Blanca, creo que eso está bien *cool*”. “Pero piensa también en la cantidad de compromisos que tenemos”, repuso ella. Muy al caso su comentario, porque siempre hemos tratado de evitar hacer las cosas a medias y con prisa. Por eso dediqué gran parte del pasado *wikén* a escribir estas notas. Al finalizar el primer *draft*, la primera persona en leerlo fue ella, como de costumbre. “¿Qué te parece?”, le pregunté. “Está *chilling*”, me contestó.

Imagino la expresión de mi papá, don Jacobo, si nos estuviera viendo y escuchando en este momento. Habría desaparecido su sonrisa habitual y estaría muy pendiente de cómo yo habría de continuar con esta exposición, porque, además de caracterizarlo su sentido del humor, era muy riguroso en lo que respecta al buen uso de nuestro idioma. No era necesariamente puritano en ese sentido, pero sí tomaba muy en serio la corrección idiomática, tanto en la expresión escrita como verbal.

---

<sup>1</sup> Leído el 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en el panel *Creación cinematográfica y escénica*; bajo el eje temático 2, *Interartes y educación en el espacio iberoamericano del conocimiento*.

Fue don Jaco la principal influencia durante mis primeros intentos en el campo de la escritura. Recuerdo que ponía mucho énfasis en la naturalidad, en la fluidez... lo cual me resultaba aplicable tanto a la escritura como a la actuación.

Comencé muy temprano en esas lides, a los catorce años, y al poco tiempo empecé a tomar conciencia de que el español habría de ser el principal recurso para plasmar mis expresiones artísticas. “Les brinda sonido a mis pensamientos, vías para manifestar en palabras lo que imagino...”. Concluí que mientras más a fondo lo conociera, más se ampliarían mis posibilidades de comunicar emociones, desarrollar personajes, argumentos, escribir poemas que testimoniaran vivencias, como...

### *Contigo*

¿Que cuánto te quiero?  
¿Describirlo en palabras?  
No hay más remedio que usarlas  
cuando silencio y nostalgia  
se convierten en poesía.  
Te quiero... ¿Más que a mi vida?  
Pues sí, porque tranquilo negociaré  
el adelanto de mi partida,  
a cambio de que permanezcas  
recibiendo a las mañanas

con tu adorable sonrisa;  
esa que me acompaña  
cuando no estoy a tu lado  
y la noche se avecina,  
y también cuando contemplo  
fotos de pasados tiempos,  
y cuando escucho boleros  
que me hacen recordar  
las primeras cercanías  
de tu cuerpo.

Cuántas vueltas desde entonces  
ha dado el planeta,  
y yo contigo,  
y haciendo lo que nos gusta,  
y con nietos, y con hijos,  
y con anhelos de vuelo  
y ansias de espacio y camino;  
pero contigo,  
cuando llueve y cuando escampa,  
amanece y oscurece  
y cuando estamos dormidos.

Y luego llegué al convencimiento de algo fundamental: el español está estrechamente vinculado a mi identidad, a lo que soy, a nuestra cultura; como también ha sido uno de los principales escollos para los que pretenden transculturizarnos.

No puedo evitar acordarme de la época en que se dispuso que todas las clases en las escuelas públicas del país fueran impartidas en inglés. Sobre esto abundo en un programa de televisión que iniciamos recientemente, *Historias y memorias*, en el que también he mencionado experiencias relacionadas con dicho idioma, como lo fueron mis participaciones como actor en varias películas estadounidenses. En una de estas, *The Effects of Magic*, tuve la oportunidad de participar con un distinguido actor británico, Peter Dennis. Lo traigo a colación porque Peter era un amante de la poesía y admirador de Pablo Neruda. En varias ocasiones traje consigo al rodaje un libro de Neruda, en el que los poemas incluidos aparecían, además, traducidos al inglés. En las pausas durante la filmación, Peter me pedía que, luego de que él leyera la versión del poema en inglés, yo dijera el poema en español. Recuerdo que un día me dijo: “Es que, además de que Neruda me gusta mucho, el español suena tan bello...”.

Considero que las nuevas formas que muchos están utilizando en las redes sociales para comunicarse en nuestra lengua vernácula son actos de terrorismo lingüístico, a los que tenemos que enfrentarnos desde distintos frentes.

Acepto que las lenguas se renuevan y que no es la Academia la que determina finalmente cuáles son las nuevas voces que serán incorporadas a nuestro idioma, sino el uso reiterado de estas por la mayoría de los parlantes, quienes, en la mayoría de los casos, antes que involucrarse en debates y discusiones sobre dicho tema, preferirán irse a *parisiar*, que no significa “pasear por París”, o a *janguear*, que tampoco tiene que ver con la acción de colgar algo.

La verdad es que con los modismos del español boricua, los anglicismos y los barbarismos que proliferan cada día más se podría escribir un *stand up comedy*; o sea, una “comedia de pie”. Bueno, monólogo humorístico.

Por lo demás ha sido un honor participar en este importante evento. Nuestra felicitación a los organizadores y un saludo afectuoso a los distinguidos visitantes. Sepan estos que, según comentarios que nos han llegado, se ha iniciado una investigación para descubrir cuál de las computadoras cometió el sospechoso error de transcribir *majestad* con *g*, lo cual ha provocado que la prensa internacional anteponga este hecho a las atinadas expresiones de nuestro gran escritor Luis Rafael Sánchez. Gracias.

SERGIO RAMÍREZ

## MUY ANTIGUO Y MUY MODERNO<sup>1</sup>

Rubén Darío inicia el gran viaje de regreso de la lengua desde el continente americano hacia la península, bajo los fulgores de una atrevida pirotecnia verbal. Y en su equipaje hubo, desde el principio, una dualidad llamativa: “muy siglo diez y ocho y muy antiguo y muy moderno; audaz, cosmopolita”, como escribe en el primero de los poemas de *Cantos de vida y esperanza*, su libro decisivo.

En su perspectiva estética eligió colocarse entre dos mundos que fue capaz de contemplar mirando hacia atrás y hacia adelante como el dios bifronte Jano, aunarlos revolviéndolos, y, a partir de allí, saltar hacia la construcción de su propio universo que sigue siendo tan contemporáneo y tan clásico en su hondura y tejido, como para admitir renovadas lecturas.

Tras la publicación de *Azul...*, el libro inaugural del modernismo, don Juan Valera escribió en 1888, en una de sus Cartas americanas: “ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto

---

<sup>1</sup> Leído el 16 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en la sesión plenaria 3, *Hispanoamérica y la esencia de la lengua. Homenaje a la poesía: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Luis Palés Matos*.

todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia”<sup>2</sup>.

Esta rara quintaesencia va siendo compuesta de sustancias más variadas a medida que avanza en su exploración; desde su constante apego al mundo grecolatino, del que extrae gran parte de su imaginación y sus interrogantes, al siglo de oro donde encuentra a sus primeros grandes maestros, Garcilaso, Góngora, Cervantes; al siglo dieciocho versallesco que tanto le sedujo, al diecinueve de Hugo, Baudelaire y Verlaine; y a lo que también trae de sus propias esencias americanas en el equipaje, color, música, ritmo, sensualidad, misterio, atrevimiento, desafío: “¿hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?”, se interroga en las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*. “Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués”<sup>3</sup>.

Unamuno le vio “ceñida la cabeza de raras plumas”: la pluma con que escribo, le respondería él en una carta. Otros, según recuerda Gastón Baquero, lo llamaban “negro mulato” con ganas de rebajarlo; y en *Luces de bohemia*, la pieza de Valle Inclán, Max Estrella, el personaje ciego, lo llama “negro”.

Ninguno desacertaba. Era, en realidad, producto de esa rica mezcla racial que es el Caribe y es Centroamérica: mulato, indígena, español mestizo, tal como se prueba en su genealogía; y sería desde aquella periferia bastarda, falta de prestigios, que entraría a saco en las rigideces de una lengua exhausta, proponiendo novedades que causaban admiración a veces, y otras desdén, o espanto. El asombro ante el otro, que proponía lo extraño.

Un hombre triste de los trópicos acobardado ante la idea de la muerte, y atormentado por la lujuria teñida por la oscuridad del pecado, prisionero de esa otra dualidad entre “la carne que tienta

---

<sup>2</sup> Publicado en Madrid, España, el 22 de octubre de 1888, en respuesta a la publicación de *Azul*. Se publicaron dos “Cartas americanas” en la sección literaria de “El Imparcial” de Madrid.

<sup>3</sup> Darío, Rubén, “Palabras Liminares” en *Prosas Profanas y otros poemas*. Librería de la V<sup>DA</sup> de C. Bouret, 1908.

con sus frescos racimos, y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”, expresada en *Lo fatal*, que para García Márquez, otro demiurgo del Caribe revuelto, era el mejor poema de la lengua.

Porque venía del trópico prefería los excesos y las rarezas, como es regla en el Caribe donde tantos asuntos se mezclan, el barroco perpetuo que siempre nos rodea y nos aturde. El *art nouveau*, el invernadero dentro del cual se aclimató el modernismo literario, insufló a la poesía dariana los excesos botánicos y florales que revestían las fachadas de los edificios y las barandillas de los puentes con su urdimbre de tallos y corolas, las lámparas del alumbrado público en forma de lirios y anémonas, los carteles de espectáculos de cabaret y las portadas de los libros con sus guardas de vegetación caprichosa y abigarrada; un estilo que invadió también las palabras y que, como todo exceso, llegó a lindar con la cursilería.

El modernismo literario, con sus representaciones verbales rebuscadas, quería la impresión de la novedad, y puso delante de los lectores palabras que hoy han pasado a los estantes del museo: coruscante, feérico, áureo, opalescente, mórbido, funambulesco, miliunanochesco, azur, sílfide, miraje, malaquita, hiperestesia; y se regodeó en las representaciones simbolistas: las risas diamantinas, las furias escarlatas, los sonos alados, los arpegios áureos, las alondras de luz, el verso azul, el sol sonoro: la *música callada*, la *soledad sonora*, que ya estaban en el *Cántico* de San Juan de la Cruz.

Gustav Klimt, emparentado primero con el simbolismo y luego con el modernismo, pintó en 1916 la escena en que Leda, desnuda y de espaldas, va a ser poseída por el rijoso Zeus, encarnado en un cisne negro. Esta pintura marcaba un parentesco de motivos con la poesía de Rubén; nunca llegaron a conocerse él y Klimt, pero cuando en 1904 visitó en Viena el museo de la Secesión, de los pintores expuestos fue el que más lo impresionó. Hay en ambos una identidad que tiene que ver con la exploración del abismo de misterio de lo erótico que no se aparta de la seducción de la muerte, el otro gran abismo.

En el cuadro de Klimt de 1915, *Muerte y vida*, Ella, “la inevitable”, como diría Rubén, aparece engalanada con una de las túnicas

coloridas con que el pintor solía vestir a sus modelos, sólo que esta túnica, entre el azul y el violeta, como la materia en descomposición, aparece decorada con cruces de cementerio, mientras Ella, entre amenazadora y burlesca, contempla a un grupo de durmientes, inadvertidos de su presencia, y de su inminencia.

Octavio Paz encuentra en el temperamento erótico de Rubén una de sus maneras de develar el misterio del mundo en sus múltiples correspondencias: “el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de su sustancia vital”.

Vivió bajo el doble amparo de Afrodita y de Ichpochtli, la diosa de la intimidad carnal del panteón mesoamericano, a quien están consagradas las flores de cempasúchil, que adornan los altares de los muertos. Soñó poco antes de morir con su propia muerte, vio cómo le trepanaban la cabeza para extraerle el cerebro, y la realidad no desmintió al sueño.

Y si el oriente de misterios y milagros de *Las mil y una noches* despertó en él su amor por lo exótico y lejano, también marcó su temprana entrada al erotismo que lo desvelaba desde que habían despertado sus sentidos en el trópico incandescente. En su autobiografía dice:

En cuanto a mi imaginación y mi sentido poético, se encantaban en casa con la visión de las turgentes formas de mi prima, que aún usaba traje corto; con la cigarrera Manuela, que manipulando sus tabacos me contaba los cuentos del príncipe Kamaralzaman y de la princesa Badura, del Caballo Volante, de los genios orientales, de las invenciones maravillosas de las Mil y una noches.

En dos estrofas de “Divina psiquis”, uno de los poemas trascendentes de *Cantos de vida y esperanza*, explora los misterios de esa dimensión oscura del sexo que siempre hizo arder sus sentidos. La psiquis perturbadora es la dulce mariposa invisible que vuela desde los abismos, “sabía de la Lujuria que sabe antiguas ciencias”,

para posarse en la viña donde nace el vino del Diablo, y en los senos y en los vientres.

Entre Thánatos y Eros, su escritura es siempre una aventura de búsqueda y renovación. “Todo lo renovó Darío”, dice Jorge Luis Borges: “la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo podemos llamar el Libertador”.



JOSÉ LUIS VEGA

*LA HOJA INMARCESIBLE DEL LAUREL:*  
POÉTICA DE RUBÉN DARÍO<sup>1</sup>

Hace ya un siglo que los poetas de lengua española decidieron no parecerse a Rubén Darío. Celebrar hoy su poesía podría interpretarse como una temeridad. La veneración del gran público por su persona y sus poemas, si bien ha perdurado más que el reconocimiento explícito de sus méritos por parte de los poetas, también ha menguado, como ha menguado, en general, el interés por la poesía. Ello tiene que ver, aunque a simple vista no lo parezca, con la creencia científicista en la arbitrariedad del signo lingüístico, que ha hecho del lenguaje y de los postulados poéticos de la modernidad, de los cuales se alimentó Darío de manera ejemplar, un depósito de restos ilustres. Lo que, en apariencia, ha caducado en la poesía de Rubén Darío no son sus temas, ni su vocabulario, ni el caudal de su erudición mitológica, ni siquiera su concepto del ritmo y la métrica, lo que ha sido proscrito son los fundamentos filosóficos de su poética y la idea del lenguaje que la sustenta, sobre lo cual pesa un bando de exclusión.

---

<sup>1</sup> Publicado en *Homenaje a la poesía. Ruben Darío: Coloquio de los centauros*. Reproducimos el texto por haber formado parte de la edición no venal obsequiada a los ponentes del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), celebrado del 15 al 18 de marzo, en San Juan de Puerto Rico.

Habiéndose cumplido un siglo de la muerte de Darío, considerando, además, que la mejor poesía en lengua española que se escribió después se nutrió, de manera casi subrepticia, a veces por contraste, de las conquistas y postulados que él abrazó en su vida de poeta, tal vez convenga volver a leer a Darío —en esta ocasión su *Coloquio de los centauros*— no solo para constatar una vez más su ingente talento, sino también como un intento de reformular el sentido de la poesía en general y su relación con el lenguaje. Vivir fuera del sentido de la poesía ha supuesto caer en un vacío donde la palabra, y en general los signos, han tenido que descender al Hades de los significados en busca de sí mismos.

Rubén Darío escribió el *Coloquio de los centauros* en Argentina adonde llegó el 13 de agosto de 1893, después de su primera visita a París. Allí también escribió buena parte de los poemas que conformaron la primera edición de *Prosas profanas* (1886). En julio de ese mismo año, pero antes de la puesta en circulación del libro, el *Coloquio* se publicó en *La Biblioteca*, la revista que dirigía Paul Groussac, a quien Darío dedicó el poema. El *Coloquio de los centauros* resume los aciertos, los extremos y los fundamentos de la poética de Rubén Darío. Es, por tanto, una buena puerta de entrada a la mina de su legado, probablemente más franca que la que abren otros textos autumnales preferidos del gusto actual, como “Lo fatal”, que ponen la sordina de la duda a las “certezas” que animan el *Coloquio*.

Habría que decirlo sin ambages. La certeza fundamental que sustenta la poética de Rubén Darío, como la de tantos poetas que lo precedieron, es la del carácter divino de la poesía. Esta divinidad pertenece al orden de la filosofía y de la estética; y nada, o muy poco, tiene que ver con la constante de inquietud religiosa que aguijoneó la vida personal del poeta. Su poética procede de una idea milenaria que afirma el origen divino del lenguaje; idea cuya genealogía ha sido trazada muchas veces, particularmente desde que cayó en desgracia a partir del siglo XVIII y que desde entonces, asediada por los diversos avatares del racionalismo, animó el

corazón del romanticismo y de la poesía europea posterior hasta encontrar su canto de cisne, al menos en América, precisamente en la poesía de Rubén Darío.<sup>2</sup>

En efecto, la poesía de Rubén Darío –y, en general, buena parte de la poesía moderna desde el romanticismo hasta nuestros días– no es pensable al margen de la tradición que postula el origen numinoso del lenguaje. Esta idea, de raíz neoplatónica y gnóstica, también bíblica, supone que el lenguaje humano es la degeneración babélica de un código primordial, oculto en las cosas. Aunque el hombre, ser caído, ha perdido la capacidad de comprender el lenguaje primario, los restos de la expresión original perduran en las lenguas humanas como una especie de gramática general de todas ellas. El hombre, dotado de la Gracia, (tocado por el Numen, diría Darío) puede reexpresar, a su manera, la palabra primordial que sostiene y sustenta las criaturas y las cosas, lo que constituiría el fundamento de la actividad creativa e intelectual, particularmente de la metafísica, la ciencia y la poesía. Esta perspectiva es necesaria para comprender el contexto de legibilidad de buena parte de la poesía moderna, que si bien supone los límites del lenguaje humano, también ensaya la posibilidad del desbordamiento del significado. Tal contexto explica ciertos entusiasmos declarativos de Darío: “¡Torres de Dios! ¡Poetas!/ ¡Pararrayos celestes, /que resistís las duras tempestades, /como crestas escuetas,/ como picos agrestes,/rompeolas de las eternidades!”. Dios o Zeus, presentes en el fogonazo inefable del rayo, son la garantía del signo poético, de su anclaje en un sentido anterior y exterior a sí mismo.

---

<sup>2</sup> Nombres como los de Platón, Plotino, Proclo, San Agustín, Paracelso, Nicolás de Cusa y Jacob Böhme marcan los hitos de la idea del lenguaje que alimentó el romanticismo alemán hasta desembocar en las poéticas francesas del siglo XIX, que tanto influyeron en Darío. Habría que destacar también la vía que conduce a los poetas de lengua inglesa mediante traducciones tempranas de Böhme a esa lengua, a partir del siglo XVII, en particular las de John Sparrow. (Recomiendo la lectura de: Teresa Rocha Barco, *Un apunte sobre la teoría de la historia del lenguaje: Böhme, Saint-Martin y Kleuker*. (En: <http://www.Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58797.pdf>.)

Los dioses, en tanto que metáforas del origen del significado, son también la razón de ser del signo.

Los poetas modernos, particularmente los parnasianos y simbolistas, asimilaron esta tradición a través de fuentes secundarias de escaso rigor filosófico, concretamente, las corrientes herméticas y ocultistas en boga en el ambiente artístico e intelectual del París de finales del siglo XIX y principios del XX. Las ideas difundidas por el ocultismo sobre el lenguaje y el poeta encontraron eco en las numerosas logias de inspiración masónica y rosacruz, en las sociedades teosóficas, en el proselitismo de algunos ocultistas y, sobre todo, en una importante actividad editorial divulgativa. La heterodoxia de estas ideas contribuyó al desdén y la suspicacia con que el cientificismo triunfante en los ambientes académicos ha considerado el influjo de las mismas en el desarrollo de la imaginación literaria moderna, a pesar de algunos estudios fundamentales al respecto. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz señaló que la crítica apenas se detiene en estos asuntos “como si se tratase de algo vergonzoso”.<sup>3</sup>

La filosofía se ha mostrado menos reacia a ocuparse a fondo de este asunto. Walter Benjamin, en un ensayo de juventud, reflexionó sobre el carácter numinoso del lenguaje, mediante una

---

<sup>3</sup> Rubén Darío dejó algunas referencias dispersas a su contacto con las doctrinas esotéricas. Por ejemplo, su interés por la masonería, a los catorce años de edad. [*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1915, X]. También detalló su afinidad con las ideas de su amigo Jorge Castro, quien fuera colaborador de la *Revue des hautes études théosophiques* y allegado a la baronesa Adelma de Vay, renombrada espiritista, al teósofo Alfred Percy Sinnett y al destacado ocultista Papus [Rubén Darío: “Jorge Castro Fernández, *requiescat*”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, 1950-53, p. 884-885]. En el cuento de Darío “El caso de la señorita Amelia”, el protagonista, doctor Z, hace alarde de sus amplios conocimientos esotéricos, lo que permite colegir algunas de las lecturas de Darío sobre el tema, ante el cual guardó siempre una distancia prudente y respetuosa. La parrafada irónica del doctor Z culmina, como el *Coloquio de los centauros*, con la proclamación del triunfo del terrible misterio de las cosas: “...yo os digo que no hemos visto los sabios ni un solo rayo de luz suprema, y que la inmensidad y la eternidad del misterio forman la única y pavorosa verdad”.

relectura metafísica de los contenidos simbólicos del *Génesis*: “Lo incomparable del lenguaje humano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas, y cuyo símbolo es la voz fonética. La *Biblia* expresa este hecho simbólico cuando afirma que Dios insufló el aliento en el hombre; este sopro significa vida, espíritu y lenguaje. (...) No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual. (...) Por medio de la palabra el hombre está ligado al lenguaje de las cosas. Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está solo coincidentemente relacionada con la cosa: que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento. El lenguaje no ofrece jamás meros signos”.<sup>4</sup> Benjamin considera que la degradación del lenguaje, es decir, la afirmación de la distancia irreparable entre el significante y la cosa, implica, en el plano de la comunicación, la entronización de la charlatanería, la bufonería y el “ruido”; y en el plano económico, la transformación del valor de uso por el de cambio y el surgimiento de la mercancía.

Por su parte, Jacques Derrida, aunque augura la clausura de la época “teológica” del signo, reconoce su lugar fundamental en la historia del pensamiento, hasta nuestros días: “El significado tiene una relación inmediata con el logos en general, y mediata con el significante. Esa tradición opone una escritura divina, inteligible, natural y universal, a la inscripción humana, artificiosa, laboriosa, sensible y finita. Interpreta el mundo todo como una escritura [...]. Ese libro es la totalidad del significante, posible por la preexistencia de la totalidad del significado. La escritura natural, unida a la voz interior que es presencia plena y veraz del habla divina, es ley natural inscrita en el alma. (...) No se trata naturalmente de

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, España, 1991, p. 59-74.

rechazar esas nociones: son necesarias y, al menos en la actualidad y para nosotros, nada es pensable sin ellas. (...) El signo y la divinidad tienen un mismo lugar y el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica. Tal vez nunca termine. Sin embargo, su clausura histórica está esbozada”.<sup>5</sup> En el *Coloquio de los centauros* convergen dos lenguajes. El primero es la representación o alusión a un lenguaje de fondo, especie de gramática o norma oculta que sustenta la voz, latente o manifiesta, de las cosas, siempre dispuestas a la revelación de su mensaje interno: “el mármol en que duermen la línea y la palabra”. (174)<sup>6</sup> Ese lenguaje primario, que es el fundamento metafísico de la poesía y el arte, Darío lo llama, simbólicamente: “la eterna pauta de las eternas lirás”; (2) pauta que guía y suscita, en el plano mítico del poema, el sonido del caracol sonoro del Tritón, el canto de las sirenas o el tropel vibrante y rítmico del cabalgar de los centauros. El *Coloquio* despliega un sistema de imágenes que remite a una voz de la naturaleza audible o legible en “la armonía de los astros”, (42) en las hablas de “los seres terrestres y los habitantes marinos”, (21) en la “inicial de la espuma o la flor”, (59) en “cada hoja de cada árbol” que “canta su propio cantar”, (55) en lo que “enuncia el vago viento”, (58) en las “palabras de la bruma”, (60) en el “acento desconocido”. (57) Solo “el hombre favorito del numen” –el vate, en su doble acepción de adivino y poeta– es capaz de “escuchar” la voz secreta de las cosas. (57)

El segundo lenguaje es la traducción de la voz muda en las cosas a la lengua humana. La conversión de la esencia de las cosas en imágenes fonéticas exige un enorme esfuerzo lingüístico y una poética de la perfección, características de los artistas que suponen, de alguna manera, la preexistencia del significado en el misterio del lenguaje. Los doscientos doce versos alejandrinos del

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*. Siglo XXI editores, México, 1978, p. 20.

<sup>6</sup> Se remite a los números de los versos de la edición: *Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016.

*Coloquio de los centauros* son parte de esa “inscripción humana, artificiosa, laboriosa, sensible y finita” con la cual Darío, “favorito del numen”, pretende dar cuenta de la “escritura divina, inteligible, natural y universal”, para decirlo otra vez con las palabras suspicaces de Derrida.

Son conocidas las anécdotas que aluden a los primeros contactos de Rubén Darío con el llamado alejandrino francés. En sus apuntes autobiográficos el poeta nicaragüense admite que fue su amigo salvadoreño Francisco Gavidia quien lo inició en la “armónica floresta de Víctor Hugo” leyéndole los alejandrinos del autor de *Les Châtiments*. Darío reconoce que aquella práctica suscitó en él “la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde”. Según se desprende del testimonio del propio Gavidia, el experimento consistía en ensayar la pronunciación del francés para percibir y aquilatar mejor el ritmo y la métrica de los versos de Víctor Hugo:

...Yo había oído leer versos franceses a franceses de educación esmerada, y, por más que ahincara mi atención, aquellos no me parecían versos de ningún modo. Me parecían prosa distribuida a iguales renglones. El misterio no duró mucho tiempo, pues sin maestro ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo ritmo, acerté a descubrir en el interior del verso francés el corazón de la melodía (...) Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo; y los leí a quien quiso oírme, que fueron pocos, entre los estudiantes compañeros de prensa que eran entonces pimpollos de literatos, médicos y abogados; y los imité, (...) en muchas composiciones que están en mi primer volumen *Versos*, edición de 1884.

Pero hubo uno que prestó una atención como yo la deseaba, que me oyó una vez, y dos y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó él a su vez como yo mismo lo hacía.

Este mi interlocutor era entonces un gran *palmino* y un gran *becqueriano*; (...) Nada había hasta ahí en él de modernista; o mejor dicho, de francés; éste era Rubén Darío.<sup>7</sup>

La traducción de Gavidia al español del poema “Stella”, de Víctor Hugo, escrito, como el *Coloquio*, en pareados alejandrinos, fue parte de aquellos ensayos preparatorios. Señala Gavidia que la hizo “con mira de hacer comprender la estructura francesa”:

Je m'étais endormi /la nuit près de la grève.  
 Un vent frais m'éveilla,/ je sortis de mon rêve,  
 J'ouvris les yeux,/ je vis/ l'étoile du matin.  
 Elle resplendissait au fond /du ciel lointain.  
 Dans sa blancheur molle,/ infinie et charmante.  
 Aquilon s'enfuyait/ emportant la tourmente.

Yo dormía una noche/ a la orilla del mar.  
 Sopló un helado viento/ que me hizo despertar.  
 Desperté. / Vi la estrella de la mañana. /Ardía  
 en el fondo del cielo,/ en la honda lejanía.  
 En la inmensa blancura/ süave y soñolienta.  
 Huía Aquilón/ llevándose consigo/ la tormenta.

La traducción del primer dístico de la estrofa inicial del poema no logra reproducir la compleja melodía propia del vocalismo y el tono agudo de los hemistiquios franceses, pero a partir del tercero, cuarto y sexto versos, y en algunos otros muy afortunados, la traducción de Gavidia –por razones muy distintas a las que él, distraído con los acentos, reconoce, obviando la importancia de las cesuras–, alcanza un particular impulso rítmico cercano a la flexibilidad del verso francés y a los mejores alejandrinos que Darío escribiría posteriormente, como los que empleó en “Nocturno”:

---

<sup>7</sup> Francisco Gavidia, “Primer Apéndice de *Los Aeronautas*. (Sobre la verificación de *Los Aeronautas*)”. *Cultura*. Número Extraordinario. Homenaje a Francisco Gavidia. Revista del Ministerio de Cultura, San Salvador, El Salvador, 1965, p.112.

Los que auscultasteis/ el corazón de la noche,  
 los que por el insomnio tenaz/ habéis oído/  
 el cerrar de una puerta,/ el resonar de un coche  
 lejano,/ un eco vago,/ un ligero rüido.../

El primer verso es ambiguo, es decir, puede ser interpretado como de trece o catorce sílabas; el segundo, que también es ambiguo, extiende la cesura hasta la novena sílaba; y el tercer verso se encabalga al cuarto, que es un trímetro escrito en cláusulas rítmicas. Esta flexibilidad opera en tensión con la estructura regular de hemistiquios heptasílabos, que persiste a manera de falsilla o pauta rítmica. Son los secretos de la música dariana, la misma que resuena también en algunos versos inmejorables del *Coloquio*, como los que relatan la entrada espectacular de los centauros en escena. En estos alejandrinos el ritmo alcanza el valor semántico de una galopada hábilmente sugerida mediante la distribución de los acentos y un conjunto de aliteraciones que se despliegan sobre un patrón de versificación en cláusulas, encabalgamientos y cesuras movibles que atenúa la rigidez de los hemistiquios y el isosilabismo:

Son los centauros./ Cubren la llanura./ Los siente  
 la montaña./ De lejos,/ forman son de torrente  
 que cae; / su galope al aire que reposa  
 despierta,/ y estremece la hoja del laurel-rosa./

Son los centauros. / Unos enormes, / rudos; / otros  
 alegres y saltantes/ como jóvenes potros;/  
 unos/ con largas barbas/ como los padres-ríos,/  
 otros/ imberbes,/ ágiles/ y de piafantes bríos,/  
 y de robustos músculos,/ brazos y lomos aptos/  
 para portar/ las ninfas rosadas/ en los raptos.<sup>8</sup> (7-16)

---

<sup>8</sup> *Khirôn*, el extenso poema de Leconte de Lisle, también está escrito en dísticos alejandrinos, forma característica de la poesía francesa. Aparte del metro y la estructura dialógica (en el texto francés Quirón y Orfeo dialogan largamente), las semejanzas entre *Khirôn* y el *Coloquio de los centauros* son de poca monta.

Tal maestría en la factura del verso resultaba indispensable para intentar plasmar, en lengua española, una poética anclada en el misterio del significado; una poética cuyos signos se resisten a ser meras fichas arbitrarias en el juego de ajedrez de la lengua.

Los veintidós versos introductorios del *Coloquio de los centauros* son un esfuerzo por traducir en pareados alejandrinos el eco mítico de los fundamentos de la poesía. El caracol sonoro del Tritón, el canto de las sirenas y el tropel vibrante del cabalgar de los centauros son la manifestación simbólica de “la eterna pauta de las eternas liras”. Tras el alarde de sonoridad, la isla de oro enmudece y sus habitantes marinos y terrestres se aprestan a escuchar “la voz de los crinados cuadrúpedos divinos”. Quirón anuncia entonces la propuesta temática del *Coloquio*: “...digamos/.../ la gloria inmarcesible de las Musas hermosas/ y el triunfo del terrible misterio de las cosas”, (25-28) es decir, hablemos de la Poesía y el Enigma. Los paralelismos gramaticales, rítmicos y sonoros de estos versos, no son casuales. Ambos alejandrinos son el objeto directo del verbo “digamos”; sus cuatro hemistiquios riman entre sí (inmarcesible/terrible), (hermosas/cosas); ambos versos comparten sonidos aliterados (*m,s,t,r*) que se reúnen en la palabra “misterio” para potenciar su significado.

El anuncio temático de Quirón contiene un enfrentamiento inevitable entre lo *decible-cognoscible* por medio del arte y la poesía (“la gloria inmarcesible de las Musas hermosas”) y lo *indecible-incognoscible* (“el triunfo del terrible misterio de las cosas”). Esta tensión central entre la Poesía y el Enigma encuentra resonancia en el sistema de oposiciones que articula todo el poema: desde su estructura estrófica de pareados alejandrinos hasta el debate dialógico, de apariencia socrática, que enfrenta las opiniones contrarias de los centauros sobre, al menos, tres aspectos del Enigma: la Naturaleza, la Mujer y la Muerte.<sup>9</sup> La energía genésica y múltiple

---

<sup>9</sup> El carácter dialógico del poema no implica, sin embargo, una pluralidad de perspectivas filosóficas o ideológicas, pues los centauros de Darío se limitan a expresar ideas parciales que Quirón al punto corrige y complementa con la autoridad del iniciado.

de la Naturaleza –representada por Venus y los seres monstruosos que pueblan el poema– encuentra resonancia o correspondencia en el arcano de la Mujer –resumido en el mito de Cenis y Ceneo– y ambos, a su vez, en el enigma supremo de la Muerte.

Todos los pares de contrarios del poema propenden a la Unidad inescrutable. Ese drama cósmico y metafísico se manifiesta ejemplarmente en la dinámica del “ser vital” que anima la “sagrada Naturaleza”.<sup>10</sup> Los seres monstruosos (la sirena, el tritón, el sátiro, el centauro, el hermafrodita, el minotauro, la Esfinge...) que reúnen, en distintas proporciones y según el caso, lo animal, lo humano, lo divino, lo femenino, lo masculino, lo espiritual, lo material... son emblemas de una aspiración a la totalidad que “expresa un ansia del corazón del Orbe”. (153) La Unidad es el abismo del Enigma en cuyo seno converge incluso la oposición entre el “bien” y el “mal”: (“Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo: /son formas del Enigma la paloma y el cuervo”). (90)

La sentencia del centauro Folo: “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira” (91) resume el andamiaje filosófico de la poética del *Coloquio*. El “soplo” es aliento, logos, emanación de la Unidad incognoscible que irradia en el hombre, las criaturas y las cosas. Todo, en su multiplicidad contradictoria, retornará a la Unidad a través del umbral de la Muerte. Pero el “soplo” es también el origen del lenguaje y “el hombre favorito del numen” puede traducir ese aliento divino en poesía.

Tal vez Quirón –por su triple naturaleza animal, humana y divina, por ser, además, un ascendido a criatura cósmica, pero sobre todo, por haber renunciado a la inmortalidad– conoce, mejor que el vate o el sacerdote, la clave del Enigma supremo. O tal vez no, y por eso calla ante la palabra final de la muerte, a la que declara “inviolable y pura”, pues aun quien la penetra es incapaz de conocer o revelar su misterio. La muerte conduce a la nada de la Unidad originaria de donde todo procede y de la cual nada se sabe

---

<sup>10</sup> Véase la nota 18, sobre el ánima mundi. (Notas al *Coloquio de los centauros*).

ni puede decirse. El silencio de Quirón es “el triunfo del terrible misterio de las cosas”. Como en “Lo fatal”, la angustia consiste en “...no saber a dónde vamos ni de dónde venimos”.

Ya nada hay que decir excepto la coda de los diez versos finales del poema en los que la escritura humana intenta traducir el lenguaje cósmico representado por los truenos de Apolo, las olas del Océano, el chirrido de las cigarras helénicas, el sonido de las hojas inmarcesibles del laurel y el galopar de los centauros, que han hecho mutis y se alejan de escena. (203-212) Pero los alejandrinos finales incurren en torpes hiatos (“Más he aquí...”), en desafortunadas epanadiplosis (Apolo, Apolo), en clisés metafóricos (el carro de Apolo y los carrillos de Eolo) e introducen elementos escenográficos inmotivados (el templo de mármol –seguramente también de Apolo– que se divisa a lo lejos). El esplendor sinfónico de los veintidós versos introductorios del poema se marchita en una conclusión precipitada y forzosamente cíclica. Es como si el poeta hubiera querido parodiarse a sí mismo, y al hacerlo, casi sin proponérselo, expresara la brecha irremediable entre el lenguaje humano y el divino, la distancia entre el significante poético y la totalidad preexistente del significado.

Rubén Darío y la pléyade de poetas modernos que lo precedió en lengua alemana, inglesa y francesa, intentaron restañar esa brecha con la fe en la capacidad del poeta para escuchar, de alguna manera misteriosa, la voz de las cosas o entrever la borrosa escritura del libro del mundo. *Signaturas*, llamó Paracelso al eco de la voz y a los trazos de la escritura divina en las cosas; rasgos que se manifiestan como un sonido posible que el hombre en su furor creativo es capaz de interpretar en una imagen fonética. Los artistas modernos se sintieron atraídos por las posibilidades poéticas implícitas en esta corriente de pensamiento en la que el vidente, el místico, el teúrgo, el mago y el poeta gozaban de igual prominencia.

La metáfora del libro de la naturaleza, que Galileo imaginó escrito en caracteres matemáticos, fue sustituida, a partir de Saussure, por la metáfora del tablero de ajedrez en el cual los

signos no tienen otro valor que el provisorio y arbitrario que surge de la relación de unos con otros. Haber confundido esta metáfora estructuralista, de carácter provisional y metodológico, con una imagen de la esencia misma del lenguaje ha sido fuente de múltiples equívocos.<sup>11</sup> Esta metáfora lúdica dio pie a una concepción relativista del significado —y, por ende, también del significante. Las consecuencias de esta situación para la poesía, aunque han sido aludidas, caen fuera del alcance de estas líneas. El *Coloquio de los centauros*, y en general lo más notable de la obra de Rubén Darío, representa una de las últimas líneas de resistencia a lo que se avecinaba: el fin de la poesía como posibilidad de vislumbre del Ser, múltiple y uno. Un lector atento, sin embargo, escuchará los ecos vivos de esta poética aparentemente periclitada en poetas tan distintos y distantes como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Luis Palés Matos, Fernando Pessoa, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, José Ángel Valente, Gonzalo Rojas... por mencionar solo a algunos del ámbito iberoamericano.

---

<sup>11</sup> Sobre este problema resulta particularmente útil volver al libro iluminador de Jeanne Parain-Vial, *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1969.



ARTURO ECHAVARRÍA

EL COLOQUIO DE LOS CENTAUROS:  
POESÍA Y POÉTICA<sup>1</sup>

De los muchos poemas que escribió Rubén Darío, el *Coloquio de los centauros* es quizá el más complejo y también el que mayor significado tiene para entender la teoría poética del nicaragüense. Una lectura atenta, como veremos, configura el *Coloquio* como una suerte de eje en torno al cual gravitan, por un lado, los motivos predominantes de la obra de juventud y, por otro, los temas principales de su poesía de madurez.

En lo relativo a la complejidad del poema en sí, el mismo Darío se ocupó de advertirle al lector que el *Coloquio* “necesitará bastantes exégesis y largas explicaciones”. Ello es así por dos razones primordiales: la primera está relacionada con las innumerables alusiones a la mitología de la antigüedad clásica que sirven de fundamento al poema; la segunda remite a la complejidad conceptual y estructural de la obra. A primera vista, el diálogo de los centauros se presenta como una serie de reflexiones inconexas en torno al mundo, la mujer, la creación poética y la muerte. Un personaje discurre sobre el alma de las cosas, el que le sigue intenta trazar

---

<sup>1</sup> Publicado en *Homenaje a la poesía. Rubén Darío: Coloquio de los centauros*. Reproducimos el texto por haber formado parte de la edición no venal obsequiada a los ponentes del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), celebrado del 15 al 18 de marzo, en San Juan de Puerto Rico.

una definición del centauro. Uno habla sobre el “alma” de las piedras preciosas; mientras que el próximo, al tomar la palabra, evoca el mito de Deucalión y Pirra. Con demasiada frecuencia, las intervenciones de los centauros, sus exposiciones y réplicas, parecen carecer de nexos lógicos. Ante tal complejidad, algunos lectores han calificado el *Coloquio de los centauros* como un enigma y muchos han tildado algunos de sus versos de “herméticos”. En efecto, si se leen estos versos uno tras el otro, en forma secuencial —como de ordinario recorreremos con la vista cualquier texto—, el *Coloquio* se presenta como una serie de bellas metáforas sueltas y de consideraciones en torno a la mujer, la poesía y la muerte que no parecen estar relacionadas unas con otras.

La disgregación de ideas es solo aparente. Las reflexiones de los centauros se configuran en un todo unitario y orgánico. Las ideas expuestas, dispares al comienzo, evolucionan por medio de una estructura “musical” que las conduce, a través de variaciones, a una resolución acorde al final del poema. Aun aquellas intervenciones de los centauros que puedan parecer inconsecuentes en el contexto del diálogo, se vinculan por ligazones internas a los temas principales del poema y ahondan así sus respectivos significados. Se impone, pues, una lectura, por decirlo así, “no lineal”, “no-secuencial” de esta obra extraordinaria. Una vez leída de este modo descubrimos que en el poema no hay, en rigor, ni “apartes” ni versos herméticos.

## LOS CENTAUROS

Antes de continuar, convendría detenerse brevemente en la figura del centauro en sí. La mitología clásica lo representa como una criatura mitad hombre, mitad caballo, y como tal, participa de una naturaleza multiforme: la de un animal y la de un ser humano. Entre ellos, solo uno, Quirón, había sido dotado de una naturaleza triple: además de su condición de animal y de ser humano poseía el don de la inmortalidad y, por tanto, participaba de

un elemento asociado con lo divino. Es el más prudente y el más sabio de todos los centauros, y también el menos propenso a los impulsos puramente carnales que predominan en sus congéneres, como la bebida y el sexo.

El crítico Arturo Marasso determinó que Darío obtuvo los nombres propios de los personajes del libro XII de las *Metamorfosis* de Ovidio. Allí se narra la dramática historia de estos seres híbridos, aludida constantemente en el poema de Darío, que culmina en la extinción de la especie. Es el legendario Néstor quien relata los pormenores de lo que pasó a la historia de la mitología como la batalla de los lapitas y los centauros. Todo ocurrió en las bodas de Piritoo e Hipodamia. Los centauros habían sido invitados a los festejos, pero en el transcurso de la celebración, ya embriagados, cedieron al impulso de la lujuria, y uno de ellos, Eurito, decide raptar a la novia, Hipodamia. Los compañeros de Eurito siguieron su ejemplo y cada uno arrebató la mujer que más le había gustado. Así comienza una guerra entre lapitas y centauros cuyas consecuencias fueron muy graves: la destrucción de la especie de estos seres biformes.

La figura mitológica del centauro, sin embargo, no desapareció del panorama de la literatura occidental. Siglos después [de anunciado el mito en la literatura clásica], los poetas parnasianos franceses del siglo XIX lo emplearon como un símbolo central en varios de sus poemas más importantes. En “Le Centaure” Maurice de Guérin y en el “Khirôn” de Leconte de Lisle, el centauro ocupa un lugar destacado. Sería preciso aclarar que estos centauros ya no son los seres a los que alude la mitología de la antigüedad clásica: impulsivos y con una inclinación desenfadada por el vino y por el sexo. Los centauros de los parnasianos son ahora seres meditabundos, e incluso videntes, como es el caso del Khirôn de Leconte, que reflexionan sobre su propia condición y el universo que los rodea. Los seres biformes que sirven de modelo para los personajes que figuran en el “Coloquio” de Darío no provienen, pues, directamente del mundo de Home-

ro u Ovidio, sino que, enriquecidos por el don de la reflexión, la sabiduría y la capacidad de una percepción refinada que les permite penetrar en los misterios de la naturaleza, descienden en gran medida de los centauros recreados por los grandes poetas del Parnaso francés.

## LA NARRACIÓN Y EL DRAMA

El poema tiene dos aspectos: uno que podríamos llamar narrativo y otro dramático. El diálogo entablado por los personajes está inserto en un marco narrativo que recuerda, por su belleza animada, el poema “Recreaciones arqueológicas”. Los centauros, en pleno movimiento, se describen con detalle (“...unos enormes, rudos; otros / alegres y saltantes como jóvenes potros”), pero la carrera del tropel súbitamente cesa cuando comienza el diálogo. Es de notar que, una vez que los centauros callan al final del poema, el dinamismo físico aparece una vez más, como si constituyera un ciclo externo: “Y por el llano extenso van en tropel sonoro/los Centauros, y al paso, tiembla la Isla de Oro”.

Si el dinamismo físico cesa al comenzar el diálogo, es tan solo para que los sustituya un dinamismo psíquico, un dinamismo ideal. Una vez que los seres biformes toman la palabra, comienza una complejísima evolución de ideas. Los temas que se anuncian por boca de uno de los personajes se elaboran por boca de otro, luego se enlazan a estos nuevos temas por boca de un tercero, se desarrollan a base de punto y contrapunto –volviendo en ocasiones al tema originario, ahora enriquecido– a modo de la forma musical de “temas con variaciones”, hasta culminar en una “coda” rápida, llena de sentido dentro del contexto. Estructura y sentido en esta ocasión están tan íntimamente enlazados entre sí que los he estudiado al unísono, de modo simultáneo. No se puede entender a cabalidad lo expuesto por un personaje, porque su parlamento está vinculado a lo enunciado por el personaje que le precede; y este, a su vez, ha estado elaborando aspectos de un tema presen-

tado por un personaje que ha intervenido mucho antes que él, cuyo sentido tiene poca relación aparente con el que estamos en vías de dilucidar. Si se toman en consideración las circunstancias que acabo de delinear, una lectura “lineal” del poema no es, a mi entender, ni útil ni provechosa.

## 1

La exposición del tema que podríamos considerar central —la inspiración poética y el misterio del universo—, y sobre el cual girarán, de un modo u otro, las discusiones subsiguientes, está puesta en boca de Quirón:

..... digamos  
 junto al laurel ilustre de florecidos ramos  
 la gloria inmarcesible de las Musas hermosas  
 y el triunfo del terrible misterio de las cosas. (642, 22-5)

Luego de comentar la naturaleza inmortal de Quirón, Abantes retoma el tema enunciado por el más sabio de los centauros en su discurso inicial y comienza a labrar una definición primaria, lo que constituye el comienzo de la primera variación. El “terrible misterio de las cosas” se concreta reduciéndose a un germen unitario que predomina tanto en lo animado como en lo inanimado:

Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre  
 de la tierra y al germen que entre las rocas y entre  
 las carnes de los árboles, y dentro humana forma,  
 es un mismo secreto y es una misma norma. (642, 45-8)

En el discurso que sigue de inmediato, Quirón completa las palabras de Abantes y extiende su pensamiento cuando define el “germen” en términos inequívocos como un principio vital de lo inanimado.

¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital: las cosas  
 tienen raros aspectos, miradas misteriosas,  
 toda forma es un gesto, una cifra, un enigma. (643, 51-3)

Con estas palabras Darío cierra un pequeño ciclo sobre uno de los aspectos del tema principal, “el terrible misterio de las cosas”. En el universo existe un denominador común, un germen que, por ser esencia de vida, infunde alma en lo inanimado.

Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar  
 y hay un alma en cada una de las gotas del mar. (643, 55-6)

Pero una vez establecidas estas consideraciones, Rubén Darío retoma otro aspecto del tema inicial que aún quedaba por explorar: la función de las musas, o si se quiere, la función del poeta como receptor e intérprete del enigma que constituye el universo. En los versos que siguen a aquellos que declaran que “...Hay un alma en cada una de las gotas del mar”, Quirón declara:

el vate, el sacerdote suele oír el acento  
 desconocido; a veces enuncia el vago viento  
 un misterio, y revela una inicial la espuma...

.....

Y el hombre favorito del numen, en la linfa  
 o la ráfaga, encuentra mentor –demonio o ninfa. (643, 57-62)

Pero el milagro –el constante intercambio entre poeta y universo– solo ocurre por el influjo de la gracia divina. En el discurso que sigue, Folo, tomando las palabras de Quirón (“el vate suele oír acento / desconocido...”), identifica implícitamente al poeta con el centauro, pues en ambos seres corre la triple esencia:

El biforme ixionida comprende de la altura  
 por la materna gracia, la lumbre que fulgura

.....

pues en su cuerpo corre también la esencia humana  
 unida a la corriente de la savia divina  
 y a la salvaje sangre que hay en la bestia equina.

(643, 63-4/80-2)

En el discurso que sigue, Quirón resume las palabras de Folo sirviéndose de una imagen espacial. Sobre el cuerpo biforme del centauro se ciñe simbólicamente la triple esencia que lo anima. Lo animal pegado a la tierra, lo divino en las alturas: “Sus cuatro patas bajan; su testa erguida sube.” (p. 644, 84).

Con estas palabras que constituyen un “acorde” que nos deja suspendidos, se cierra la primera variación sobre el tema central del poema y sus dos vertientes que Quirón había enunciado al comenzar el coloquio. Universo, poesía y poeta quedan firmemente unidos entre sí, y el centauro, a su vez, atado –aunque todavía por nexos débiles– al poeta por razón de su triple naturaleza.

Pero el “acorde” que nos ha dejado suspensos pronto se resuelve. Los próximos discursos de Orneo y Quirón, tras un salto a las primeras palabras del discurso de Folo, modulan el ambiente ideológico hasta llevarnos a la repetición del tema central, ya en un diapason diferente y de donde surgirá, como veremos, una nueva variación.

Impulsados por las palabras de Folo acerca del don adivinatorio de los centauros (“El biforme ixionida comprende de la altura /... la lumbre...”), Grineo intenta resolver el misterio de los seres del universo en términos de conceptos morales *a priori*, en ese caso dictados de la tradición popular y literaria:

Yo comprendo el secreto de la bestia. Malignos  
 seres hay y benignos. Entre ellos se hacen signos  
 de bien y de mal, de odio o de amor, o de pena  
 o gozo: el cuervo es malo y la torcaz es buena. (644, 85-8)

Nada menos afín a la sensibilidad de Darío. El mundo debe aparecer a los ojos del poeta visto a través de un cristal de ino-

encia moral. Ni juicios temerarios ni prejuicios deben influir en su pensamiento poético. Es por ello que, al responder a Grineo, Quirón advierte lo siguiente:

Ni es la torcaz benigna ni es el cuervo protervo:  
son formas del Enigma la paloma y el cuervo. (644, 89-90)

Solo lo contemplado como forma de un todo unitario, forma del “Enigma”, sin tacha moral alguna, puede convertirse en objeto de poesía. Así lo dirá Astilo: “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira.” (644, 92)

Las palabras de Astilo, al completar el sentido del discurso de Quirón, reintroducen instantáneamente el tema medular de la obra, tema que, sin embargo, trae ahora consigo nuevos atributos. Ha llegado al centro del poema por una trayectoria diferente que ha servido para iluminar nuevas facetas del proceso creador. Bajo estas nuevas luces, la relación *poeta-universo* queda en un momento equilibrado, que pronto se pierde para desencadenar una nueva variación. Las meditaciones de los centauros nos conducirán por senderos muy distintos de los que ya conocemos.

## 2

Tomando las palabras de Astilo y a la vez replicando, Neso comienza la segunda variante aunando la semilla de la inspiración poética con la mujer:

Astilo  
El Enigma es el soplo que hace cantar la lira.  
Neso  
¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira! (644, 91-2)

Y la voz *fatal*, haciendo las veces de una clave mágica, desata toda una gama de sentimientos encontrados respecto de la mujer, sentimientos que aparecen repetidas veces y con diversos matices a través de la obra poética de Darío. En los discursos siguientes se

expresa, mediante un esquema de contrapunto violento, el dilema de la posesión erótica en el poeta. Se contrastan las dos mujeres deseadas. De entrada, la de carne y hueso, irresistible, la que eriza los sentidos, la que imanta con su mera presencia. Pero ya, en versos anteriores a *Azul...*, esos atractivos, preludios del placer sensual, vienen acompañados de atributos funestos. La amada puede albergar en sus labios de flor la ponzoña venenosa (“hay un áspid / en sus labios...”), y si sus gracias “son raudales de placer”, “... es su pecho un abismo / siniestro y hondo... ¡Muy bien!” (“Remember”, 188). El “muy bien”, burlón y amargo, desaparecerá dejando el deseo inclinado a un abismo que no tarda en adquirir, como veremos, la hondura y la oscuridad de la muerte.

En los poemas del Darío maduro, el deseo –desprovisto ya de matices románticos– crece, siempre enarbolando promesas de innumerables alegrías, y simultáneamente adquiere los rasgos de las profundidades del precipicio. Negros son los ojos de Eros y “tenebrosas” las pupilas de las magníficas reinas “que daban los amores y las muertes”. (“Alaba los ojos negros de Julia”, 627). Unidos amor y muerte, desembocan en la paradoja: *luz negra*. Pero lo oscuro de la “luz” se hará sentir con más insistencia en el momento mismo del intento de la posesión física. La amante de “Mía”, triste como él luego del gozoso acoplamiento, se muestra inaccesible a la posesión total. No será suya “hasta la muerte”, porque el goce sexual se convierte en el implacable cronómetro de nuestra condición efímera. La mujer de los placeres eróticos del momento se transforma en diversos poemas de Darío, consciente o inconscientemente, en “memento mori”. Es ella la que lo tienta con su carne para recordarle los “fúnebres ramos” de la muerte, como en “Lo fatal”.

A un mismo tiempo, encontramos en su poesía un anhelo de posesión que arranca con igual empuje hacia la mujer ideal, la arquetípica Venus, la esencia misma de lo femenino, la que por su belleza es eterna pero que, como la Venus-estrella de *Azul...*, no se puede alcanzar (“...mi alma quiere dejar su crisálida/ y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar” [600]). Búsqueda sin pausa

ni descanso, porque en los contornos de la mujer de “carne y hueso”, encontrada a cada paso, está enmarcada la forma de la imperecedera, de la sin-nombre. Y en algunos poemas ni siquiera nombre tendrá, sino pronombre. En “Ecce homo”, por ejemplo, la visión de la mujer como “un costal de carne y huesos” pronto deja paso al lamento (“visión pura de amor; dame consuelo: /.../ abre tus ojos, quiero ver el cielo, /(...) visión divina.”) y al súbito salto hacia los ámbitos de lo imaginario, espacio liberado del tiempo donde puede concretizarse el deseo:

Aquí en mi corazón tengo guardado  
 un mi pequeño edén iluminado  
 por la luz de una aurora indefinida,  
 donde, en la tempestad, hallamos calmas  
 recogidos yo y *Ella*,  
 mi adorada, mi bella... (p. 455)

Pero *Ella*, sería preciso recordar, es también la que, tras un desfile de nombres propios, se aguarda –no sabemos si su presencia ha de ser resplandeciente o tétrica– en el poema “Heraldos”:

¿Ella?  
 (No la anuncian. No llega aún.) (p. 638)

En boca de los centauros, el contraste entre las dos mujeres –que en el fondo no son dos, sino distintos aspectos de una sola– adquiere particular tensión cuando se intenta hallar la imperecedera en la carnal, ya que la carne se levanta como barrera infranqueable a todo intento de posesión de eternidad. Las palabras con que Neso evoca la figura de la mujer de “carne y hueso”, la causa de su muerte al intentar poseerla (“Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella...”), suscitan en el sabio Quirón, único centauro desprovisto de la esencia del sátiro, el ferviente himno a la ideal, soberana Venus:

Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa  
 con la marina espuma formara nieve y rosa,  
 hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena,  
 ..... ¡VENUS impera!  
 Ella es entre las reinas celestes la primera,  
 pues es quien tiene el fuerte poder de la Hermosura  
 .....  
 Ella es la más gallarda de las emperatrices,  
 princesa de los gérmenes, reina de las matrices...  
 (645,95-7/111-3/115-6)

La visión de la mujer arquetípica descrita por Quirón suscita en Eurito, a su vez, la visión de la mujer fatídica (“¡No olvidaré los ojos radiantes de Hipodamia!”), y en Hipea la descripción de su cuerpo como foco de muerte:

De su húmeda impureza brota el calor que enerva  
 los mismos sacros dones de la Imperial Minerva;  
 y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte,  
 hay un olor que llena la barca de Caronte. (644-5, 129-32)

Y aunque Odites intenta la defensa de la mujer carnal identificándola con la mujer ideal (“Como una miel celeste hay en su lengua fina, /su piel de flor, aún húmeda está de agua marina. / Yo he visto de Hipodamia la faz encantadora...”), Hipea cierra la variación identificando en términos inequívocos la mujer con la muerte:

Ella la causa fuera de inenarrable espanto:  
 por ella el ixionida dobló su cuello fuerte.  
 La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte.  
 (646, 142-4)

Las palabras de Hipea, como aquellas de Quirón al final de la primera variación, nos dejan en suspenso. La dualidad mujer-

muerte queda irresoluta si se toma en cuenta que el punto de partida de esta variante fue la identificación de la mujer con el Enigma, fuente del sentimiento poético. Asimismo, será preciso recordar que antes, en la primera variante, Quirón entendió la inspiración como un portento que permite al poeta captar las emisiones del alma de los seres y de las cosas. La misión del poeta es plasmar en tiempo y espacio esa vida que lo rodea y que él siente en sí mismo. ¿Cómo, pues, podrá la mujer, hermana de la muerte, ser al mismo tiempo fuente de vida, de poesía?

## 3

Valiéndose de un discurso de Quirón, Darío pone en movimiento la tercera y última variación del poema, la recapitulación, y resuelve la pregunta que quedó en el aire al final de la segunda variante. Si la mujer es “hermana del Dolor y la Muerte”, como ha dicho Hipea, es porque su aspecto animal convierte en insible su esencia. Aludiendo al mito de Cenís, Quirón propone:

Por suma ley un día llegará el himeneo  
 que el soñador aguarda: Cenís será Ceneo:  
 Claro será el origen del femenino arcano:  
 La Esfinge tal secreto dirá a su soberano. (646, 148)

La historia de Cenís, narrada por Néstor poco antes de relatar la batalla de centauros y lapitas en el libro XII de las *Metamorfosis*, aclara el sentido de las palabras de Quirón. Neptuno se enamoró de la joven Cenís. Un día, mientras ella se paseaba junto al mar, la raptó. Después, compadecido de su sufrimiento, ofreció otorgarle lo que deseara. Ella pidió ser transformada en hombre para no tener que volver a verse en tales circunstancias. Así fue. El hombre creado de Cenís por Neptuno llevó el nombre de Ceneo. El mito, en el contexto del discurso de Quirón, no parece aludir ni al Andrógino, ni a un llamado sexo “inicial” y “definitivo”. Ovidio, por medio de un ingenioso juego dramático, recalca que la metamorfo-

sis de mujer en hombre fue efectiva e irreversible. La conversión de Cenis en Ceneo no es aquí ni de carácter literal ni simbólico, sino analógico. El arcano de la mujer podrá ser develado por exclusión, no por inclusión. No se trata, pues, de un hombre con rasgos de mujer. Se trata de aquello que queda fuera del hombre una vez efectuada la transformación. Recordemos que Cenis pidió el regalo de la metamorfosis sexual para evitar la reincidencia de una violación. Lo ideal, lo que hay de eterno en la mujer –nos dice Quirón– solo podrá ser comprendido una vez despojada de aquellos atributos que la arraigan en el tiempo, en lo erótico-momentáneo. El soberano de la Esfinge tendrá el poder de llevar a cabo esa “resta”, de crear no un sexo compuesto e indefinido, sino el sexo femenino en su esplendor elemental.

Clito toma la última frase del discurso de Quirón (“la Esfinge tal secreto...”) y reintroduce el tema trabajado en la primera variación del poema (“el vate, el sacerdote, suele oír el acento / desconocido...”), pero en un contexto mucho más rico. El poeta tiene el don de resolver los enigmas; y es él, por implicación, quien puede convertirse en el soberano de la Esfinge:

Naturaleza tiende sus brazos y sus pechos  
a los humanos seres; la clave de los hechos  
conócela el vidente: Homero, con su báculo;  
en su gruta Deifobe, la lengua del Oráculo. (646, 152)

Nuevo enfrentamiento del poeta y el universo, que en esta ocasión se da con un marco de referentes más reducido y complejo. No es una naturaleza locuaz, pródiga en alusiones recónditas, la que se describe en los versos siguientes, sino un cosmos en plena actividad, en constante flujo y reflujo, reducido a un estado primordial donde reina la energía pura y creadora. Al evocar ese mundo, Caumantes introduce otra faceta del tema trabajado en la primera variación. El centauro, monstruo de triple naturaleza, resulta identificado en términos concretos con el vidente, con el poeta (“une sexuales ímpetus a la armoniosa furia...”). Mons-

truo-vidente, pero en el que persevera, indómita, una desenfrenada impetuosidad. Porque el centauro se vuelve hacia el universo y el deseo de posesión prorrumpe en el delirio: “El monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe.” (646, 153)

Ansia de la médula del mundo, como antes ansia de la mujer. Y en la configuración de los discursos de Quirón y Clito, antecedentes inmediatos del de Caumantes, los incógnitos de mujer y cosmos inciden: son uno y el mismo. Si en versos anteriores el enigma había sido adscrito primero a la naturaleza en general y luego a la mujer, la poesía ejerciendo un ambiguo papel de mediadora ante el misterio (“*Quirón*: Son formas del Enigma la paloma y el cuervo. / *Astilo*: El Enigma es el soplo que hace cantar la lira. / *Neso*: ¡El Enigma es el rostro fatal de Deyanira!”), ahora, dotado el poeta de la capacidad de desentrañar arcanos, el orden de interrogación marcha a la inversa: descifrar el secreto femenino es irrumpir en las fuerzas elementales que rigen el universo. La hembra contiene, por una parte, el “Enigma” y por ello asume las cualidades de la esfinge; por otra, es a un mismo tiempo manantial de poesía. Muerte, vida, y orbe quedan transfigurados en ella para enfrentarse al poeta. Así lo dirá Caumantes en el centro de su discurso:

la boca melodiosa que atrae en Sirenusa,  
es de la fiera alada y es de la suave musa... (pp. 646-7, 159-60)

Palabras que, tras un vertiginoso salto al discurso de Quirón en la primera variante del poema, amplían y completan el significado de aquellos versos en los cuales el sabio centauro discurría sobre la relación existente entre el “misterio de las cosas” y la inspiración poética:

Y el hombre favorito del numen, en la linfa  
o la ráfaga encuentra mentor: –demonio o ninfa. (643, 62)

Fiera alada y suave musa, demonio o ninfa. Es más, la puntuación aclara la, en apariencia ininteligible, secuencia lógico-poética

que va de “linfa” a “ninfa”. Los dos puntos y el guion hacen las veces de una pausa antes de la brevísima sentencia final inscribiendo en las formas de la mujer linfa, ráfaga, mar y cielo, el mundo natural en toda su variada extensión.

Monstruo el centauro, monstruo también la sirena. Solo que ella encierra la clave del conocimiento universal. En una súbita transposición, los últimos versos del discurso de Caumantes pasan de los ámbitos de los seres míticos a los del género humano:

Naturaleza sabia formas diversas junta,  
y cuando tiende al hombre la gran Naturaleza,  
el monstruo siendo el símbolo se viste de belleza. (647, 164)

Y si por boca de Grineo y Quirón se reintroduce el único tema trabajado en la primera variante que hasta ahora no se había incluido en la recapitulación –la unidad esencial del mundo–, es para darle un nuevo giro capaz de enlazar y resolver la pregunta que había quedado en suspenso al final de la segunda variación. Las enfáticas palabras con que Quirón proclama una vez más la unidad del universo bajo un ente anímico (“...sobre el mundo tiene un ánima toda”), el tema sobre el cual se fundaron todas las discusiones subsiguientes, suscitan en Grineo una reacción inesperada. El centauro-vidente no percibe ya las almas en las formas naturales directamente, en el árbol o la espuma, sino en la obra cincelada y terminada por la mano de un artífice: las gemas.

He visto entonces raros ojos fijos en mí:  
los vivos ojos rojos del alma del rubí;  
los ojos luminosos del alma del topacio,  
..... los ojos de las gemas  
de brillos peregrinos y mágicos emblemas. (647, 168-72)

En estos versos de una singular belleza se alude a unas almas cautivas, apresadas para la eternidad en la dureza de las gemas. Son

también almas de ojos refulgentes, parecidos a los “ojos radiantes” de Hipodamia –tras los cuales, ya ha afirmado Hipea, “ríen traidores males” (645, 122) –pero cuyas miradas se han depurado al emanar de meras esencias.

Los fulgores aquí no delatan sino lo sustancial, la luz aprehendida en la piedra tallada, que a su vez, al refractar esa luz, la vuelve consistente, la diferencia e individualiza para reflejar una multitud de colores, como en el caso del diamante; o uno solo, como en el zafiro, el rubí o la esmeralda.

No ha de extrañarnos, pues, que la percepción de Grineo pase, sin aparente nexo lógico, de las miradas de las gemas a los entes vitales que yacen latentes en la materia esperando la mano del artista que les dé respiración. La intervención de Grineo culmina con las siguientes palabras:

Amo el granito duro que el arquitecto labra  
y el mármol en que duermen la línea y la palabra... (647, 173-4)

Son las palabras de Quirón las que, al contestar a los últimos versos de Grineo, resuelven armónicamente el conjunto:

A Deucalión y Pirra, varones y mujeres,  
las piedras aún intactas dijeron: ¿Qué nos quieres? (647, 175-6)

La historia de Deucalión y Pirra (Ovidio, *Metamorfosis*. 318-415) ilumina, en parte, el aparente hermetismo de estos versos. Júpiter decide destruir el mundo por medio de un diluvio. Solo se salvan Deucalión y Pirra. Una vez que se retiran las aguas, la pareja consulta el oráculo para averiguar el modo de regenerar la raza humana. El oráculo les manda lanzar los huesos de su abuela por sobre sus hombros: la abuela es la Tierra, sus huesos, las piedras. Las piedras se transforman en hombres y mujeres.

La idea central trasplantada del mito al poema es la del acto de la creación en general, y la de creación de los sexos en particular. “El mármol en que duermen la línea y la palabra” contiene ele-

mentos de vida latente, gérmenes, si invisibles para otros, visibles para el poeta, esperando el roce de su mano para exteriorizarse. Pero este momento en que se infunde vida, en que se fijan los gérmenes en tiempo y espacio, abarca una zona de penumbra en cuyo centro el poeta recibe el don de la selección: forma. “Las piedras aún intactas dijeron: ‘¿Qué nos quieres?’”. Aún intactas. Antes del tacto se destilan las formas que acomodarán la esencia. De la naturaleza multiforme y enigmática surgirán por la gracia de la mano prodigiosa [así como, metafóricamente, de las manos del poeta-orfebre surgen las piedras talladas encerrando quintaesencias] las “formas puras del ánfora”. El poder de dar vida incluye el poder de celebrar el “himeneo” que el soñador aguarda, la potestad de desplazar los rasgos hermanos “del dolor y la muerte” para llegar a la esencia femenina, convertida en objeto de poesía. Si es el rostro fatal de Deyanira la semilla de la inspiración poética, el rostro que se busca y se encuentra en el instante de plasmar el tiempo es el de la Venus imperante, Venus-estrella, la princesa de los gérmenes, la eterna.

El dilema de posesión que experimenta el hombre-monstruo queda satisfecho. En el mundo real, el anhelo de posesión de lo eterno, impulsado por su esencia divina, queda frustrado por la esencia animal, por el deseo de la carne que lo conduce al recuerdo de su condición de ser caduco, a la proximidad de la muerte. En el mundo poético el acto creador puede deslindar la mujer de aquellos de sus atributos que están enraizados en el tiempo para permitir al poeta posesionarse de su esencia, de lo no precedido, de lo que irradia solo vida. Y a través de ella, el universo.

Todas las variaciones convergen en un punto. Las relaciones universo-poeta, poeta-monstruo, mujer-poeta se resuelven en el portento de la creación poética, vencedora del tiempo.

De ahí que aunque en palabras de Arneo se declara: “La Muerte es de la Vida la inseparable hermana”(648), al comenzar la “coda”, por boca de Medón, la muerte se nos pinte en términos de lo bello:

Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;  
 en su rostro hay la gracia de la núbil doncella  
 y lleva una guirnalda de rosas siderales. (648, 191)

La muerte –tan distinta a la que aparece en otros poemas de Darío– no viene aquí a arrebatarse el mundo de las manos del poeta, porque parte de ese mundo él ya lo hace suyo por medio de la poesía. La muerte viene tan solo a liberarlo de los sufrimientos (“Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte”), y por eso es hermosa. Así lo resumen las palabras de Euretó (*sic*). Enlazándose al discurso de Quirón (“A Deucalión y Pirra, varones y mujeres...”) que apunta al acto de la creación, al momento en que se infunde vida, y trazando simbólicamente sobre la figura del artista la de Prometeo, creador del género humano, dice:

Si el hombre –Prometeo– pudo robar la vida,  
 la clave de la muerte serale concedida. (648, 198)

La estructura musical del “tema con variaciones” ha permitido a Darío llevarnos desde la presentación de dos posiciones en aparente conflicto –el poeta frente al universo– hasta su resolución en el acto creador. Las variaciones han iluminado distintos aspectos del poetizar: la situación de la mujer respecto del universo, el poeta y la poesía; los imperativos morales del artista en el momento de la creación; el valor del arte frente a la vida y la muerte; temas todos que convergen de la poesía juvenil y que se bifurcan hacia la obra madura.

El “Coloquio de los centauros” es, en su totalidad, canto de vida y canto de esperanza. Momentáneamente. Errante por fuera y por dentro, Darío no es de los que se complacen con sus propias respuestas a problemas tan complejos como la total posesión de la mujer, la derrota del tiempo o, inclusive, el triunfo del arte sobre la muerte. Si en el “Coloquio” se logra el prodigio de la posesión de la esencia femenina, pronto se verá el artista atormentado por la nostalgia del “abrazo imposible de la Venus de Milo”. Si aquí

el arte triunfa sobre el tiempo, más tarde vendrá la exclamación dolorosa, “¡Oh miseria de toda lucha por lo finito!/Es como el ala de la mariposa/ nuestro brazo que deja el pensamiento escrito”. No hubo descanso, porque no hubo ni apocamiento ni cobardía ante sí mismo. El poeta dijo su verdad; se mantuvo, si no siempre firme, sí de frente, aun cuando le temblaba el alma, “a la entrada de la mina / del yo y el no yo...”.



CHRISTOPHER MAURER

PRÓLOGO A “EL CONTEMPLADO”  
DE PEDRO SALINAS<sup>1</sup>

Parece imposible, ahora como entonces: “que tantos hombres, en tantos países, hayan podido ser tan criminales, tan *estúpidos*, sin que nadie los atajara... ‘Dios ciega a los que quiere perder’”.

Desde California, hace siete décadas, en plena guerra mundial, se asombraba Pedro Salinas de la ceguera moral de Europa y se acordaba de un “terrible” cuadro de Pedro Brueghel el Viejo, en el cual una fila de ciegos está a punto de precipitarse a un hoyo o a un arroyo. “Así veo hoy al mundo. ¿Verán los americanos, o los tiene cegados Dios ya también?” (III:893)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Leído el 16 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en la sesión plenaria 3, *Hispanoamérica y la esencia de la lengua. Homenaje a la poesía: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Luis Palés Matos*. Publicado en la edición no venal *Homenaje a la poesía. Pedro Salinas El Contemplado*, obsequiada a los ponentes del CILE.

<sup>2</sup> Los números entre paréntesis remiten o al número de las variaciones de *El Contemplado*, o al número de tomo y de página de Pedro Salinas, *Obras completas*, ed. Enric Bou, con introducción y notas de Bou y Andrés Soria Olmedo (t. III) y Montserrat Escartín Gual (t. I), Madrid, Cátedra, 2007. Agradezco la ayuda de Luce López-Baralt, José Luis Vega, Paloma Pueyo, James Valender, María Estrella Iglesias, Aurora Díez-Canedo Flores, Janette Becerra, Georgette M. Dorn, y de Laurie Mar Garriga, quien ha rastreado, en archivos puertorriqueños, una parte importante de la historia de este libro; y a Rosa Vanessa Otero el cuidado editorial.

El juicio, ya severo, iba a adquirir tintes aún más densos. Dos años más tarde, hacia el comienzo de su estancia como profesor visitante en Puerto Rico (1943-1946), el poeta leyó en los periódicos que había desaparecido de un museo de Nápoles, sustraído por los nazis, ese mismo cuadro de Brueghel, *El ciego guiando a los ciegos*, “que tan obsesionado me ha tenido”.

Si había que escoger alguna ilustración de la política europea y en general de la marcha del hombre en los últimos veinticinco años, esta pintura venía a maravilla. Y mire usted por dónde, se pierde como si quisiera quitarle el mundo el espejo de su insensatez. (III:1042)

Escribió Salinas esas palabras a orillas de otro “espejo”, el mar de San Juan de Puerto Rico –“Jardín en medio’ del horror mundial” (III:1030)– consciente de que, para salvarse moralmente, el hombre debía aprender de nuevo a *ver* y a convertir lo visto y lo mirado –lo admirable– en lo contemplado. El poema que editamos es una defensa apasionada de aquella contemplación que toma como punto de partida el mundo natural (un mundo hoy en trance de extinción) y nos lleva de la mano hacia una luz salvadora.

Salinas escribió *El contemplado* entre noviembre de 1943 y abril de 1944, en un “miradero” al que llamaba, con humor, su “oficina”, a unas cuerdas de la pensión donde vivía: la terraza, con vista al mar, de un club universitario, la Fraternidad AFDA, a la que el poema está dedicado. Su amigo el escritor Tomás Blanco nos permite imaginar lo que sería ese espacio, análogo a lo que fue para fray Luis el oratorio salmantino de La Flecha pero a cinco metros del Atlántico, en la “ruta de los Alisios saturados de sol y de salitre”:

Al pie de la terraza, una faja de arena entre sepia y dorada. Por detrás y un poco hacia los lados, el caserío envuelto en frondas de árboles y palmeras. Arriba, luminosidad blanca

y azul, casi siempre, salvo en los breves tránsitos del crepúsculo... [En la terraza] pasaba don Pedro todas las horas que podía, inclusive para preparar sus lecciones, bien abrigado y cargado de libros y papeles.<sup>3</sup>

“A la sombra tendido”, frente a un mar que no dejaba de sorprenderle, escribió Salinas a un amigo:

¡Qué belleza natural la de esta isla! El mar es el más bonito que he visto, con el cinturón de arrecifes que le rodea de un oleaje *en profundidad*, y no solo en la playa. Me paso horas y horas frente al mar del Condado, nunca me canso de mirarlo. El mundo vegetal [es] prodigioso; las hojas son de una variedad de forma, color y tamaño asombrosa. Y luego, y sobre todo, esa atmósfera de claridad y azul, segura día tras días, al abrir la ventana. ... Estoy casi mentecapto, de tanto ojear. Absorbo luz y espacio en grandes dosis. En suma, encantado.<sup>4</sup>

No es extraño que en medio de esas claridades isleñas se acordara Salinas del verso de Mallarmé: “une île que l’air charge / De vue et non de visions” (una isla que el aire carga de vista y no de visión). Si el poeta francés distingue –según Salinas– “entre lo captable, o captado, materialmente por los ojos, *vue*, y lo asequible, solo, por arte de la imaginación, *visions*, [e]ntre el objeto visto, y el ... *visionado*” (II:1319), Salinas distingue entre el objeto visto y el *contemplado*. Veía el mundo natural como sistema de signos que dan acceso a un trasmundo espiritual: tema suyo desde su obra más temprana y que se había intensificado con los años, sobre

---

<sup>3</sup> Tomás Blanco, “Estancia en la Isla”, *Asomante*, 2, abril-junio 1952, pág. 58. La Asociación Fraternal de Amigos, fundada en 1923, se sitúa en la calle Cervantes, de San Juan.

<sup>4</sup> Pedro Salinas a Ángel del Río, 5 enero 1944, Papeles de Ángel del Río, Hispanic Society of America, Nueva York. Sobre la vista desde la terraza ver también las cartas de Salinas a Américo Castro, a Eleanor Turnbull y a Juan Centeno, II:1025, 1045-49.

todo después del contacto con la naturaleza americana, de grandeza insospechada. Hacía años que acariciaba la idea de escribir sobre el mar y de poder “leerlo” o descifrarlo. Ante un panorama marino o, por ejemplo, al subir a Pike’s Peak en 1940, había sentido la necesidad de “traducir” lo que había visto:

Porque me ocurre con muchas de las cosas que veo que se me representa en ellas un a modo de conjunto de signos supremos, absolutos que no sé leer ni traducir en el sistema de signos relativos que llamamos palabras. Esas cosas inmensas me dicen algo, sí, pero no se me formula en la conciencia su mensaje ... de modo organizado y comunicable. Espero. Quizás un día *vea* lo que ayer miré, hecho forma expresiva. (III:834-35)

*Ver* lo que miraba, mirar lo que veía. Durante otro de sus viajes por el oeste de Estados Unidos, en las montañas de Colorado, entre empujones de turistas que sacaban fotos sin apenas fijarse en aquella belleza, que invitaba a “mirar y hundirse en el mirar”, había decidido Salinas que el turista —y quizás el ser humano— tiene tres grados de receptividad: ver, mirar y contemplar.

[Algunos] ven lo que les enseñan, sin voluntad, porque se lo ponen delante, sin escoger ni diferenciar. El segundo grado es mirar: ya en mirar hay elección, y más actividad; se mira lo que uno prefiere e implica cierta personalidad e iniciativa... Y se llega al tercer grado: contemplar. Eso es lo supremo: una vez escogido lo que nos llama más la atención al corazón, se lo contempla; es decir, se fija la vista en ello, se pone en la vista la voluntad de penetrarlo con el alma, y así va uno apoderándose de ello. Es el grado supremo, porque al llegar a él el turismo queda abolido: ya no se anda, no nos movemos. (III:737)

En la luz “no usada” de Puerto Rico—y en el poema que editamos— la idea de la contemplación tomaba un vuelo más alto, fortalecida

por la lectura de los poetas místicos del XVI, sobre todo, quizás, de Luis de Granada, quien se detiene ante las bellezas del mundo y pregunta “cómo nadar en un tan profundo piélago de maravillas”:

¿Qué es, Señor, todo este mundo visible, sino un espejo que pusistes delante de nuestros ojos para que en él contemplásemos vuestra hermosura?

El mundo natural quiere ser “no solamente mirado sino también contemplado” y añade fray Luis que “muchos de los santos... se dieron mucho a este género de contemplación”, y fueron “elocuentísimos enamorados de la hermosura y sabiduría de Dios que resplandecía en las criaturas”.<sup>5</sup> Así era el “enamoramiento” de Salinas, del todo contrario a los odios ciegos de la guerra y a la mirada indiferente del que deja caer las bombas. Conviene recordar que, en Puerto Rico, mientras trabaja en *El contemplado*, Salinas termina el poema *Cero* (enero de 1944), de tema bélico, y que los dos poemas están en diálogo uno con otro. Si *El contemplado* invita a meditar, *Cero* es una “invitación al llanto”. En *El contemplado* los ojos se abren a un mar aún más azul que en los mapas (I). En *Cero*, el piloto de guerra mira el mundo como si fuera “un mapa distante”. Lo que es espuma vivificadora en *El contemplado* es “vaho de escombreras” en *Cero*. El “circo de alegría” en el que renacen los dioses marinos, “gran hervor de cuerpos en proyecto” (X), es, en *Cero*, desolado cementerio de estatuas rotas y “blancura desgarrada”. En los dos poemas, la salvación del hombre depende de una mirada larga, amorosa y colectiva: en la mirada del poeta está presente la de generaciones anteriores (XIII, XIV). En tiempos de

---

<sup>5</sup> Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Parte I, caps. 1 y 2. Ed. José Joaquín de Mora, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, t. 6, pág. 185a, 186b, 187a. Recuérdese que Salinas había editado una antología de fray Luis de Granada, *Maravilla del mundo* (Madrid, Signo, 1936; segunda edición, México, Editorial Séneca, 1940) y otra de San Juan de la Cruz, *Poesías completas: versos comentados, avisos y sentencias, cartas* (Madrid, Signo, 1936; segunda edición, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947).

guerra —entonces, como ahora— se borra ese mirar colectivo y se vuelven invisibles “delgadas gracias”:

la azucena y sus estambres,  
colibríes y sus alas,  
las venas que van y vienen,  
en tierno azul dibujadas,  
por un pecho de doncella.  
¿Quién va a quererlas  
si no se las ve de cerca? (I:671)

En los dos poemas —*Cero* y *El contemplado*— el poeta suprime del título el nombre común del monstruo (bomba, mar): paradójica desfamiliarización que los hace suyos mientras los ensimisma y enajena, despertando, en el caso de la bomba, el horror, y en el del mar, el asombro. Cielo, mar y tierra se unen en las imágenes del poema y llevan a nuevos prodigios: las “ínsulas extrañas” (VII) que prolongan la tierra bajo las olas (“¿no son ondas las hojas que rebrillan?”), la “primavera diaria” del cielo y del oleaje, o los “pétalos” de la espuma por la playa (II). Es el legado no sólo de la mística (el poeta evoca a los dos Luises y a Juan de la Cruz), sino también el de la metáfora barroca. Cuando Salinas habla de la “piel azul” del mar y de haberlo amansado a través del lenguaje (III, XI), recuerda no solo a Luis de Granada (que habla del “grande y tan hermoso cuerpo” del mar), sino también al “monstruo de cristal, / sierpe escamada de espuma” o a la “cabeza crespá” del mar personificado de Calderón.

Por la piel azul te corren  
undosos pensamientos,  
las finas plumas del aire  
ya te cubren de diseños. (XI)

¿Salinas o Calderón? Una de las tensiones internas de *El contemplado* surge de que la metáfora, o la cadena de analogías inge-

niosas, puede distraer de la contemplación amorosa del objeto en sí. Por una parte, convierte lo familiar en lo maravilloso. Por otra, como observó Salinas a propósito del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, a veces el precio de la metáfora es la desfiguración de los objetos incluidos en la comparación (II: 1320). En *El contemplado*, como en otros poemas de Salinas, lo grave se mezcla con lo lúdico (el mar es también niño que juega con sus azules) y la meditación con la sátira. Salinas levanta la vista, como había hecho Luis de León, del “torpe y bajo suelo” para fijarla en cierta “morada de grandeza” que no es el cielo (como en la obra del agustino) sino el espejo de ese paraíso. Mientras fray Luis habla de la “eterna primavera”, los “campos verdaderos,” y los “prados” celestes, Salinas se detiene ante los “jardines” de “otro azul”: el océano (II). La transposición –del cielo al mar– señala con intención las diferencias, pero hay un común afán de trascendencia. El alma que “se conoce” y navega por un “mar de dulzura” en la oda de fray Luis es la que “se reconoce”, al descubrir su esencia, y que renace como “segunda Venus” en *El contemplado* (IX).<sup>6</sup> “Renacimiento de Venus” remite no solo al célebre cuadro de Botticelli sino también a otra obra predilecta de Salinas, el *Simposio* de Platón (210b), donde, explicándole los misterios de amor, Diotima invita a Sócrates a encumbrar su mirada al “inmenso mar” de la belleza universal.

## TIEMPO Y ESPACIO

Tanto la estructura de *El contemplado* –“Tema y variaciones”– como el “fluir de los renglones”, y sobre todo de las estrofas de dos versos, pretenden captar algo del ritmo marino: el “blanquísimo estribillo” cantado por las olas (V), los “maravillosos bosquejos” del agua (XI). Pero la estructura de *El contemplado* sugiere también los límites de la expresión poética ante un fenómeno de tal

---

<sup>6</sup> Sobre el contraste cielo/tierra, ver los apuntes de Salinas sobre fray Luis de León, Ms. Span 100 (1096), Houghton Library.

grandeza. Las “variaciones” de Salinas, que constituyen un *seascape* selectivo, hacen pensar en los *esquisses symphoniques* de *La mer* de Claude Debussy, que Salinas escuchaba con delectación durante su estancia en Puerto Rico. Una carta del poeta, llena de las antítesis propias de la poesía mística, sugiere la complejidad del tema, que le atraía desde hacía años.

[E]l mar es una cosa en sí, un valor puro y único, un ser, casi, inmenso y misterioso, que crea sin cesar infinitas formas y nos llena el alma de infinitos apetitos, sueños y fantasías. El mar es un misterio, y una claridad, y un mundo, y una gloria, y un sí y un no, y lo infinitamente posible, y lo imposible. Tan parecido a la vida, que mirar al mar es casi una forma de mirar a la vida, pero como si no fuera ella, con otro nombre. (III:767)

A pesar de sus repetidas alusiones a un paraíso o arcadía marítima donde el día “está en el fiel” (VIII) y la hora se cuenta en delicias, y no en minutos (IX), *El contemplado* refleja un momento específico e inquietante en la historia de Puerto Rico y del mundo occidental: momento de mecanización e industrialización que producía una angustia de la que se había quejado el pensador puertorriqueño Antonio S. Pedreira una década antes, en 1934: la sensación de que “carecemos de sosiego”, de que “hemos perdido el ocio creador porque alguien nos dijo que el tiempo es dinero”.<sup>7</sup> El que “accepte en el fondo de su corazón ese precepto”, escribe Salinas, “se alista con Judas” (II:875; XII). Entre los “odios favoritos” de Salinas figura el “torpe atropello” de la prisa. Sus “ideales, más ahincados cada día, son tiempo y calma” (III:838, 1067). El mar de Puerto Rico es, para el poeta español, una imagen del ocio —de las dádivas del tiempo “natural”, el “tiempo libre sin tasa”— en una época que empezaba a socavar lo que había sido siempre un alto va-

---

<sup>7</sup> Antonio S. Pedreira, *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edición de Mercedes López-Baralt, San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor, 2001, pág. 103.

lor humanístico y una condición necesaria de la poesía. Para Salinas todo gran poeta es ante todo, “un vago” en “estado de vacancia... a la disposición entera y total de la fuerza poética” (II:375). Con una sonrisa, recordaba a sus estudiantes la frase de Oscar Wilde: “... while, in the opinion of society, contemplation is the gravest sin of which any citizen can be guilty, in the opinion of the highest culture it is the proper occupation of man”.<sup>8</sup> A la cuantificación que caracteriza la sociedad capitalista (XII) opone Salinas la ponderación de lo natural, de lo incalculable (XII):

¡Cuántas, cuántas tiene el mar,  
cuántas alegrías! (IV)<sup>9</sup>

En su “Defensa del lenguaje” cita el poeta al sociólogo norteamericano Lewis Mumford, que había descrito la prostitución del tiempo en *Technics and Civilization*, del mismo año que el libro de Pedreira:

El tiempo se convierte en una mercancía, en un género, en el sentido en que se había convertido el dinero. El tiempo, como pura duración, el dedicado a la contemplación y al soñar, se considera como un despilfarro digno de odio. (II:1055)

Tanto Pedreira como Salinas –admirador suyo– se dan cuenta de cómo el “tasar” del tiempo y la conversión del ocio en negocio (IX) van acabando con la contemplación, la conversación

---

<sup>8</sup> Wilde, “The Critic as Artist”, *Intentions, Complete Works*. Edición de Josephine M. Guy, Oxford University Press, 2007, pág. 174. Citado por Salinas en sus apuntes sobre la mística, conservados en la biblioteca Houghton.

<sup>9</sup> Manera de “encarecer el alma el sentimiento y aprecio con que habla”: Juan de la Cruz, a propósito del verso “¡Oh llama de amor viva!”. Los términos ¡oh! y ¡cuan! “significan encarecimiento afectuoso, los cuales, cada vez que se dicen, dan a entender del interior más de lo que se dice por la lengua”. San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 340.

y, en otro plano, hacen imposible lo que llama San Juan de la Cruz el “santo ocio del alma”, ajeno a “los que quieren que todo sea obrar”. Para que pueda tomar vuelo la palabra poética, la del amor y de la amistad, el tiempo ha de extenderse “ilimitado y dócil como la superficie marina ante la vela hinchada” (II:1056).

En términos parecidos había hablado Pedreira del espacio. Los medios de comunicación modernos, a los que Salinas alude irónicamente en la variación IX, “han encogido las distancias entre pueblo y pueblo” y es “como si la isla se hubiera empequeñecido”.

Las antiguas casas solariegas, con amplitudes de almacén, han dado paso a la hermética vivienda, apretadamente construida para economizar costoso espacio. Como todo se mide –y se cobra– escrupulosamente, hemos aprendido a montar unos pisos sobre otros...<sup>10</sup>

En contraste con una sociedad mezquina donde “todo se mide y se cobra” –luz, agua, espacio, tiempo, palabra– están los campos inconmensurables del océano. La reivindicación del tiempo, del espacio, y del lenguaje que se nutre del tiempo libre surge de cierto desengaño con el capitalismo (la “ciudad enemiga”, los *modern times*, de la Variación XII)<sup>11</sup> y sus nociones de la propiedad privada. Los azules del mar son “gracia indivisa”, la luz no tiene dueño, y “el sol nace para todos” (IX). Desde siempre los poetas han insistido en la idea del mar y de la playa como bienes comunes (así Ovidio: “nec solum proprium natura nec aera fecit / nec tenues undas”);<sup>12</sup> idea que se sentiría con mayor fuerza en años de

---

<sup>10</sup> *Insularismo*, edición citada, p. 104.

<sup>11</sup> Charlie Chaplin representa para Salinas “el poeta de sí mismo, el maravilloso que al margen de la vida, sin dejarse esclavizar por nada, está como una flor caprichosa y eterna”. Para la reacción de Salinas a *Modern Times* ver la carta de 1936 a Katherine Whitmore, III:498.

<sup>12</sup> “La naturaleza no ha hecho particular ni el sol ni el aire ni las ondas suaves”. *Metamorfosis*, VI:349-50. Edición de Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1984, pág. 32.

lucha sangrienta por el dominio militar del océano. El poema de Salinas contrasta la posesión intelectual y espiritual –la que surge de la contemplación y “enamoramiento”– con la material, como si nos recordara que la contemplación, y con ella el arte, se opone siempre a cualquier utilitarismo. *Usar* el mar es una manera de no verlo. Así reflexionaba Salinas al observar, desde la terraza de otro club, a un grupo de jóvenes bañistas para los que el mar representaba “un instrumento, algo que sirve para la función de bañarse... una gran piscina natural”:

¿No sería un síntoma terrible de esta generación nueva, esa insistencia en el valor funcional de las cosas y esa falta de ver en ellas su valor trascendente y absoluto? Por un momento me dieron pena esos jóvenes, los portadores de esos cuerpos fuertes y hermosos. Me parece que el mundo se les reduce a una serie de posibilidades prácticas. El campo sirve para correr por él en auto, tragarse millas, sin ver nada, o verlo de paso. Las montañas para trepar y llegar a tal altura, por deporte y récord. El mar para bañarse. Y la vida se vacía de todo contenido, y queda hueca, como un globo de niño. (III:767)

*El contemplado* protesta de ese “funcionalismo”, hostil al juego y a cualquier “obra del espíritu”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En una carta a Margarita Bonmatí del 1 de agosto de 1941, escrita en Berkeley, después de un paseo por la costa, y después de “mirar romper las olas, lo que más me gusta en este mundo de toda la naturaleza”, Salinas propone la contemplación como remedio a una visión utilitaria de la vida: “no mirar a las cosas como útiles, como instrumentos o fines, sino en su ser puro”. En la misma carta expresa su entusiasmo por un libro de Henri Delacroix, quien sostiene que “La perception utilitaire ignore le monde; elle ne l’aperçoit que d’un point de vue qui le déforme. Il faut animer le monde pour reprendre contact avec lui”. Añade Salinas: “Coincido con Bergson cuando dice que vivir no es más que aceptar la impresión útil de los objetos para reaccionar contra esa utilidad. Y que por eso la verdadera percepción de las cosas se nos escapa, porque solo las vemos por el lado útil”. *Psychologie de l’art: Essai sur l’activité artistique*, Paris, Félix Alcan, 1927, pág. 47 y Ms. Span 100 (465).

Pedreira había hablado del ocio *creador*, y uno de los aspectos más memorables de *El contemplado* es la asociación del mar con la creación poética, no solo por ser el mar el “suelo undoso / de las mitologías” (X), sino también porque Salinas figura o alegoriza en términos marítimos y visuales la lenta elaboración del poema. Un poema de *Todo más claro*, “Verbo”, imagina al poeta como playa en la que se rompen rítmicamente las ondas de la lengua castellana. Tanto en “Verbo” como en *El contemplado* el poema en ciernes aparece como nube –“una blancura imprecisa”– en el horizonte: objeto enigmático que se revela y se aclara en su lenta progresión rítmica hacia el libro de arena, la playa.<sup>14</sup> La variación XI sugiere que (en palabras de Salinas) la poesía es obra de “esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente como bulto indiscernible, a primeras” (I:609). Al igual que en la obra de Juan Ramón Jiménez, el mar es el “hacedor” por excelencia y el ritmo de su trabajo –el tejer y destejer de las olas– es emblema de la *poiesis* como revisión y “mejoría” incesante. El poema, como “la mer, la mer toujours recommencée!” (Valéry), se figura aquí como sucesión de versiones, reescritura renovada que empuja o lleva con *sprezzatura* hacia “la plenitud del acierto” (XI). “Esfuerzo” textual que, como veremos, Salinas quiso conservar.

## TEXTO Y BORRADORES

Para Salinas, uno de los dolores del exilio era el no poder atender de cerca y en persona a la publicación de sus libros: el tener que editarlos a distancia y “a ciegas”. De ahí su melancolía al recordar, desde el exilio norteamericano, las largas conversaciones con Guillén, de casi una década antes, sobre los pormenores tipo-

---

<sup>14</sup> En sus apuntes sobre fray Luis de Granada, que datan probablemente de sus años en Puerto Rico, Salinas señala pasajes sobre las estaciones, el mar y la arena, y “los tiempos, que son días y noches, meses y años”, y observa que, en medio del “desorden de hoy”, el alma “reposa sobre esta seguridad de un rodar ordenado de las cosas. Aprende a mirarlas como elementos rítmicos, que nos dan la pauta de un vivir humano, rítmico también”. Ms. Span 100 (1101).

gráficos de la edición madrileña de *Cántico*. Con admirable lentitud –“sabiduría natural”– el amigo había dado un largo adiós al libro, para dejarlo perfecto (III:477). Ahora, en contraste,

hay que resignarse ... a no ver *venir* el libro, poco a poco, en muestras, en pruebas, a no entrar en la imprenta y ver un montón de papeles que son nuestros poemas camino de su libro, y que no parecen ya lo nuestro, sino el producto manufacturado por la industria tipográfica. (III:1044)

Palabras que hacen pensar en la variación XI (“El poeta”), donde se “ve venir” no el libro sino el poema, desde el horizonte hasta la orilla, cargados los dos espacios liminales de sentido poético y a veces de angustia. La orilla –la orilla del mar, o el borde de la acera o de la adolescencia– conllevaba para Salinas, sobre todo en el exilio, sensaciones de inmanencia, de misterio, y de expectativa: “Hace temblar cualquier linde... El borde es siempre temblor”. (I:628) En 1944 y 1945, mientras sopesaba las opciones poco satisfactorias que tenía para publicar en Buenos Aires o en México *El contemplado* y el resto de su obra inédita, temblaba en el horizonte cierta esperanza: la posibilidad de que, vencido Hitler, los Aliados pusieran fin también al régimen de Franco, abriendo a los exiliados españoles, con la posible vuelta a España, un mundo editorial cerrado desde hacía años.

Ese estar esperando es el estado de tantos de nosotros hoy. Todos esperamos que se acabe la guerra, que España recobre un régimen de libertad, que tengamos abierta la opción maravillosa de volver a pisar sus tierras, ya sea temporalmente, ya sea definitivamente. Todo es una cadenilla de esperanzas. (III:888)

Un eslabón en esa “cadenilla” era la posibilidad de ver representadas y editadas las piezas teatrales, ensayos y poemas que había escrito en Puerto Rico. Con la excepción del plaquette *Error de*

*cálculo*, Salinas no había publicado ningún libro de poemas nuevos desde salir de España.<sup>15</sup> Una carta de dos amigos, también exiliados, Francisco Giner de los Ríos y Joaquín Díez-Canedo (hijo del crítico español, entonces recién fallecido, antiguo mentor de Salinas), le sacó de aquella indecisión, invitándole a publicar poemas suyos en la recién fundada serie “Nueva Floresta”, de la editorial mexicana Stylo. Se trataba de una colección de cuadernos breves, de inspiración juanrramoniana, que se había iniciado con los libros *Segundo despertar y otros poemas*, de Enrique González Martínez; *Voces de mi copla*, de Juan Ramón y *Romances (y afines)*, de Alfonso Reyes; la que seguiría con tomos de Salinas, de Luis G. Urbina, de Alí Chamucero, de Juan José Domenchina y de Xavier Villaurrutia, entre otros. La intención de “Nueva Floresta”, precursora de la serie “Las Dos Orillas” de Joaquín Mortiz y financiada por el dueño de Stylo, Antonio Caso, Jr. (hijo del filósofo), era la de juntar, en libritos primorosos –cada uno adornado con una viñeta (en el caso de *El contemplado*, una concha alusiva al nacimiento de Venus y atribuible a Ricardo Martínez), “lo mejor del exilio español con lo mejor de la poesía mexicana”.<sup>16</sup> El nombre

---

<sup>15</sup> Sobre la relación de este silencio con el destierro, ver Juan Marichal, “Pedro Salinas y su ‘contemplado’”, en *Tres voces de Pedro Salinas*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976, pág. 52.

<sup>16</sup> Paloma Ulacia y James Valender, “Rte: Joaquín Mortiz (entrevista con Joaquín Díez-Canedo)”, en *Rte: Joaquín Mortiz*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, pág. 88. Ver también sobre la historia de la colección Nueva Floresta: Francisco Giner de los Ríos, *La rama viva y otros poemas. Antología España 1932-1938 / México 1939-1966. Litoral* (Málaga), XV, núms. 172-173, 1987, pág. 36; Juan Ramón Jiménez, *Olvidos de Granada*. Edición de F. Giner de los Ríos, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1979, págs. 23-27; y Juan Ramón Jiménez, *Voces de mi copla*. Edición de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Molinos de Agua, 1980, págs. 7-14. Ver también la correspondencia de Juan Ramón Jiménez con Giner de los Ríos y con Díez-Canedo en la Sala Zenobia/JRJ de la Universidad de Puerto Rico. La carta de J.D.-C. a J.R.J. del 9 de febrero de 1946 anuncia los planes para la nueva colección: “Los libros –entre 4 y 8 pliegos, 64 y 128 páginas– irán de tres en tres, los próximos en marzo: Julio Torri, Salinas y una selección de poetas hebraico-españoles, en traducciones inéditas de

de la serie conmemoraba un proyecto truncado por la guerra civil: la revista literaria *Floresta*, dirigida por J. Díez-Canedo y por Giner de los Ríos, con la colaboración y el consejo de Juan Ramón.

Aunque Salinas se quejara repetidamente de la lentitud del proceso (Giner de los Ríos se había marchado a París, dejando a Díez-Canedo a cargo de las tareas editoriales)<sup>17</sup> pudo contar con la ayuda de un antiguo discípulo y amigo de Guillén, el murciano Julián Calvo Blanco, “muy buen corrector profesional en la imprenta del Fondo de Cultura”<sup>18</sup>, que hacía poco se había ocupado de la edición mexicana de *Cántico* publicada por Litoral (1945). Ya en prensa *El contemplado*, Salinas le escribe para darle las gracias, y reflexiona otra vez sobre el pasado:

... sé que sobre usted ha caído una parte del trabajo de corregir las pruebas de mi tomito de versos. Labor ingrata y difícil; yo nunca supe hacerla bien. Debo decirle, para que sepa, que ha tenido usted precursores ilustres, que mis correctores

---

Rosa y Enrique Moreno, a quienes creo que Ud. conoce ... Sí, quisiéramos publicar *Espacio*, a ser posible en la tercera serie de la Nueva Floresta, para mediados de año. Los *Olvidos de Granada* y los *Romances [de Coral Gables]* resultarían difíciles de ajustar en más de 32 páginas... Pasado el lío inicial de las Florestas, en que gracias a Ud. salimos bien librados, hemos llegado a una solución con nuestro editor [Antonio Caso, Jr., de Stylo] que nos deja un 10% como derechos de autor en cada volumen. No es mucho, porque los libros se venden muy baratos, a tres pesos mexicanos” (Sala Zenobia/Juan Ramón Jiménez, Universidad de Puerto Rico). Le agradezco a Laurie Mar Garriga el haberme facilitado una copia y a Aurora Díez-Canedo, copias de las cartas inéditas de Salinas a Díez-Canedo. No se publicaron en Nueva Floresta las traducciones del hebreo hechas por Rosa Castillo y su marido Enrique Moreno.

<sup>17</sup> En mayo de 1946, con el libro ya en prensa en México, Salinas se queja a Guillén: “Joaquinito Canedo, neoflorestista y editor de *El contemplado*, tampoco tiene la vieja costumbre de escribir, de contestar, ni de atender a lo que se dice”.

<sup>18</sup> Carta de Jorge Guillén, 28 de noviembre de 1944, en Pedro Salinas, Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 339.

de pruebas voluntarios y benévoloos eran Dámaso Alonso, de mis libros de Madrid, y Amado Alonso, de Buenos Aires. Menos mal que este librito es brevísimo y no creo [que] le haya dado mucho que hacer. (III:1087)

Una semana después —el 31 de mayo, según el colofón— salió el libro. Aunque había esperado regalarlo a los amigos puertorriqueños antes de marcharse de la isla, Salinas no recibió los primeros dos ejemplares hasta dos días antes de salir para Estados Unidos.

No he podido identificar el manuscrito manejado en México por Díez-Canedo y por Calvo en 1946, pero se guarda —en la Houghton Library, de Harvard University— un original mecanografiado completo de *El contemplado*, con correcciones autógrafas de Salinas (Ms. Span 100, carpeta 936), donado a la biblioteca por Jaime Salinas y Solita Salinas de Marichal. Podría tratarse de una copia, retenida por Salinas, del texto enviado a Díez-Canedo, pasado a máquina, probablemente, por una mecanógrafa, amiga de la familia, a la que empleó en 1944 (III:1040)<sup>19</sup>. Fue este manuscrito el que siguió Juan Marichal al preparar la primera edición de las *Poesías completas* de Salinas (Madrid: Aguilar, 1955) y la edición no venal, con excelente prólogo y notas de Marichal e ilustraciones de su hermano Carlos (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959).

Como ya hemos apuntado, *El contemplado* fue un libro lentamente elaborado y revisado. Comentó el poeta en carta a Guillén, que nunca había trabajado “tan sin prisa, tan volviendo al poema y dándole vueltas, tan complacido” y que algunas de las variaciones habían llegado a tener “‘expedientes’ casi tan voluminosos” como los poemas del amigo (III:1092). En contraste con Guillén, que fechaba y guardaba cuidadosamente sus borradores, antes de marcharse de Puerto Rico en junio de 1946, Salinas regaló varios de

---

<sup>19</sup> Aunque el manuscrito presenta un aspecto unitario, la mayoría de las hojas son copias a carbón y las demás (el texto de la variación IX, las portadillas que llevan el título de cada variación y el índice) son originales mecanografiados.

esos “expedientes” a amigos puertorriqueños, algunos de los cuales los devolvieron generosamente, años después, a la familia Salinas o a Guillén. Mareas de la amistad. En Houghton Library, gracias a las repetidas donaciones de Teresa y Claudio Guillén, se guardan manuscritos originales –o copias de los originales– que Salinas regaló en 1946 a Tomás Blanco, Elsa y Esther Fano, y Aída Fajardo. Algunas de las dedicatorias sugieren que Salinas quería conmemorar el lento proceso de creación descrito en las cartas y en el poema mismo (XI): “Para Tomás Blanco, este poema en ‘marcha’. Recuerdo de Pedro Salinas, 20.VI.46”; “Para Elsa [Fano], este circo marino siempre abierto”.<sup>20</sup>

No es la primera vez que había pensado en lo que representaba el borrador: prenda personalísima que servía para medir la diferencia entre lo sentido y lo escrito: la “misma distancia [existe] entre los borradores manuscritos y las versiones últimas [que] entre estos y la verdadera poesía” sentida en un momento determinado (III:501). Se conservan también en la biblioteca Houghton (Ms. Span 100) versiones mecanografiadas y autógrafas de otras variaciones, entre ellas la VIII, “Renacimiento de Venus”, tres hojas de la cual están reproducidas en facsímil en la edición de 1959.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Otro ejemplo: “Para Aída Fajardo, esta ‘película a marcha lenta’ de mi poema, su agradecido Pedro Salinas” (en un manuscrito de la variación XII), Ms. Span 100.4 (27). Siete hojas numeradas de este último manuscrito formaban parte del que se menciona –Ms. Span 100 (936)– en la nota anterior. También alude al proceso de la creación la dedicatoria de la variación VI, “Para Tey, este ‘pensamiento lejano’ viéndose venir”; Ms. Span 100.4 (28); me aclara la profesora Janette Becerra que “Tei” (firmaba así) es Esther Fano.

<sup>21</sup> Se conservan en la biblioteca Houghton versiones manuscritas de “Tema” y de las variaciones I, II, III, V, IX, X, XII, XIII y XIV. Montserrat Escartín Gual recoge dos fragmentos manuscritos relacionados con *El contemplado* y desechados por el poeta, en Pedro Salinas, *Poesía inédita*, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 321, 323. A ellos podría añadirse “Mar: Cantar” (“Eso que quiere tu arte / y que tanto te desvela / todas las olas lo saben...”), antecedente o pre-texto de la variación V. Ms. Span 100.4 (24).

Queda constancia, también, de un “original” perdido, hurtado en 2009 del taller del artista puertorriqueño Osiris Delgado<sup>22</sup>, y de una hoja regalada por la hija del poeta, Solita Salinas de Marichal, con la generosidad que la caracterizaba, a Luce López-Baralt y Arturo Echavarría.

La edición de 1959, como la de la colección Visor de Poesía (Madrid, 2004), fue acompañada de una grabación de la lectura de *El contemplado* que Salinas hizo en la Biblioteca del Congreso, Washington, en diciembre de 1946, a petición de Francisco Aguilera, jefe del entonces recién fundado “Archive of Hispanic Literature on Tape”. Fue Salinas el tercer poeta de lengua española, después de Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral, en dejar registrada su voz en aquella colección, cuyas grabaciones comparaba con el “puñado de trigo de la época de los faraones” que vuelve milagrosamente a la vida al ser sembrado “en esta tierra de ahora” (II:1410). Una carta inédita a Tomás Blanco, capta la ocasión:

Sabrá V. que anteayer impresioné en la Library of Congress, y con destino a unos archivos de poesía de la Biblioteca, *El contemplado*, enterito. Me habían invitado a impresionar unos discos de mis poesías. Y se me ocurrió, en vista de que se puede leer todo lo que uno quiera, dejar mi librito de Puerto Rico, ahí, en mi voz. Así se hizo. La broma duró tres cuartos de hora, y me dejó rendido; creo que salió bien. Oí algunos trozos y es asombrosa la fidelidad y la claridad de voz. No he oído cosa parecida. Claro, el equipo maquinario que tienen es fantástico. Naturalmente, es inofensiva la operación, porque no se editan, por lo pronto. Dicen que me regalarán un ejemplar, pero puede tocarse relativamente pocas veces. El año que viene editarán cinco albums (sic) de poetas de aquí, que son los que tienen venta. Por cierto que del librito en cuestión hasta ahora nadie ha dicho una pala-

---

<sup>22</sup> “Sin pistas del bastón de Betances”, *Primera Hora*, 16 de diciembre de 2010.

bra, que yo sepa. Me dijeron que en *Asomante* había salido algo ...<sup>23</sup>

Aunque los numerosos borradores de *El contemplado* ayudan a aclarar el significado de alguna imagen del poema, no los hemos tomado en cuenta en esta edición, que sigue fielmente el texto de la primera. Hemos corregido alguna errata y modificado ligeramente la puntuación de la primera edición, que no siempre coincide con la de los autógrafos o copias mecanografiadas. No es esta una edición crítica y no se señalan estos cambios, que pretenden facilitar la lectura. Hemos cotejado el texto del poema también con la grabación de 1946 y consultado con provecho las ediciones anotadas, con excelentes prólogos, de Francisco Javier Díez de Revenga (Madrid: Castalia, 1996) y de Montserrat Escartín Gual (Digitalia Publishing Group, 2012), así como la traducción inglesa de Eleanor Turnbull, *Sea of San Juan: A Contemplation* (Boston: Bruce Humphries, 1950), realizada en 1948 con el consentimiento entusiasta del propio poeta: “empresa desatinada de la buena Miss Turnbull, desde el punto de vista crítico y financiero” (III:1360). En dichas ediciones se recoge una amplia bibliografía crítica, que no he podido tomar en cuenta en esta breve edición. En un apéndice, “Hacia el Contemplado”, recogemos cartas de Salinas que se relacionan con el tema marítimo del libro e iluminan su historia textual.

---

<sup>23</sup> Carta inédita a Tomás Blanco, Baltimore, 1 de enero de 1947 (Houghton, Ms. Span 100.5). La fecha que da Salinas contrasta con la que se encuentra en Francisco Aguilara y Georgette M. Dorn, *The Archive of Spanish Literature on Tape: A Descriptive Guide*, Washington, D.C., Library of Congress, 1974, pág. 435, donde se habla de dos sesiones, el 14 y el 24 de diciembre. Ver también “Poesía y voz”, donde observa Salinas que tales grabaciones “valen por preciosos documentos auténticos del modo que el poeta tenga de interpretar sus poesías” (II:1410). La reseña a la que se refiere Salinas es la de Francisco Matos Paoli, “Visión de nuestro mar en Pedro Salinas”, *Asomante*, II, núm. 3, julio-septiembre, 1946, págs. 75-80. Escribió otra de las primeras reseñas María Teresa Babín en *Revista Hispánica Moderna*, 12, núms. 1-2, enero-abril, 1946, págs. 61-62.

## “CLARIVIDENCIAS Y CEGUERAS”

Recordaba Juan Marichal en 1956, al comentar *El contemplado*, las palabras de Byron: “Man marks the earth with ruin; his control / Stops with the shore”. Escribe Marichal que “desde el romanticismo los poetas han buscado el mar al sentirse alienados humanamente ‘en tierra’”. Es la tierra —escribe— que “sufre la malignidad del tiempo y del hombre”, y no el mar, “dominio ucrónico de la inocencia y de la pureza” (xiii). ¡Qué cambio desde entonces! El hombre ha marcado el mar también con ruina: la que anticipaba Salinas en *Cero*.

¿Será porque no lo “contemplamos”, porque solo se aprecia su “valor funcional”? En los apuntes de clase mencionados antes —apuntes sobre la mística, que forman una parte importante del *dossier* manuscrito de *El contemplado*— recuerda el poeta unas frases de Ortega y Gasset. La historia humana es la “peregrinación del atender... Cada época es un régimen atencional determinado, un sistema de preferencias y posposiciones, de clarividencias y cegueras”. Añade Salinas, de modo más sencillo, en sus breves apuntes sobre fray Luis de Granada: “La atención es el problema del mundo moderno. ...Dificultad moderna de atender. Dispersión y debilitación. El anuncio. La propaganda. Enfermedad del atender. Vivir a medias, atender a tuertas”.<sup>24</sup>

El remedio, para él, estaba en la contemplación amorosa que lleva a la poesía. Pensaba Salinas que el acto poético por excelencia era también el acto de máxima atención, el de la niña que ve por primera vez el mar y lo nombra: “¡Mar, el mar!” (II:1035). Sacramento de mirar y de nombrar. Hay que mirar las cosas “en milagro”, escribe. “Es preciso tener para la vida la misma mirada del niño que se admira y se asombra de todo: exaltar los hechos diarios, abrir a cada cosa una ventana de infinito”. Y así puede de-

---

<sup>24</sup> Ms. Span 100 (1001), biblioteca Houghton. Añade Salinas: “Fray Luis de Granada es un maestro de la atención”.

cirse de Salinas lo que dijo él de Luis de Granada: que nos ofrece la posibilidad de “ver, de admirar, de vivir en este mundo, entendiendo lo que nos rodea”. Lección escrita, lentamente, en las olas:

Resplandeciente el afán,  
alegrísimo el esfuerzo.

Boston, agosto de 2015



MERCEDES LÓPEZ-BARALT<sup>1</sup>

## PALABRAS LIMINARES<sup>2</sup>

Hace años que Puerto Rico reconoce en Luis Palés Matos a su poeta mayor. Son muchas las señales de su consagración: su presencia en recitales, revistas literarias y libros monográficos, documentales filmicos, canciones, pintura, conciertos, cursos universitarios y de educación secundaria, congresos internacionales, traducciones, ediciones de su obra en y fuera de Puerto Rico, y sobre todo, la huella que ha dejado en los escritores de nuestro país. Las crestas de su poesía plural (gongorina, popular, vanguardista, clásica) son dos, aparentemente encontradas: los versos negristas del *Tuntún de pasa y grifería* y los más intimistas y quintaesenciados del final de su vida. Esta breve antología celebra la última etapa: el ciclo de Filí-Melé, o los poemas del amor y de la muerte. Que no se aparta radicalmente de la primera, en tanto pone el acento en la música y el mito, y en tanto que su musa sigue siendo la Mulata-Antilla del citado libro: el arquetipo de una mulata danzante, libertaria, elusiva y sensual.

---

<sup>1</sup> En este prólogo reformulo y sintetizo varias de las propuestas de mi *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009).

<sup>2</sup> Leído el 16 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en la sesión plenaria 3, *Hispanoamérica y la esencia de la lengua. Homenaje a la poesía: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Luis Palés Matos*. Publicado en la edición no venal *Homenaje a la Poesía. Luis Palés Matos: Perdida y ya por siempre conquistada*, obsequiada a los ponentes del CILE.

El ciclo de Filí-Melé le debe mucho, pues a la etapa negrista, que constituye nuestra primera respuesta a la búsqueda de la especificidad caribeña, a la vez que el primer movimiento literario antillano en internacionalizarse. Etapa que hermana y diferencia a Palés de Nicolás Guillén. Pues mientras al poeta cubano le interesa recrear al modo mimético la vida urbana del negro y la mulata habaneros, Palés persigue revelar *lo negro* que pervive en el alma danzante de las islas del Caribe, regresando a los orígenes de la africanía mítica. Palés les da nombres míticos (a veces africanos) a sus héroes y heroínas: “Bombo”, “Tembandumba de la Quimbamba”, “Mulata-Antilla”, “Lepromónida”, “Filí-Melé”. El imaginario boricua ya ha lexicalizado uno de ellos –Tembandumba–, aplicándolo a las hembras mulatas de buen ver. No es poca la importancia de la heroína: por primera vez –en 1937– se daba en la poesía puertorriqueña la celebración de la belleza femenina africana, anticipando el *slogan* norteamericano de los años sesenta, *black is beautiful*. Vale subrayar el carácter mítico de Tembandumba, pues se trata del antecedente africano del mito de referencia de los poemas últimos de Palés: Filí-Melé.

Los lectores de Palés somos conscientes del *ten con ten* –la frase es del poeta– entre referencialidad y autorreferencialidad (es decir, historia y conciencia del oficio de la poesía) que exhibe su obra, irreductible a ninguno de estos dos polos. El poeta, lúcida-mente anclado en la historia, es célebre por habernos devuelto, en el espejo del *Tuntún*, el rostro mulato y danzante de la puertorriqueñidad; también por su denuncia antiimperialista, que se estrena en 1915, en *Azaleas*, para culminar en 1952, con la “Plena del menéalo”. Al mismo tiempo, la conciencia de su oficio como poeta recorre toda su obra, de inicio a fin. Poemas como “Puerta al tiempo en tres voces”, “La caza inútil” y “La búsqueda asesina” afirman elocuentemente la esencia poética de la musa amorosa, Filí-Melé.

Pero, *muy allá de la música-poesía*, para citar un oportuno verso de Palés, su musa –como la Beatrice de Dante, la Laura de Petrarca y la Isabel Freire de Garcilaso– ostenta (para trascenderlo, sin

duda) un evidente carácter biográfico. Margot Arce lo explica en un ensayo seminal de 1972:

1949 es la fecha del encuentro del poeta con esta amada, coincidencia que explica el deslumbramiento apasionado que lo lleva a apropiarse del pasaje del *Cantar de los cantares* [se refiere a “Mulata-Antilla”]. Un año antes, el 4 de marzo de 1948, había sufrido un severo ataque cardíaco y se sabía herido de muerte. Filí-Melé aparece en su vida en el momento doblemente crítico de la enfermedad mortal y de la entrada en los cincuenta años. El presentimiento de la muerte y de la cercana vejez coloca la nueva experiencia amorosa bajo el signo angustioso de su precariedad y de un breve emplazamiento temporal.

Entre 1949 y 1959, fecha de la muerte, se reactivan bajo este fuerte estímulo vital las facultades creadoras de Palés y escribe los poemas a Filí-Melé... (1972:10).

Para mejor calibrar la intensidad de esta pasión, digamos de una vez que se trata de un amor clandestino. Palés estaba casado con la mujer con la que procreó dos hijos, y se enamoró de una universitaria joven, mulata de ojos verdes, dorada como la miel. Una de las posibles interpretaciones del nombre “Filí-Melé” tiene que ver con su referente real: el nombre de la hermosa mujer que amó Palés contiene las vocales *i/e* en el mismo orden de su epíteto poético. Dicho esto, vayamos al grano, es decir, a la literatura.

Lo que me obliga a detenerme un momento en la fecha de 1949, que destaca Arce en sus sabias palabras. Ese año es el de la redacción de la segunda versión de “Mulata-Antilla”, que reaparecerá en el segundo *Tuntún*, de 1950. El hecho es elocuente y convierte a la heroína mulata en el gozne que vincula los dos ciclos más importantes de la poesía palesiana: el negrista y el del amor y de la muerte.

Sobre el nombre Filí-Melé, inventado por Palés, hay mucho que decir. Recuerda fónicamente –como lo ha notado Arce en su

citado ensayo— el de “Filomena”, el mítico ruiseñor (del griego *philomela*, de *philos*: que ama, y *méllos*: el canto). Por su parte, Miguel Enguídanos, en *La poesía de Luis Palés Matos* (1961) afirma haber oído de boca de Palés su propia interpretación: “Filí por su dulce delicadeza; Melé por su sangre mezclada”. De manera que la mulatez de Filí-Melé viene avalada extratextualmente por el propio autor. De ahí que debamos diferir en este punto de Arce, quien comunica la idea de una heroína blanca, tradicionalmente petrarquista: “Filí-Melé surge ante el lector: rubio y rizado el cabello, tersa la piel, venas azules por donde la sangre circula lentamente” (1972:17). No puede menos que acudir a nuestra mente la imagen de la Venus de Boticelli naciendo de una concha a las orillas del mar, con su alabastrino cuello enmarcado por un desorden de rizos dorados, o la efigie de las mujeres cantadas por Garcilaso (“En tanto que de rosa y azucena/se muestra la color en vuestro gesto...”) y Góngora (“Mientras por competir con tu cabello,/oro bruñido, el sol relumbra en vano...”). Por cierto que Arce, citando los versos: “Y te vuelvo a encontrar en el oleaje/ donde a cincel de espuma te has formado”, propone que el poeta nos remite en este momento al mito del nacimiento de Venus. En esto sí estoy de acuerdo, aunque no se trata de una Venus blanca y rubia, sino de una Venus mulata, hecho que de por sí, constituye una fina afirmación política en un texto que parece ajeno a toda intención circunstancial, y que asocia la última poesía palesiana con los poemas explícitamente ideologizados del *Tuntún*. Cabe notar que los versos que acabo de citar vinculan a Filí-Melé con la “Mulata-Antilla”, al presentarla emergiendo de las aguas: no sólo se trata de una Venus criolla, sino de la isla antillana.

En el poema “Puerta al tiempo en tres voces”, Palés esboza una definición de las dos porciones del nombre de la amada: “Filí, la inaprehensible ya atrapada/Melé, numen y esencia de la muerte”. Eduardo Forastieri (1994) parte de esta definición palesiana para iluminar el sentido del nombre, cifrado en la etimología griega de los dos vocablos que lo componen: “Filí”, de *phile*, forma masculina del adjetivo *philos* (querido, a; recuérdese que “Filis” es un

arquetipo clásico de heroína amorosa revivido en el Siglo de Oro por Lope de Vega en su poesía a Elena Osorio); “Melé”, de *mélas* (adjetivo para lo oscuro, negro, sombrío, luctuoso). El claroscuro de amor y muerte (Arce ya había hablado de *eros* y *tánatos* en el poema) apunta hacia la *coniunctio* jungiana, que concibe el proceso de individuación o culminación del ser como la dialéctica entre las fuerzas opuestas que lo componen (para Jung es innata la vocación de plenitud de la psique humana, que se logra cuando se hacen conscientes todas las subpersonalidades del ser y se atienden sus reclamos). De ahí que –como lo señala Forastieri– no haya contradicción, sino plenitud necesaria, en los últimos versos del poema: “tu llegada, aunque sé que eres perdida.../ Perdida y ya por siempre conquistada,/ fiel fugada Filí-Melé abolida”.

Cabe también apuntar a otras connotaciones del nombre bímembre. La interpretación de Palés sobre “Melé” (del francés *mêlée*, “por su sangre mezclada”) viene a reforzar la de Forastieri sobre la oscuridad, el sentido etimológico de dicha voz, que vincula a Filí-Melé con la “Mulata-Antilla” cantada como la sulamita, con versos del *Cantar de los cantares*. Rítmicamente el mestizaje de esta mujer oscura se connota por la repetición del final agudo de las dos voces que componen su nombre, final frecuentado por la poesía del *Tuntún* en imitación de las invocaciones rituales a las deidades africanas que ha estudiado Fernando Ortiz en *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950).

Pero “Melé” también connota, fónicamente, “miel”, dulce, sensualidad. Nótese que justo después de nombrar por primera vez a la amada, cuando en la mente del lector resuena aún la palabra “Melé”, el poeta continúa: “La fluida cabellera/fronda crece, de abejas enjambrada”. El adjetivo “fluida” apunta al líquido suave y espeso de la miel producida por las abejas en el enjambre del panal. Los dos versos citados proponen una prodigiosa metáfora para el dorado cabello crespo de Filí-Melé. La abeja es dorada y produce miel, también dorada (por cierto, Alfredo Villanueva señala que Melé puede llevar al griego *melissa*, abeja). Su zumbido –sonido cuya aspereza sigue un patrón de persistente discontinui-

dad— se trueca en singular sinestesia en la ondulación pertinaz del cabello de la mulata. Por contigüidad, al cuerpo (“el tronco—desnudez cristalizada—”) también cabe visualizarlo como dorado y ondulante: transparente, fluido y cristalino como la miel. Apoyo mi interpretación del cuerpo y cabellos dorados de Filí-Melé en varias referencias intertextuales del propio Palés. Piénsese en unos versos de la “Plena del menéalo”, poema escrito en 1952, en los que el poeta describe a la isla danzante como mulata dorada: “Llama de ron tu melena./Babas de miel te acaoban.”. Se trata, obviamente, de la “Mulata-Antilla”, cuyo tórrido amor Palés había metaforizado en el poema del mismo título como “gallo de ron, azúcar derretida”. Y que, en tanto isla, apuntaba su “dorada artillería” del plátano y el coco al barco cargado de turistas rubios. Debo señalar que mi argumentación para apoyar la noción de una Filí-Melé mulata es estrictamente literaria. Aun así, no deja de ocasionarme placer su confirmación extratextual, biográfica. En un país tan pequeño como Puerto Rico, muchos conocemos a la musa de Palés, aun viva hoy. Fue una mujer muy bella, de ojos verdes, cabellera “de abejas enjambrada”, piel y cabellos dorados como la miel.

La kaleidoscópica musa palesiana recorre, en continua metamorfosis, el ciclo de Filí-Melé. Dije *metamorfosis*, porque Ovidio es una referencia obligada en la poesía de nuestro autodidacta Palés, cuya considerable cultura clásica es un filón apenas explorado aún. Su huella en “Puerta al tiempo en tres voces” ha sido notada con acierto tanto por Alfredo Villanueva (quien, para iluminar el sentido del nombre de Filí-Melé, invoca la transformación de Filomela en rruiseñor tras vengar su violación por Teseo, rey de Tracia, en el libro sexto de las *Metamorfosis*) como por Ángel Luis Morales, autor del primer ensayo crítico sobre el poema en cuestión. En dicho ensayo —de 1957— Morales afirma que en la caracterización de la cabellera de Filí-Melé como “fronda” se percibe el eco de la fábula de Dafne y Apolo, también recogida por Ovidio en el primer libro de la citada obra. Más tarde (en su ensayo de 1972) Margot Arce examinará en el poema la metáfora

de la “mujer-árbol”, manifiesta en expresiones como “fronda”, “tronco”, “frutos”, “¡cuán alta!”, “árbol de niebla” y “rama”.

La transformación –en el sentido ovidiano– es una constante en la construcción de la heroína palesiana, y precisamente lo que le da estatura mítica, de arquetipo. Pues desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta las *Mitológicas* de Lévi-Strauss, es evidente que la clave del mito está en el cambio incesante. Palés es consciente de que esta es la verdadera esencia de la inaprehensible Filí-Melé, como se desprende de los versos iniciales de “La búsqueda asesina”:

Yo te maté, Filí-Melé: tan leve  
tu esencia, tan aérea tu pisada,  
que apenas ibas nube ya eras nieve,  
apenas ibas nieve ya eras nada.

Cambio de forma en tránsito constante,  
habida y transfugada a sueño, a bruma...  
Agua-luz lagrimándose en diamante,  
diamante sollozándose en espuma.

Ya hemos visto cómo la musa de “Puerta al tiempo” procede de la “Mulata-Antilla”, que también protagoniza la “Plena del menéalo”; ambas, “mujeres-isla” también vinculadas por el claroscuro del color de miel y la mulatez. En “Mulata-Antilla” es evidente –desde el mismo título– la equivalencia “mujer-isla”, que vuelve a subrayarse cuando el poeta apostrofa a su heroína como “puerto de azúcar, cálida bahía”. Que la mulata de la “Plena del menéalo” es también isla se infiere claramente de estos versos:

Le chorrea la melaza  
bajo su faldón de cañas;  
tiemblan en goce rumbero  
sus pechos de cocoteros,  
y vibrante cotelera,

de aquí payá las caderas  
 preparan el ponche fiero  
 de ron con murta y yerbiya  
 para el gazzate extranjero.  
 ¡Ay, que se quema mi Antilla!  
 ¡Ay mulata, que me muero!

Pero vale hacer constar que la Mulata es también –en los tres poemas mencionados– una “mujer-barco”. Que aparece en el *Tuntún* con un sentido libertario insinuado en la Tembandumba de “Majestad Negra”, que convierte el trabajo forzado en baile jubiloso, y cuyas caderas son nombradas por Palés mediante el neologismo “caderamen”, acuñado a base de la voz “maderamen”, ligada a la construcción de navíos. No por casualidad tenía el poeta *Les fleurs du mal* de Baudelaire en la cabecera de su cama, como lo solía decir su hija Ana Mercedes; las reverberaciones de la mujer-nave de “*Le beau navire*” en su poesía son evidentes. Recordemos una estrofa: “Quand tu vas balayant l’air de ta jupe large,/tu fais l’effet d’un beau vaisseau qui prend le large,/chargé de toile, et va roulant/suivant un rythme doux, et paresseux, et lent”.

Ya en “Mulata-Antilla”, la mujer construida como isla en los primeros versos se trocará en mujer-barco en dos versos de la segunda estrofa: “En ti ahora, mulata,/cruzo el mar de las islas”. Se trata de la misma heroína de aspecto cambiante, que puede fundir en su ser elementos antagónicos: “Eres ahora, mulata, todo el mar y la tierra de mis islas”. Pero la mujer-barco asomará, aun más explícitamente, como la Mulata-Antilla cuyas caderas se convierten en el timón de la agresiva nave en la “Plena del menéalo” del *Tuntún*. Comienza como barco en la primera estrofa (“sobre el mar/está la Antilla bailando”), y en la segunda deviene isla (ya lo vimos), que vuelve a trocarse en barco:

Dale a la popa, chiquilla,  
 y retiemble tu velero  
 del mastelero a la quilla

de la quilla al mastelero.  
 .....  
 En el raudo movimiento  
 se despliega tu faldón  
 como una vela en el viento;  
 tus nalgas son el timón  
 y tu pecho el tajamar;  
 vamos, velera del mar,  
 a correr este ciclón,  
 que de tu diestro marear  
 depende tu salvación.  
 ¡A bailar!

En “Puerta al tiempo en tres voces” la heroína que emerge como mujer-árbol en los primeros versos se trocará en mujer-barco (“Y ahora, ¿a qué trasmundo, perseguida/serás, si es que eres? ¿Para qué ribera/huye tu blanca vela distendida/sobre mares oleados de quimera?”), para reaparecer como “árbol de niebla” y terminar como isla: “Pienso, Filí-Melé, que en el buscarte/ya te estoy encontrando,/y te vuelvo a perder en el oleaje/donde a cincel de espuma te has formado”.

Los versos de “¡Qué hermoso!...” revelan que Filí-Melé no logrará jamás evadir su destino ovidiano:

¡Qué hermoso el retrato! Su rojo cabello  
 llameaba en los hombros con áureo esplendor.  
 Los senos desnudos brindaban sus ánforas  
 repletas y dulces de vino de amor.

Su busto flotaba en la luz, casi-nave,  
 viviendo, casi-astro, de su propio ardor,  
 casi-nube el pelo, casi-flor la boca...  
 ¡La nave, la estrella, la nube y la flor!

Silencio... silencio. Que nadie en la sombra

perturbe esa imagen con pagana voz...  
 ¡No osarán mis labios quebrar el silencio!  
 ¡No dirán mis labios palabra de amor!

Retornemos al nombre de *Filí-Melé*, cuya polisemia nos permite evocar las transformaciones ovidianas. Si partimos de la propuesta de Roman Jakobson y Linda Waugh (1979), quienes afirman que la imagen acústica del signo no es del todo arbitraria de cara a su significado, como lo pretendió en su día Saussure, podemos constatar en el nivel fónico la *coniunctio* o conjunción de opuestos de la que hablaba Forastieri. Pues la aspiración de la *f* en *Filí* produce viento, un movimiento de aire que se escapa, el soplo de la vida, inaprehensible como la “fugada” Filí-Melé. Entre los últimos poemas de Palés se encuentra un fragmento tardío (publicado por primera vez en la edición de Onís de 1960), que metaforiza a la musa como aire fugitivo:

Filí-Melé vino del sueño  
 y al sueño retornó...  
 Era un humo delgado, era un aire pequeño,  
 que por alguna grieta del alma penetró,  
 y como ni del humo ni del aire se es dueño  
 un día, inesperadamente, del alma huyó.

Por otra parte, la *i* es vocal aguda que connota altura (“¡qué escondida! ¡cuán alta!”). Mientras que la bilabialidad que produce la *m* de *Melé* sugiere la materialidad de la carne, la sensualidad del beso. La *e*, vocal grave por contraste con la *i*, apunta a lo bajo, a la tierra adonde nos lleva “el numen y esencia de la muerte”. Notemos que el nombre *Filí* va precedido por “...del trasfondo de un sueño la escapada”. Por contigüidad *Filí* es nada, es aire. Y *Melé*, que va seguido de “La fluida cabellera...”, es miel, sabor y color; movimiento, materialidad. Cielo y tierra, espíritu y materia, vida y muerte se conjugan así en una de las imágenes más geniales de Palés, un nombre arquetípico que constituye una mandala (según

Carl Jung, una imagen cósmica de la totalidad), y que convoca tanto a una amada de carne y hueso, según apuntara Arce en su momento, como a la isla mulata y aún a la poesía misma. Cuya traducción, siempre oscilante (“mi negra”, “amante del canto”, “amor de mulata”, “hilo de miel”, “canto de miel”) funda la ambigüedad que cifra la coherencia de la obra palesiana; ambigüedad esencial a la poesía, y en el caso de Filí-Melé, también basada en las transformaciones ovidianas del mito.

Ahora vale que nos detengamos en otra de las grandes aportaciones del ciclo de Filí-Melé, más allá de la creación del arquetipo mítico siempre cambiante de la musa. Me refiero a su riqueza intertextual. Como toda gran obra, el ciclo de Filí-Melé es un entrecruce de fuentes, una selva de libros. Si queremos ampliar su horizonte interpretativo, tenemos que recurrir a dos tradiciones distintas y distantes.

Una de ellas no se había explorado como fuente de su poesía hasta que la abordé en *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009). Me refiero a la tradición oral africana –muy en particular la yoruba, con la deidad femenina principal del panteón de los orichas<sup>3</sup> antillanos, Ochún. Pese a que el arraigo de la religión yoruba no ha alcanzado en Puerto Rico la calidad de elemento indispensable en la construcción de lo nacional, como en el caso de Cuba, su huella en la poesía de Luis Palés Matos es evidente, y se puede trazar a partir de dos caminos. El primero, el de la oralidad; el segundo, el culto.

Aunque es evidente que Palés no vivió la efervescencia de lo que hoy llamamos *santería*, no podemos olvidar que mamó en la leche los cantos africanos de la cocinera negra Lupe, en su hogar infantil de Guayama. En su novela autobiográfica *Litoral*, de 1949, el poeta hace constar la presencia en Guayama de una cultura negra viva, de la que rescata el rito del baquiné para describirlo con la riqueza de detalles de una narración antropológica. Allí nos revela, de una pincelada, el origen de Lupe: “(Vieja, buena

---

<sup>3</sup> Deidad africana.

e inolvidable Lupe, con el espíritu –zombí o muñanga– desencarnado, vuelto ya a los bosques de tu remota Guinea originaria, ¡cuántas veces me quedé dormido en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel *adombe* profundo que todavía suena en mi corazón!” (1984, II:88).

Pero, más allá de las fuentes orales de la negritud palesiana, vale recordar las lecturas del poeta, comenzando por los títulos de tema africano que consigna en su edición de 1950 del *Tuntún de pasa y grifería*, de las que vale subrayar los nombres de dos de los autores más importantes en la bibliografía erudita en torno a la santería: Alejo Carpentier y Fernando Ortiz. Pero las lecturas de un poeta no se agotan en sus citas explícitas. En un momento (antes de la revolución) en que los viajes entre La Habana y San Juan eran frecuentes, lo que abría las puertas al trasiego de libros, Palés no pudo desconocer la mitología yoruba. Y menos a su diosa del amor, Ochún, con sus dos armas para seducir a los hombres: la miel (que hace resplandeciente y resbaladizo su elusivo cuerpo) y la danza (que la acerca al hombre a la vez que lo evade). No es casualidad que en los poemas del amor y de la muerte de Palés, la miel, la danza y la huída también formen parte del complejo simbólico de seducción de Filí-Melé.

Las coincidencias significativas entre la heroína palesiana y Ochún están en la miel que hace brillar su cuerpo (recordemos la *cabellera de abejas enjambrada* de Filí-Melé y su tronco que refulge al inicio de “Puerta al tiempo en tres voces”), en la fuga (en el citado poema el poeta buscará a su musa, llamándola *escapada, inaprehensible, escondida, fugitiva, perseguida, abolida*) y en la danza (el arquetipo femenino palesiano es decididamente danzante, como lo podemos apreciar en el caso de Tembandumba, que se contonea al son del candombe en la calle antillana, de la Mulata-Antilla que danzando en el mar se acerca y se aleja del Tío Sam, mareándolo, y de Filí-Melé, que inaugura el ciclo final del poeta precisamente danzando en “Boceto”). Pero Filí-Melé también danza de otras maneras: en el ir y venir de su fuga y sus apariciones (además de

llamarla *escapada, inaprehensible, escondida, fugitiva, perseguida y abolida*, el poeta dirá que la está *encontrando*, hablará de su *llegada*, y la nombrará como *atrapada, conquistada*), y también en el movimiento de sus transformaciones constantes.

Lo que nos devuelve a la tradición occidental, con sus mitos clásicos.<sup>4</sup> La antigua solera de la amada desdeñosa se remonta a los versos del poeta griego Teócrito, que inserta la tragedia amorosa del cíclope Polifemo y la nereida Galatea en las costas de Sicilia. El relato es una de las primeras instancias conocidas en Occidente del arquetipo universal de la bella y la bestia. Polifemo se enamora de la ninfa, pero esta ama al pastor Acis. Cegado por los celos, el monstruo de un solo ojo mata a Acis tirándole una roca. Los dioses se apiadan ante el ruego de Galatea, de que lo mantenga vivo, y lo convierten en río. El poeta romano Ovidio recoge el mito en sus *Metamorfosis*, y desde sus versos comienza a asociarse a la heroína mítica con la nieve, índice simbólico de la frialdad inquebrantable que la mueve a la huida. Según su descripción, la belleza espléndida de Galatea va a la par de su dureza. También es fría la encarnación renacentista de la ninfa, que pasa por el tamiz de la amada imposible del amor cortés provenzal y de la insatisfacción sentimental que nutre la poesía de Petrarca, para reaparecer en los versos de la primera égloga de Garcilaso, en el reproche de Salicio: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas/y al encendido fuego en que me quemo/más helada que nieve, Galatea!” (1979:121). En su *Polifemo*, Góngora esencializará a la ninfa que huye del monstruo, llamándola *fugitiva nieve*. La pastora Marcela del *Quijote* es otro ejemplo de la beldad que atormenta a los hombres; fría por marmórea. Su belleza resultaba mortal a los pastores del contorno, y su víctima más notoria fue Grisóstomo, descrito varias veces como “el difunto”. Uno de los pastores que carga su cuerpo en la procesión del rústico entierro caracteriza así al recha-

---

<sup>4</sup> En otro libro –*Orfeo mulato*– he examinado la huella del Siglo de Oro español (Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo) en el ciclo de Filí-Melé.

zado amante: “Quiso bien, fue aborrecido; adoró, fue desdeñado; rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento, dio voces a la soledad, sirvió a la ingratitud, de quien alcanzó por premio ser despojos de la muerte en la mitad de la carrera de su vida” (2004:118).

Esta tradición de origen clásico, en la que el varón se queja del desdén de su amada, ya se ha lexicalizado en el imaginario cultural occidental; baste recordar el poema de John Keats, “La Belle Dame sans Merci”, de 1819. También en el imaginario popular contemporáneo, en el que ha producido incontables tangos (“Era... para mí la vida entera...”), rancheras (“Me cansé de rogarle...”), y un clásico del bolero mexicano, de José Antonio Zorrilla y Gabriel Ruiz, que comienza proclamando la crueldad de la amada y la victimización del amante: “Usted es la culpable, de todas mis angustias, y todos mis quebrantos”.

El mito de Galatea reverbera también en la hermosa canción “Ojalá”, una de las favoritas del público de Silvio Rodríguez, y que bien podemos leer como poema vanguardista. El cantautor recrea, con un olfato psicológico insuperable, la desgarradora emoción del despecho amoroso, que lleva al amante, del amor más intenso, al odio homicida. Desde el empleo anafórico del “ojalá”, el poeta expresa su deseo de despojar a su musa gélida del poder absoluto que ejerce tanto sobre sí, como sobre la naturaleza. Pero para hacerlo, tiene que quitarle sus armas mortales: la mirada, la palabra, la sonrisa. Y matarla.

¿No es este el caso preciso de Palés? Pienso que el arranque rotundo de “La búsqueda asesina” –“Yo te maté, Filí-Melé”, que evoca una de las frases más ominosas de la literatura occidental, la de Oscar Wilde que sentencia: “yet each man kills the thing he loves” –comprueba la filiación clásica del ciclo que nos ocupa en esta antología.

Pero Galatea no es la única musa antigua que le presta su rostro a Filí-Melé. También está la terrible Medusa que mata con su mirada a los hombres; lo podemos apreciar en la metáfora de su peligrosa *cabellera de abejas enjambrada*, versión antillana de las

serpientes que coronan la testa de la diosa griega. Sin olvidar a Dafne, que se convierte en árbol; recordemos los versos de “Puerta al tiempo en tres voces”: “En lo fugaz, en lo que ya no existe/ cuando se piensa,/ y apenas deja de pensarse/cobra existencia;/en lo que si se nombra se destruye,/catedral de ceniza, árbol de niebla.../ ¿Cómo subir tu rama?/ ¿Cómo tocar tu puerta?”. Versos que nos llevan al mito de referencia del poema, el de Orfeo y Eurídice, que metaforiza al poeta en pos ardiente del canto que se niega a rendirse. Carencia que incendia el deseo y provoca el asesinato de la musa, cuya muerte hace posible la poesía.

Ahora podemos entender el escalofriante verso de “La búsqueda asesina”, que cifra nada menos que el misterio de la trascendencia: para que la amada persista hay que matarla, separarse de ella. Porque para convertirla en palabra, en *imagen de tu imagen reflejada*, el poeta se ve obligado a abolirla como ente biográfico, atado a la historia y constreñido a los límites temporales y espaciales. Entonces la hace parte de su propio ser, y de manera tan profunda, que la musa trasciende la razón y ya vive en la noche de su psique, en el abismo de su inconsciente. De allí –“del trasfondo de un sueño”– ha de extraerla el poeta. Como mago alquimista la procesa, la destila hasta convertirla en arquetipo mítico de lo absoluto, de la belleza elevada a categoría sacra: *catedral de ceniza*.

“Perdida y ya por siempre conquistada”: la mirada de Palés, como la de Orfeo, causa la muerte de la musa. Pero a la vez, le da vida, haciéndola inmortal para otra mirada, la de los lectores de su poesía. Mirada de futuro como la que Shakespeare contempló en uno de sus sonetos amorosos:

Not marble, nor the gilded monuments  
of princes shall outlive this powerful rhyme,  
but you shall shine more bright in these contents  
than unswept stone besmeared with sluttish time.

When wasteful war shall statues overturn,  
and broils root out the work of masonry,

nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
the living record of your memory.

'Gainst death and all oblivious enmity  
shall you pace forth; your praise shall still find room  
even in the eyes of all posterity

That wear this world out to the ending doom.  
So, till the judgement that yourself arise,  
you live in this, and dwell in lovers' eyes.

(1988:757)

Y terminemos con un guiño de ojo de Palés, tan desapercibido como elocuente. Siguiendo de cerca, pero sin nombrarla, la tradición neoplatónica renacentista del intercambio de las almas de los enamorados que llega a su cima en el tratado *De amore* de Marsilio Ficino, el poeta también muere simbólicamente para asumir la identidad de la amada. Hay muchísimos ejemplos de ello, que expliqué en mi *Orfeo mulato*; ahora nos basta con uno, contundente. Y que figura al final de “La búsqueda asesina”. Me refiero al momento en que el poeta abraza una relación vertical con la musa, a la que adora –desde la pequeñez rendida de su residencia en la tierra– como a deidad aposentada en la lejana altura. Ella se ha convertido en titiritera, para hacerlo bailar a su gusto; él, cual trompo, asume su humillación ebrio de dicha:

Zumbel tú, yo peonza. Vuelva el tiro,  
aquel leve tirar sobre el quebranto  
que a masa inerte dábale pie y giro  
haciéndola cantar en risa y llanto  
y en sonrisa y suspiro...  
¡Vuelva, zumbel, el tiro,  
que mientras tires tú me dura el canto!

El poeta se ha declarado, como en aquel viejo bolero de Bobby Capó, “juguete” en las manos de la amada. Afirmación que invita

a la muerte a asomarse. Otra vez *eros* danza con *tánatos*: Palés se siente peonza que gira al son de los deseos de la amada, que tira del hilo del amor, cual las Parcas tiraban del hilo de la vida en “El llamado”. Al bailar como trompo a merced del zumbel, el poeta no solo canta, sino que se ha transformado en su musa danzarina, porque la diosa *a masa inerte dábale pie y giro*. Ya había asumido su misma identidad kaleidoscópica: según en el citado poema ella fue agua, luz, flor, aire, copo, estrella, espuma; él se tornó en voz, río, caballo, viento, red y fiera. Subrayemos las simetrías: justo al final de este poema de despedida Palés ha hecho suya la danza inicial de la amada en “Boceto”, el primer poema de la última etapa palesiana. Al morderse la cola, el ciclo de Filí-Melé comienza a rozar la redondez de lo perfecto. También a dibujar el infinito.



FRANCISCO JOSÉ RAMOS

## EL TAMIZ DE LA CREATIVIDAD<sup>1</sup>

● Qué es un concepto? Un *criterio de inteligibilidad* nacido de lo que se vislumbra en tanto que idea (εἶδος) del pensamiento. Distinguimos así entre concepto, idea y pensamiento. El concepto es la elaboración de una idea que surge en un *instante* de pensamiento con vista a clarificar lo que ocurre también en un *momento* dado.<sup>2</sup> El concepto filosófico implica, pues, una determinada *articulación* de lo real que no debe identificarse, sin más, con lo que aparece como realidad. En función de dicho despliegue del pensamiento y del lenguaje, una genuina creación conceptual inaugura inéditas posibilidades de *pensar y atender* aquello que acaece en el proceso infinito del devenir. Con las palabras se nombran las cosas; con los conceptos se construye el pensamiento.

A diferencia de la *imagen poética*, el concepto filosófico necesita explicar y despejar el horizonte de su despliegue, generando el ámbito propio de un plano de consistencia o coherencia inter-

---

<sup>1</sup> Este texto es la versión revisada de la ponencia leída el 16 de marzo en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en el panel *Filosofía, lenguaje y creación literaria*; bajo el eje temático 4, *Ciencia, pensamiento y comunicación en lengua española*.

<sup>2</sup> Téngase en cuenta estas palabras de Charles Sanders Peirce: “I used the word *instant* to mean a point of time, and *moment* to mean an infinitesimal duration”. (*The Law of Mind*). Texto tomado de Peirce, Charles S. *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications, 1955.

na. Y a diferencia de una *teoría científica*, una propuesta filosófica no necesita justificar su pertinencia en base a la legalidad vigente de la comunidad científica ni de acuerdo con un estricto control experimental. Tampoco una propuesta filosófica necesita someterse a las exigencias formales de la lógica para validar su potencia conceptual. Hay un diseño conceptual en la filosofía que puede llegar a ser tan hermoso como las sobrias ecuaciones o fórmulas físico-matemáticas:  $F = m \cdot g$  (Newton),  $E = hf$  (Planck),  $E = mc^2$  (Einstein), las cuales, dicho sea de paso, también necesitan ser explicadas en términos conceptuales.

El *rigor* del concepto depende de la riqueza explicativa y de su capacidad de estar a la altura de lo ya pensado para de esa manera abrir, una y otra vez, las posibilidades del pensamiento que son siempre indefinidas. Hay que dejar claro que el desafío de la creación conceptual consiste en *incorporar* el legado de la *experiencia filosófica* y no ya en *reproducir* el *discurso* institucional de la filosofía.

Cuando hablamos de *experiencia filosófica* se quiere destacar que la filosofía ha sido desde antiguo una *actividad* ligada al amor y deseo de entendimiento. Por esta razón, en tanto que matriz conceptual del pensamiento, la experiencia filosófica tiene una insoslayable dimensión erótica que Platón, como nadie, ha sabido poner en evidencia. Cabe al respecto afirmar que los conceptos filosóficos son un recurso extraordinario para contrarrestar uno de los rasgos más desconcertantes de esta primera civilización mundial, que es la nuestra: el debilitamiento del pensar, el desgaste de la función simbólica del lenguaje y, en consecuencia, lo que podríamos llamar la fuga de Eros. La filosofía es también, en este sentido, un llamado estético, ético y político a estar atento, cauteloso y despierto.

Siendo esto así, no basta con conocer, llevar a cabo un razonamiento correcto o cálculos exitosos, eficaces y eficientes. Hay que pensar y por ende, cuestionar. Pero tampoco basta con pensar ni con cuestionar, hay que *entender*, para que el pensar no quede confinado a la mera acumulación del saber o al insípido intercambio de conocimiento.

En este sentido, la filosofía es un ejercicio de libertad y una *práctica* por la que se perfila el horizonte de la acción. Una libertad que rebasa por mucho el ámbito jurídico de las libertades en un estado de derecho o el asunto de las interpretaciones y concepciones teóricas del mundo que Marx denunciara en su undécima tesis sobre Ludwig Feuerbach.<sup>3</sup> Y dado que vivimos bajo el régimen del capitalismo universal, no está de más recordar que el diseño neconductista de las sociedades contemporáneas consiste en *conformar*, no ya ciudadanos alertas y vivaces, sino feroces consumidores que compiten entre sí y se entretienen hasta la muerte. Se impone de manera cada vez más avasalladora la tendencia planetaria a la uniformidad, la banalidad y la autocomplacencia. Dicho sea en buen castellano: nunca ha habido un abono tan fértil para el deleite del incauto y la gloria del mentecato.

Frente a esto, se trata de *concebir* un concepto filosófico de libertad inseparable de un *perspicaz* sentido de la disciplina, sin el cual no puede haber poesía ni creatividad alguna. Pierre Boulez, hablando de Gustav Mahler, lo resumió con estas palabras: “la libertad más exigente requiere precisamente de la más severa disciplina”.<sup>4</sup> Una disciplina, añadamos de paso, que le toca a cada cual delimitar en base al alegre cultivo del entendimiento, aun cuando se llegase a la lúcida convicción de que, en última instancia, no hay nada que entender.

Dicho lo anterior, cabe ahora plantear que el punto de confluencia de la creación filosófica, la creación científica y la creación literaria es, precisamente, la escritura. La escritura es el gran invento que constantemente se recrea para dar lugar al *encuentro* – σύμβολλή [*símbollé*] – de la voz distintiva de quien escribe y la

---

<sup>3</sup> La célebre tesis encabeza la entrada a la biblioteca Humboldt de Berlín y reza así: *Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kömmt drauf an, sie zu verändern.* («Hasta ahora los filósofos se han conformado con interpretar el mundo; de lo que se trata es de transformarlo»).

<sup>4</sup> La cita es del prefacio a la edición francesa del libro de Bruno Walter, *Gustav Mahler* (Paris, Librarie General Française, 1979).

resonancia singular de quien escucha o lee en base a la experiencia común del lenguaje y, en concreto, de una lengua. Justamente puede hablarse entonces de la escritura como *la inscripción del vigor musical del pensamiento*, pues los silencios musicales forman también parte de la escritura filosófica. Hay en ella tanto una cadencia rítmica como un despliegue de armonías e insinuaciones melódicas.

En base a esta idea del engranaje del pensamiento, el lenguaje y la escritura, cabría pensar en términos de una actividad filosófica, una actividad científica y una actividad artístico-poética. La *actividad* traspasa el ámbito discursivo para resaltar la vivacidad de lo que se experimenta. Puede pensarse así también en términos del *gesto agónico de la escritura*. El término griego ἀγών [*agón*], de donde proviene agonía, es aquí revelador e instructivo, pues significa lucha, contienda; peligro, crisis, congoja; pero también reunión o asamblea de todo aquello que da pie o convoca el espacio vital del juego. El gesto agónico de la escritura responde a un esfuerzo, que puede llegar a ser tan lúdico divertido y despreocupado como penoso y doloroso, por *dar forma* a aquello que se vislumbra.

A partir de ahí, hay que destacar que el énfasis de la filosofía consiste en reforzar la potencia del entendimiento. El énfasis de la ciencia es consignar el poder y prestigio del conocimiento. El énfasis del arte reside en dar una forma inédita a la actividad creadora. Son modos distintos de pensar que se despliegan según el vigor de los conceptos, la fecundidad teórica y el destello poético de las imágenes. Se trata de *umbrales* y no de rígidas demarcaciones o fronteras epistemológicas. Por otra parte, hay que reconocer que hay modos de pensar que contienen una especificidad propia, como es el caso de las matemáticas, el psicoanálisis y la arquitectura. Hay que reconocer también que hay modos de pensar, profundamente arraigados en el antiguo legado de las culturas del planeta (Asia, África, Oceanía, América) que rebasan la distinción occidental de filosofía, ciencia y arte; y que tampoco obedecen, sin más, a las usuales categorías de pensamiento prefilosófico, religión o mitología. En fin, está la experiencia ancestral y siempre

sorprendente de la sabiduría que pervive más allá de todo modo de pensar.

En medio de las distinciones y diferencias, es indispensable reconocer que la imagen poética es constitutiva del pensar filosófico tanto en su trasfondo mítico como en la conformación de la escritura. Así, cabe afirmar que las grandes obras filosóficas son también poemas del pensamiento. De la misma manera, cabe afirmar que el ingenio y fecundidad de las teorías científicas están repletas de creaciones sorprendentes que animan el pensamiento. A su vez, la actividad creadora en las artes compone las más variadas intensidades afectivas que promueven el entendimiento. Basta al respecto con contemplar una acuarela de Turner, leer un poema de Vallejo, escuchar una sinfonía de Mahler o de Bruchner, ver una obra teatral de Chéjov en manos de un gran director y actores rusos, asistir a una ceremonia de té, ver una cuidada exposición de la caligrafía china, una coreografía de Isadora Duncan, una película de Rossellini, o exponerse, sin más, a la sabiduría musical de Sergiu Celibidache.

Dicho esto, hay que decir que el gran peligro para la experiencia filosófica es el debilitamiento a gran escala de las disposiciones intelectuales cada vez más subordinadas a las estrategias del *marketing* y a los criterios normativos de eficacia, eficiencia y efectividad. A su vez, el gran peligro de la investigación científica es el desplazamiento de la creatividad por la regulación administrativa del saber y el avasallamiento del conocimiento por el poder de la técnica y los grandes intereses económicos. El gran peligro de las artes, además de lo anterior, es el automimetismo y la exaltación de la imagen del artista en detrimento de la experiencia artística.

En resumen, hay un trasfondo artístico-creador tanto en la filosofía como en la ciencia. Es más: hay una creación literaria en la filosofía, como lo demuestra los *Fragments* de Heráclito, el *Poema* de Parménides o de Lucrecio; los *Diálogos* de Platón o las *Meditaciones* de Marco Aurelio; las *Confesiones* de Agustín de Hipona, la *Ética* de Spinoza o el *Zaratustra* de Nietzsche; las sen-

tencias de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus*, la punzante escritura de Ortega o la prosa poética de María Zambrano, y un largo etcétera. Hay también una creación conceptual en la ciencia y un pensar propio del acto poético. Cabe recordar, además, que son profundas las implicaciones filosóficas en las teorías científicas y en las grandes obras artísticas y literarias que han movido a los más fecundos pensamientos.

Una obra filosófica es un acontecimiento del pensar que genera a su vez una singular creación literaria. En alguna parte de sus *Cahiers*, afirma Paul Valéry, que la filosofía es “un género literario que tiene el singular carácter de no haber sido reconocido como tal por aquellos que la practican”. Sin embargo, quizá sea más justo y acertado afirmar que el criterio de *género literario* no es el más pertinente para caracterizar la actividad filosófica. Tampoco la palabra *estilo* sería aquí suficiente. La escritura filosófica contiene una inventiva que se traduce en una manera de mantener en vilo la potencia del entendimiento y la experiencia creadora del pensar que pasan necesariamente por el laborioso horizonte del concepto.

Contrario al pensar filosófico, una obra artística o literaria no necesita ser explicada ni justificada conceptualmente. En este contexto vale tener en cuenta que todo poeta o artista va gestando una *poética*, esto es: una singular concepción del quehacer artístico que puede o no ser objeto de una elaboración teórica por parte del artista o por un filósofo. Los ejemplos al respecto son abundantes. Me limito aquí a mencionar esta sentencia de un extraordinario poeta y pensador: «Para un verdadero poeta, cada momento de vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es». (Borges 365)

Esta dimensión *ontológica* de la poesía, la cual va de la mano del viaje infinito del pensamiento que es la metáfora, es clave para entender lo que sigue. Hay una *fuerza* y una *potencia*, pero también un *silencio* que habita el lenguaje. La fuerza es el *despliegue* puntual de una determinada energía vital; la potencia es la capacidad de dar *forma* a dicho despliegue; el silencio es el *núcleo crea-*

*dor* del pensamiento.<sup>5</sup> El lenguaje brota de allí mismo de donde se separa el *signo*, es decir, del fondo sin fondo o abismal de lo real, para luego esforzarse por recuperar esa función primordial suya que es la poesía. El lenguaje es el *designio* de lo que somos, pero también de nuestros más sofisticados artilugios: la escritura, la gramática, la imprenta y la computadora con sus imprevisibles y poderosas aplicaciones. En definitiva, el *tamiz de la creatividad* es justamente el lenguaje.

Se ha dicho que el silencio que habita el lenguaje es el núcleo creador del pensamiento. Este «silencio» apunta, en última instancia, al vacío de lo real, a lo ilimitado que, por definición, no tiene ni contiene forma alguna. Los antiguos griegos le llaman *χάος* (*cháos*). Desde antiguo en la India, de manera mucho más elaborada, a ese vacío se le nombra *śūnyatā*, término que remite justamente al cero (0: *śūnyā*). De esa manera cabe afirmar que si el lenguaje es el tamiz de la creatividad, entonces el vacío que envuelve al silencio es el vector de la creación. La creatividad puede definirse como el proceso, sin comienzo ni fin, de dar forma a lo que no lo tiene. La condición de la creatividad es el flujo incontenible del devenir, la fugacidad *ad infinitum*. En vez de *creatio ex nihilo*, habría *creatio ex vacuum*. La integridad del universo se nos muestra entonces como lo que es: la vastedad infinita del vacío en virtud lo cual todos los fenómenos surgen y cesan, a la manera de una constante actividad creadora, pero sin un ser o ente creador. Téngase en cuenta que *vector*, en latín, alude a aquello que transporta y conduce; y que *vacuitas* significa estar libre. Se entiende así la frase del maestro Eckchart: «vacío y libre» (*leere und frei*).

En la gran fábula del mundo, *todo* es decible; aún lo inefable o indecible, puesto que al nombrarse se dice. («Todo cabe en los labios», dice un hermoso verso del poeta español Miguel Florián).

---

<sup>5</sup> En este contexto, habría que tener en cuenta estas palabras de Vasily Kandinsky: «En nuestra percepción, el punto es el puente esencial, único, *entre palabra y silencio*. El punto geométrico [que equivale a cero] encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio». *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Paidós, 1996.

Y sin embargo, es obvio que *no todo* es lenguaje. Hay también lo que no necesita ni exige ser nombrado, por más que se hable de lo innombrable, pues desborda o sobrecoge la condición del animal hablante. Se trata, en definitiva, de *casi todo*. Este asunto también podría formularse así: ¿acaso hay algo más allá de las palabras, cuando todo aquello que se designa no deja de ser una palabra? Ya lo decía Pascal: «*Nous ne cherchons pas les choses mais la recherche de choses*».

Sin embargo, sí hay algo más allá de las palabras. Es el simple hecho de que las cosas sean como son. Es lo *evidente* de la vida cotidiana; el ser-así de lo que hay, la *talidad*. Como por ejemplo: las migajas del pan sobre el plato en la mesa o la evanescencia de las nubes en el vacío del cielo. Se trata del milagro (*miraculum*) de la *insignificancia*, es decir, de lo que está *vacío de sí* y que, por lo mismo, rebasa el sentido, el significado y el significante.<sup>6</sup> Si el milagro consiste en que las cosas sean lo que son, el misterio estriba en que podamos hablar de ellas en virtud precisamente de la irrepetible singularidad de lo que aparece. Por esa razón, se podría afirmar que el misterio está en las palabras y no en lo que ellas designan.<sup>7</sup> Aun así, llegado el

---

<sup>6</sup> Resulta interesante contrastar esta *concepción* del milagro, que podría denominarse *inmaculada*, ya que nace de la experiencia directa de lo que aparece en la extrema simplicidad de su ser-así, con los planteamientos de Hanna Arendt en ese gran libro suyo que es *La condición humana* (*The Human Condition*, 1958, University of Chicago Press, p. 247, la traducción es nuestra): «El milagro que salva el mundo, el ámbito de los asuntos humanos, de su normal o “natural” ruina, es en última instancia el hecho de la natalidad, en la cual la potencia de la acción está antológicamente arraigada». Esta concepción del milagro remite a las virtudes cristianas de fe y esperanza que Arendt reivindica citando esta frase bíblica que alude al nacimiento de Jesús: “Un niño ha nacido entre nosotros”.

<sup>7</sup> Recuérdesse el planteamiento de Albert Einstein: «The eternal mystery of the world is its comprehensibility... The fact that it is comprehensible is a mystery». A. Einstein / L. Infeld, *The Evolution of Physics*. New York, Simon & Schuster, 1966/2007. Al final del primer volumen de la *Estética del pensamiento*, *El drama de la escritura filosófica* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1998), se formula la siguiente pregunta que vale considerar de nuevo en el

momento, ¿cuál es la diferencia? El asunto fundamental no se juega *entre* las palabras y las cosas sino *en* las palabras y aquello que se experimenta. Se desvanece el signo y queda la aurora.

---

contexto de este escrito: «Así, ¿no habría que trastocar la célebre sentencia de Wittgenstein y decir: «*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schreiben*»? («Aquello de lo que no se puede hablar lo mejor es escribirlo»).

## OBRAS CITADAS

- Arendt, Hanna. *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1958. p. 247. Impreso.
- Borges, José Luis. “Prólogo” a *El oro de los tigres* (1972), *Obra poética 1923-1976*. Impreso.
- Florián, Miguel. “VI”. *Miguel Florián: Todo cabe en los labios*. En línea. 26 de agosto de 2016.
- Einstein A., Infeld L. *The Evolution of Physics*. New York: Simon & Schuster, 1966/2007. Impreso.
- Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Peirce, Charles S. *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications, 1955. Impreso.
- Ramos, José F. *Estética del pensamiento, El drama de la escritura filosófica*. Madrid, Editorial Fundamentos. 1998. Impreso.
- Valéry, Paul. *Cahiers*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957. Impreso.
- Walter, Bruno. *Gustav Mahler*. Paris: Librairie General Française, 1979. Impreso.

ORLANDO ALBA

## PRECISIONES SOBRE LA IDENTIDAD DIALECTAL DE LAS ISLAS HISPÁNICAS DEL CARIBE<sup>1</sup>

### I. INTRODUCCIÓN

Cuando se intenta descubrir la identidad de una realidad, sea una persona, un país o un dialecto, suelen buscarse los rasgos exclusivos o privativos de la entidad en cuestión. La noción de identidad se centra así en la idea de lo distinto, lo peculiar, es decir, lo ausente en el resto de las cosas. Esta concepción concuerda con el segundo sentido que da para dicho término el *Diccionario de la lengua española*: “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”. Pero, por otro lado, el significado de la palabra desde la perspectiva etimológica podría redefinirse como la *mismidad*, o la condición de ser algo o alguien lo que es, ya que procede del sustantivo *identitas*, y este de *idem*, que significa “el mismo”, “lo mismo”. Y en principio, nada impide que los elementos fundamentales que caracterizan una cosa sean compartidos con otra. El adjetivo *idéntico* se define, precisamente, como lo “que es igual

---

<sup>1</sup> Este texto es la versión completa de la ponencia leída el 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico, como parte del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), en el panel *El diálogo de las lenguas y la creatividad cultural en el Caribe*; bajo el eje temático 5, *El español en el mundo. Unidad y diversidad*.

que otro con que se compara”, por lo que se puede decir de una mesa que es idéntica a otra, y en sentido ponderativo, que un hijo es idéntico a su padre.

Esta dualidad se encuentra en la base de la diferente interpretación que tradicionalmente se ha dado al tema de la homogeneidad o la diversidad dialectal antillana. Se sabe que muchos investigadores consideran que las tres Antillas hispánicas integran una zona lingüísticamente análoga que hace posible hablar del español antillano como una entidad dialectal única.<sup>2</sup> Esta visión unitaria, que en cierto sentido considera los dialectos de las islas como *idénticos* entre sí, se apoya en el hecho de que las islas del Caribe hispánico comparten muchos rasgos lingüísticos. En el terreno fonético se piensa en fenómenos de reducción consonántica, como la realización de la /s/ implosiva a través de las variantes sibilante, aspirada o elidida; la velarización de la /n/ final de palabra; la articulación aspirada de la jota; la neutralización de /l/ y /r/ en el habla popular. Con respecto a la sintaxis, la coincidencia se revela en la presencia constante del sujeto pronominal frente al verbo (*Cuando tú me llames, yo te digo*); la no inversión del orden sujeto-verbo en la oración interrogativa (*¿Qué tú piensas? ¿Dónde usted va?*); la preferencia por el posesivo pospuesto (*en el cuarto de nosotros*); la difusión paulatina del leísmo, especialmente en estilos formales, como son las despedidas de cartas, presentaciones (*Le saluda atentamente... Tengo el gusto de invitarle...*). En el campo léxico, suele destacarse el uso de arcaísmos peninsulares, como

---

<sup>2</sup> La obra de conjunto más completa sobre el español de la zona es la de López Morales, Humberto. *El español del Caribe*. Editorial Mapfre, 1992. En la página 295, el autor afirma: “*El Caribe hispánico presenta una situación de relativa identidad.*” Y son bien conocidas las propuestas de división dialectal del español hispanoamericano que se han formulado. En todas se coloca a las tres islas dentro de la misma zona: Henríquez Ureña, Pedro. “Observaciones sobre el español de América”. *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, 357-390; Rona, José P. “El problema de la división del español americano en zonas dialectales”. *Presente y futuro de la lengua española*. Tomo I, Ediciones de Cultura Hispánica, 1964; Zamora, Juan y Jorge Guitart. *Dialectología Hispanoamericana*. Ediciones Almar, 1982.

*bravo* (enojado), *bregar* (trabajar), *frisa* (manta). Tampoco falta la mención de marinerismos como *amarrar* (atar), *guindar* (colgar), *zafar* (soltar); de indigenismos como *ají*, *batey*, *bohío*, *cazabe*, *conuco*, *guanábana*, *güira*, *higüero*; y de afronegrismos del tipo *bembe* o *bemba* (labio grueso), *cachimbo* (pipa), *champola* (refresco de guanábana), *guarapo* (jugo de la caña de azúcar), *guineo* (banana), *mofongo* (plátano frito molido con chicharrones), *ñame* (tubérculo comestible).

Sin embargo, a pesar de esas semejanzas, es posible cuestionar la existencia de un único español del Caribe, y defender la idea de la individualidad lingüística de cada una de las tres islas antillanas, tanto desde un punto de vista objetivo como también subjetivo. La demostración de esta hipótesis constituye la meta de este trabajo.

## II. LA DIVERSIDAD DIALECTAL DESDE LA PERSPECTIVA SUBJETIVA

Desde el punto de vista subjetivo, está claro que los antillanos tienen conciencia de su identidad lingüística nacional. La impresión de unidad y hasta de uniformidad del español caribeño que tienen algunos investigadores contrasta con las creencias y las apreciaciones subjetivas de los propios ciudadanos puertorriqueños, dominicanos y cubanos. Para los hablantes de la región, sus respectivos dialectos resultan inconfundiblemente distintos. Y por eso, muchos dominicanos son capaces de reconocer por su manera de hablar a un puertorriqueño o a un cubano. Y cuando no logran identificarlos de forma positiva, al menos descubren negativamente que no son, que no hablan como dominicanos. Lo mismo ocurre, naturalmente, en sentido inverso. Un ejemplo de la percepción de la diferencia lo aporta la siguiente anécdota contada por un conocido humorista dominicano:<sup>3</sup>

Lo dominicano como una raza que no damos a conocer dondequiera que vamos. El dominicano no tiene que ver para

---

<sup>3</sup> El fragmento citado se puede escuchar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=JWL4jvw7N0>

darse a conocer. Mira. Lo dominicano vamo a Puerto Rico, y hablamos como puertorriqueño. Cruzamo pa Miami y hablamos una mehcla de puertorriqueño con cubano. Y ponemo vaina de aquí. Y te dicen, *pueh nene, epérate un momento, que tengo que ir a chequear esa vaina, chico*. Que eso e, *eté del carajo*. Porque se te meclan toda la cosa. El caso e no quedar mal.

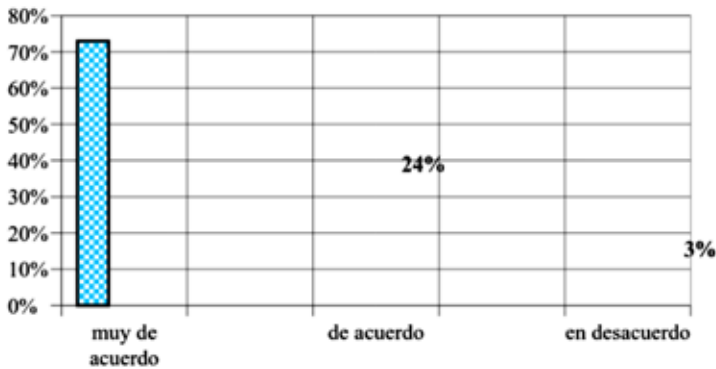
Resulta evidente que cuando dice y *hablamo como puertorriqueño*, y más adelante, *una mehcla de puertorriqueño con cubano*, el humorista manifiesta la percepción, compartida por muchos de sus compatriotas, de que la forma de hablar de los dominicanos es distinta a la de sus dos vecinos antillanos. En su caricaturización, enfatiza especialmente el factor de la entonación y un elemento léxico emblemático de cada isla: *nene* para Puerto Rico y *chico* para Cuba.

Otra muestra de la percepción de la propia idiosincrasia lingüística se descubre en las expresiones de una señora dominicana de nivel sociocultural bajo que, por medio de un video, le envía un mensaje a una amiga norteamericana que se ha mudado a Puerto Rico: “Mira, rubia, tú sí ere mala, ni siquiera llama, ni te acuerda de nosotros. Te queremos, loca vieja. Mira, rubia, ¿cuándo viene, nena? Soy boricua ahora. Llama a uno”.

Luego de recriminarla por no haberse comunicado por teléfono, la señora alude de forma festiva al hecho de que su amiga se ha ido a vivir a Puerto Rico, llamándola *nena*, un vocativo que en las Antillas se considera típicamente puertorriqueño, y describiéndose irónicamente a sí misma como *boricua*, es decir, puertorriqueña. Al hacerlo, intenta hablar con vocabulario y entonación propios de Puerto Rico, revelando así su creencia de que ambos modos de hablar son distintos.

En una encuesta realizada recientemente en Santo Domingo y en Santiago, se solicitó a 235 estudiantes universitarios que manifestaran su opinión acerca de la siguiente afirmación: “*La manera de hablar de los dominicanos es diferente a la de los cubanos y los*

*puertorriqueños*”. Según se puede observar en la gráfica número 1, una aplastante mayoría del 97% de la muestra evalúa positivamente el enunciado. Y tres de cada cuatro jóvenes no solamente aprueban la idea expresada en la oración, sino que confiesan estar *muy de acuerdo* con ella. Estas cifras confirman la hipótesis de que, al menos desde la perspectiva subjetiva de las creencias que sostienen los hablantes, existe un modo de hablar típico de los dominicanos.



Gráfica 1. “La manera de hablar de los dominicanos es diferente a la de los cubanos y los puertorriqueños.”

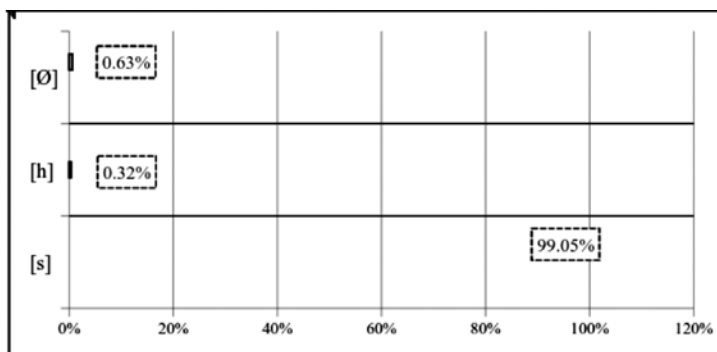
Otro aspecto que permite establecer una diferencia sociolingüística entre las tres Antillas desde la perspectiva subjetiva, es la presencia de un sentimiento de *inseguridad lingüística* en la mente de muchos dominicanos y su ausencia, o la presencia atenuada de dicha actitud, entre los hablantes de los otros dos dialectos.<sup>4</sup> A este

<sup>4</sup> El concepto de inseguridad lingüística se ha popularizado desde las investigaciones iniciales de Labov en los grandes almacenes de la ciudad de Nueva York. Una descripción muy completa y clara sobre el tema es ofrecida por López Morales, Humberto. *Sociolingüística*. Gredos, 2004, 277-279. La inseguridad lingüística se revela cuando hay una oposición entre la actuación y la evaluación que hacen los hablantes de su propio modo de hablar, es decir, cuando existe un contraste entre las formas consideradas correctas y las que en efecto se utilizan en el habla espontánea.

propósito resulta pertinente hacer referencia al fenómeno de la hipercorrección en la pronunciación de la /s/ que se descubre en la actuación de los locutores y reporteros de las noticias en la televisión dominicana.<sup>5</sup> Los datos del trabajo de Alba sobre este tema revelan que los presentadores y reporteros de Cuba, de Puerto Rico y de otros países no tienen reparo en pronunciar variablemente la /s/, utilizando unas veces la variante [s] y otras, la variante relajada [h]. En cambio, sus homólogos dominicanos, en un obvio despliegue de inseguridad lingüística, pronuncian de forma exclusiva la variante sibilante. Es como si se avergonzaran del uso de la variante aspirada, a pesar de ser la forma preferida por los hablantes cultos del país. No sería absurdo pensar que el sentimiento de inseguridad lingüística, presente en la conciencia de muchos dominicanos y que conduce a una especie de menosprecio del modo de hablar propio, sea el causante de una reacción extrema, exagerada, de hipercorrección, de parte de los locutores, de los reporteros, de los presentadores y, por qué no, incluso de los productores de las noticias y los dueños de los medios orales de comunicación. Si este sector de la población opina que el habla culta de sus compatriotas no es correcta ni apropiada para usos formales, resulta lógico que, consciente o inconscientemente, los comunicadores intenten alejar la manera de hablar empleada en la transmisión de las noticias del modo como ellos y los demás miembros de la comunidad se expresan en situaciones naturales. Y lo hacen utilizando como recurso la retención sistemática del segmento /s/, cuya eliminación muy frecuente se ha convertido en emblema del habla popular (*'incorrecta'*) dominicana.

---

<sup>5</sup> El tema estudiado en Alba, Orlando. "Hipercorrección en los programas de noticias en la televisión de la República Dominicana." *Variación del español en los medios*, editado por Raúl Ávila, El Colegio de México, 2011, 165-192. Aparece también en Orlando Alba. *La identidad lingüística de los dominicanos*. Ediciones Librería La Trinitaria, 2009, 79-112.



Gráfica 2. Variantes de /s/ en el habla de presentadores y reporteros de noticias en TV dominicana

En la gráfica 2 se ofrecen los datos correspondientes a las variantes de la /s/ final de sílaba y de palabra que aparecen en las intervenciones de 10 reporteros y presentadores de la televisión dominicana. La cantidad total de casos de /s/ registrados fue de 523. Según se observa, las cifras de la gráfica son realmente impresionantes: revelan una pronunciación prácticamente invariable y uniforme de la /s/.

Para ilustrar la realidad expresada por los porcentajes de la gráfica, se muestran aquí los siguientes textos, correspondientes a sendos reporteros de noticias:

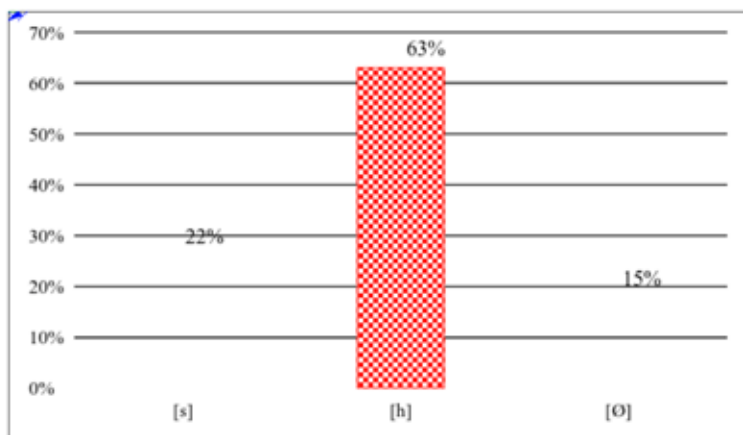
Vamos a iniciar esta entrega con la autoridad metropolitana de transporte, que ha detenido cerca de dos mil vehículos en dos días, por circular sin renovar las placas. Los apurados dueños reconocen sus faltas y realizan gestiones tales como pagar la multa que encarece aún más el impuesto para renovar el marbete. Los vehículos son quitados a sus dueños cuando cometen alguna infracción...

Lanzaron escombros a la vía y obstruyeron el tránsito vehicular. Denunciaron que las autoridades veganas han prometido varias veces la reparación de esa importante vía en el Pinito y nunca han cumplido su promesa.

Frente a los textos anteriores, resulta oportuno analizar el comentario que en un panel de televisión hizo un conocido abogado, exrector de la Universidad Autónoma de Santo Domingo:

Ninguna política de manera aislada resuelve el problema, ni siquiera el, la reforma del sistema penitenciario y convertirlo en el mejor modelo penitenciario, eso solo no resuelve el problema. Ahora, eh, tiene que haber una, una cantidad de medidas y entre ellas el tema de la pena es correcto. Yo estoy totalmente de acuerdo con que es saludable, como una de las tantas medidas que hay tomar para mejorar el sistema de justicia en la República Dominicana, poner la pena, la cadena perpetua, simplemente, por el hecho de que aquí nadie cumple la pena que le ponen. Voy a repetirlo: nadie cumple la, la pena que le ponen. Al que, al que lo condenan a treinta, o lo indultan o se va a los quince, y así por el estilo. Pero en cadena perpetua, entonces ahí no tiene ninguna posibilidad. Entonces hay crímenes muy graves que yo creo sí que ameritan cadena perpetua.

Fácilmente se comprueba el visible contraste que con relación al habla de los reporteros revela el texto anterior, en el que la aspirada [h] es la variante mayoritaria de /s/. De un total de 18 casos de /s/ en posición final de sílaba, 12 (el 67%) se manifiestan con el alófono aspirado [h]. En los dos primeros ejemplos, sin embargo, dicho segmento es realizado de manera constante como sibilante [s]. Con este comportamiento, los periodistas o locutores que presentan las noticias en la televisión dominicana marcan una neta diferencia con la norma lingüística culta de su propio país que, incluso en los estilos más formales, incluye elevados porcentajes de la variante aspirada.



Gráfica 3. Variantes de /s/ en hablantes cultos en entrevistas de TV

La gráfica 3 recoge las variantes de /s/ producidas por 10 hablantes cultos dominicanos (abogados, médicos, economistas, etc.) cuando participaban en entrevistas en distintos programas de televisión. Según se puede observar, la variante aspirada [h] aparece con una frecuencia casi tres veces mayor que la sibilante [s], en un contexto comunicativo que, si bien es cierto que se puede catalogar de natural, implica, sin embargo, un alto nivel de formalidad, como es la situación de un programa de debate o una entrevista por televisión.

Ese marcado distanciamiento de la pronunciación de los locutores dominicanos con respecto a la de los hablantes cultos de su país, no se percibe tanto en la actuación de sus homólogos de Cuba y de Puerto Rico, que parecen aceptar la variante aspirada de la /s/ como válida para el uso en las transmisiones de noticias de la televisión. El primero de los siguientes ejemplos corresponde a una reportera cubana y el segundo, al presentador y reportero de un programa de noticias de Puerto Rico. En ambos casos la /s/ aparece alternativamente bajo las variantes [s] y [h], lo que resulta congruente con la pronunciación formal de los hablantes cultos de sus respectivos países.

En la velada hizo entrega del original de ‘Canción de cuna para dehpertar a un negrito’, una poesía ebcrita por Nicoláb Guillén, en mil novecientos cincuenta y tres, y que se encontraba en los archivos del periódico *Gamma*. La jornada de la prensa en Camagüey, prevé en su programación el intercambio con ebtudiantes de periodihmo y organismos de la Provincia, la colocación de una ofrenda floral a José Martí, entre otras acciones. Dehde Camagüey, Judith Márqueb Díah, Sihtema Informativo de la Televisión Cubana.

Chelsea Clinton reiteró en la ihta nena el compromiso de su madre de devolver y limpiar lah tierraht que fueron ocupadah por la Marina. Rafael Elín López noht tiene la noticia de primera plana. – En un acto estrictamente proselitihta, en el que otra vez, en el caso de la campaña Clinton, la prensa no puede preguntar, Chelsea Clinton caminó por lah calleht de Vieques y visitó varios centroht comunitarios con loh lídereht localeht de la campaña de su madre, la senadora por Nueva York.

En resumen, la actuación de los presentadores y reporteros de las noticias televisivas constituye al menos un indicio de que en la mente de una parte de la población dominicana persiste un sentimiento de inseguridad lingüística o de falta de apego a su propio modo de hablar que está ausente o, si existe, es muy discreto en el caso de los cubanos y de los puertorriqueños.<sup>6</sup>

### III. LA DIVERSIDAD DIALECTAL DESDE LA PERSPECTIVA OBJETIVA

Desde el punto de vista objetivo, existen importantes diferencias dialectales entre las tres Antillas. Los estudios de conjunto desta-

---

<sup>6</sup> Para más detalles acerca del sentimiento de inseguridad lingüística de los dominicanos, puede consultarse la obra de Orlando Alba, *Cómo hablamos los dominicanos*. Santo Domingo: Grupo E. León Jiménez, 2004, 314-325. Además, Orlando Alba. “Nuestro español es peor, pero es nuestro español”. *Español Actual*, 80, 2003, 85-92.

can la unidad lingüística antillana porque se apoyan en la consideración global de ciertos hechos: debilitamiento consonántico, elementos léxicos de origen marinero, indígena, africano. Suponen que esos procesos fonéticos están presentes en las tres islas con la misma proporción y que el vocabulario arcaico, indígena, etc., está integrado por las mismas unidades. Sin embargo, el análisis cuantitativo de varios fenómenos evidencia distinciones lingüísticas notables entre las tres Antillas.

En realidad, todo depende del alcance de la investigación. Lógicamente, el resultado de la comparación cambia según los rasgos lingüísticos que se elijan para hacer el estudio. Es indudable que el español hablado en las tres islas coincide si se toman en cuenta, por ejemplo, el *seseo*, el *yeísmo*, la *velarización* de la /n/ final, la denominación *guagua* para el *autobús*, la no inversión del orden sujeto-verbo en la interrogación. Pero no sucede igual si en la comparación se trabaja con fenómenos como la variedad de realizaciones de las líquidas /r/ y /l/ en posición implosiva, la pronunciación de la erre, el uso de ciertos pronombres, la entonación, y una larga serie de unidades léxicas, como los términos referentes a la *cometa*, al *autoestop*, o a la *papaya*, entre otros.

Por otra parte, la impresión de homogeneidad también ha sido fomentada por el hecho de que casi siempre la comparación se ha quedado al nivel de la norma culta de los diversos países.<sup>7</sup> Se sabe que a medida que desciende el nivel sociocultural de los hablantes, se acrecienta el grado de diferenciación dialectal entre las regiones, y a la inversa, las divergencias se reducen cuando se comparan grupos de nivel alto. Se trata de una consecuencia lógica de la acción

---

<sup>7</sup> Con referencia a la llamada homogeneidad del español americano, Rona, José P. "El problema de la división del español americano en zonas dialectales". *Presente y futuro de la lengua española*. Tomo I, Ediciones de Cultura Hispánica, 1964, 215, afirma lo siguiente: "este verdadero lugar común pudo conservarse debido al hecho de que el contacto entre hispanoamericanos se realiza casi siempre en un nivel cultural elevado o semi-elevado, nunca en un nivel cultural bajo, sobre todo cuando las distancias entre los dos hablantes que se comparan son relativamente grandes."

niveladora que ejercen la educación, los viajes y otros factores. La comparación del habla de un obrero de Cuba y uno dominicano dará como resultado un mayor número de diferencias que la de un médico habanero y uno santiaguero. Por esta razón, cuando se detallan los rasgos del modo de hablar de dos países, es normal que, entre los hechos relevantes, los realmente distintivos, se descubran más formas estigmatizadas, exclusivas del nivel social bajo, que fenómenos cultos, de uso general.

### 3.1 Diferencias cuantitativas

En muchas ocasiones, un dialecto o modo de hablar se diferencia de otro, no por la presencia frente a la ausencia de ciertos rasgos, sino más bien porque estos rasgos se encuentran con mayor o con menor frecuencia en uno u otro modo de hablar. Un examen cuidadoso permite descubrir distinciones fonéticas cuantitativas entre los dialectos de Puerto Rico y de la República Dominicana. De acuerdo con los análisis de López Morales<sup>8</sup> y de Alba<sup>9</sup>, el desgaste de la /s/ se encuentra en una etapa mucho más avanzada en la República Dominicana que en Puerto Rico. Los datos del cuadro 1 ponen de manifiesto que, en el español dominicano de Santiago, la elisión de la sibilante sobrepasa el 60% de los datos globales y la variante aspirada apenas aparece alrededor del 20% de las ocasiones. Sin embargo, en San Juan de Puerto Rico, los índices de elisión se mantienen por debajo del 20% en posición interna de palabra, y los de aspiración se elevan hasta alcanzar el 80%, con lo que se revela el mayor conservadurismo de la modalidad puertorriqueña.

---

<sup>8</sup> López Morales, Humberto. *Estratificación social del español de San Juan de Puerto Rico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 42.

<sup>9</sup> Alba, Orlando. *Variación fonética y diversidad social en el español dominicano de Santiago*, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1990, 58 y 77.

Santiago, RD		San Juan, PR		
final	interna	final	interna	
11%	10%	10%	7%	[s]:
20%	<b>29%</b>	44%	<b>81%</b>	[h]:
69%	<b>61%</b>	46%	<b>12%</b>	[Ø]:

Cuadro 1. Porcentaje de las variantes de /s/ implosiva, interna de palabra (esto) y final de palabra (dos), en San Juan, P.R., y en Santiago, R.D.

Los textos siguientes, tomados de conversaciones libres de dos jóvenes universitarias, permiten ilustrar la situación que denuncian las cifras anteriores. En cada caso, las realizaciones aspiradas aparecen indicadas con el símbolo **h**, y las elisiones con **ø**.

Estudiante universitaria puertorriqueña:

No**h** hemoh**h** unido, porque hemoh**h** vi**h**to que e**h**tamoh**h** peleando lo mi**h**mo, gente no solo ambienta-li**h**tah**h**, ciudadano**h** comue**h** y corriente**h**, que eso e**h** lo que se le hace difícil a la gente entender. Somos ciudadano**h** comue**h** y corriente**h** que no**h** han pasado e**h**tah**h** cosa**ø** y hemoh**h** vi**h**to que e**h**tá pasando lo mi**h**mo en todo**h** lado**ø** y no**h** hemoh**h** unido para que se e**h**cuche nue**h**tra vo**h**, a ver si por fin pasa algo.

Estudiante universitaria dominicana:

Y a nosotros **ø** lo **ø** ingeniero **ø**, como ella dijo, se no **ø** cataloga aquí, principalmente, en este país, de que privamos **ø** que sabemos **ø** mucho Cálculo, mucha Física, y que todo lo sabemos **ø**. No es así. Bueno, ella especificó Ingeniería Civil, pero quiero defender lo **ø** ingeniero **ø**. Simplemente que a nosotros **ø** no **ø** dan tanta Física y tanto Cálculo que de alguna forma tenemos **ø** que sacarlo en cara, ¿usted no cree?

Una rápida mirada a las breves muestras anteriores pone en evidencia que mientras la estudiante puertorriqueña utiliza casi de forma exclusiva la variante aspirada [h], la dominicana, en cam-

bio, conserva la sibilante [s] en unas pocas palabras, pero elimina completamente el sonido en la mayor parte de los casos.

Cuando se considera el habla de los sujetos de clase social baja, se manifiesta con mucha mayor claridad la situación del desgaste experimentado por el segmento /s/ en la modalidad dominicana. En este caso, la elisión alcanza unos índices extremos que se aproximan al 100% del total, como queda confirmado en los siguientes textos:

Ama de casa dominicana de clase baja:

Nosotros, por ejemplo, mi papá se iba, una vez mi papá bajaba en una presa. Y cuando él se iba a trabajar, era como a las cinco o a las cuatro de la mañana, cuando nosotros no levantábamos ya él se había ido y no lo veíamos en el día entero, hasta las seis de la tarde o la siete que él llegaba. Pero cuando él llegaba, nosotros lo esperábamos, aunque no trajera nada, lo esperábamos siempre, ¡ey!, para que él contara, eh, como, qué sé yo, lo que hizo en el día. Que él siempre tenía algo que contar, aunque fuera una mentira.

Obrero dominicano:

Y necesitaban una persona para que trabajara como maquinista fijo, porque un señor, lamentablemente, que fue el que me llevó, el padrino mío, discutí con una persona y dijo que no iba a trabajar más, y le tiró su puñetazo. Lamentablemente salió el padrino y se quedó el ahijao. El ahijao atendió el asunto. Resolví la máquina como ocho meses. Me fijaron como maquinista. A todo el mundo lo fijan como aparador, a mí me fijaron como maquinista. Otra escala buena. Me guató esa. Luego me interesé, comencé punchando con una llave, reparando cosita luego. Estudié, estudié, estudié hasta que en la graduación me dieron mi diploma, fui uno de los mejores...

### 3.2 Diferencias cualitativas

Pero las diferencias fonéticas existentes no solo son de carácter cuantitativo. Las realizaciones de otros fonemas permiten establecer diferencias fonéticas cualitativas que, como se sabe, tienen un poder de discriminación dialectal mucho mayor que las primeras. La distinción no se basa en este caso en la presencia numérica desigual de las mismas variantes de una variable en diversos dialectos, como pasa con las realizaciones [s], [h] y [Ø] del fonema /s/, sino en la utilización de un fenómeno típico o exclusivo de una zona geográfica o de un grupo social determinado. Son ejemplos de esta situación, la pronunciación velar de la vibrante múltiple /r/ y la realización fricativa de la /č/ en el español de Puerto Rico, hechos que no aparecen de forma usual y generalizada en la República Dominicana ni en Cuba.<sup>10</sup>

Con relación al proceso de velarización de la vibrante múltiple, López Morales indica que “Puerto Rico se destaca del resto del Caribe hispánico por este fenómeno que resulta prácticamente desconocido en otros dialectos de la zona”.<sup>11</sup> Por tal razón, muchos hablantes de las islas vecinas utilizan este rasgo emblemático de Puerto Rico para caricaturizar y hacer burla de sus habitantes. Los análisis sociolingüísticos que se han hecho sobre el fenómeno dejan ver que se trata de un caso con una fuerte estigmatización. Es producido por hablantes que pertenecen a todos los niveles del espectro social, pero las diferencias de frecuencia son muy grandes. Las cifras aumentan considerablemente a medida que se baja a los estratos inferiores.

A continuación, se ofrecen algunas ilustraciones del fenómeno, tomadas de conversaciones libres realizadas por hablantes de Puerto Rico: “El tanque de oxígeno se usa para respirar. Y ¿quién te lo

---

<sup>10</sup> En Cuba, solamente en Yateras, una pequeña población del oriente de la isla, parece producirse el fenómeno de la velarización de la vibrante.

<sup>11</sup> López Morales, Humberto. *Estratificación social del español de San Juan de Puerto Rico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 139.

dio? ¿Tu abuelo? ¿Y tu abuelo te dijo algo? Me dijo: No te lo lleses, no te lo lleses. Eso sería el único chiste... que se me ocurre.” “Se me atahcó aquí, eh, la *carrreta* de bueyes.”

Con respecto al relajamiento de la palatal /č/, Vaquero señala que “las realizaciones del fonema africado /č/ presentan gran variación: en Puerto Rico pueden organizarse en seis tipos, con marcada tendencia a la fricación”.<sup>12</sup> Esta propensión señalada por Vaquero al describir la pronunciación puertorriqueña, no ha sido documentada en el español dominicano ni en el cubano.

El siguiente ejemplo proviene de la conversación de una empleada gubernamental en Puerto Rico:

“Y realmente no sé, no sé realmente si esa es la deuda que tiene el *muchacho*, o si el papá está mintiendo. Por cuarenta dólares es, es poco. Una vida vale mucho, *mucho* más que eso.”

Por su parte, la vocalización de las líquidas implosivas caracteriza de forma cualitativa el español de gran parte de la República Dominicana: *comeí* (comer), *paíque* (parque), *aígo* (algo). Se trata de un fenómeno fuertemente estigmatizado, convertido en emblema del habla popular de la región norte dominicana, que no se ha propagado en el español cubano ni en el puertorriqueño.<sup>13</sup> El texto que se muestra corresponde a un obrero de la zona norte dominicana: “Y yo *poí* lo meno donde encuentro una *peísona* que me dice ‘vamo a *taí paíte*’, que yo veo *poí* lo meno que e una *peísona* que yo sé que no me puede hace” un daño, *poøque* como etá la cosa ahora *mihmo* también.”

En el español de Cuba, lo más representativo en el terreno fonético es la asimilación de las líquidas a la consonante siguiente ([kobbáta] *corbata*, [ággio] *algo*), originando un proceso de gemi-

<sup>12</sup> Vaquero, María. “Antillas”. *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Manuel Alvar (director), Editorial Ariel, S.A., 51-67.

<sup>13</sup> El hecho de que este y los demás hechos citados sean peculiares de una sola zona geográfica o de determinado grupo social en una de las islas, demuestra precisamente que ni siquiera dentro de un mismo país hay completa homogeneidad lingüística, reforzando así la idea de la diversidad dialectal antillana que se defiende en este trabajo.

nación muy minoritario en la República Dominicana y en Puerto Rico, según atestigua la bibliografía correspondiente en cada país.<sup>14</sup>

Los ejemplos siguientes pertenecen a dos cubanos: un obrero y un profesor, respectivamente:

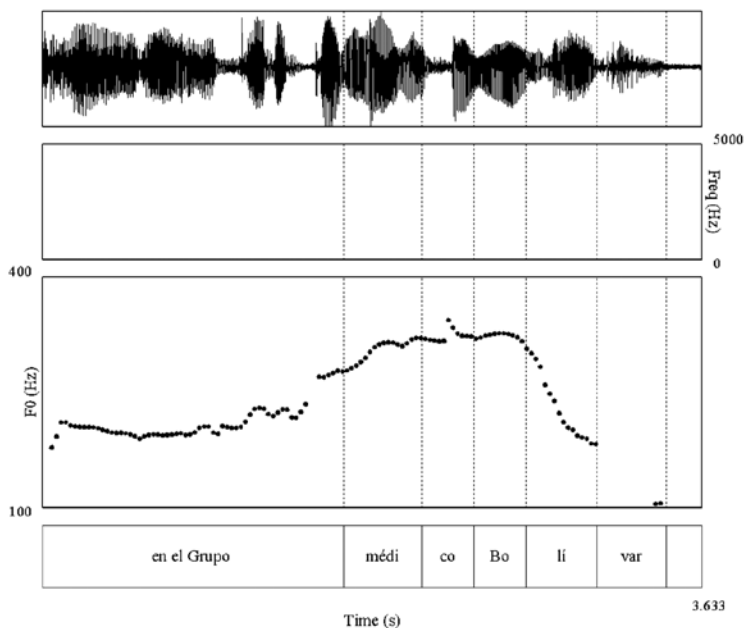
“Lo que sí no puedo per[d]der[l] eh la ehperanza de lograr[l] lo.” “Los cubanos estamos todos regados por el mundo preguntándonos el por[k]qué de esta mal[d]dición de estar todos tan separados.”

A las distinciones anteriores hay que añadir las notables diferencias en las curvas de entonación propias de cada isla que, sin duda, constituyen la marca más visible que permite a los hablantes antillanos reconocer la procedencia de sus vecinos. En el caso particular del español dominicano, un rasgo muy peculiar de la entonación, que se ha generalizado sobre todo en el habla femenina, consiste en una subida considerable del tono en enunciados con valor aclaratorio, enfático, en el interior de la oración.<sup>15</sup> Estas secuencias alcanzan una altura tonal propia de interrogaciones hasta llegar justo antes de la última sílaba acentuada, para caer bruscamente en la sílaba final, como se comprueba en el espectrograma 1, que reproduce la secuencia “en el Grupo médico Bolívar”.

---

<sup>14</sup> Sobre el tema: Dohotaru, Puica. “El segmento fonológico –/R/ en el habla popular de la ciudad de La Habana”. *La lengua en Cuba. Estudios*, editado por Marlen Domínguez Hernández, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, 101-146. Según este estudio, en la zona de La Habana, la variante mayoritaria del segmento /r/ es la asimilada a la consonante siguiente.

<sup>15</sup> Sobre este y otros esquemas propios de la entonación dominicana, pueden verse los trabajos: Willis, Erik. “Tonal Prominence Relations in Dominican Spanish Declaratives and Interrogatives”. *Journal of Portuguese Linguistics*, 5/6 1 & 2, 2007, 179-202 y Willis, Erik. “Dominican Spanish Absolute Interrogatives in Broad Focus”. *Laboratory Approaches to Spanish Phonology*, editado por Timothy Face, Mouton de Gruyter, 2004, 61-91.



Espectrograma 1: “*en el Grupo médico Bolívar*”

El enunciado presentado en el espectrograma 1 forma parte del texto siguiente, producido por una señora dominicana de clase media:

Me lo mandó a hacer el encefalograma, me lo mandó a hacer *en el Grupo Médico Bolívar*, pero yo no se lo hice allá porque había que llamar para coger cita. Y se lo hice en el Veinte-treinta. Luego se lo llevé, me dijo que ese estudio no servía, que yo tenía que volvérselo a hacer al Grupo Médico Bolívar.

Para resaltar contrastivamente las diferencias, a continuación, se muestran los esquemas que caracterizan la curva de entonación propia de la interrogación. La misma frase es pronunciada por un hablante de cada una de las tres Antillas. Se trata de la pregunta

“¿Llamó Helena?”, que proporciona como ilustración la Real Academia Española en la reciente obra que acompaña el tomo de Fonética y Fonología de la *Nueva gramática de la lengua española*.<sup>16</sup> Como es lógico, de la comparación de estos tres ejemplos no se pueden extraer conclusiones definitivas. Para ello habría que realizar una investigación mucho más amplia, apoyada en una muestra representativa que incluya hablantes de ambos sexos y de distinta condición sociocultural. Pero las diferencias reveladas por el análisis al menos son un indicio de la existencia de unos patrones peculiares que podrían corroborar la percepción que tienen muchos antillanos de la individualidad dialectal de cada isla.

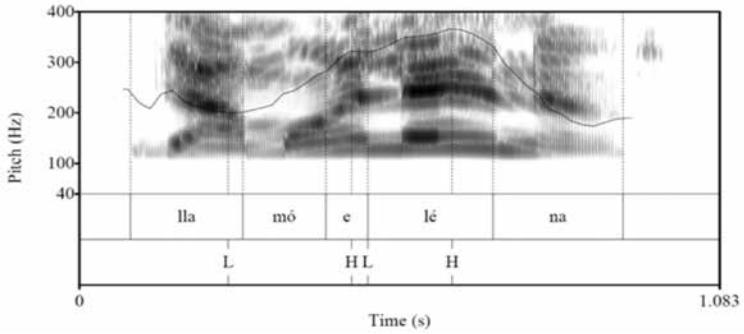
La confrontación de las tres gráficas permite apreciar unas diferencias importantes. En primer lugar, es notable el contraste que revela la curva de entonación desde el punto en que comienza a subir, el valle, hasta el lugar donde empieza a bajar, el pico final (16).<sup>17</sup> En el caso de Cuba, la diferencia entre ambos puntos es de 165 Hz (200 Hz en el punto bajo y 365.3 Hz en el más alto). Estas cifras revelan un salto brusco que representa más del doble del que se observa en la gráfica correspondiente a la muestra puertorriqueña, donde la diferencia es solo de 74 Hz (188.4-262.4 Hz). Pero la oposición es más apreciable cuando se coteja la curva cubana con la dominicana. En esta ocasión, la distancia es cuatro veces mayor, ya que el hablante dominicano produce un aumento de apenas 39 Hz entre el punto más bajo y el más alto de la secuencia interrogativa (111 frente a 150 Hz). Por su parte, otro factor digno de mención es la duración de las sílabas tónicas, que marca una diferencia muy destacada, especialmente entre Cuba y la República Dominicana: 213ms frente a 141ms, respectivamente, para la sílaba acentuada de la palabra *Helena*. Asimismo, merece subrayarse la ubicación del pico culminante con relación

---

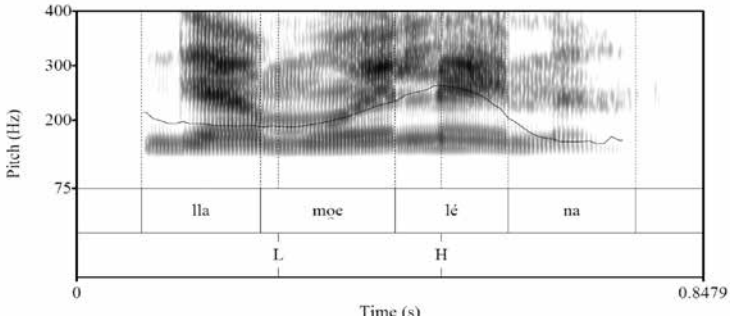
<sup>16</sup> Real Academia Española. *Las voces del español. Tiempo y espacio*. Espasa, 2011.

<sup>17</sup> Agradezco a Scott Alvord su ayuda en la interpretación de las gráficas, realizadas con el programa Praat.

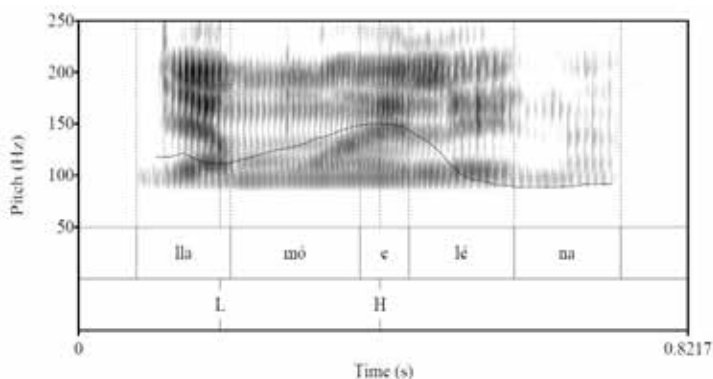
a las sílabas tónicas. En tanto las gráficas cubana y puertorriqueña exhiben correspondencia entre el pico y la última sílaba tónica de la frase, en la dominicana el pico se sitúa justo antes de la sílaba tónica, en la He de Helena.



Espectrograma 2. Cuba: "¿Llamó Helena?"



Espectrograma 3. Puerto Rico: "¿Llamó Helena?"



Espectrograma 4. República Dominicana: “¿Llamó Helena?”

En el terreno sintáctico también existen diferencias de tipo cualitativo entre las tres Antillas. Por ejemplo, en el habla popular dominicana se dan fenómenos como la doble negación (“No, todavía no ha salido no.”) y el uso del pronombre *ello* ante verbos impersonales (“Ello hay. Ello no se sabía.”), que no se encuentran difundidos en el español de las otras islas. Por su parte, en Puerto Rico es común el orden “lo más que”, en vez de “lo que más”: “Eso es lo más que me duele. Lo más que le ilusiona ahora a Juan es poder regresar a su pueblo.” A su vez, en la República Dominicana y en Cuba es normal el uso del alomorfo diminutivo *-ico* cuando la última consonante de la raíz es una *t*- (*ratico*, *gatico*), un fenómeno que no ocurre en Puerto Rico.

En cuanto al léxico, existen unidades que marcan una oposición entre las tres Antillas. Dentro de la región, son exclusivos de Cuba, los términos *fruta-bomba* (papaya), *fula* (dólar), *guanajo* (tonto), *marañón* (anacardo), *papalote* (cometa); de Puerto Rico, *chango* (bromista), *chiringa* (cometa), *coquí* (pequeño sapo), *monga* (gripe), *pon* (autoestop); y de la República Dominicana, *chichigua* (cometa), *chin* (poquito), *lechosa* (papaya), *yipeta* (vehículo todoterreno), *yunyún* (granizado). Y de forma comprensible, la presencia de los anglicismos resulta más intensa en Puerto Rico

que en las otras islas, donde no circulan normalmente préstamos que pertenecen al léxico usual de los puertorriqueños, como *bill*, *break*, *brown*, *counter*, *dry cleaning*, *issue*, *laundry*.

El cuadro 2 reúne algunos términos distintivos de cada dialecto.

R. Dominicana	Puerto Rico	Cuba
bola ("autoestop"; dar o pedir...)	jay, bendito! (interjección)	boniato ("batata")
cajuil ("anacardo"; "marañón")	chango ("tímido")	botella ("autoestop"; dar o pedir...)
campuno ("rural" - despectivo)	chavo ("centavo"; "dinero")	cheche ("fanfarrón")
chichigua ("cometa")	chiringa ("cometa")	chico (forma apelativa)
chinola ("maracuyá"; "parcha")	coquí ("sapo pequeño")	fruta bomba ("papaya")
comparón ("orgullosa")	monga ("catarro"; "gripe")	guajiro ("campesino")
concho ("tipo de taxi")	nene (forma apelativa)	guanajo ("tonto")
frío frío ("granizado")	pantalla ("pendiente"; "arete")	jelengue ("desorden")
lechosa ("papaya")	parcha ("maracuyá"; "chinola")	marañón ("anacardo")
pariguayo ("tonto"; "ridículo")	piragua ("granizado")	papalote ("cometa")
yipeta ("todoterreno"; "SUV")	pon ("autoestop"; dar o pedir...)	sinsonte ("pájaro que canta")

Cuadro 2. Algunos términos distintivos de cada isla del Caribe

#### IV. Conclusión

Se podría argüir que las distinciones señaladas resultan escasas en relación con los múltiples rasgos lingüísticos comunes a las tres Antillas. Y, lógicamente, las semejanzas no solo son, sino que tienen que ser más numerosas que las discrepancias. No puede olvidarse que, al fin de cuentas, en las tres islas se habla la misma lengua, por lo que las diferencias entre el modo de hablar en una y otra quedan necesariamente enmarcadas dentro del sistema es-

pañol. Además, cuando se establece una comparación, se parte de la premisa de que los elementos que se contrastan son semejantes u homogéneos, es decir, pertenecientes a la misma clase. Para que dos entidades sean confrontables, se espera que haya entre ambas una base común de comparación. Por eso, se compara un *lápiz* con un *bolígrafo* o con una *pluma*, pero no con una *gallina* ni con la *libertad*, por ejemplo. En consecuencia, dando por sentada la coincidencia general o básica de la mayoría de sus propiedades, unos pocos rasgos resultan suficientes para establecer la oposición entre dos realidades, ya sean dos novelas, dos pinturas, dos personas o dos dialectos.

Aunque es obvio que el español de las tres grandes islas antillanas comparte muchos rasgos, no muestra la homogeneidad lingüística necesaria para poder ser considerado como una sola entidad dialectal. Al contrario, cada isla posee y manifiesta su propia idiosincrasia lingüística.

Según se ha mostrado en este artículo, en el plano objetivo son muy importantes las diferencias fonéticas cuantitativas y también las cualitativas entre los dialectos de cada país. Asimismo, son distintas algunas estructuras sintácticas, y una serie de unidades léxicas actúan también como elementos distintivos. A todo ello, se añade la entonación, posiblemente el indicador de mayor fuerza diferenciadora desde el punto de vista dialectológico y sociolingüístico.

Por otra parte, las diferencias se revelan también desde la perspectiva subjetiva. Hay evidencias de que los hablantes tienen plena conciencia de su propia identidad lingüística nacional. Por esa razón, muchos no solamente son capaces de distinguir por su manera de hablar a los ciudadanos de las otras dos islas, sino que a veces incluso los caricaturizan y se burlan de su variedad lingüística, porque son distintos en cada una de las Antillas los juicios evaluativos y las actitudes de los hablantes ante determinados hechos, como la entonación, variantes fonéticas peculiares, algunas formas sintácticas y ciertas unidades léxicas.

Por tanto, según la concepción de Labov<sup>18</sup>, aun aceptando que las coincidencias lingüísticas objetivas entre las islas hispánicas de las Antillas son predominantes, hay que concluir que las tres pertenecen a la misma comunidad lingüística (obviamente, en todas se habla español), pero que no componen una misma comunidad de habla. Y esto equivale a reconocer, en definitiva, que no comparten el mismo modo de hablar, es decir, el mismo dialecto.

---

<sup>18</sup> Labov, William. *Sociolinguistic Patterns*. University of Pennsylvania Press, 1984, 158. De acuerdo con el autor, una comunidad de habla no se puede concebir como un grupo de hablantes que utilizan las mismas formas, sino como un grupo que comparte las mismas normas con relación a la lengua.

JOSÉ LUIS VEGA

PALABRAS DE CLAUSURA<sup>1</sup>

La sangre de mi espíritu es mi lengua,  
y mi patria es allí donde resuena  
soberano su verbo, que amengua  
su voz por mucho que ambos mundos llene.

*Miguel de Unamuno*

**E**l VII Congreso Internacional de la Lengua Española, que hoy termina, es el primero que se celebra en un país antillano. Hablar del idioma español en tal contexto supone un enfoque caribeño, pero también una óptica compartida con el universo iberoamericano de ambos lados del Atlántico, al que pertenecemos por derecho propio. En una no muy lejana visita a Chile, el exdirector de la Real Academia Española, D. José Manuel Blecuá, afirmó que «el español es un idioma americano con un apéndice europeo». Se trataba de una declaración de carácter lingüístico y diplomático pronunciada en el solar de Andrés Bello, Eugenio María de Hostos, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Jorge Edwards y Antonio Skármeta, entre otros que en Chile nacieron o que allí hicieron patria con el idioma. Me temo que al madrileño, al burgalés o al salmantino de a pie, instalados en la naturalidad de su dominio lingüístico, les hace poca gracia la

---

<sup>1</sup> Leído durante la ceremonia de clausura del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), el 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico.

imagen del apéndice, aserto que los datos demográficos confirman. Actualmente, los hablantes ibéricos del español (unos 47 millones) constituyen el diez por ciento de los 500 millones de hispanohablantes, 51 millones de los cuales radican en los Estados Unidos, casi 120 millones en México, y el resto, unos 330 millones adicionales, pueblan las islas y el continente suramericano.

Cierto es que la demografía escueta oculta otros aspectos históricos que determinan el sentido que un idioma tiene para quienes lo hablan. El hecho de que el español naciera lentamente en bocas castellanas; que, superponiéndose a otras lenguas, se extendiera a casi toda la península ibérica primero y a las vastedades de América después, que la expansión a América coincidiera con un periodo de brillante cultivo literario, determina, no solo la manera genética de nombrar la lengua como española o castellana, sino el lugar simbólico que el castellano aún retiene en el imaginario de la nación española, a pesar de la heterogeneidad lingüística y dialectal que la constituye. También es cierto que, entre las veintidós naciones que comparten la lengua española, ninguna, como España, ha invertido tanto capital simbólico en hacer del idioma una herramienta geopolítica fundamental. Solo México, con el enorme peso de su demografía y su emoción nacionalista, parece que aspira a compartir con España la hegemonía simbólica del idioma.

Pero estos asuntos de bulto demográfico, económico y político no determinan necesariamente la calidad de la relación íntima del hablante con el idioma. De ser así, poco tendríamos que decir los tres y medio millones de puertorriqueños que hablamos español en Puerto Rico, cifra que solo supera en Hispanoamérica al número de hablantes de español en Panamá y Uruguay. Pero no creo equivocarme al suponer que el puertorriqueño, como también el panameño y el uruguayo, se sienten dueños de un patrimonio lingüístico que trasciende la geografía, la demografía y las historias particulares. Hablar pues, de la lengua española en Puerto Rico, o del español de Puerto Rico, según la perspectiva que se adopte, es un asunto de derecho propio que pertenece al ámbito mayor de la lengua española en América, y más concretamente, al español del

Caribe, que, en las Antillas Mayores cuenta con unos 25 millones de hablantes a los que habría que sumarles cuantos lo hablan en los litorales caribeños de México, Colombia y Venezuela y en las extensiones de Miami y Orlando.

Si Puerto Rico hubiera alcanzado su independencia nacional durante el siglo XIX, lo hubiera hecho, al menos sobre el papel, en español castizo. El idioma, tema de preocupación continua a partir de la invasión norteamericana en 1898, nunca fue objeto de mayor discusión en los sectores letrados puertorriqueños del siglo XIX y, mucho menos, en los afanes del pueblo. El descontento de los autonomistas e independentistas puertorriqueños contra la metrópolis española nacía de la falta de derechos, de las trabas al comercio y la industria, de los poderes omnímodos de los gobernadores, de la ausencia de buenas instituciones educativas, de la censura imperante y el oprobio de la esclavitud. Tal descontento nunca se manifestó contra la lengua heredada de los solares periféricos de España en la que, a las sustancias de Andalucía y las islas Canarias, ya se habían fundido los aportes indígenas y africanos. Las más ardientes proclamas de Ramón Emeterio Betances, el más radical de los patriotas boricuas del siglo XIX, médico mulato educado desde niño en Francia, están redactadas en un español de norma castiza, que no refleja las inflexiones dialectales puertorriqueñas y americanas. La prosa de sus proclamas suena como la de cualquier político español:

¿Sois republicanos y queréis la república? ¿Estáis dispuestos a morir por la libertad de Puerto Rico? ¿Tenéis valor para constituirnos en una asamblea que proclame todas las libertades de que debe gozar un pueblo civilizado? ¿En caso de que el gobierno de España las reprima, estáis dispuestos a proclamar la revolución como el único y más santo derecho que nos queda para salvarnos?

El uso conservador del «vosotros» con la conjugación correspondiente para dirigirse a vastos sectores de la población que ya lo

habían excluido de su habla y escritura también era norma en las alocuciones de Bolívar, O’Higgins y Sucre.

Los estudios realizados en Cuba demuestran que la sujeción a la norma conservadora se mostraba allí también como rasgo de valía, de personalidad propia, de abolengo familiar, sobre todo ante una identidad amenazada en el fin de siglo. José Martí, quien atacó a la Real Academia Española de su tiempo y alabó la francesa, que afirmó que el castellano de España carecía de belleza y sobriedad y que correspondía a América el logro de un idioma mejor, fue, al mismo tiempo, un defensor inteligente del idioma, frente a los influjos lingüísticos franceses y sajones:

Se ha de hablar el castellano —decía en 1889— sin pujos ni remilgos [...] ni novelerías innecesarias, que ponen al español pintarrajeado y tornadizo, como un maniquí de sastrería. El que se atreva con sus elegancias, háblelo con ellas, que no es pecado hacerse los pantalones en lo de Pool, en vez de comprarlos hechos a molde, rodilleros y bolsudos, en el Bon Marché; ni una mujer es menos bella y virtuosa porque le corte un traje Félix que porque se lo ponga hecho una infelicidad la madama de la esquina. Pero no se ha de poner el español, so pretexto de elegancias, entretelado y lleno de capas lo mismo que las cebollas; ni, so pretexto de libertad, se le ha de dejar como payaso de feria, lleno de sobrepuestos y remiendos en colorín que no sea suyo, usando las voces fuera de su sentido, o traduciendo malamente del francés e inglés lo que de sobra hay modo de decir con pureza en español o inventando verbajos que corren a la larga entre la gente inculta [...].

....

[...] El modo de limpiar el lenguaje, y armar guerra mortal contra el hipérbaton que lo tortura, no es poner una barbarie en vez de otra, ni reemplazar las muletillas, volteretas y contorsiones académicas con voces foráneas que sin mucho rebuscar pueden decirse en castellano puro, o con verbalismos de jerigonza, usados y defendidos por los que creen que

para ser obreros en piedras finas no hay como no aprender jamás a lapidario...

No profesaba Martí un purismo recalcitrante, sino que abogaba por un uso sencillo y auténtico del idioma, pero toma partido contra la excesiva permisividad y la corruptela jergal. Martí se sitúa equidistante entre el populismo lingüístico y la corsetería académica: «La ignorancia crea esa jerga, y la indulgencia la acepta y perpetúa, quedando con ella el español, lo mismo que con las amarras académicas».

En las palabras de Martí, hombre antillano, que había vivido en «las entrañas del monstruo», ya se percibe la preocupación por el posible deslucimiento del patrimonio lingüístico hispánico provocado por la influencia del francés y el inglés, lenguas que el poeta cubano conocía muy bien. Esta preocupación cobrará fuerza continental en el contexto de la guerra de 1898 entre Estados Unidos y España, cuando los letrados modernistas se preguntaban, a coro con Rubén Darío, «¿y tantos millones de hombres hablaremos inglés?».

Una mirada a la historia cultural puertorriqueña revela que nuestra preocupación sobre el idioma solo adquiere intensidad a partir de la invasión de las tropas norteamericanas y la casi inmediata cesión de la Isla al gobierno de los Estados Unidos mediante la firma del Tratado de París. En el imaginario español e hispanoamericano Puerto Rico confirmó los peores temores que infundía la nueva geopolítica. La profecía se cumplía: éramos el cordero pascual apresado en las garras del águila rampante. La historia, que aún no termina, de los avasalladores intentos por asimilar al pueblo puertorriqueño a la cultura, los valores y el idioma estadounidense ha sido contada e investigada muchas veces, y no hay por qué repetirla aquí. Desde el modernismo hasta hoy gran parte de nuestra literatura ha sido el drama de una identidad amenazada, que se parapetó en el idioma español.

Pero la lengua sobre la que hemos puesto tan grave responsabilidad histórica no es la lengua de Castilla y ni la de

los antiguos virreinos. Es una modalidad antillana de la lengua española que comparte rasgos distintivos y actitudes lingüísticas con Cuba, República Dominicana y con algunas zonas litorales de Centroamérica, México, Colombia y Venezuela; es un español caribeño, de base andaluza y canaria, de carácter lingüístico innovador, lo que quiere decir que se aparta más drásticamente del español estándar o culto que el habla de otras regiones. No tiene voseo, ni «s» sibilante final, neutraliza los sonidos «r/l», elide la «s» en posición final de sílaba y a veces hace gala de una «r» velar sin parangón. Es, además, un español que acusa, particularmente en el léxico, una influencia mayor del inglés que el de otras zonas hispánicas, aunque su sistema fonológico, la sintaxis y la morfología conservan notable integridad, lo que resulta admirable si se tiene en cuenta que los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses, que viajan a ese país con facilidad, que muchos residen o estudian allá, que en Puerto Rico el inglés es una asignatura obligatoria desde los primeros años de escuela hasta la universidad, que muchos textos escolares e informativos circulan en inglés y que un grupo importante de la población está continuamente expuesto al cine y la televisión en ese idioma. Ese español «hecho en Puerto Rico» ha sido también la materia prima de nuestra tradición literaria desde *El gíbaro*, de Alonso y *Mis memorias*, de Tapia, hasta *Barataria*, de Juan López Bauzá y *Mundo cruel*, de Luis Negrón. Luis Rafael Sánchez, quien acuñó la proposición «escrito en puertorriqueño», ha señalado:

La literatura, si bien opera como norma y ejemplo, también opera como registro lexicográfico de la época en que se inscribe. A partir de esa verdad, más que sabida, deberá el escritor puertorriqueño arriesgarse al cultivo de una lengua rica y polivalente hecha con los diversos registros del idioma español puertorriqueño. Desde el *broken English* hasta el español *estrujao*, desde el selecto idioma de la ternura con que el Topo y Sylvia Rexach le cantan al amor hasta el español límpido y transparente con que Julia de Burgos de la canta a la lentitud del mar.

Aun así muchos puertorriqueños sienten que el idioma que hablan es menos digno que el que utilizan los hispanohablantes de otros países; vivimos atrapados entre la avanzada de los rasgos fonéticos antillanos, los reclamos de la norma culta conservadora y el temor a la influencia corrosiva del inglés. Álvarez Nazario había advertido este rasgo de minusvalía en las actitudes lingüísticas del puertorriqueño:

La noción de menos valer referida al dialecto insular frente a la modalidad del castellano oficial que la enseñanza casticista de la escuela española de los pasados siglos solía inculcar, directa e indirectamente, en la percepción del educando isleño habrá de afirmarse en el espíritu de nuestra niñez y por efectos de la torpe política educativa del bilingüismo, a cuya luz hubo de darse siempre mayor importancia —como instrumento transmisor de cultura— antes que a la propia lengua, al idioma foráneo de la soberanía política. Ello ha tendido a crear así corrientemente en nuestras gentes, a través de los tiempos, una disposición de pensamiento que viene a situar en términos de inferioridad la estima de la expresión española insular en la comparación con el habla española peninsular, y por extensión, aun con las otras modalidades del español en el mapa hemisférico de nuestra América. Por la misma vía comparativa... muchos puertorriqueños de medianos alcances culturales suelen reconocerle mayor ventaja al uso del inglés que al de su habla vernácula...

Convendría añadir a las observaciones de Álvarez Nazario, la sensación general de minusvalía que históricamente ha prevalecido en las tierras bajas del Caribe, tierras de capitanías generales y gobernaciones frente al habla y los estilos de las tierras altas donde se desarrollaron los suntuosos virreinos coloniales. El lingüista cubano Sergio Valdés ha señalado, con mucho de razón, que:

En el caso de los potentes virreinos (como los de Nueva España —creado en 1535— y Perú —en 1545—), estos controlaban

extensas regiones habitadas por las culturas indígenas y, esforzándose en reproducir al máximo el esplendor de la corte española metropolitana, mantenían el español como lengua aristocrática y distinguida, con tendencia natural al purismo y la corrección, frente a la población dispersa, de vida difícil, de las llanuras (incluidas las islas del Caribe, añadido yo), donde la lengua se apartó de las normas urbanas.

Hablamos un español que nos llegó pueblerino, marinero, isleño, meridional, que se matizó de valores indígenas y cuya impronta africana aún aguarda por mayores estudios; un español que se ajibará en los campos aislados de interior de la Isla, y así, ajibarrado, se derramó sobre las zonas urbanas, aplebeyándose aún más; que se torna anglicado por imposición, influjo y emigración; un español de gran creatividad, resistencia y sólido cultivo literario. Es el español del Caribe, rama florida del árbol frondoso de la lengua española cuyo ramaje transatlántico ampara ya a 500 millones de hablantes, y cuya savia diversa alimentó las obras antillanas de Eugenio María de Hostos y Alejandro Tapia y Rivera, de Juan Bosch y Manuel Rueda, de Luis Palés Matos y Evaristo Ribera Chevremont, de José Martí y José Lezama Lima.

Pero nada que digamos en abono al cultivo de actitudes lingüísticas positivas, dirigido a infundir orgullo por la lengua que somos y hablamos, ha de interpretarse como un llamado a la despreocupación por el idioma. Si bien es cierto que a la salud del espíritu le conviene que hablar sea como respirar, un intercambio natural y relajado; y que el hablante debe sentirse cómodo en el hábito dialectal que marca su manera de hablar; también es cierto que ello no significa que la lengua deba abandonarse a su propia suerte o que la incultura —que no es lo mismo que la oralidad— deba ser la fuente nutricia de la creatividad lingüística o el criterio para la validación de fenómenos que, si bien deben estudiarse con atención por parte de los lingüistas y gramáticos, no por ello merecen, sin más, carta de plena ciudadanía en el idioma. Preocupa cierto populismo seudolingüístico en boga que en nombre de una

mal entendida «political correctness» arremete contra cualquier observación o recomendación en materia de lenguaje, contra cualquier rigor o pulimento de estilo, que muchas veces no procuran otra cosas que la expresión más sencilla y efectiva del concepto. Como decía Martí: «Pues, porque se llevan zapatos, ¿hay razón para poner la gala en llevarlos rotos?». No se trata solo de una cuestión de actitudes lingüísticas, es también un asunto de justicia social. El idioma es poder y contiene sus propias contraseñas de inclusión y exclusión. Debemos conocerlas. Lo contrario cierra puertas, empobrece, entorpece la inteligencia y el espíritu, impide la lectura, mutila el habla, limita los horizontes académicos, sociales y profesionales y acentúa la brecha de la desigualdad.



LUCE LÓPEZ-BARALT

CARTA DE BATALLA POR LA MAGIA  
DEL *QUIJOTE* DE CERVANTES<sup>1</sup>

Íntimamente, Cervantes amaba lo sobrenatural”,<sup>2</sup> propone Jorge Luis Borges sin ambages. Mario Vargas Llosa, por su parte, entiende que el plano “realista” de la novela queda contagiado por la poderosa locura de don Quijote y se pliega a ella: Sansón Carrasco se disfraza de caballero; los duques inventan a Clavileño; Sancho gobierna su ínsula.<sup>3</sup> Los citados pensadores apuestan al poder de la magia del *Quijote* a despecho de las reiteradas protestas de verosimilitud de Cervantes. Quisiera llevar sus intuiciones más al cabo.

Tanto en el prólogo a la primera parte del *Quijote* como en la conclusión de la segunda, Cervantes afirma que su obra combate la fantasía literaria de las novelas de caballerías. Con su “verdadera historia” —es decir, *verosímil*— pretende dismantelar las voces mágicas del *Amadís de Gaula* y del *Palmerín de Inglaterra*,

---

<sup>1</sup> Leído durante la ceremonia de clausura del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) el 18 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico.

<sup>2</sup> “Magias parciales del *Quijote*”. *El Quijote de Cervantes*. Ed. George Haley. Madrid: Taurus, 1980. 103-105.

<sup>3</sup> “Una novela para el siglo XXI”. *Don Quijote de la Mancha. Edición del IV Centenario*. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004. xiii-xxviii.

inaceptables ya en la tosca Edad de Hierro desde la que escribe. En el proyecto literario del alcalaíno, la ruptura con el plano “real” queda relegada a la mente enloquecida del anacrónico caballero, donde único caben ya los gigantes y las princesas encantadas de la caballería andante.

Le hemos prestado excesiva credibilidad a la propuesta teórica de la “verosimilitud” cervantina. La ironía de la situación es que, a pesar de sus protestas teóricas, Cervantes sentiría una veneración inconfesada por la magia de sus “aborrecidas” novelas de caballerías. Como argumenta Américo Castro, nadie lee con tal afán lo que se desprecia o lo que aburre. Pero Cervantes no solo amaría secretamente el género demencial de las caballerías; es que incluso terminará por pasarnos de contrabando la magia literaria en la mismísima “verdadera historia” del hidalgo manchego. Veremos que batalla contra la fantasía tan solo para entronizarla. La novela desdice su proyecto literario con tal libertad que nos conmina al vértigo, y sospecho que algo de ello intuiría Quevedo cuando comenta el *Quijote* con unas palabras lapidarias: “Lo leo con temor”.

En esta orilla atlántica hemos apostado desde temprano al amor secreto de Cervantes por lo maravilloso, echando de lado su aparente “realismo” combativo (entrecomillo el tecnicismo decimonónico). Borges celebró el texto mágico cervantino en estremecidas reescrituras como las “Magias parciales del *Quijote*”, “Las ruinas circulares” y “Sueña Alonso Quijano”, concéntrico como las *Mil y una noches*.<sup>4</sup> Las letras del *boom* hispanoamericano supieron pulsar a su vez la secreta magia cervantina a despecho de las protestas de verosimilitud del autor. Carlos Fuentes, que cada Pascua de Resurrección releía el *Quijote*, reflexiona en *Cervantes o la crítica de la lectura* acerca de la voluble magia cervantina, cuyas rupturas del plano real homenaja en su monumental *Terra nostra*. Como en el *Quijote*, la novela se refracta en una multiplicidad de perspectivas, épocas y espacios anulados: Felipe II cohabita con la

---

<sup>4</sup> Borges también teorizó sobre la magia literaria desde muy temprano: cf. su libro *Discusión*, de 1932.

Celestina; el París moderno alterna con las profecías joaquinitas; mantean a don Quijote en vez de a Sancho.

Este mundo novelesco en total estado de disponibilidad tampoco le fue ajeno a Gabriel García Márquez. En *Cien años de soledad* despliega sus maravillas con la misma “cara de palo” con la que su abuela le narra los prodigios acontecidos en Aracataca. Vemos sin pasmo cómo Remedios la Bella asciende al cielo entre sábanas mientras el padre Nicanor levita con una taza de café. El tiempo estalla cuando Aureliano Babilonia, tras descifrar el manuscrito sánscrito de Melquíades, lee que está leyendo su propia historia. García Márquez leyó muy de cerca el episodio cervantino de Alcaná de Toledo al que me referiré en breve.

Vale insistir en que las letras americanas —sobre todo las escritas entre 1950 y 1970— han hecho gala de un amor extremo por la fantasía, y de ahí que su homenaje a la magia soterrada del *Quijote* no sea de extrañar. El llamado *realismo mágico* —o lo *real maravilloso*, como prefiere Irlema Chiampi—<sup>5</sup> ha sido objeto de polémicas en las que no me puedo detener, pero ya sea de origen surrealista o hijo del posexpressionismo alemán, ya haya nacido con Novalis o con Franz Roh,<sup>6</sup> o ya constituya simplemente una literatura posrealista, lo cierto es que nos hemos distinguido por la teoría y la práctica de la fantasía literaria. Ya tan temprano como en *El reino de este mundo*, de 1949, Alejo Carpentier postulaba

---

<sup>5</sup> Cf. su “Realismo maravilloso y literatura fantástica” (*Eco* 229 (1980), 79-101) y su libro *O realismo maravilloso* (Sao Paulo, Brasil: Ed. Perspectiva, 1980). Véanse también el artículo pionero de A. Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction” (*Hispania* 2 (1955), 187-192), y Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970). Muchos estudiosos, desde Enrique Anderson Imbert, Seymour Menton hasta Emir Rodríguez Monegal, han reflexionado sobre el tema de la ruptura de lo real en nuestras letras hispanoamericanas. Emil Volek ofrece un panorama abarcador en su “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana” (*Revista de Literatura Hispánica* I. 31 (1990): 1-20).

<sup>6</sup> Cf. su célebre *Nach expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* (Leipzig, 1925).

que el pensamiento racional puede coexistir con el pensamiento mítico o mágico en un mismo texto literario. Otro tanto Julio Cortázar, cuyos personajes apuestan a la deformación mágica de la realidad y aceptan lo sobrenatural como un elemento más de su existencia. De ahí que el protagonista de “Axolotl” termine convertido plácidamente en pez. Todo fluye felizmente en estas narraciones demenciales, como observa Irlemar Chiampi en su estudio “O realismo maravilhoso”. El diálogo cómodo entre este mundo y el otro se reitera, de otra parte, en *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, y en *La amortajada*, de María Luisa Bombal. No nos extrañe, pues ya en 1955 Juan Rulfo hizo convivir sin más los espíritus de los difuntos con los vivos en *Pedro Páramo*, obra que García Márquez admitió saberse de memoria y que Borges enaltece como clave del realismo mágico latinoamericano. Ya en años más recientes, Luis Rafael Sánchez homenajea, a su vez, la equívoca ruptura del plano real del *Coloquio de los perros* cervantino en las *Indiscreciones de un perro gringo*, novela en la que el perro parlante Buddy queda dotado del habla gracias a un experimento de la ciencia cibernética. Sergio Ramírez, por su parte, mezcla los prodigios bíblicos con el realismo mágico tradicional del *boom* en su novela *Sara*, donde el Mago vomita pichones y la esposa de Abraham ejerce un hechizo descomunal sobre los demás con su belleza.

Incluso algunos hispanoamericanos respetuosos del “realismo” como Vargas Llosa son enamorados secretos de la magia. Mario me confesó hace décadas que, de existir la reencarnación, él hubiera sido Tirante el Blanco, el caballero andante de Joanot Martorell, cuyas aventuras demenciales superaban las del Amadís. Mario admite que esta obra “desmedida e inconmesurable” le ayudó a descubrir “el escritor que quería ser”.<sup>7</sup> Su sueño juvenil era estudiar novelas de caballerías con Martín de Riquer en Barcelona, y

---

<sup>7</sup> Vargas Llosa reúne sus comentarios y sus estudios sobre el *Tirant* en el volumen *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (Barcelona: Seix Barral, 1991).

de esta temprana fascinación por la magia da testimonio su apasionada “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”.

No es inesperado tanto amor americano por la fantasía: nuevas letras nacen inmersas en ellas, pues los cronistas de Indias vivieron el descubrimiento con los ojos maravillados de lectores asiduos de novelas de caballerías. De ahí el nombre de California, oriundo de las *Sergas de Esplandián*, y de ahí que Cristóbal Colón apuntara sin asombro en su *Diario* que vio “tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara”.<sup>8</sup> Lo que el descubridor vio fueron manatíes, pero no dudó en envolverlos en la magia del mito.

No es de extrañar que nuestros escritores comprendieran desde temprano los secretos de la soterrada magia literaria cervantina: admito que he aprendido de ellos y que mi óptica de lectora les debe mucho. Parecería de entrada que el *Quijote* de Cervantes, sito en la polvorienta Mancha de ventas prosaicas y hondo desengaño histórico, tiene poco que ver con la exuberancia maravillosa de las letras de nuestra orilla atlántica. Bien mirado, sin embargo, este no es el caso: Cervantes da pistas oblicuas al lector avisado sobre la presencia de la magia en su obra “realista”. Lo primero que hace es entregar la escritura de su obra a un taumaturgo musulmán: el cronista Cide Hamete Benengeli, “falsario y encantador”, según su hijo de ficción don Quijote. Veremos que los trucos mágicos de Cide no solo se dan en la mente llena de molinos de don Quijote, sino en el cuerpo textual de la novela. Cervantes parecería traspasar la magia literaria que condena en los libros de caballería a la escritura fantasiosa de un árabe, donde lo invisible irrumpe gozoso, como en los cuentos de su imaginativa coterránea Scheherezade.

Las grañas en la que se nos entrega la crónica del caballero manchego implican de entrada una apuesta mágica que los con-

---

<sup>8</sup> Colón, Cristóbal. *Diario del descubrimiento*. Estudios, ediciones y notas por Manuel Alvar. Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. España, 1976. 54).

temporáneos sabrían entender. Como estudia Kevin Matos,<sup>9</sup> el *Quijote* está redactado en grafías impenetrables que precisan traducción. El segundo autor encuentra la crónica original en el Alcaná de Toledo —ciudad mágica por excelencia— y admite que, aunque los reconoce, no puede descifrar los caracteres arábigos en que está escrita la obra, por lo que precisa de un morisco aljamiado que la vierta al castellano. La lengua árabe, ya prohibida en España desde el siglo XVI, no solo se asociaba con el peligro de la ilegalidad religiosa, sino con los encantamientos, los talismanes secretos y las conjuras. Así queda documentado en los manuscritos aljamiados que los moriscos escribieron clandestinamente sobre el colapso de su vida colectiva, en cuyo conjunto se destacan numerosos códices de magia blanca.<sup>10</sup> Tan identificada estaban las grafías árabes con los hechizos que los inquisidores creían que simples bendiciones pías eran conjuros de poderes inquietantes. Esta es, pues, la escritura impenetrable y mágica que conviene al taumaturgo Cide Hamete Benengeli para pergeñar la crónica del *Quijote*, de solapadas rupturas con el plano real.

La letra árabe, henchida de peligro, se relaciona, por más, con un hecho histórico demencial de la época: el descubrimiento de los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada, escritos, según las autoridades, con un “árabe extraño, arcaico, semejante al usado en [...] los talismanes y escritos mágicos”.<sup>11</sup> Las reliquias de

---

<sup>9</sup> “El *Quijote* y los Plomos del Sacromonte: dos textos mágicos redactados en grafías impenetrables”. *Mélanges Abdeljalil Temimi*. Ed. Ridha Mami y Luce López-Baralt. CIEM, Túnez: en prensa.

<sup>10</sup> Dedico varios capítulos a la oniromancia, a la astrología, a las profecías, a los recetarios médicos y a la magia morisca (talismanes, bebedizos y conjuros) en mi estudio *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (Madrid: Trotta, 2009).

<sup>11</sup> Mercedes García-Arenal y Fernando Rodríguez Mediano. *Un Oriente español: los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma* (Madrid: Marcial Pons, 2010. 13). Cf. también Manuel Barrios Aguilera, “Estudio preliminar: las invenciones del Sacromonte. Estados de la cuestión y últimas propuestas” (Ed. Ignacio Gómez de Liaño. *Los juegos del Sacromonte*, Granada: Colección Archivum, Universidad de Granada, 2005. vii-liii).

plomo, añaden, se sirven del mismo «[...] artificio que suelen usar los nigrománticos y hechiceros que, porque no se entienda lo que escriben en sus nóminas, usan de caracteres no sabidos ni conocidos”.<sup>12</sup> No nos extrañe, entonces, que al taumaturgo Cide Hamete Benengeli se sirva precisamente de esta escritura hermética y mágica para pergeñar la crónica del *Quijote*.

Como si fuera poco, la crónica árabe aureolada de magia del *Quijote* se vuelve a perder al final de la primera parte. Cuando al fin se reencuentra, aparece transmutada en letras góticas. Estas son, una vez más, impenetrables, y un académico las tiene que decodificar “por conjeturas”. George Cirot, entre otros estudiosos, recuerda que dichas letras siempre implicaban “*une écriture [...] difficile à déchiffrer* (“una escritura difícil de descifrar)”.<sup>13</sup> Un aroma de misterio permea, pues los dos originales del *Quijote*, que el lector nunca lee de manera directa. Como si fuera poco, cuando abrimos la segunda parte de la novela, el impenetrable gótico vuelve a dar paso, sin aviso alguno, al árabe. ¿Es que Cide escribe en árabe y en gótico a la vez? Imposible no sospechar que maneja extraños poderes nigrománticos.

La magia nos sigue asediando. En la escena final de la novela el cronista cuelga su pluma de ave de una espetera de cocina y le pide que defienda la autoría de la historia de don Quijote frente a los malandrines que se la quieren apropiar. La pluma se jacta a viva voz de que:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió [...] a escribir

---

<sup>12</sup> Cito por Kevin Matos, *op. cit.*, y la cita corresponde al *Discurso de Gonzalo de Valcárcel*, recogido en Rafael Benítez Sánchez-Blanco (“El discurso del licenciado Gonzalo de Valcárcel sobre las reliquias del Sacromonte”. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Eds. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2015. 197).

<sup>13</sup> Refiero al lector al ensayo de K. Matos (*op. cit.*), que se ocupa de las largas polémicas relacionadas con la interpretación de estas grafías góticas.

con pluma de avestruz grosera [...] las hazañas de mi verdadero caballero... (II, 74)<sup>14</sup>.

La pluma de ave ha quedado demencialmente dotada del poder del habla: los lectores, acostumbrados al supuesto “realismo” de la novela, tardamos en aceptar que la escena se ha resbalado hacia el delirio de las novelas de caballería. De otra parte, un conoedor de la cosmología islámica popularizada sabe que esta pluma parlante representa el cálamo supremo de Dios —*al qalam al-'alà*— con el que queda escrito el destino inexorable de los seres humanos. Nadie puede alterar lo que el cálamo ha escrito porque su tinta sagrada se ha secado: de ahí que Cide cuelgue su pluma en la espetera para que su tinta divina se evapore. La escritura suprema de un cálamo así triunfa sobre la pluma de avestruz mal deliñada de Avellaneda.

Otro prodigio que suele pasar desapercibido son las dos muertes de don Quijote. Adrienne Laskier Martín<sup>15</sup> e Ivette Martí<sup>16</sup> intuyen los desafueros mágicos del espinoso asunto: el hidalgo cuenta, extrañamente, con dos distintas colecciones de epitafios. Al final del primer *Quijote* los académicos de la Argamasilla le dedican poemas fúnebres al caballero andante e incluso a Dulcinea, no importa sea esta un sueño del protagonista. Todos ellos, aseguran, yacen bajo una “losa fría” (I, 52), pues están rotundamente muertos y recordados con panegíricos irónicos pero solemnes. Pero don Quijote sigue viviendo sus aventuras en la segunda parte, ignorando que ya está bajo tierra. Para colmo, casi todos los personajes de la segunda parte de la novela han leído la primera —Sansón Carrasco, los duques, Antonio Moreno—. Pero si han

---

<sup>14</sup> Advierto que citaré siempre por la edición de los dos volúmenes del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Luis Andrés Murillo (quinta edición, Madrid: Clásicos Castalia, 1991).

<sup>15</sup> *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley/ Los Ángeles/ Oxford: University of California Press, 1991.

<sup>16</sup> “Las muertes de don Quijote: hacia una lectura de los epitafios”. *Revista Académica Dewey Today* I.3 (abril de 2012): 32-42.

leído los lances completos del caballero, tienen que haberse topado con la noticia de que al final del libro este ha muerto, yace enterrado y ha sido despedido con epitafios. ¿Están los personajes de la segunda parte frente a un muerto?

Como si fuera poco, cuando cerramos el segundo tomo del Quijote, este vuelve a morir, ahora frente a nuestros ojos, confesando y otorgando testamento. ¿Muere dos veces? El narrador sabe que ya antes el hidalgo ha recibido ditirambos fúnebres, pues alude a los “nuevos epitafios” que se inscribirán en su sepultura. Sansón Carrasco decide añadir otro epitafio, agrídulce por cierto, por cuenta propia. Me planteo preguntas delirantes pero oportunas: ¿se unirán estos nuevos epitafios a los poemas de los académicos de la Argamasilla sobre la lápida de don Quijote? ¿Conviven estos académicos eruditos de la primera parte con el cura, el barbero y Sansón? ¿Sospecharía este que tenía frente a sí a dos entes de ficción? Estos son los únicos que pueden morir dos veces y seguir impávidos haciendo aventuras. ¿Sospecharía entonces el bachiller, como otrora Sancho y don Quijote, que también él era un personaje de ficción? Entonces no se intimidaría de haber estado compartiendo la vida con dos “difuntos”. Difícil saber: tan solo queda claro que la magia literaria de Cide, que hoy asociaríamos con lo real maravilloso —y con los muertos y vivos en tranquila convivencia de Juan Rulfo— ha vuelto a hacer de las suyas.

Añadamos a este espinoso asunto el “desvarío” inicial que nos aguarda desde los primeros capítulos del *Quijote*, pues no sabemos a ciencia cierta quién narra las aventuras del hidalgo. Este atribuye el delirio de sus aventuras al hechizo de un quimerista: “Yo te aseguro, Sancho, [...] que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia...” (II, 3). Pero no es tan solo un narrador dotado de poderes mágicos quien redacta la crónica del *Quijote*, sino una legión de ellos. Del entresijo de sus narraciones volverá a surgir la magia.

Ninguna de las voces narrativas (Cide Hamete, el morisco que lo traduce, el segundo autor, entre otras) se mantiene estable: todas se disputan continuamente la narración de la historia.

Este disloque narrativo hace que el tiempo y el espacio narrativos se anulen a medida que avanzamos por los prodigiosos meandros de las páginas cervantinas. Nuestra aventura textual comienza cuando la crónica del *Quijote* que leemos se pierde, sumergiéndonos en un abismo mágico de inesperadas consecuencias. Hemos ido leyendo ocho capítulos de las aventuras del hidalgo y en medio de la escena en la que Don Quijote y el vizcaíno levantan las espaldas para entrar en batalla alguien nos avisa que:

... en este punto [...] deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas (I, 8).

El autor se ha silenciado y un enigmático narrador nos ha salvado del vértigo de la página en blanco. Ha debido estar leyendo la obra detrás de nuestros hombros, lo que nos produce cierto temor instintivo, pues nuestra condición de lectores ha sido puesta en duda. Por más, las categorías que creíamos claramente delimitadas de “autor” y “lector” se han borrado: un narrador admite que estaba leyendo la obra, con lo que se convierte en un “narrador/lector”. Nos preguntarnos también dónde está físicamente este narrador que ha surgido a nuestras espaldas, y a qué época pertenece, ya que sabe mucho acerca de la pérdida de la historia de la vida del hidalgo que creíamos leer a solas.

La interrupción del discurso<sup>17</sup> permite que el texto explore su propia factura y adquiera conciencia de su propia creación, como

---

<sup>17</sup> Por cierto que la interrupción del texto en medio de una batalla es un artificio que Cervantes pudo haber aprendido en *La araucana* de Alonso de Ercilla o bien en el *Espejo de príncipes y caballeros*. Añado la posibilidad, entrevista por algunos cervantistas, de que Cervantes se haya servido también de la interrupción del texto que lleva a cabo el originalísimo Francisco Delicado en su *Lozana andaluza*. El “auctor” irrumpe, convertido en *voyeur*, en la alcoba donde la Lozana y Rampín hacen el amor. Más adelante se va de juerga con sus entes de ficción, y, para animar a la Lozana a ser más divertida y más locuaz como personaje, la invita a tomar vino con él. Para colmo, llega a proponerle que le haga un hijo. El hijo del autor y su personaje femenino

es usual en todo experimento metaficcional. Accedemos asombrados a la carpintería de la obra y de súbito interesa más cómo se cuenta la historia que la historia misma. Un narrador “extradiagético” o “supernarrador” reclama el control del texto, y de su mano accedemos a otra noticia inesperada: el “autor” cuya obra íbamos leyendo tampoco era realmente el “autor” de la crónica del manchego, pues deja de escribir cuando el texto que copia se le pierde.<sup>18</sup> Era el copista de un texto matriz ajeno, y cuando este se le esfuma, se le apaga su propia escritura.

Tenemos, pues, en juego tres instancias autoriales: 1) el autor que desaparece, 2) el *otro autor* incógnito cuyo texto este venía copiando y 3) el supernarrador que nos explica la interrupción narrativa. Pero la cosa se complica, porque este “supernarrador” que nos salva de la página en blanco nos informa a paso seguido que hay otro narrador adicional —un “segundo autor”— a quien también se le ha interrumpido la sabrosa historia y que se lanza en su busca. Esta es la cuarta instancia narrativa y ya es imposible concebir quién es el creador de esta historia plural que recede cada vez más en el tiempo y el espacio. El *Quijote* es, pues, un libro inasible, escrito por plumas distintas en épocas al parecer diferentes, un mosaico narrativo que los “autores” van armando ante nuestro asombro.

Pero algo sacamos en limpio entre tanta perplejidad: la obra que buscamos con el “segundo autor” debe ser “moderna”, es decir, contemporánea al siglo XVII, ya que entre los libros de la biblioteca del hidalgo se hallaban textos “tan modernos” como *Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares*. La primera obra

---

sería, pienso, el texto mismo. Sea como fuera, hay que decir que el “pirandellismo” o la metaficción de Delicado es de las más divertidas y chispeantes de toda la literatura española.

<sup>18</sup> ¡Cuántas pérdidas en la obra cervantina! Se pierde no solo el texto —que se extravía muchas veces—, sino el rucio de Sancho, de la misma manera que se evaporan el galgo y el mozo de “campo y plaza” del preludeo de la novela. Y, en el *Persiles*, se pierde a su vez el bagaje de Bartolomé, entre tantos otros olvidos.

se publicó en 1586 y la segunda en 1587: ambas pertenecen a la realidad “extraliteraria” y fechan la historia de don Quijote como obra moderna. Tomemos nota de esta “modernidad”, porque pronto nos habrá de estallar en la cara.

Y finalmente damos con el texto perdido:

Estando un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; [...] tomé un cartapacio [...], y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante... (I, 9).

Increíble pero cierto: el “buscador” del *Quijote* busca la obra porque la ha leído; luego, la va escribiendo y termina por protagonizarla. Este “segundo autor” se mueve en el ambiente todavía mudéjar del Alcaná de Toledo y allí se topa con un muchacho que trae a vender unos “cartapacios y papeles viejos” a un comerciante de sedas. El joven sabe bien a quién vender su antigüedad: como los legajos del manuscrito están en letra arábiga, quiere que los vea un mercader de seda, industria aún asociada en la época con la comunidad musulmana.

El “segundo autor” descubre que los cartapacios están escritos en árabe, lengua ya prohibida en España. La historia de don Quijote constituye, pues, un texto ilegal, que puede conducir al lector a las cárceles del Santo Oficio. Cervantes dicta su irónica denuncia sirviéndose del recurso literario del texto encontrado, que cuenta con numerosos antecedentes en la novela de caballerías: *La crónica de Lepolemo*, *Don Belianís de Grecia*, el *Amadís*, entre otras. Pero el alcaíno llevará a sus últimas consecuencias los experimentos metaficciones pioneros de los autores de caballerías. Por lo general, estos hablaban de un manuscrito escrito en una lengua prestigiosa: el griego, el caldeo, el latín, artificio que García Márquez celebra en *Cien años de soledad* al proponer que el manuscrito de

Melquíades estaba escrito en caldeo. Pero ya dejé dicho que por el solo hecho de estar en árabe, los legajos del *Quijote* no solo son ilegales, sino que están, por más, envueltos en el aura mágica de sobretonos hechiceriles propios de los ensalmos y de los textos clandestinos moriscos.

Esta magia no es mero adorno literario: es literal. Veamos por qué: cuando el segundo autor descubre el códice, ve que contiene íntegra la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. El dato nos convoca al delirio: el texto, al estar completo, incluye las páginas que acabamos de leer en torno a su compra y su traducción del árabe. La crónica de Cide incorpora, pues, la historia de su futura pérdida, de su futuro hallazgo y de su futura traducción en el siglo XVII. Es un libro “profético”, que adivina lo que siglos más tarde habría de pasar.

El “buscador del Quijote”, para colmo, ha encontrado un códice en el que él mismo está inserto. Si lo lee con cuidado, como hizo aquel Buendía en *Cien años de soledad*, llegará al momento en que lea su propia historia, en que lea *que está leyendo*. El antiguo cronista Cide Hamete es un sabio encantador que desde su época medieval —los folios son antiguos y se venden como tales— ha escrito un libro que incluso dará cuenta de la futura publicación de novelas como las encontradas en la biblioteca del hidalgo: las “modernas” *Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares*. Pero el espacio se disuelve de la misma manera que el tiempo. El “segundo autor” buscaba el texto, y, para llevar a cabo esta búsqueda, hay que estar fuera del texto buscado. Pero el segundo autor descubre que está a la vez dentro del texto, pues la historia encontrada, por ser íntegra, tiene forzosamente que incluir el capítulo IX que él mismo nos ha narrado. Es pues un personaje extratextual y a la vez intratextual. La crónica mágica de Cide se lo ha tragado. Por esa capacidad mágica de ocupar distintos planos de la realidad a la vez, nuestro amigo puede ser, simultáneamente, autor, lector y personaje de la historia del hidalgo. Recordemos las *Magias parciales del Quijote* de Borges: “Si los caracteres de ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores,

podemos ser ficticios”. Y ya con todo esto vamos dando la razón al anacrónico caballero: solo un auténtico encantador sería capaz de lograr tales sortilegios literarios. Estamos locos o poseídos. La “verdadera historia” de don Quijote es tan mágica como una novela de caballerías. O acaso más.

El texto demencial encontrado en Toledo está, por más, ilustrado, pues en el primer cartapacio estaba pintada la batalla de don Quijote con el vizcaíno, que la pérdida del códice dejó en un plano congelado. El lector avisado se pone en guardia: un musulmán no puede ilustrar sus códices, porque su religión prohíbe representar la figura humana, asociada con la labor creadora de Dios. La ilustración de textos era propia, en cambio, de los miniaturistas europeos medievales, y ya con la invención de la imprenta se puso de moda la literatura emblemática, que glosaba sus escritos con imágenes. Esto nos lleva a concluir otro desatino: el manuscrito de Cide es, simultáneamente, un texto “arábigo” y un texto cristiano (ilustrado a la usanza de las miniaturas y los emblemas). Un texto baciyélmico: a la vez medieval y renacentista, católico y musulmán.<sup>19</sup> Don Quijote lleva razón: estamos en manos de un taumaturgo.

El “segundo autor” le preocupa que su códice ilustrado haya sido escrito por un autor arábigo, que puede haber falseado la historia por su condición de musulmán falaz. Estamos ante dos textos en pugna: el texto encontrado de Cide y el que va escribiendo el segundo autor en torno al texto de Cide. También el morisco traductor confrontará el original de Cide cuando este no lo con-

---

<sup>19</sup> Amplió estos y otros misterios mágicos en mis ensayos “El sabio encantador Cide Hamete Benengeli ¿fue un moro de Al-Andalus o morisco del siglo XVII? (*Cervantes y las religiones*. Eds. Ruth Fine y Santiago López Navia. España: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008. 339-357); “En torno al guardarropa mágico de Cide Hamete Benengeli” (*Por sendas del Quijote innumerable*. Coord. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Visor Libros, 2007. 167-188) y “El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli” (Ed. Juan Diego Vila. *El Quijote desde su contexto cultural*. Buenos Aires: EUDEBA, 2013. 59-84).

venza. El manuscrito del *Quijote*, cada vez más dado a portentos, incorpora esta pugna interna merced a la cual la historia disputa consigo misma.

Pero el grimorio de Cide se refracta en nuevos espejismos. Al final de la primera parte, el texto, nuevamente perdido, se encuentra en una caja de plomo. Ya no está redactado en árabe, sino en letras góticas. Lo “gótico” se asocia a la ilustre sangre goda de los descendientes del antiguo reino visigótico, aun no “mancillado” por los invasores musulmanes. Tener sangre mora implicaba una deshonra; tener la rancia sangre goda era, en cambio, motivo de orgullo. Nuestro libro es, pues, arábigo y gótico, musulmán y cristiano, clandestino y oficial, antiguo y moderno. Cide, como Sheherezade, celebra con gozo las nupcias de los contrarios. No nos extrañe que Borges lo supiera leer con tanta complicidad literaria.

Y de súbito el manuscrito arábigo-gótico se convierte en libro impreso. En el capítulo segundo el bachiller Sansón Carrasco anuncia que ha salido impresa en Salamanca la historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. La noticia aterra a Sancho: “Dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza [...] con otras cosas que pasamos a solas que me hago cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió” (II, 2). Sancho se persigna de miedo al comprobar la tesitura sobrehumana del historiador que penetra a mansalva en los resquicios de su conciencia. ¿Dónde se encuentra esta figura fantasmal, que escucha a hurtadillas las conversaciones secretas de don Quijote y Sancho? ¿A qué época pertenece, pues parece ser un árabe medieval y, sin embargo, escucha las conversaciones en castellano de unos personajes del siglo XVII? Apunta don Quijote —y ya a estas alturas nos da más vértigo que risa— que debe tratarse de “algún sabio encantador”, “que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir”. Nos estremece pensar que lleva razón.

Los personajes han descubierto, aturdidos, que son entes de ficción: el simple sueño de un historiador con poderes mágicos. Unamuno celebra este pasaje en *Niebla*, y Borges lo homenajea

cuando en sus “Ruinas circulares” el protagonista descubre que las llamas no lo pueden quemar porque es un personaje de ficción, soñado por otro. El sabor onírico de la escena se acentúa cuando los protagonistas cervantinos advierten que quien los sueña es, para colmo, un hechicero árabe.

A todo esto don Quijote no puede creer que anduviesen en estampa sus altas caballerías, ya que la sangre de sus enemigos aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada. El tiempo se obnubila una vez más, porque el intervalo entre la consecución de la aventura y su escritura y publicación ulterior es nulo. El hidalgo termina lamentándose de que de “los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II, 3). Como el texto que vamos leyendo, no sin temor.

El sobresaltado hidalgo pregunta ahora: “Y por ventura [...] ¿promete el autor segunda parte?” (II, 4). Sansón le explica que este anda buscando afanosamente el texto, y lo dará a la estampa cuando lo encuentre. Sancho tercia entonces una promesa: “Atienda ese señor moro, [...] que yo y mi señor le daremos tanta [...] materia de aventuras [...], que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento (*ibid.*)”. La magia de Cide sigue haciendo de las suyas: los personajes prometen aventuras para la segunda parte ¡que ya está escrita y que tenemos impresa en las manos! El tiempo discurre enloquecido: las aventuras que Sancho y su amo consideran “futuras” ya estaban escritas desde mucho antes. La gesta quijotesca está congelada en un tiempo clausurado, aunque los personajes creen vivirla como proyecto futuro.

El abatido de don Quijote sigue avanzando por el laberinto de su propio ser novelado. En el capítulo LIX descubre que no es tan solo el ente de ficción de un árabe quimerista, sino, para colmo, de un autor espurio. En una venta del camino varios personajes proponen leer un capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (II, 59). Don Jerónimo no se muestra entusiasmado, porque ya ha leído la primera parte de la historia de Cide y no cree que esta “segunda” esté a la misma altura. Entre otras aberraciones, trae a don Quijote desenamorado de Dulcinea. Al oír eso, el

manchego monta en cólera y afirma su identidad “real” frente al ente ficticio urdido por Avellaneda. Un caballero le entrega entonces la historia del usurpador: “Y poniéndole un libro en las manos [...], le tomó don Quijote, y [...] comenzó a hojearle” (*ibid.*). Don Quijote lee el *Quijote*. Pero lo lee atónito y enojado, porque es un falso *Quijote*. Tiene que luchar a partir de ahora contra tres identidades en las que se le bifurca la suya propia: él, que siempre creyó ser de carne y hueso, descubrió que lo había fantaseado un árabe, y ahora sabe que también lo ha fabulado un farsante. Imagino los ojos ávidos de García Márquez sobre este pasaje: también su Buendía leyó su propia historia, y, cuando leía que estaba leyendo, el tiempo explota. Pero al lector del *Quijote* el tiempo ya le ha explotado en la cara varias veces.

A pesar de todos estos delirios, Cervantes clausura la obra denostando una vez más los embelecos de las novelas de caballerías, devolviéndonos así al proyecto literario “verosímil” de su primer prólogo. Pero ni él mismo se salva de su magia textual. La obra cierra, ya lo sabemos, con las palabras de la inverosímil pluma parlante. Pluma al fin, habla en femenino singular, pero Cervantes sinuosamente le arrebató la palabra para reiterar, usando ahora el masculino de la primera persona, su proyecto teórico antimagia. Es literalmente prodigioso que un escritor satírico del siglo XVII surja incorpóreo de la pluma musulmana antigua y fantástica de Cide Hamete.

La realidad textual se ha transmutado en portento. Hemos hollado el *finis terrae* de la escritura cervantina. El texto delirante parece haber vencido sobre el proyecto literario “verosímil” de su autor Cervantes. Nos hermanamos con don Quijote, que se volvió loco por leer ficciones caballerescas: no sabemos si hemos leído un libro del siglo XVII español o un libro árabe medieval, o un antiguo códice en caracteres góticos. ¿Estamos ante un libro arábigo clandestino o ante un libro godo y aristocrático? ¿Dónde estábamos cuando descubrimos que alguien leía a nuestras espaldas el texto que teníamos en las manos? ¿Quiénes son estos autores múltiples de la obra que la leen y terminan por sumergirse en ella,

violando las leyes del tiempo y del espacio? ¿Ha muerto don Quijote dos veces? ¿Qué pluma prodigiosa es la de Cide, dotada del poder del habla y congeladora del destino último de don Quijote?

Hemos terminado por compartir la locura de don Quijote por obra y gracia de la *lectura*, precisamente el mismo ejercicio que turbó la razón del manchego. Como a él, Cide terminó por alcanzarnos con su magia literaria. Nunca resultan más oportunas las palabras de Borges sobre la magia encriptada que subvierte el proyecto teórico cervantino, demoleedor de las fantasías caballerescas: “Cervantes, íntimamente, amaba lo sobrenatural”.

II



SALA DEL LIBRO



LORNA POLO ALVARADO

## MÚLTIPLES PASIONES LITERARIAS<sup>1</sup>

Éste es el día, ¡oh, Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte; éste es el día, digo, en que se ha de mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos. (*Don Quijote*, primera parte, capítulo XVIII)<sup>2</sup>

**E**n ocasiones caminando entre las filas de sillas de la Sala del Libro recordé estas líneas de *El Quijote* que he incluido como epígrafe. Esa pasión, una especie de júbilo ante la palabra, la lectura, la literatura y el libro permeaba el ambiente de la Sala del Libro del Séptimo Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en San Juan de Puerto Rico. Una pasión singular arropaba el aire desde el acto inaugural con el panel titulado: *Pasión por la lectura* en el que participaron los escritores puertorriqueños Magali García Ramis, Elsa Tió, Luis Negrón y José

---

<sup>1</sup> La Dra. Lorna Polo tuvo a su cargo la coordinación y moderación de las presentaciones de la Sala del Libro durante el período del 15 al 18 de marzo de 2016, en el VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), celebrado en San Juan de Puerto Rico.

<sup>2</sup> Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario, Real Academia Española, p. 156.

Muratti hasta la presentación final del repentista cubano Alexis Díaz Pimienta.

Puedo decirlo con certeza porque tuve el placer y el privilegio de ser la coordinadora y moderadora de la Sala. Me queda la inmensa satisfacción de saber que pude colaborar con esta maravillosa experiencia que siempre recordaré. Por confiarme esta labor quiero agradecer profundamente a los académicos de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (ACAPLE) especialmente a su director el Dr. José Luis Vega y a su secretaria la Dra. María Inés Castro. La Sala del Libro fue una iniciativa y un logro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española que surgió de su interés en crear un espacio acogedor en el Paseo del Libro dedicado a la presentación de libros y a conversatorios con escritores, poetas e investigadores participantes del Séptimo Congreso Internacional de la Lengua Española. Formó parte de las actividades culturales del Congreso.

Una pasión particular se paseó entre los ponentes y el público que abarrotó la Sala en la que cada día teníamos que añadir más sillas para acoger a tantos amantes de las letras que allí nos acompañaron. Acomodamos sillas, micrófonos, monitores y nos lanzamos a la aventura literaria gracias al generoso auspicio de la Fundación Santillana.

Nuestros felices días comenzaron con Magali García Ramis, quién mejor que ella para recordarnos que lidiar con las palabras hasta adquirir la destreza de leer es un placer y un acto libertario. Magali, la niña, anhelaba leer y lo hizo de la mano de su abuela. Con su abuela y las mujeres de la familia accedió a las palabras y a su valor otro niño, Luis Negrón, escucharlo narrar su niñez nos transportó a la nuestra. Elsa Tió nos recordó que no hay cultura sin lectura, por muchas razones principalmente porque la lectura tiene un poder transformador. José Muratti desató su pasión por la lectura particularmente por la poesía y argumentó con elocuencia que “La memoria reside en la palabra”. Y así entre escritores-lectores disfrutamos el primer día de la Sala.

El segundo día comenzamos con la presentación de la colección de cuentos *La isla en el horizonte* del académico, profesor y escritor Arturo Echavarría. Libro que fue presentado por el escritor, político y académico nicaragüense Sergio Ramírez, quien puntualizó la calidad y complejidad de la narrativa de Echavarría y la sabiduría caribeña con que cuenta las historias. De inmediato pasamos a la presentación del libro: *Homenaje a la poesía* de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, publicado con motivo de la celebración en San Juan del CILE. La publicación homenaje reúne a tres grandes poetas: Rubén Darío, *Coloquio de los centauros*, Pedro Salinas, *El contemplado* y Luis Palés Matos, *Perdida y ya por siempre conquistada*. La directora de la Editorial de la UPR, Neeltje van Marissing, comenzó la presentación explicando el proyecto editorial. Dos de los colaboradores del proyecto tuvieron a cargo el comentario de los poemarios; estos fueron el profesor y eminente crítico estadounidense Christopher Maurer y la académica y extraordinaria profesora puertorriqueña Mercedes López-Baralt.

Cuento y poesía ya habían copado el ambiente y le tocó el turno a la novela con el conversatorio: *En la piel de la novela*, en el que participaron las escritoras Sandra Lorenzano de Argentina, Carmen Riera de España y Mayra Santos Febres de Puerto Rico. El conversatorio produjo tantos comentarios y preguntas por parte del público presente que casi me resulta imposible finalizarlo. El ambiente estaba cargado de emociones y permaneció así porque continuamos con la presentación del poemario *Música de fondo* de José Luis Vega, poeta, académico y director de la ACAPLE. Su poemario fue presentado por el editor español Manuel Borrás de la Editorial Pre-Textos. Borrás nos contó la grata experiencia de publicar los magníficos poemas de, a eso nos tiene acostumbrados, José Luis Vega.

Cerramos el segundo día de la Sala con la presentación del libro *Historia de Macacos* del escritor español Francisco Ayala, edición publicada en conmemoración de su centenario. El libro fue presentado por Darío Villanueva, director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua

Española. Villanueva estuvo acompañado por Carolyn Richmond, viuda de Ayala. Fue sobrecogedor escuchar a Richmond comentar que Ayala le confesó que los años que vivió en Puerto Rico fueron los mejores de su vida. Al escuchar a Richmond recordé los versos de Salinas: “Y se colman de asombro, en una playa, / dos ojos, que lo miran”<sup>3</sup> dedicado al mar de Puerto Rico en *El contemplado* (1943-44) que hacía un rato Maurer y Merce nos presentaban. Y nosotros allí a metros de ese mar que había apasionado a Salinas y a Ayala, como lo hace cada día con nosotros. Así, ¿cómo mejor?, terminamos el día.

El tercer día lo iniciamos con la presentación del *dossier* dedicado a la literatura y lengua en Puerto Rico de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publicada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Agencia Española de Cooperación. Estuvieron a cargo de la presentación el escritor español Juan Malpartida, director de los *Cuadernos* y los profesores y críticos literarios puertorriqueños Rubén Ríos Ávila y Juan Gelpí, también académico de la ACA-PLE. Continuaron las actividades del día con el conversatorio titulado *Las fronteras de la escritura* en el que participaron Antonio Skármeta, académico y escritor chileno, Gonzalo Celorio, académico y escritor mexicano y los escritores puertorriqueños Eduardo Lalo y Giannina Braschi.

Culminamos la jornada con la presentación del libro *Isla destinada* del nobel español Juan Ramón Jiménez. La presentación estuvo a cargo de Álvaro Pombo, académico y escritor español y la escritora Ana Gavín. La edición presentada fue realizada por la Fundación José Manuel Lara para el Grupo Planeta con motivo de la celebración del Congreso. El Grupo Planeta de la mano del CILE trajeron a Puerto Rico la edición de la *Isla destinada* de Juan Ramón y con ellos recordamos sus palabras: “Yo sé que estoy unido a un destino de Puerto Rico, a un destino ineludible y verdadero”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Salinas, Pedro. *El contemplado*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, p. 82.

<sup>4</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Isla destinada*. Sevilla: Grupo Planeta, p. 77.

El día de cierre llegó, viernes, 18 de marzo, comenzamos con la presentación del libro *Los autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra*, una edición magnífica, un libro estuche encuadernado en seda con solapas a la medida. *Los autógrafos* fueron presentados por la cervantista española Elisa Ruiz García, el director de la Real Academia Española, Darío Villanueva y el editor del libro Dionisio Redondo. Mientras veía las imágenes del libro en los monitores y los folletos en las manos de cada persona en el público sentí que en esta ínsula extraña había llegado el día que le tenía guardada su suerte o quizás había llegado nuestro día. Salir del apasionamiento cervantino no iba a tomarnos poco tiempo, pero el conversatorio *Las dos culturas: ciencia y humanismo* logró cautivarnos de inmediato, el vicedirector de la Real Academia Española, José Manuel Sánchez Ron, la periodista de ciencia Ángela Posada-Swafford y el neurocientífico Facundo Manes esbozaron la relación entrañable que hay entre la ciencia y el humanismo de forma magistral.

Regresamos a la poesía para cerrar las actividades. Con la lectura de poemas titulada *Cinco minutos de poesía* enfrenté el reto del tiempo, nueve poetas en una hora; excusamos a Yaoska Tijerino (Nicaragua) quien no pudo acompañarnos. Los nueve poetas fueron: Álvaro Pombo (España), Hjalmar Flax (Puerto Rico), Olvido García-Valdéz (España), Giannina Braschi (Puerto Rico), Fabio Morábito (México), Ana María Rodas (Guatemala), Jorge Urrutia (España), Aurea María Sotomayor (Puerto Rico) y Alexis Díaz Pimienta (Cuba). Con un público emocionado aplaudimos de pie a los nueve poetas, a su poesía y a la poesía, y con ellos cerramos esta página encarnada de nuestras múltiples pasiones literarias.



MAGALI GARCÍA RAMIS

LECTURA Y LIBERTAD: PRESCINDIENDO  
DE LA QUIJADA DEL BURRO<sup>1</sup>

En el contexto del séptimo Congreso Internacional de la Lengua Española, y en esta Sala del Libro que la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española —anfitriona de este evento— ha dispuesto para que nos acerquemos al diálogo franco en torno a la palabra, a sus usos y a los objetos que la signan, comenzamos la jornada con este intercambio entre cuatro escritores puertorriqueños bajo el lema de: Pasión por la lectura.

Y por eso rápidamente retomo la imagen del título de estas brevísimas palabras y afirmo que si no llega a ser porque Caín ya tomó el papel principal en el asesinato por celos de un hermano con una quijada de burro, yo podría haber tomado ese lugar. Tan grandes eran los celos que sentía a los cuatro años porque mi hermano de seis sabía leer y yo no. Yo lo acompañaba todos los días junto a mi madre, a dejarlo en el colegio, vestido con su uniforme impecablemente planchado, su lonchera y su bulto pequeñísimo donde cargaba lápices, crayolas, cuadernos y una cartilla fonética que ya dominaba a la perfección, y luego yo me quedaba hirviendo de rabia, a veces haciendo pataletas, en lo que me llevaban a

---

<sup>1</sup> Leído en la sesión inaugural de la Sala del Libro, *Pasión por la lectura*, el 15 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. La Sala del Libro formó parte de la oferta cultural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE).

casa de la abuela a que me cuidara. “Pasé por la niñez imitando a mi hermano”, cantó muchos años después Juan Manuel Serrat, y así fue mi caso.

Como debe haberle sucedido a Caín, rumiaba toda la mañana porque mi hermano el bueno, el elegido de los dioses, tenía acceso a algo que yo ansiaba poseer: el don de poder leer, y casi al mismo tiempo, escribir. No recuerdo otra destreza humana que antes o después me haya provocado tanto deseo, ni tanto encono con quien ya la tenía.

Pero no tuve que recurrir a golpe alguno, ni con quijada de burro, ni con otro “objeto contundente” (como llama ahora la Policía de mi país a cualquier cosa sin gatillo que alguien use para causar daño, desde un bate hasta una docena de pasteles congelados), pues imagino que los celos escalaron tanto que las tías decidieron que la solución sería escolarizarme en la casa, para bajar el diapasón de la bíblica riña que yo escenificaba a la menor provocación.

Y como todos los adultos de mi familia trabajaban fuera del hogar, se acordó que fuera Mamá Isolina, la abuela, quien en las mañanas, entre sus labores cotidianas de recoger los trastos del desayuno, preparar el almuerzo, quitar los mosquiteros a las jaulas de los canarios, dar de comer a las palomas, matar y desplumar las gallinas, revisar las jaulas de los conejos y poner aparte la ropa que tocaba planchar o remendar, me enseñara a leer y a escribir.

Isolina Díaz Rodríguez era la menos letrada de toda la familia, de toda incluyendo los hijos, los nietos mayores, las consuegras, los yernos y la nuera. Apenas cursó, si acaso, par de años de primaria y luego trabajó toda su vida criando primero a sus sobrinos, y luego a sus ocho hijos y allegados. Las cartitas de amor que le escribió a mi abuelo están llenas de errores ortográficos y de la falta de estima que se tenía a sí misma la gente que no conocía de letras a principio del siglo XX. “Francisco”, escribía Isolina, “tú tiene que darme coco-tasos pa’ que yo aprenda a escri-bir-bien”.

Pero dotada de una paciencia que muchos no tienen, Mamá Isolina, cartilla en mano, me escribía en la pizarrita que me compraron, los ma-me-mi-mo-mu y Mi-mamá-me-ama, con que

tantos millones de hispanoparlantes descubrimos la maravilla de nuestra lengua escrita.

A las pocas semanas me sentía que ya dominaba yo ese inefable oficio de asignar sonidos a las sílabas de letras negras impresas sobre superficie blanca y un día, esperando en la parada de guaguas, vi acercarse una y, señalando el letrero sobre el parabrisas le dije a mi madre, “ya yo sé leer, puedo leer lo que dice ahí”. Mi hermano aseguró que estaba mintiendo. Y ella no estaba muy segura, así que me puso a prueba y me dijo que leyera. “Ro-o-se-vel-t-d” afirmé, siendo esa la primera palabra que leí en voz alta en un lugar público. “No”, me dijo. “Sí”, argumenté: Ahí dice “Ro o se vel t d”. “Bueno sí, esas letras dicen así pero se pronuncian de otra manera, se pronuncia “Rusvell”. “¿Rujbell?”. Yo había sudado la gota gorda decenas de horas aprendiendo la cartilla y lo primero que leí para lucirme lo leí mal porque ahora resultaba que no bastaba con identificar las letras y sus sonidos, ¡ellas podían sonar de otra manera en otras lenguas y en otras latitudes! A los cuatro años, la vida de las letras no cesaba de sorprenderme.

Y lo cierto es que hasta el sol de hoy nunca ha cesado. Cuando mi abuela guardó la pizarrita y la cartilla comencé a leer desenfrenadamente todo lo que veía: desde las etiquetas de las latas y cajas en la alacena, hasta los libros de niños para disfrutar los cuales habían tenido siempre que ir detrás de un adulto. Ahora, la lectura me había provisto de algo tan importante como saber caminar o hablar, de la libertad de escoger dónde y cuándo leía. Luego llegaron los *cómics* y entre dibujos y globos con letras más grandes o en colores, aprendí la onomatopeya de las caídas de los chicos malos: “Cachunga”, cómo suena al vuelo un superhéroe: “Zas”, y, la más común de todas, cómo suena una bala que recién dispara una pistola, de un bueno, de un malo, de un vaquero, de un gánster: “Bang”.

Todas esas palabras fueron aumentando mi vocabulario. Y todas las aventuras iban conformando una visión de mundo. Entonces, a los diez años, llegaron las novelas a mi vida. Leí *Peter Pan* ansiando que fuera cierta esa historia porque yo estaba balanceán-

dome en el mismo umbral entre la niñez y la juventud y dolía darme cuenta de que el mundo de la fantasía tan solo era eso. Pero otro tipo de libertad entró entonces a mi vida a través de la lectura: la de los sentimientos de adultos. Recuerdo claramente cómo me palpitaba el corazón cuando leí *Mujercitas*, libro que me llevó a la escuela, en vez de uno de los Hermanos Grimm, el último día de clases en mayo de 1957, para entretenerme porque sabía que terminaría los exámenes finales rápidamente y era obligación de todos quedarnos en el salón hasta que el más rezagado terminara. Regresé a casa con la certeza de que había descubierto algo que aún no tenía nombre pero que me fascinaba: el amor romántico, ese esquivo, que no había vivido nunca pero que de seguro estaba a la vuelta de la esquina.

No lo estubo, pero en solo tres años, salté de *Mujercitas* a los *Hermanos Karamazov* cuando compré, a escondidas en Rahola Photo Shop, la versión de libro de bolsillo en inglés del clásico de Dostoievski. La compré porque había visto la película y yo quería leer, leer hasta saciarme una y otra vez, la escena que no sale en el filme en que al fin van a hacer el amor Dimitri y Grushenka. Dostoievski nos lo ha pospuesto por páginas y páginas, nos ha llevado a ese desenlace luego de plantearnos las pasiones humanas y el desear que el padre muera y el apuntar a la trinidad emocional que llevamos adentro tantos de nosotros: el santo, el cínico y el pasionario. Nos debe esa escena que promete ser de pasión desenfrenada y aquí está, al fin y... ¡y viene la maldita policía del zar a llevarse preso a Dimitri y el autor nos deja en vilo! Los escritores hacen con nosotros lo que les da la gana, y se lo permitimos y hasta se lo aplaudimos.

El poder de las palabras en silencio, el poder de la lectura, la complicidad de quien escribe y quien lee sin intermediarios, esa intimidad que puede ser más sublime que muchísimas relaciones personales, ha nutrido mi ser desde los cuatro años. Muchas veces lo que leí me fue asignado y lo amé: *Matar a un ruiseñor*, *A Room of One's Own*, *Evangeline*, *Por quién doblan las campanas*. Otras veces los libros los escogí yo y también los amé: *Cien años de soledad*,

*Tuntún de pasa y grifería*, *Mis memorias* de Alejandro Tapia, *El lobo estepario*. Cuánto le debo a Hermann Hesse, Robertson Davies, Margaret Atwood, Umberto Eco, Benedetti, Onetti, Skármeta, Juan Rulfo, las hermanas Brontë, y a *La tía Julia y el escritor* y al amante de *Ana Karenina* y a la madre y a la abuela y el chillo y los primos y a todas las familias de la literatura que revuelven y nutren la vida mía, las vidas nuestras.

Nunca necesité la quijada del burro que aparece en esa narrativa fundacional de la Biblia, texto aún hoy día interesante literariamente, porque es cosa de admirar un libro sagrado en el que, la primera vez que aparece una familia al comienzo de los tiempos se presente a los personajes primero hablando con una serpiente y luego pasando tragos amargos con los dos hijos varoncitos. Nunca la necesité porque mi familia atajó a tiempo mi descontento y mi abuela pudo desviar mi pasión, que se volcó, hasta el día de hoy, en la libertad que da uno de los mayores placeres que podamos gozar desde el tuétano: la lectura.



LUIS NEGRÓN

LAS POCAS PALABRAS<sup>1</sup>

**N**o vengo de una familia con un gran vocabulario, las palabras eran escasas a veces, y de cuando en cuando cargadas de sarcasmo. Pero así conocí el mundo, con aquellas palabras que no abundaban, pero suficientes para entender la vida, a nosotros mismos y nuestro lugar en aquel mundo. Las palabras nos definían, nos construían como gente tímida, como una familia que fuera del hogar tenía que hacer un esfuerzo para hacerse entender. Como cuando los puertorriqueños vamos a otros países latinoamericanos o a España y modificamos nuestra forma de hablar para que nos entiendan.

Somos un país de palabras cortadas, pequeñas, limitadas, como la isla que habitamos. Somos un pueblo de poco explicar y de mucho entender.

Desde pequeño, las palabras eran algo mágico. Pero no eran el único signo para entender el mundo. Los árboles tenían su color y su forma, también hablaban sobre qué fruto daban, mientras que el sonido de sus hojas nos decía por dónde andaba el viento. Las montañas eran azules y verdes, altas. Para mí, eran lo más cercano

---

<sup>1</sup> Leído en la sesión inaugural de la Sala del Libro, *Pasión por la lectura*, el 15 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. La Sala del Libro formó parte de la oferta cultural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE). Texto leído originalmente por el autor el 16 de septiembre de 2014 como parte del ciclo de Talleres y Seminarios ofrecidos por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

a la inmensidad. Allí, pensaba, vivían los truenos y el eco. Los truenos eran grandes rocas que se desprendían de los montes y que en cualquier momento podían, pensaba yo, aplastar nuestra casa. Siempre les he temido y la ciencia que hoy conozco no aplaca ese temor primitivo. El eco era un fenómeno asombroso que repetía gritos, como un gigante que copiaba los sonidos y los nombres. “Luis”, gritaba yo, y el gigante lo repetía. El cielo tenía su propio lenguaje y las nubes eran signos donde habitaban la lluvia, Dios, la Virgen y los difuntos de mi abuela. A mi abuela le gustaba mirar el cielo. Ella era quien mejor lo entendía en casa. “Va a llover mucho”, decía, “va a llover por la tarde”, “mañana hará calor”. “Se está casando una bruja”, “la Virgen está llorando”. Era además su álbum de difuntos.

Gustaba sentarse en el balcón, cuando las nubes abundaban y decía, “mira esa que está allí, tiene la forma de la cara del difunto Josué”, su hijo adorado que murió cuando yo no tenía memoria. Yo miraba la nube e imaginaba que mi tío Josué debía tener una barba blanca como la de Dios. También veía las manos de su abuela, a quien siempre ella llamó Mami. “Si miras bien”, decía, “verás sus dedos, yo los veo claritos, como diciendo adiós”. Yo miraba y no veía los dedos, pero decía que sí, que allí estaban. A veces, las nubes eran como las letras, las que aún no entendía pero los adultos conocían.

Mi familia se dividía en dos: el mundo apalabrado de las mujeres de la casa y el silencio de los hombres cuando llegaban del trabajo.

Abuela, Mami y mis tías hablaban todo el tiempo entre sí. Como Dios en el Edén, no quedaba cosa sin nombrarse. Aprendí con ellas que también las palabras podían tener más de un significado, que así de poderosas eran. El corazón era una fruta pulposa que mis tías adoraban, igualmente era un barrio donde vivía Johnny, el hermano mecánico de mi abuela, por allá en Guayama, incluso era algo que teníamos en el pecho y que si paraba de latir era que estábamos muertos. Era además, una cajita en donde las mujeres de mi infancia guardaban secretos, dolores y desilusiones.

El corazón también guardaba el amor, por eso, cuando alguno de nosotros, mis hermanos y primos, llorábamos por cualquier cosa, Mami o mi abuela ponían nuestras cabezas en sus pechos y así, por arte de magia, todo se calmaba. El corazón era una sola palabra. Aunque, como sabemos, una sola palabra a veces guarda muchos significados.

Entendí con ellas quién era bueno y quién era malo. Quién nos quería, quién vivía lejos, dónde estaban las cosas, cómo era el mundo. Esa otra palabra inmensa, ajena a nosotros. De pronto las palabras eran todo. “¿Cómo se llama eso?”, le preguntaba a mi abuela, ¿cómo se llama aquello?, le preguntaba a mi madre. Nombrar era participar, darle orden al mundo que iba descubriendo.

Las palabras por sí solas decían mucho. Por ejemplo, “no”, era no, y ya. “Cállense”, se decía una sola vez y nada más. “Horita”, era después, no ahora, indicaba que no era el momento.

Las oraciones sin embargo eran muchas palabras juntas, como un rompecabezas, de ahí salía información más concreta: “Ya está la comida”, “Búscame recaó en el patio”, “Salte un momento que es conversación de adultos”, “Te lo comes todo”, “Luisito se parece más a la familia de acá, a los Álvarez”. “Tú naciste un quince de marzo, eres Piscis.”

A veces, eran un misterio. Cuando Abuela veía a Mami llorar, le decía: “ves, te lo dije, y ya”. Era suficiente para ambas entender.

Ninguna era lo que llamamos educada, solo Mami terminó el cuarto año y odiaba tener que escribir cartas. Decía que su letra era fea. En las cartas que enviábamos a Boston, donde vivían mis tíos que trabajaban en las fincas, se escribía en otra forma de decir que no era la nuestra. “Querido hijo Junior”, “Estimada cuñada, esperamos en Dios que todos estén bien, por acá todos estamos bien, aquí los esperamos cuando puedan. Atentamente, tu madre, tu hermana, que te quieren y no te olvidan”. *Atentamente* solo existía sobre el papel. Era una palabra para enviarla por el correo.

Los cuentos eran interminables, en la casa todo el día se hablaba. Pero las palabras venían juntas con gestos y miradas. Las manos eran signos de exclamación, los hombros signos de interrogación,

las miradas puntos suspensivos y comillas. Para entenderlas había que mirar sus manos, las manos eran otro vocabulario alterno. Muchas veces solo hacía falta mirarlas para saber la magnitud o la simpleza de las cosas. Mami lo tenía claro y lo verbalizaba en sus amenazas paralizantes, cuando tenía que repetirnos una advertencia nos decía: “la próxima vez te lo digo con las manos”. Y efectivamente nos quedaba claro.

Sus ojos daban órdenes que entendíamos indudablemente. Con un solo movimiento ya sabíamos dónde andábamos en ese eterno camino hacia la posible pela. También podía ver en ellos sus sueños, su eterna espera y su resignación de que esa era su vida y ya. Soñar era cosa de dormidos, despiertos era una extrañeza entre nosotros.

Los hombres, por otro lado, hablaban poco o más bien gruñían. Las palabras las tenían atascadas en la garganta y era asunto de las mujeres entenderlos y traducirlos para nosotros. “Tu padre no está de humor”, “tu abuelo llegó cansado”. Si la comida no les gustaba, con retirar el plato tenían; si tenían sed, llevaban sus manos a la garganta. El silencio reinaba en la casa cuando llegaban, como si se apagara la radio.

A veces sí hablaban, el alcohol servía para asomarse a lo que llevaban dentro. En palabras entrecortadas por un llanto helado por el tiempo y la imposibilidad de hacerlo, hacían cuentos a medias, interrumpidos justo a tiempo por la represa de un carraspeo, o por otro trago. Cuando bebían ponían música y esa hablaba por ellos. El amor lo reproducía una aguja de la que salían dolores viejos y amores de otros tiempos. Los hombres eran tristes, pensaba yo. Lacan, aunque no conoció a mi familia, tenía razón, el lenguaje nos define.

El tiempo nos hizo crecer y llegó la escuela, las letras maravillosas, aquellos palitos y círculos que servían para nombrarlo todo. Y llegaron los libros, el primer día que abrí uno y pude leer fue lo que hoy sería como aprender a usar Facebook. Me hundí en un mundo de letras, de otras formas de nombrar, de otro vocabulario. Muchas veces, mil veces, no entendía las palabras de aquellas

novelas y cuentos de otros siglos que nos hacían leer. Pero maravillosamente, poco a poco, iba entendiendo, como si los libros también tuvieran manos como mi abuela.

La vida nos sacó de la casa de mi abuela, el dolor y el desprecio nos llevó a un mundo duro al que tuvimos que arrimarnos por cosas de nuestros padres, por sus odios y amores raros. Ese era nuestro nuevo entorno. La rabia nos hizo callar, y solo el odio nos hacía hablar. Nos decíamos palabras duras como piedras, y para rematar, como el eco del gigante de la montaña, nuestras miradas reafirmaban el insulto ofrecido. Nos hicimos expertos en palabras hirientes, las únicas parecidas a nuestro entorno.

La escuela era el único oasis. Bueno, más bien el salón de clases. Las maestras nos explicaban el mundo, la historia y, por mala suerte para mí, los números. Supimos qué era Puerto Rico, América del Norte y América del Sur. Supimos de la Cordillera Central, de las islas de Mona, Monito y Desecheo. De que San Juan era la capital, de Cristóbal Colón, de las tres calaveras. De los taínos y los africanos. Las palabras eran de pronto inagotables, con ellas podíamos ser más grandes, igual nuestro mundo.

El patio de la escuela era otra historia, un asunto más difícil y retante, un laberinto inagotable en el que me perdía huyendo de aquella palabra que parecían delatar mis manos y mis gestos amanerados. Nada en el mundo me daba más dolor que aquel adjetivo de cuatro letras, que me excluía de todos, de participar, de ser contado como los demás.

Me refugié en la lectura, descubrí un mundo nuevo, un mundo a salvo de muchas palabras, de viajes en globos, de niños huérfanos, de niñas feas que luego se ponían bonitas y se casaban. Tal vez a mí me pasaría lo mismo, tal vez una sola palabra dejaría de definirme y de arrinconarme en el autodesprecio. Tal vez una sola palabra bastaría para sanarme.

Crecimos, nos hicimos hombres y mujeres mis hermanos y yo. Entre ellos las palabras son pocas; cuando los visito hablo como ellos, con ese mi verdadero idioma. El otro, el del librero, el del hombre que soy hoy, siempre me suena a un idioma aprendido,

al que llego no sin esfuerzo. Entre ellos ahora abunda la risa, la alegría, ya todos a salvo. Ya todo perdonado. Hablando de lo que hay que hablar y callando lo que hay que callar.

El más pequeño de los cuatro nunca pudo aprender a leer ni a escribir. “Era bruto”, fue siempre el diagnóstico. Sin embargo es el de más dulces palabras, el más capaz de soñar. Y hoy, todavía, sueña con poder leer y escribir. Cuando vio mi libro, casi lo abraza. Para él las palabras son tan mágicas como las nubes de mi abuela. No entiende el libro, pero su hermano lo escribió y eso es para él más hermoso que cualquier cuento mío. El significado que él le da a ese pequeño volumen de tapas blandas, es más fuerte que cualquier logro literario. Un día, tal vez pueda leer y yo le escribiré una carta diciendo:

Estimado hermano Josué:

Espero que estés bien. Atentamente, tu hermano que te quiere y no te olvida,

Luisito.

Así, en pocas palabras, como las cartas enviadas a Boston, donde también vive él.

ELSA TIÓ

## NO HAY CULTURA SIN LECTURA<sup>1</sup>

La lectura es una forma de contar y de buscar lo que uno lleva dentro, nos dice mucho para entender el mundo que nos rodea como de lo que uno puede llegar a ser. La lectura tiene un poder transformador para los escritores, nos afina el estilo, nos fertiliza, pero también, es necesaria para el desarrollo emocional e intelectual en la vida de los estudiantes, así como en la de los pueblos.

De niña mi madre me leía cuentos y poemas, sentía al oírla recitar el poder comunicativo y emocional de la poesía. Tuve la suerte de disfrutar que me leyeran antes de dormir, en mi caso como en la mayoría, fuimos oidores antes que lectores.

Por ese poder liberador que tuvo en mí, amé a los libros antes de saber leer, me gustaba ver las letras que parecían bailar en los libros de cuentos. Empecé a escribir antes de saber escribir. Influyó en mí un libro que me leía mi madre, repletos de dibujos, poemas, canciones, adivinanzas, trabalenguas y refranes, titulado *Lo que sabía mi loro* del poeta malagueño José Moreno Villa, que reúne la “sabiduría de los tiempos” en una antología del folclor infantil.

---

<sup>1</sup> Leído en la sesión inaugural de la Sala del Libro, *Pasión por la lectura*, el 15 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. La Sala del Libro formó parte de la oferta cultural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE).

Experimentaba el gozo de la libertad a través de aquellos relatos maravillosos que comenzaban con un sentido del ritmo y de misterio: *Erase una vez, hace muchos años en un país lejano*. Las hadas de los cuentos me seducían con sus varitas mágicas, o me perturbaban aquellas malvadas brujas capaces de mandar a sacar el corazón de Blancanieves. Pero nos prepararon para la vida de tantas maneras, ver al príncipe convertido en sapo, observar el mundo desde las alfombras voladoras y lámparas mágicas que con solo frotarlas concedían sueños imposibles. Fueron lecturas que me llevaron a otros mundos, donde imaginar era más real y entretenido que mi propia realidad.

En la Universidad de Puerto Rico tuve excelentes profesores que nos familiarizaron con lecturas imprescindibles y provocadoras de los grandes escritores. Esos años formativos fueron el comienzo porque la relación del escritor con la palabra, con la lectura no termina nunca, toda una vida no da para uno adueñarse de la lengua. Carlos Fuentes lo sabía cuando dijo: “Tienes que amar la lectura para poder ser un buen escritor, porque escribir no empieza contigo”. Al igual que aconsejó que “Por solos que estemos físicamente, al leer un libro estamos ya acompañados por la lengua, la imaginación y la memoria del otro”. Y añadió: así podemos empezar a imaginar la propia, los libros son punto de partida que salen de uno mismo. La ausencia de lectura apaga la chispa creativa e imaginativa en los jóvenes es una forma de sacrificar generaciones y por tanto al país.

No hay que ser poeta para disfrutar y experimentar el poder transformador de la lectura. Por eso es tan significativa y poderosa la misión que ustedes como maestros tienen al poner libros en las manos de los estudiantes. Es inaplazable fortalecerla porque sufrimos las consecuencias de vivir en una sociedad con más puntos de drogas que escuelas, una sociedad alimentada por una televisión ajena, violenta y sangrienta. De jóvenes que reciben juegos de video, tenis de marca pero en el salón de clase, ni en su casa, han tenido un minuto para oír poemas que les lleguen al corazón, que los sensibilice. Se necesitan libros inspiradores en el salón de cla-

se. Iluminan las palabras de Martí, y esto aplica a todas las sociedades, “La poesía que congrega... que da aliento a los pueblos, es más necesaria que la industria misma, pues ésta le proporciona el modo de subsistir, mientras aquella le da el deseo y la fuerza de vida”.

Para inculcar el amor a la lectura, nada mejor que transmitir simultáneamente un amor por la lengua, por sus giros, por sus juegos de palabras. No olvidemos que el lenguaje está en todas partes; en los sentimientos, el tiempo es lenguaje, el espacio. El lenguaje nos permite adueñarnos de nosotros mismos e interpretar el mundo en que vivimos. Enseñar y amar son verbos que se juntan en una tarea inseparable por fecunda y vital, como decía esa gran maestra y poeta Gabriela Mistral cuando le escribió a los maestros:

Señor hazme perdurable el fervor y pasajero el desencanto.  
No os conformes con ser claros; sé si puedes elegante en tu palabra, la viveza del relato le transmite entusiasmo. El descuido de tu lenguaje, robas algo a la verdad que enseññas. Cuando descuidas el lenguaje, robas algo a la verdad, le robas atractivo sobre los niños, le robas dignidad. El niño entiende por instinto, no por ciencia, de lo divino. Haz la prueba y te quedarás maravillado.

Invito y sugiero a los maestros de español del sistema de educación a que se junten en una Asociación Nacional y creen talleres de lectura y escritura en sus escuelas, en las bibliotecas. A los estudiantes hay que amigarlos con el asombro de las cosas bien dichas.

Este es un reto y una misión en Puerto Rico porque somos un país intervenido lingüísticamente, hemos sido heroicos defendiendo nuestra lengua, pero es una defensa que no termina. Por eso no es arbitrario exigir que se enfatice la enseñanza del español en las escuelas. Ya el College Board ha recibido resultados alarmantes: el 70 % de los estudiantes se colgaron en las pruebas de español. No pensemos en enseñar español únicamente para formar poetas, o escritores, que no es poca cosa, pensemos también en cómo el dominio del español trasciende todas las esferas de la

vida humana en la formación de los estudiantes como personas y como futuros profesionales y puertorriqueños de bien.

Tenemos un magnífico ejemplo en la maestra Estrella Luna, de la escuela rural de Naranjito, que lleva 4 años publicando los libros de poesía y cuento de sus niños de segundo grado, que ella llama los niños escritores. Hay niños escritores, porque hay niños lectores, que están leyendo desde segundo grado *El Principito*, a Lorca, el *Quijote*, a Palés, a Julia de Burgos y tantos otros.

Díganle a los jóvenes que estamos hechos de palabras, cobremos conciencia del poder transformador de la lengua y la lectura sobre la mente y el espíritu de nuestros estudiantes. Que sepan que Nelson Mandela, quien estuvo preso 27 años, encontró en el poema "Invictus" la libertad para su alma, según su propio testimonio. Ese poema lo hizo libre: "No importa cuán estrecha sea la puerta, cuán cargada de castigos la sentencia, soy el amo de mi destino: soy el capitán de mi alma".

Son muchos los presos que estando en la cárcel encontraron la libertad a través de la lectura. Malcom X es otro ejemplo. De delincuente menor a líder espiritual. Imaginemos cuánto más libres y exitosos pueden llegar a ser los estudiantes si logran dominar su lengua materna, si leen, si se adentran y crecen en ella.

Sin lengua no hay libertad, la lectura tiene la llave de esa libertad. Nuestra lengua, la lengua española es nuestro gran activo, es también fuente de trabajo, de expresión, de creación de ideas. Ustedes, maestros y maestras, al enseñar español están defendiendo el derecho inalienable que tienen los jóvenes al dominio de su lengua, porque no dominarla, ni conocerla equivale a apresarlos en una ambivalencia lingüística que entorpece el aprendizaje y por tanto el desarrollo de su inteligencia. Inspiremos a una juventud con arte, con poesía, con libros que le den un sentido de la dignidad de su propia historia y de sí mismos, que sepan lo que valen y lo que pueden llegar a ser.

¿Cómo se va a inspirar a un pueblo sino es con su propia fuerza creadora? La lectura es un paso esencial para ello. Desde esa fuerza transformadora, mi entrañable amiga Dinorah Marzan, médi-

co, poeta y gestora comunitaria, sabía entusiasmar e inspirar a los estudiantes en la lectura. A ella le pedí su testimonio cuando le solicité a nombre del PEN que ofreciera talleres de poesía en la escuela superior Albert Einstein en Villa Palmeras.

Entonces me contó Dinorah cómo la poesía la salvó a ella. Su abuela solo sabía relacionarse con las personas rompiendo objetos sobre sus cabezas, y voy a citar un fragmento de sus sabias palabras:

Nadie me lo contó, yo lo vi. Yo nací y me crié en esa comunidad en donde di los talleres, me gradué de esa escuela. Es una comunidad violenta y pobre. En mi infancia me refugié en los libros y en mi adolescencia en la poesía. Los muchachos disfrutaron muchísimo de los ejercicios de cadáver exquisito. En medio de tanta balacera por el narcotráfico, saber que pueden hacer un cadáver exquisito con poesía les cambió la forma de acercarse a la lectura y a la vida. [...]

La violencia genera sentimientos de desesperanza, dificulta la socialización, afecta el sentido de autonomía e iniciativa y sobretodo tiene efectos devastadores para el desarrollo emocional de los niños y niñas. Pero las artes, la cultura, los libros, las lecturas hacen todo lo contrario. Jóvenes no se quiten, lean, crean. Yo vi sus transformaciones, nadie me lo contó. Y yo las viví en mí misma.

Sus palabras nos reafirman que el mejor antídoto contra el crimen son el arte, la lectura, la cultura, los libros. ¿De qué sirve tener libertad de expresión si no tenemos lenguaje para decir lo que pensamos y sentimos? Tampoco sirve para transformar la emoción en arte si nuestros estudiantes se quedan con una lengua empobrecida, incapaces de expresar ideas y sentimientos, atrofiando con ello el desarrollo de su inteligencia. Una lengua que no se cuida es como un hijo que no se besa.

Las bibliotecas en las escuelas y en las ciudades son una puerta al mundo del conocimiento, pero una escuela sin bibliotecas es

como una piscina sin agua. Desdeñar la lectura, no enseñarles a leer para que entiendan lo que leen, es sinónimo de fracaso en la escuela. Y con ese fracaso viene la frustración y la pobre autoestima que convierte a los jóvenes en desertores escolares. Ya nos advirtió el gran Lorca en su maravilloso discurso en la inauguración de la biblioteca de su pueblo natal, en 1931:

No solo de pan vive el hombre: Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo reclamo a los que solo hablan de reivindicaciones económicas, sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales, que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.

Leer es interpretar, la lectura no solo nos informa, la lectura nos ayuda a pensar, a ordenar el pensamiento. No le cerremos las puertas a los jóvenes, vamos a abrirlas de par en par; es una forma de abrirles las alas de la imaginación y del conocimiento que es también poder.

JOSÉ E. MURATTI TORO

## LA PASIÓN POR LA LECTURA... DE LA POESÍA<sup>1</sup>

La memoria es prisionera de los sueños. Sus escondrijos, su desorden, sus códigos, transcriben la sinestesia de los sentidos, afinados por la rugosa corteza de los equívocos y la seda regalada de los aciertos. A través de los sueños intentamos otorgarle sentido a la realidad, mas, con frecuencia, nos quedamos atónitos ante las posibilidades de sus significados. Paradójicamente, nos quedamos sin palabras.

La ensayista y traductora eslovena Simona Škrabec nos recuerda que las palabras son el envase en el que depositamos la memoria. Esta aseveración salta a la vista en su ensayo “La historia y los géneros literarios”<sup>2</sup>, en el que invita al rescate del pasado a través de la poesía, de manera paralela a los tradicionales géneros de la palabra escrita. El planteamiento provoca reflexionar sobre una disciplina que tendemos a asociar con la historia en clásicos como *La Iliada*, en homilías a civilizaciones desaparecidas como el reino de Toulouse, devastado por Simon de Montfort en el siglo XII y rescatado del olvido por el poema *Canción de la Cruzada contra los*

---

<sup>1</sup> Leído en la sesión inaugural de la Sala del Libro, *Pasión por la lectura*, el 15 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. La Sala del Libro formó parte de la oferta cultural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE).

<sup>2</sup> Škrabec, Simona, “History and its Literary Genres”, Barcelona: Primerjalna književnost, Traducido del original en catalán por Joanna Martínez, 2007.

*Albigenses*, que reseña Simone Weil en su ensayo “Un poema épico medieval”<sup>3</sup>. En el poema histórico reconocemos los tratados sobre la ambición, la perfidia y la fragilidad del poder; así como el valor, la virtud y el carácter reflejados tanto en Shakespeare como en el *Martín Fierro*, el *Cantar del Mio Cid*, el “Canto de Netzahualcóyotl”, el *Mahábhharata*, o en *El Leñero* de Juan Antonio Corretjer. En ellos se narra en verso un transcurrir del tiempo que privilegia la palabra precisa, singular, inequívoca, para capturar nuestra esencia en los que nos precedieron y legaron su identidad.

El rescate de la memoria, histórica, antropológica, artística, a través de la poesía nos parece pertinente en esta era trastornada por los esquemas anti-históricos del posmodernismo y la seducción a la renuncia a un futuro alterno que nos prescribe el neoliberalismo.

Al reflexionar sobre la pasión por la lectura que me ha provocado la poesía desde que me cambió la voz, la redescubro tanto como bitácora de un pasado que se hace presente con cada nueva lectura, y como pasaporte a otro futuro posible a pesar de las conquistas invasoras y las servidumbres que nos dejan a su paso. Los lectores —estudioso y gente de a pie—, redimen los sueños de quienes somos cuando la avaricia y la intolerancia no nos amarran las manos a las espadas; cuando a través de la poesía salvamos la belleza que aguarda, paciente, ser rescatada. Somos conscientes de cuán percedero es el rubor la sangre y cuán pertinaz el filo del acero.

La incertidumbre de un futuro prometido que no cumple la promesa de acabar con la hecatombe y la miseria en este temprano y temerario siglo XXI, nos ha llevado a redirigir la vista al pasado. Cada vez más narrativas reconstruyen acontecimientos que creíamos conocer mediante una ecléctica receta de datos constatables y ficciones verosímiles. Los géneros de memoria, historia y ensayo histórico, compiten en revistas y publicaciones con los avatares de la ciencia y los hologramas de la tecnología. Y de pronto, como

---

<sup>3</sup> Weil, Simone, “Selected Essays: 1934-1943”, London: Oxford University Press, selected and translated by Richard Rees, 1962

la tímida prima lejana que nos sorprende en la fiesta familiar con una espléndida función de piano, una exótica danza o una melodía a capela, la poesía hace una reaparición, su nuevo estreno, en nuestro entorno más íntimo y nos incita a rebuscar en los más oscuros escondrijos de nuestra tentaciones y galopar por las más resplandecientes sabanas de nuestra memoria colectiva.

La poesía, a diferencia de la narrativa que reconstruye realidades con frecuencia familiares, nos obliga a escudriñar en las palabras —en la memoria que nos señala Škrabec que habita en las palabras—, y descubrir cuántas de las fatalidades y las euforias, las valentías épicas y las más pertinaces soledades, se parecen a las propias; cuánto nos reflejan, no como un diáfano y honesto espejo que revela resplandores y verrugas, sino como un espejo roto en el cual todas nuestras pasiones y fracasos pueden encontrar un lugar exacto donde materializarse en un sórdido o refulgente destello.

Cuando leemos poesía, cuando damos rienda suelta a nuestra pasión por la poesía, un mundo pasado, más candoroso y atormentado, más endurecido, desapegado y distante, lucha contra un presente posible en su desconcertante belleza, con su incontenible primavera, en su enternecedora solidaridad. A través de la lectura de la poesía nos proponemos un rescate del vacío, nos prometemos un gesto que no precisa traducción, una narrativa en la que toda traición sucumbe ante la cándida ilusión de unas iniciales talladas el tronco de un árbol, en la que el sabor metálico del desengaño se disipa ante la mirada limpia que precede el abrazo.

La poesía transcribe la bitácora del pasado ruinoso que contradice su vocación de futuro. Los críticos se sumergen en la búsqueda de sus significados aun cuando intuyen o saben que cuando la mezquindad se convierte en brújula y divisa, todas las divagaciones sobre el sentido terminan dejando de tenerlo.

Cuando Ch'en Tzu-ang, poeta de la dinastía Tang escribe:

Ante mí no veo al hombre antiguo;  
tras de mí no veo al hombre futuro,

colgando en el cielo y tierra infinito,  
solo, amargamente, me deshago en lágrimas.<sup>4</sup>

nos transmite una angustia que pudiera ser testimonio de la búsqueda de sentido ante la barbarie que Viktor Frankl descifró en los campos de concentración nazis.

Cuando varios poetas bantúes de la región de Camerún reflexionan en micro poemas que parecerían arrancados de las páginas de alguna antología hispanoamericana contemporáneo, descubrimos las mismas interrogantes que nos asedian al tratar de comprender el cómo y el por qué de nuestra realización como seres humanos, en la poesía se vuelven universales.

El lago se seca por los bordes.  
El elefante se mata con una flecha pequeña.  
La pequeña choza se cae.  
Mañana, dudas.  
...  
La ira de un hombre hambriento.  
¿Hay alguien en la orilla?  
El cangrejo me ha presado por un dedo.  
Somos el fuego que quema el país.<sup>5</sup>

¿Hasta qué punto la poesía representa las hojas del árbol de la historia, como plantea Paul Celan?<sup>6</sup> Las hojas acopian nuestra identidad y sirven de folios donde con versos grabamos las rutas y los hallazgos del viaje, la bitácora de los tiempos, que releemos con la pasión de quienes se reencuentran con sus ilusiones. Cada

---

<sup>4</sup> Mu-Kien Adriana Sang, "La migración china en el Caribe. Apuntes para su historia (2)", 2012: <http://www.elcaribe.com.do/2012/05/25/migracion-china-caribe.-apuntes-para-historia-2#sthash.hu8694dE.dpuf>

<sup>5</sup> *Poesía oral africana*, 2da Parte. <http://inutilesmisterios.blogspot.com/2013/06/poesia-oral-africana-2-parte.html>. 2013.

<sup>6</sup> Llored Patrick y Arnau Pons, "Conversación con Jean Bollack: La lectura de Paul Celan" Barcelona: Quimera No.201, marzo de 2001.

incursión en la memoria a través de la poesía es un referente de todos los rumbos, del origen al cual se regresa y del vuelo a la nada o la gloria donde esperan todos nuestros cómplices, todos nuestros testigos, todos nuestros compañeros de viaje.

Cuando Juan Antonio Corretjer en *El Leñero*, describe uno de los símbolos más inequívocos de nuestra identidad, con palabras tan matizadas de destellos como la estampa que describen, nos permite apalabrar el futuro de nuestros sueños. Leer al poeta es un acto de pasión y la pasión de leerle, reivindica toda pérdida voluntaria o involuntaria de la memoria:

Puñal con alas, revuela  
el pitirre matutino,  
el del canto purpurino  
que la luz del alba cela;  
rasga del aire la tela,  
y paraliza su viaje  
del flamboyán el follaje  
en roja sangre teñido  
como si un ángel herido  
volara sobre el paisaje.<sup>7</sup>

La memoria reside en la palabra. La palabra es la caja de caudales de la memoria. Un puñal con alas es el verbo. Un sorbo de la brisa es leerlo.

---

<sup>7</sup> Corretjer, Juan Antonio, *El Leñero*, escrito en la cárcel La Princesa en 1936, Premio de Poesía de 1944, del Instituto de Literatura Puertorriqueña 1944, Guaynabo: Publicación (2da edición) por el autor, 1972.



MANUEL BORRÁS

*MÚSICA DE FONDO* DE JOSE LUIS VEGA<sup>1</sup>

Los poetas, casi sin querer, tratan de llegar al abismo y de asomarse a la otra orilla... Si en verdad existe esa mítica otra orilla que la mirada metafísica insiste en presentar como nostalgia de lo que fuimos o del deseo de llegar a ser. La poesía aspira siempre a traspasar el límite y ese límite es el que define su forma. El libro que presentamos esta tarde es tan perfecto en su forma que no merecerá esfuerzo de nuestra parte por revelársela a ustedes. Adéntrense en sus primeras páginas y lo comprobarán de inmediato.

“Algo, que no se oye, suena al fondo de todo”, rezan los primeros versos del poema “Música de fondo” que da título a este libro de José Luis Vega y, a su vez, le sirve de frontispicio. Ese algo que no se oye, ese intangible, esa música de fondo, tengo para mí, que es para el poeta la belleza en sentido juanramoniano.

“Palabra”, esa silenciosa que se pronuncia en clave, con que titula la primera sección de este libro, y con artículo determinado su segundo poema, es concebida aquí como la revelada por san Juan, como la manifestación misma de la creación, lo indefinible. Pero esa mística, que no recurre al amor como ve-

---

<sup>1</sup> Leído en la presentación del libro de José Luis Vega, *Música de fondo*. España: Pre-Textos, 2016, en la Sala del Libro el 16 de marzo de 2016 en San Juan de Puerto Rico. La Sala del Libro formó parte de la oferta cultural del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE).

hículo, la inscribe nuestro poeta en otra tradición, de estirpe posromántica.

La poesía es como un ave que escribe en el cielo un grafiti vivo que contiene, como en este libro, el mar, el mundo, las alas de un pájaro y las propias alas del poeta, porque somos fruto no solo de lo que hacemos, sino de lo que recibimos. El lenguaje para José Luis Vega es un ser vivo. Para él todo poema verdadero rebosa vida. Y este es un poemario habitado por muchos: Arthur Rimbaud, Derek Walcott, Oscar Wilde, León Tolstoi, Ramón Gómez de la Serna, Walt Whitman, Constantino Cavafis, Gabriel García Márquez, Jacob Boehme (Asómense respectivamente a los poemas “Duelo” y “Der Schuster”), etcétera.

Hay también en la primera sección del libro una suerte de conciencia insular constante, una confrontación del mar que bate contra sí mismo (“Santa Lucía”), o, dicho de otra manera, pero siempre en palabras del poeta: de un mar que se ve reflejado en “el mar de sí mismo” (Vega 23).

“¿Por qué tantas palabras sobre la oscuridad?”, se pregunta José Luis Vega en el penúltimo verso del poema que da entrada a la segunda sección, “*Suite* de la oscuridad”. Es de destacar que, a lo largo de esta especie de *suite*, el poeta nos vaya explicando que la oscuridad estaba allí ya cuando ella nació, plena, vacía de sí misma, que era algo demasiado anterior, algo sin nombre, un río que se desborda hacia dentro para acabar siendo la rosa que se abre cuando uno cierra los ojos, porque el mundo invisible quizás sea la causa, explicación y posibilidad del visible.

En esta segunda sección, encontramos también desde un poema circular como “Eso”, con ciertos guiños a las enumeraciones caóticas vanguardistas, hasta la serie “Poemas del ánima”, en la que donde los objetos, los detalles, son interpretados como parte de un culto, en este caso, erótico, dedicado a la diosa Ishtar y relacionado con la prostitución en su versión sacra. Los poetas, nos recordaba Carl Gustav Jung, son aquellos que han caído en el círculo mágico de una voluntad ajena.

Tras la palabra y la oscuridad, vamos a tratar de leer entre líneas esa otra verdad que se nos revela en estos poemas de *Música de fondo*, pues lo importante en un poema no es lo que haya escrito uno, sino lo que uno es capaz de hacer que vuelva con lo que escribió. José Luis Vega, en este libro, en su obra en general, al menos en la parte que he leído, manifiesta un claro afán por acceder al valor espiritual de la poesía como proceso de vida, como revelación de lo vivido. Para él la poesía es una suerte de criatura del aire, casi un aspecto de la respiración. O, dicho en sus palabras, la poesía se asoma a la unidad del instante y el poeta necesita de un lector que crea tanto en la vivencia de la vida del poeta como en la vivencia de su escritura, puesto que un poema nos emociona sin siquiera haber participado nosotros de la experiencia del poeta, porque en él resuena una realidad que trasciende la nuestra.

Muchas gracias.



# III



## INCORPORACIONES



## INCORPORACIÓN DE ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Recogemos en esta sección las palabras de proposición de investidura leídas el miércoles, 16 de marzo de 2016 en la sede de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, en el Cuartel de Ballajá del Viejo San Juan, en ocasión del solemne acto de incorporación como académicos correspondientes de tres distinguidos escritores hispanoamericanos: don Sergio Ramírez, don Antonio Skármeta y don Leonardo Padura. Los une, además de una trayectoria académica y profesional de extraordinaria creatividad, verticalidad y reconocidos méritos literarios e intelectuales, el interés y la solidaridad que los tres han demostrado por los asuntos literarios y culturales de Puerto Rico.

El acto de incorporación se celebró ante un nutrido público en el que estuvieron presentes D. Íñigo Méndez de Vigo, ministro de Educación, Cultura y Deporte de España, don Víctor García de la Concha, director del Instituto Cervantes, don Darío Villanueva, director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, don Francisco Javier Pérez, secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española, distinguidos directores y miembros de las academias de Hispanoamérica, Estados Unidos, Filipinas y Guinea Ecuatorial, familiares y amigos. El acto de incorporación formó parte del programa de actividades culturales que se preparó con

motivo de la celebración en Puerto Rico del VII Congreso Internacional de la Lengua Española.

Sergio Ramírez, Antonio Skármeta y Leonardo Padura se unen a la selecta nómina de Académicos Correspondientes y de Honor de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en la que figuran Luis Rafael Sánchez, Julio Ortega, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré (E.P.D. 2016) y Bruno Rosario Candelier.

EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

## SEMBLANZA DEL ESCRITOR SERGIO RAMÍREZ

Conocí al querido amigo Sergio Ramírez en 2001, siendo ambos miembros del jurado que otorgó el Premio Rómulo Gallegos de ese año. Recuerdo con viveza una noche que visitamos, junto a mi esposa Ilca, el restaurante Tarzilandia de Caracas, justo en la ladera del monte Ávila. Allí compartimos en la afición al Etiqueta Negra y la perplejidad ante el hecho de que uno de los jurados —nombre al pensamiento ingrato— nos hacía la vida imposible mediante correos electrónicos y declaraciones a la prensa. Había ganado el Premio Rómulo Gallegos dos años antes, ya muy pronto se convertiría en el escritor latinoamericano más notorio desde García Márquez, y Sergio insistía en que al apellido de este hombre le faltaba una *s*. Recuerdo este detalle que quizás Sergio haya olvidado, porque no hay mejor manera de precisar, o borrar de la memoria, que con la pegatina del Etiqueta Negra.

Anterior a nuestro encuentro caraqueño, ya conocía su obra, principalmente esa gran novela de nuestra generación literaria que es *Castigo divino*. Fue el argentino boricua Kalman Barys quien primero me llamó la atención sobre esta novela que siempre me ha parecido una variante magistral de la perfección que es *Crónica de una muerte anunciada*. Aparte del trabajo de relojería suiza en la narrativa de ambas novelas y los personajes inolvidables, me cautivó que la novela policial tuviera, en ambas, y de una manera específicamente caribeña y centroamericana, el trasfondo pueble-

rino; en el caso de *Castigo divino*, la histórica ciudad nicaragüense, tan provinciana, de León. Aquí la novela no es el laberinto trazado en la gran ciudad metropolitana, sino esas telarañas que nuestros pueblos pequeños tejen entre el chisme y el abrir y cerrar de las persianas. Esa gran novela que Sergio escribió en funciones como vicepresidente de su país y que mereció el premio internacional de novela policial Dashiell Hammett, bien testimonia su vocación imperturbable por las letras. Escribir en un país en revolución y guerra civil requiere un especial tesón, una heroica ecuanimidad.

Otra gran obra que deseo destacar es *Margarita, está linda la mar*, Premio Alfaguara 1998. Aprecio en esa novela su gran complejidad estructural, la riqueza de su barroquismo, la textura sensorial, plástica, casi táctil, de su prosa, el rigor de su historicismo, como narrar las vicisitudes del cerebro de Rubén Darío una vez fue conservado en formol, los detalles tiernos y a la vez grotescos, como el hecho de que el poeta Rigoberto López Pérez asesinara al viejo Anastasio Somoza en una fiesta y al ritmo del mambo “La múcura está en el suelo”, interpretado por Dámaso Pérez Prado.

En su novela *La fugitiva*, publicada en 2007, Sergio nos traslada, mediante su bien afinado oído para la oralidad de nuestros países, a esas voces femeninas que escuché en mi pueblo, Aguas Buenas, durante los años cincuenta, ello así en tardes de sillón, modorra y largo aburrimiento. Esas voces de mujeres en el cautiverio de su clase social —la clase media alta de pueblo pequeño— testimonian los lazos profundos de la vida de Sergio con la mía propia; él se formó entre Masatepe y León; yo entre Aguas Buenas y Caguas, en mi caso con una pronta salvación, a los once años, y mediante mudanza, a una casa de urbanización en la avenida 65 de Infantería. Sergio ha permanecido en esto más leal a sus raíces. Su novela *Un baile de máscaras* nos narra su infancia en ese Masatepe animado por la leyenda musical de su lado paterno, los famosos Ramírez, entregados al cultivo de la música tradicional y a la bohemia pueblerina. Sergio se ha dedicado a rescatar ese legado musical mediante la creación de una fundación, estimo que su ingenio y gran sentido del humor, su sorpresiva alegría, su afición

a la música culta y popular, le viene de los tíos fiesteros, cultivadores de aquellos melancólicos vales, contradanzas y mazurcas que abundan en nuestros países, siempre con ritmos parecidos y distintos nombres. Además de la magia de los tíos divertidos, estaba la del cine de Masatepe en que fue proyccionista juvenil: a la manera de *Cine Paradiso* pienso que su talento natural para la narración se apuntaló con el cine de un John Houston o un Billy Wilder.

Caguas evoca en mí a los Criollos y también un cuento magistral de Sergio que él tituló “Juego perfecto”. No creo que haya en la literatura centroamericana y antillana mejor tratamiento del tema beisbolero. Y ello porque “Juego perfecto” no tiene que ver solo con la pelota, sino también con el misterio de la paternidad. Un cuento como “Charles Atlas también muere” convierte la sutileza del anterior en un ejercicio de lo grotesco; está escrito como un aguafuerte expresionista. Así vemos el gran registro técnico y tonal del Sergio cuentista, a veces chejoviano, otras veces satírico y truculento.

Sergio, mi querido Sergio, es un hombre alegre y campechano, a la manera de una hombría que va desapareciendo entre nosotros, también inclinado a cierta tristeza por ser escritor, por haber sido testigo privilegiado del desmantelamiento de un proyecto político en su país que costó mucha sangre, la sombra larga de la guerra civil, ese proceso mediante el cual el Saturno, que es la revolución, devora a sus mejores hijos, víctimas de la corrupción y el ancestral caudillismo. Es hombre serio sin ser grave, o solemne; puedo comunicarme con él en el silencio. Compartimos el entusiasmo por la buena mesa, la recopilación de recetas, la degustación y preparación de los platos familiares; yo en plano más práctico que el enteramente teórico de él. Lamento que ese libro estupendo que nos había regalado para esta celebración de nuestra lengua, y que he tenido el privilegio de leer en primicias, *A la mesa con Rubén Darío*, no llegase a tiempo para su presentación en el Congreso. Les anticipo que ese libro será para ustedes un festín de buena y curiosa literatura, sabrosas evocaciones de esos platos que Rubén

Darío más apreció durante su larga temporada en el sibaritismo y demasiado corta estaba sobre el planeta.

También debo destacar sus funciones patriarcales como padre bonancible de una hermosa familia. Lo que él llama “la descendencia”, que ya alcanza nietos, es el testimonio de una vida abundante y clásica. Ha sido protagonista de lo épico —léanse esa conmovedora crónica que tituló *Adiós muchachos*— y también el creador de una intimidad llena de ternura. En él se conjuga la vida política a la vez que la reflexión literaria, el hombre público y el gran padre y esposo.

He conocido la hermosura que son sus hijas Dorel y María, la discreción de su hijo Sergio, el compromiso de todos con un mundo más justo. Estamos ante Sergio y Tulita, su querida esposa Gertrudis, frente a una de las grandes parejas de la literatura hispanoamericana. Tulita siempre, tan Úrsula, entregada al manejo práctico de la casa y el cuidado de esos egos, tan susceptibles, que son los de tantos escritores de renombre que al visitar Managua se hospedan en su casa. Mientras que Sergio se abandona a sus impostergables musarañas, Tulita encuentra a Dios entre los mandados y los pucheros.

Solo me queda puntualizar la trayectoria política de este hombre ahora descreído de la izquierda utópica, pero que se mantiene fiel a los principios de la justicia social. Es alguien que ha narrado y testimoniado una revolución que derrocó a un dictador, alguien que ha sido marginado por ese caudillismo de nuevo cuño que ha generado la propia izquierda latinoamericana, alguien que lucha, día a día, en la trinchera cívica de su propio país, y muy valientemente, por fortalecer las instituciones políticas y judiciales de Nicaragua, el logro definitivo de su democracia.

La incorporación de Sergio Ramírez a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española nos honra como corporación y nos llena de júbilo como país. Gracias, Sergio, por aceptar nuestra distinción.

## PALABRAS DE SERGIO RAMÍREZ

Muchas gracias a la Academia Puertorriqueña de la Lengua por hacerme su miembro correspondiente, junto con otros dos escritores latinoamericanos de tanta valía, Antonio Skármeta y Leonardo Padura. Gracias a su director, José Luis Vega, y a sus miembros de número, entre los que tengo entrañables amigos, uno de ellos Edgardo Rodríguez Juliá, quien me ha presentado con palabras tan generosas.

Gracias por esta distinción que me acerca como nunca a Puerto Rico, país al que me he sentido tan cerca desde la primera vez que llegué aquí, allá en los lejanos años sesenta, cuando ocupaba el cargo de secretario general de la Confederación Universitaria Centroamericana, para firmar un convenio de cooperación con la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez. Solo recuerdo que cayó entonces un aguacero de esos que solo son capaces de caer en Nicaragua.

Gracias, porque para mí este diploma es mi carta de nacionalidad puertorriqueña.



ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI

SEMBLANZA DEL ESCRITOR  
ANTONIO SKÁRMETA<sup>1</sup>

Es un verdadero honor y una auténtica alegría acoger la candidatura del prolífico escritor y hombre de letras Antonio Skármeta como académico correspondiente de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

Nacido en Chile, el maestro Skármeta obtuvo una beca Fulbright para sus estudios de maestría en Columbia University, donde estudió Literatura y Teatro bajo la tutela de Paul Kozeika, y otro grado de Dirección Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, donde sirvió también como profesor de Filosofía y Educación. Fundó el taller literario Heinrich Böll, del Instituto Goethe, en Santiago en 1990, y fue fundador y presidente del Centro Cultural Chileno de Berlín entre 1975-1983.

La obra múltiple de Antonio Skármeta —es autor de novelas, cuentos, teatro, literatura infantil, crítica literaria y guiones filmicos— ha sido reconocida ampliamente a nivel internacional, por lo que ha sido galardonada con los prestigiosos premios internacionales de Casa de las Américas, el Prix Médicis en Francia, el Grizane Cavour y el Ennio Flaiano en Italia, el Planeta en España y la Medalla Goethe en Alemania, entre tantísimos otros. Ha recibido el Premio Nacional de Literatura en Chile y ha sido conde-

---

<sup>1</sup> Leído por Mercedes López-Baralt, académica numeraria de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

corado como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Gobierno de Francia en 1986. Y hoy es mundialmente reconocido por su novela *Ardiente paciencia*, mejor conocida como *El cartero de Neruda*, traducida a una treintena de lenguas y adaptada al cine, al teatro y a la radio (también tiene un libro imprescindible sobre el Nobel chileno: *Neruda por Skármeta*).

El distinguido escritor se ha destacado tanto en las letras como en el cine, ya que su novela *El cartero de Neruda*, que constituye una celebración entusiasta de la poesía, la amistad y la libertad, fue vertida a la pantalla con tal fortuna que resultó nominada a cinco premios Óscar y se transformó enseguida en un éxito mundial. Otras obras suyas también merecieron ser llevadas al cine por directores de la talla de Fernando Trueba y Pablo Larraín, cuyo filme *No*, basado en el drama de Skármeta *El plebiscito*, fue exhibido en todo el mundo e incluso alcanzó a ser finalista para el Óscar en el 2013.

Antonio Skármeta obtuvo también el Premio Plácido Domingo, célebre tenor que ha cantado en muchos países el rol de Neruda en la ópera *Il Postino*, compuesta a partir de la novela original *El cartero de Neruda* de nuestro nuevo académico. Y también se ha destacado en la pantalla chica, ya que su programa de televisión, *El show de los libros*, que durante años llevó en forma tan seductora como eficaz la literatura a millones de telespectadores, conquistó varios premios importantes: el Premio de la UNESCO, el Premio Ondas, así como el MIDIA como mejor programa de televisión iberoamericano, entre otras distinciones. Dicho programa inspiró a nuestra Caridad Sorondo a crear *En la punta de la lengua*. Y vale consignar aquí que Skármeta ha sido cómplice generoso de nuestro quehacer literario desde que hace años se enamorara perdidamente de la poesía de Luis Palés Matos; que publicó su *Antología personal* precisamente en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, y que desde hace unos días es doctor *honoris causa* de nuestra Universidad. Cuando aceptó dicha distinción, confesó la “reforzante bigamia que lo condujo a ser el escritor que hoy es”: su amor, sin fronteras ni jerarquías, por la literatura culta y por la gran cultura popular de la calle.

Pero el insigne novelista chileno no es tan solo un hombre de letras talentoso y carismático. Me importa que no pase inadvertido su incesante trabajo para lograr el retorno de la democracia en Chile, por lo que fuera designado embajador de Chile en Alemania por el presidente Ricardo Lagos. Igualmente, quiero hacer constar que este gran amigo y colaborador de Puerto Rico es una figura muy admirada y conocida por todos nosotros y que ha contribuido de manera fehaciente y entusiasta a proyectos fílmicos nacidos en nuestra isla.

Considero que Antonio Skármeta, auténtico *uomo universale* que ha prestigiado a nivel internacional la lengua española y la cultura hispánica desde nuestra América, es más que merecedor de la distinción que esta Academia Puertorriqueña le otorga al abrirle sus puertas. Es nuestra Academia la que se honra por contar entre sus miembros a un candidato de tan indiscutible solvencia artística y tan cercano a nuestro propio quehacer cultural. Bienvenido, Antonio Skármeta, a esta tu casa.



GERVASIO LUIS GARCÍA

SEMBLANZA DE LEONARDO PADURA  
LEONARDO PADURA FUENTES: LA VERDAD  
Y EL RIESGO DE DECIRLA

Leonardo Padura Fuentes es un gran escritor oriundo del paraíso; esto es si nos dejamos llevar por el reciente libro de *Time* titulado *Dentro de la nueva Cuba: descubriendo el encanto de una isla fabulosa en sus orígenes, la gente, la cultura, el paraíso*.<sup>1</sup> Pero no se trata de un paraíso cualquiera, sino de un edén presidido por un ateo en transición al catolicismo: “Yo me leo todos los discursos del papa”, ha dicho Raúl Castro. “Si continúa hablando así, les aseguro que volveré a rezar y regresaré a la Iglesia. Y no lo digo en broma”.<sup>2</sup> Sospecho que en el abandono de ocasión de su ateísmo pesó también la intercesión del papa en la enredada negociación del restablecimiento de relaciones con Estados Unidos, librando a Raúl de la lectura de todos los discursos de Obama, pero no de la conversión al capitalismo.

Lo que no es un chiste es que dos enemigos a muerte abracen la amnesia y aquí no pasó nada después de medio siglo de historia torturada y heroica: de bloqueo y acoso planetario inmisericordes,

---

<sup>1</sup> Bachmann, Bill *et al.* *Inside the new Cuba. Discovering the charm of a once fabulous island, the people, the culture, the paradise*. New York: Time Inc., 2015.

<sup>2</sup> Ordaz, Pablo. “Castro: “Si el Papa sigue así volveré a rezar y regreso a la Iglesia”” *El País*, 10 de mayo de 2015.

de invasiones, del sacrificio de un pueblo por salir del atraso y escapar del dominio del capital, de la oscura y terrible guerra de Angola, del costoso y trágico fomento de las guerrillas en América, del precio de vivir en la miseria y la falta de libertades.

Y, sobre todo, de estar a punto de desaparecer, de ser evaporados en 1962 en medio de la crisis de los cohetes con cargas atómicas. El pronóstico de Martí de que Cuba sería el equilibrio del mundo se cumplió en ese momento. Edmundo Desnoes, testigo de la época y compatriota de Padura, lo vivió con gran estupor: “Los ex-ter-mi-na-re-mos”, dijo Fidel hace un rato. Cogió el toro por los cuernos. Está dispuesto a todo. Está loco. Ya el Pentágono debe tener listo el plan para destruirnos. Nos aplastarán solo por el número de sus armas y de sus hombres. Y, si los rusos lanzan los cohetes, a lo mejor la tierra se raja en dos. Todo por la isla de Cuba. Nunca hemos sido más importantes ni más miserables”.<sup>3</sup>

Contra ese trasfondo de cincuenta años de socialismo frustrado y de incontables luchas y sueños perdidos, tenemos que valorar y celebrar la obra de Leonardo Padura. Es claro que Padura no quiere olvidar porque, en palabras de uno de los personajes de su novela *Máscaras*, “[...] si no hay memoria no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta siquiera el perdón”.<sup>4</sup> En ese afán de recordar, la obra de Padura quedará como el testimonio más sensible y más sagaz de la historia que le ha tocado vivir. En los años duros en que en la isla “no había nada, excepto hambre, cansancio, dolor, rabia e incertidumbre”, Padura apeló a la sinceridad y a la honestidad. “Hay que ser observador y heterodoxo —dice Padura— siempre poniendo signos de interrogación. Mi literatura es una interrogación que interroga a la realidad cubana”.<sup>5</sup>

En su empeño de cuestionar la nación en ruinas, la amistad —esa “necesidad invencible”— y el béisbol son recursos vitales

<sup>3</sup> Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: UNEAC, 1965, 58-59.

<sup>4</sup> Padura, Leonardo. *Máscaras*. 3ra ed., Barcelona: Tusquets, 2005, 111.

<sup>5</sup> Mota, Gustavo. “El hombre que amaba Mantilla” *El País*, 7 de noviembre de 2015.

para el autor. La constante presencia del amigo inválido de Mario Conde, el Flaco Carlos, una de las tantas víctimas de la aventura de Angola, fanático como Conde del béisbol, y la solidaridad que los une desde adolescentes (junto a Josefina, la mítica madre complaciente y cocinera excelsa) son una constante en sus relatos policíacos, una de las tablas de salvación en medio de la desolación.

Y ni hablar de las chispeantes charlas con sus cuates sobre la pelota cubana, una de las claves de su visión del mundo. Un periodista español lo resumió con ironía: “Si la vida fuese justa, Leonardo Padura nunca tendría que haber viajado a España a recoger el premio Princesa de Asturias ni haber escrito *El hombre que amaba a los perros*. La vida le habría dado lo que quería. Ser jugador de béisbol”. Verlo en la ceremonia frente a los reyes, en guayabera y con una bola en la mano, es algo que solo se le ocurre a un cubano que cree que el béisbol es más que “un deporte y una cultura”. Según Padura, “es parte de una espiritualidad. La esencia de lo cubano está ligada al béisbol por muchas razones”, sobre todo porque propició la “integración de las etnias”.<sup>6</sup>

Padura, el interrogador implacable de la dolorosa historia inmediata, también se ocupa del pasado lejano y encuentra en José María Heredia uno de los andamios de la nación cubana en ciernes en el siglo XIX. Para Padura, Heredia y sus amigos comenzaron a trazar el perfil de un país “no escrito hasta entonces, y al cual dieron rostro y palabra, símbolos y metodología propios”.<sup>7</sup>

Mi admiración exaltada e incondicional por su libro *La novela de mi vida*, uno de los textos más hermosos y más poderosos de la literatura latinoamericana, me llevó a defenderla en charla con un historiador cubano que creía que Padura era muy duro con Domingo del Monte, el amigo más cercano de Heredia. Y remató su crítica con un “es que Padura es el último escritor cubano naciona-

---

<sup>6</sup> De Llano, Pablo. “El hombre que amaba los bates” *El País* 7 de diciembre de 2015.

<sup>7</sup> Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002, 77.

lista”, con un dejo de autoridad, como si todos los nacionalismos fueran iguales.<sup>8</sup>

¿Por qué destaca Padura la persona y la obra de Heredia? Porque “Heredia —dice Padura—

“[es] el primer cubano capaz de expresar poéticamente la pertenencia nacional a una cultura naciente, el primero en dejar constancia del trauma del exilio que marcaría la vida y la historia cubana, el primero en revolcarse en la nostalgia por la isla perdida, vuelve a su Ítaca también vencido: por la vida y por la historia”.<sup>9</sup>

La defensa de un poeta nacionalista que es igualmente romántico puede sonar anacrónica en los predios de los posmodernos y de otros estudiosos. Pero basta recordar que el romanticismo fue una de las primeras y más agudas críticas premarxistas del capitalismo que mutiló la naturaleza, contaminó el ambiente y hacinó en la inmundicia urbana al explotado ejército obrero. Además, los románticos repudiaron las aguas heladas del mercado ciego que convirtió en mercancía al artista y su obra. Por eso apostaron a “las razones del corazón que la razón no conoce”.<sup>10</sup> Sin la identificación romántica de Padura con su patria sería inexplicable la fuerza y el alcance de sus obras.

Al pensar en el cierre de estas breves palabras, recordé otras de Ricardo Piglia sobre la verdad y el riesgo de decirla: “Todo se juega ahí, en el acto de entender. Descifrar es estar en peligro”.<sup>11</sup>

En conclusión, este novelista ciudadano de la república “plebeya y bulliciosa” de Mantilla, a las afueras de La Habana, y, por

<sup>8</sup> Rojas, V. Rafael. *Las repúblicas de aire*. México: Taurus, 2009, 172-173.

<sup>9</sup> Padura, Leonardo. “Toda La Habana desde una azotea”. *El País*, 17 de julio de 2015.

<sup>10</sup> Hobsbawm, E.J. *The age of revolution, 1789-1848*. New York: Mentor, 1962, 310.

<sup>11</sup> Piglia, R. Conversación en Princeton. Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noel Luna, & José Antonio Rodríguez-Garrido, xxii, no. 2, PLAS Cuadernos, 1998.

supuesto, pelotero frustrado, también tiene que jugar y bailar con los que se empeñan en perpetuar la turbia *Neblina del ayer*. Es decir, tiene que “saber lo que es posible hacer y decir en cada momento y también lo que no es posible hacer ni decir”, como aconsejaba el padre Félix Varela (*La novela de mi vida* 95-96). En palabras de Padura:

“Muchas muchas horas he dedicado a mi oficio, en una lucha terrible por vencer miedos e incertidumbres que lo abarcan todo... Muchas incomprensiones me han acompañado, incluso marginaciones, cuando era considerado apenas un autor de novelas policiacas, y algún que otro ramalazo por ser como soy y escribir como escribo”.<sup>12</sup>

Al filo del machete, Padura, el hombre que ama la verdad y la autenticidad, ha mostrado el poder liberador del arte. El arte como “veneración y rebelión, celebración y condena, pregunta y respuesta”, como defiende Antonio Martorell.<sup>13</sup>

Desde la historia, para entender la Cuba que duele, la obra de Padura nos ayuda a comprenderla desde adentro, desde los sentimientos, las imágenes y las tribulaciones cotidianas. Con gran valentía física e intelectual, en una prosa sorprendente, capaz de conmovernos con “belleza y con pasión”.

---

<sup>12</sup> Padura Fuentes, Leonardo. “Discurso de aceptación del Premio Princesa de Asturias de las Letras.” *ABC*, 22 de octubre de 2015.

<sup>13</sup> Martorell, Antonio. “Fear, art and freedom”, Discurso en el Congreso de los Estados Unidos, Washington D.C., 28 de junio de 2007, inédito.



## PALABRAS DE LEONARDO PADURA FUENTES UN HONOR, UN ORGULLO

Entre los diversos reconocimientos y premios que he recibido a lo largo de mi carrera (que ya se va haciendo alarmantemente dilatada), el regalo que me hace la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española de incorporarme a sus aguerridas filas tiene un sentido muy especial. Primero, porque no lo esperaba. Segundo, porque no soy académico en mi propio país. Tercero, porque no es una Academia cualquiera la que me confiere este honor, sino precisamente la de Puerto Rico, mi segunda isla querida, una nación donde la preservación de nuestra lengua ha sido una cuestión de honor, supervivencia, identidad.

Desde que el señor director de la ACAPLE me escribió para saber si yo aceptaba esta distinción que él y sus colegas me pensaban conferir —nada más y nada menos que acompañado por esos dos grandes escritores y amigos que son Antonio Skármeta y Sergio Ramírez—, mi respuesta fue inmediata y afirmativa, porque, le decía, era una distinción que venía de un país con el que tengo unos fuertes lazos culturales y afectivos, tanto —le comentaba al colega José Luis Vega— que siempre he dicho que, de no haber sido habanero, me hubiera gustado ser matancero, y, de no haber sido cubano, pues puertorriqueño.

Y es que en Puerto Rico siempre me he sentido como en mi casa. Desde aquella primera visita a fines del siglo pasado en que, durante la presentación de mi primera novela distribuida en la isla, solo me acompañaron la librería y el distribuidor, hasta hoy,

en que decenas de lectores me acompañan en cada presentación, conferencia, acto público en el que intervengo. En Puerto Rico he cultivado hermosas amistades y he recibido las más calurosas muestras de afecto. Y calurosas, en esta isla huérfana de inviernos, significa mucho calor.

Pero, además, porque entre Puerto Rico y Cuba, sin contar los lazos históricos que todos conocemos, existen comunicaciones humanas y culturales más profundas que se expresan, sobre todo, en la cultura de nuestros dos pueblos. Siempre he dicho que Cuba quizás podría prescindir de sus escritores, pero nunca de sus músicos. Y creo que algo similar le ocurre a Puerto Rico. Pero, más aún, la música cubana y la boricua tienen tal nivel de compenetración que, al escuchar piezas de una u otra isla, por lo general, podemos caer en el error de extenderle una ciudadanía que es de la otra: porque, aun con nuestras peculiaridades, cantamos y bailamos al mismo son.

Por último, quisiera decir que este honor inmenso me llega en un instante muy particular: la celebración en Puerto Rico del VII Congreso Internacional de la Lengua Española, un foro imprescindible que por primera vez se desarrolla en el Caribe insular y que, para los escritores y artistas boricuas, ha sido una tribuna inmejorable para defender, resaltar, gritar una identidad: la puertorriqueñidad. Siempre he admirado la enorme prueba de resistencia del pueblo y los intelectuales de esta isla por defender, a través de nuestra lengua, la esencia de su ser nacional.

Mi gratitud entonces para el colega Gervasio García por sus hermosas palabras de elogio a mi obra. Mi agradecimiento a todos los miembros de la ACAPLE por sumarme a sus huestes. Pero, sobre todo, mi admiración, respeto y cariño al pueblo de Puerto Rico, a sus gentes, sus lectores, sus profesores, sus músicos, por darme la ocasión de saber y sentir que aquí, en esta isla, también podría estar mi casa... y que ahora tengo acá una Academia.

IV



RESEÑAS



MIGUEL ÁNGEL NÁTER

*Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016.

Pocas veces llega a nuestras manos una publicación de esta categoría. *Homenaje a la poesía* es un proyecto que se inserta en la celebración en Puerto Rico del VII Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado del 15 al 18 de marzo de 2016, en torno al tema “lengua española y creatividad”. La publicación incluye un libro significativo para la poesía española de mediados del siglo XX, *El contemplado* (México, 1946), de Pedro Salinas, con introducción del especialista de la Universidad de Boston, el doctor Christopher Maurer. A este lo acompaña un poema capital dentro el modernismo hispanoamericano, *Coloquio de los centauros*, de Rubén Darío, que viene acompañado por dos ensayos reveladores de dos miembros de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, don José Luis Vega y don Arturo Echavarría. A esos poemas largos complementa la antología titulada *Perdida y ya por siempre conquistada* —penúltimo verso del famoso poema “Puerta al tiempo en tres voces”, del más renombrado poeta puertorriqueño, Luis Palés Matos—, de la profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico, la doctora Mercedes López-Baralt. La publicación, hermosa por demás, debe la revisión de textos y el cuidado editorial a la poeta Rosa Vanessa Otero; la diagramación, a Marcos R. Pastrana Fuentes, y el arte y diseño

de cubierta —uno de los más hermosos que he visto en los últimos años—, a Nelson Sambolín.

Si hubiese algún motivo que —como en la música— pudiera dar unidad a estos tres ejemplos del más elevado uso de la lengua española, sería precisamente la orquestación de acordes dirigidos a exponer ante el oyente un tema con sus variaciones. Se trata de la poesía en su más alto grado de belleza. Al parecer, se ha querido ofrecer al lector tres variantes, tres poetas de tres países diversos: España, Nicaragua y Puerto Rico. Sin embargo, nuestra hermosa isla —que no es Ítaca, circundada del proceloso mar, como dijo otro de nuestros grandes poetas, Juan Antonio Corretjer— se ha privilegiado doblemente, ya que recibe el merecido reconocimiento la obra menos expuesta del mulato aplaudido internacionalmente por sus poemas dedicados a la porción negra de nuestro Caribe, a la Tembandumba de la Quimbamba y a los rítmicos sonidos de la África trasplantada, así como en el protagonismo más exquisito de su océano de hierro azul —esa cosa tremenda, al decir de René Marqués—, transformado en la poesía de Salinas en una divinidad a la cual observa maravillado el ojo del poeta, mar de Puerto Rico, contemplado desde algún lugar, mítico ya, de la no menos mítica San Juan.

Si la Real Academia de la Lengua Española ha querido rendir homenaje a Rubén Darío con la publicación del volumen titulado *Rubén Darío: del símbolo a la realidad* (España, 2016), nuestra Academia ha preferido un tríptico del más sentido colorido: violeta (álgida pasión), azul y verde (como el mar) y fucsia (con los recuerdos del amor maduro, como la muerte de Djenana en la novela *Las desencantadas*, de Piere Loti, en los versos de una de nuestras poetas menos celebradas, pero no menos valiosa, Josefina Moll Boscana).

*Coloquio de los centauros*, uno de los poemas centrales de la estética de Rubén Darío, lleva al actual director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua y profesor jubilado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, don José Luis Vega, a plantearlo como arte poética

que Darío publicó en la revista *La Biblioteca* en Argentina. Arte poética que trata el tema central de la poesía: la incertidumbre del ser en su devenir, pero, a la vez, el carácter divino de la poesía, motivo que hace a Darío partícipe de una tendencia antiquísima en nuestra tradición occidental (Platón, Plotino, Proclo, San Agustín, Paracelso, Nicolás de Cusa y Jacob Böhme —sin olvidar a Emmanuel Swedenborg—), tradición que nutre al romanticismo alemán e inglés y a las poéticas más importantes de la Francia del siglo XIX. Vega es preciso a la hora de afirmarlo: “La certeza fundamental que sustenta la poética de Rubén Darío, como la de tantos poetas que lo precedieron, es la del carácter divino de la poesía” (13). Sin embargo, más que el carácter divino de la poesía, es la esencia del poeta entendido como un *sacerdos* o *vates*, la capacidad de leer en el libro de la naturaleza los signos que la divinidad ha trazado desde los objetos. Al decir de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), el lenguaje se entrecruza con el espacio de las semejanzas, de las analogías y las correspondencias —y no es fortuita la reminiscencia de Charles Baudelaire—; y Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1970), llamaba la atención sobre esa tradición y la creencia de que el lenguaje puede ser una copia o doble del universo. El lenguaje de ese libro misterioso y arcano aguarda la llegada del ser capaz de descifrarlo: he ahí la tarea del poeta. De ese modo, el lenguaje analógico llega a la religiosidad que implica su lectura. No solamente se hermana con la religión, sino, también, con la filosofía. Así, ese lenguaje es conocimiento y comunión, hundimiento y elevación. Vega lo señala del modo más claro:

Rubén Darío y la pléyade de poetas modernos que lo precedió en lengua alemana, inglesa y francesa intentaron resastañar esa brecha con la fe en la capacidad del poeta para escuchar, de alguna manera misteriosa, la voz de las cosas o entrever la borrosa escritura del libro del mundo (27).

Ese es el tema central de *Coloquio de los centauros*, y, como tal, emerge del discurso más autorizado, la voz de Quirón: “el triunfo

del terrible misterio de las cosas” se alza sobre los alborotos de los tritones y sirenas. El himno del poeta exaltará la vitalidad de las cosas y ese gesto lo coloca entre los favoritos de las Musas y de los númenes que lo guían. Ese enigma es lo que mueve la lira del poeta y produce —como el amor y el deseo— los más bellos versos del poema que nos ocupa, en labios de Neso:

¡El enigma es el rostro fatal de Deyanira!  
 Mi espalda aún guarda el dulce perfume de la bella;  
 aún mis pupilas llama su claridad de estrella.  
 ¡Oh, aroma de su sexo!, ¡oh, rosas y alabastros!,  
 ¡oh, envidia de las flores y celos de los astros! (61)

Al texto de Vega se une el ensayo de don Arturo Echavarría, titulado “*El Coloquio de los centauros: poesía y poética*”. Echavarría coincide con Vega al plantear la importancia de este poema para entender la estética de Darío, pero, a su vez, le adjudica la característica más relevante del texto: su complejidad. Para Echavarría, en este poema se encuentran los motivos de la poesía de juventud y los temas de la madurez de Darío (29). La afinidad del crítico por la música lo lleva a caracterizar el quehacer de Darío entendido como la ejecución de un “tema con variaciones” que presenta la esencia de la poesía y del poeta frente al universo. Las variaciones se ofrecen en las diversas formas del poetizar. Esta caracterización del poema de Darío recuerda la hechura del poema de Pedro Salinas, titulado *El contemplado, tema con variaciones*. Echando mano del ensayo mayor de Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (1934), Christopher Maurer destaca la función del mar en la elaboración del poema de Salinas, que ya se apunta en el paréntesis —como rosa de los vientos o como índice— que señala “(mar, poema)”, fundiendo en dos los cuatro elementos centrales: isla (mar), poeta, contemplación (poesía, filosofía, religión), poema:

Pedreira había hablado del ocio creador, y uno de los aspectos más memorables de *El contemplado* es la asociación del mar con la creación poética, no solo por ser el mar el “suelo

undoso / de las mitologías (X)”, sino también porque Salinas figura o alegoriza en términos marítimos y visuales la lenta elaboración del poema (24).

Maurer distingue una estética similar en Juan Ramón Jiménez y, llevándola hasta la poética del francés Paul Valery, insiste en que el mar es símbolo de toda la gesta del poeta con el lenguaje hasta dar con la magia del poema entendido como el resultado de la sucesión en el tiempo y en el borrar de versiones y reescrituras guiadas, como en la música, con *sprezzatura* hacia el acierto. Posiblemente, como en la música, no exista en el poema un acierto, sino todo lo contrario: la poesía se ampara en el desacierto. Sin embargo, todo gran poeta —y Salinas lo era y lo es— tiene conciencia de esto. Por eso es posible la inclusión del término *sprezzatura*, si seguimos la terminología manierista de Vasari, para quien era una negligencia intencional. Si se trata del término definido en la música italiana del siglo XVI, el recitar cantando —como en la *Camerata dei Bardi*— volvería a unir la poesía y la canción, aspecto que al parecer había desaparecido, llevando a la música a la decadencia. El retorno a la poesía clásica recupera en ellos el vínculo del poeta y el músico cantante. Si bien el término, como lo acuña Baldasare de Castiglione en su gran obra *El cortesano*, plantea la acepción de ‘distancia’ que corresponde a todo buen príncipe, con el propósito de no demostrar afectación alguna, posiblemente, *El contemplado* de Salinas tenga de todos ellos. Si algo hay de valioso en este poema de Salinas, lo declara Maurer al destacar la similitud de la contemplación poética con la contemplación filosófica: la del maravillarse ante lo que aparece a los ojos. Es la actitud del poeta como la del niño que ve por primera vez el mar y lo nombra: “El remedio para él estaba en la contemplación amorosa que lleva a la poesía. Pensaba Salinas que el acto poético por excelencia era también el acto de máxima atención, el de la niña que ve por primera vez el mar y lo nombra [...]” (37). Un escritor puertorriqueño había ya expuesto esa sensación en el inicio de su novela *La víspera del hombre*: “Cuando Pirulo vio el

mar por vez primera fue tan grande su asombro que casi se quedó sin respiración. Y eso que lo vio de lejos” (René Marqués, 9). El mar —las cosas del universo—, además de ser símbolo del destino de la vida humana —como en Jorge Manrique—, es también símbolo del ensimismamiento y del desprendimiento —como en Manuel Machado, el mar, el mar y no pensar en nada— o es también el éxtasis que crea la mirada del objeto del deseo —como en José Hierro— o acaso es la mar que está ahí y que no se nombra —como diría Saint-John Perse— o acaso es la vida misma como una “Corola de sol / sobre las aguas / ... / en el arrecife inútil de las cosas” de nuestro Francisco Matos Paoli (9). Posiblemente, no haya un poeta que no le haya cantado al mar o a la mar. El poeta está ofuscado en medio de la bruma...

Si Darío y Salinas se extasían en los vaivenes de la poesía y la filosofía, de la poesía y el mar, Luis Palés Matos marca su poesía con la mujer, el universo, el mito y la poesía misma. Mercedes López-Baralt conoce como el que más la poesía de este ocioso del *Litoral*, de este hijo de la tierra estéril y madrastra. Su voz se une en autoridad a la de Federico de Onís y Margot Arce de Vázquez. Más allá de la poesía de temas vinculados con el negro —por llamarla de algún modo—, Palés escribió otros textos, algunos relacionados con la mitología escandinava —última parte de *Tuntún de pasa y grifería*, 1937, aunque escritos a principios de la década del veinte—, otros ya en su madurez vital en el ciclo conocido por el nombre del espectro poético que la anima: Filí-Melé.

La antología comienza con el poema titulado “Mulata-Antilla” en su segunda versión, porque en él se aúnan las dos vertientes más importantes de la poesía de Palés. Si bien temas modernistas como el *Cantar de los cantares*, la mitología del Walhalla —como en Ricardo Jaimes Freire— y temas de la llamada *poesía negra* vuelven a ser avatares, esta poesía que nos ofrece la antología titulada *Perdida y ya por siempre conquistada* nos muestra al Palés desasido de preocupaciones raciales o imbuido en la búsqueda de una raíz cultural que diera definición a sus Antillas. Desasido, no porque dejara de tener conciencia de ellos, sino porque ante el

amor y la magia de la mujer amada quedan en un segundo plano. Para López-Baralt, esta poesía del final de la vida de Palés es la más “intimista y quintaesenciada” (13), aunque sin apartarse del todo de sus primera poesía, por el hecho de ser Filí-Melé la mulata antillana que tanto se celebró en los poemas del libro de 1937, que venían escribiéndose desde la década del veinte. El más acertado juicio de la estudiosa logra unir en algunas páginas lo que su larga trayectoria le ha permitido documentar en años de estudios dignos de la Compañía de Jesús. Apuntan, pues, esas palabras preliminares a su hermoso libro *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009), el que tuve el placer de presentar junto con la escritora Mayra Santos Febres en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Son de esos libros difíciles de presentar, por la erudición, y deslumbrantes, por la belleza que los impulsa e inspira. La divulgación de “Puerta al tiempo en tres voces” es de una merecida bienvenida. Es, posiblemente, junto con “Abajo”, “Sinfonía Nórdica”, “Walhalla”, “Topografía”, “Majestad negra”, “Pueblo”, “Danza negra” y “Mulata-Antilla”, dignos de ser leídos y recordados en el mundo.

En esta poesía de Palés, afirma López-Baralt, la mujer palesiana cobre carácter arquetípico: “La transformación —en el sentido ovidiano— es una constante en la construcción de la heroína palesiana, y precisamente lo que le da estatura mítica, de arquetipo” (21). E estudio que acompaña a la antología se desborda en hermenéutica de primera magnitud, en análisis de teorías literarias que sustentan la lectura, pero, sobre todo, expresa el placer del texto por sí mismo, el amor que la belleza anima mediante la lengua española en manos de una estudiosa digna de su objeto de estudio.

Estos libros que reseñamos son regreso a orígenes siempre en estado de producción de signos y de interpretaciones: Poesía en su más alto grado. Saludamos a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, a la Editorial de la Universidad de Puerto Rico y a los estudiosos que han engalanado las ediciones con sus palabras. Hace falta este tipo de trabajo para la divulgación de nuestros poemas y para el mejor conocimiento de textos que lo merecen.

## OBRAS CITADAS

- Echavarría, Arturo. “El *Coloquio de los centauros*: poesía y poética”. *Rubén Darío: Coloquio de los centauros. Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016. 29-54. Impreso.
- López-Baralt, Mercedes. “Palabras liminares”. *Luis Palés Matos: Perdida y ya por siempre conquistada. Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016. 13-36. Impreso.
- Marqués, René. *La víspera del hombre*. México: Gráfica Panamericana, 1959. 9. Impreso.
- Matos Paoli, Francisco. *Variaciones del mar*. San Juan: Ediciones Juan Ponce de León, 1973. 9. Impreso.
- Maurer, Christopher. “Prólogo”. Pedro Salinas: *El Contemplado. Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016. 9-38. Impreso.
- Vega, José Luis. “La hoja inmarcesible del laurel: poética de Rubén Darío”. *Rubén Darío: Coloquio de los centauros. Homenaje a la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016. 11-28. Impreso.

MARÍA INÉS CASTRO

Francisco Moreno Fernández, *La maravillosa historia del español*. Madrid: Instituto Cervantes; Barcelona: Espasa, 2015.

“**T**oda lengua ofrece trazos asombrosos en su historia y por eso no ha de extrañar que maraville lo acontecido con el español, una lengua de tan ancha geografía como larga historia, las lenguas son, sin duda, el mayor logro de la humanidad y la lengua española, uno de los tesoros de la cultura universal” (9). Con estas palabras introduce Francisco Moreno Fernández el texto que nos ocupa, *La maravillosa historia del español*. Es precisamente de costas peninsulares a costas antillanas a donde llega este hermoso texto cuando se celebra por primera vez en un país antillano el Congreso Internacional de la Lengua Española, como si de retomar la historia del trasplante y travesía del español peninsular por tierras americanas se tratara.

Su autor, Francisco Moreno Fernández, catedrático de Lengua Española de la Universidad de Alcalá, exdirector académico del Instituto Cervantes y actual director ejecutivo del Observatorio de la lengua española y las culturas hispánicas en los Estados Unidos, centro del Instituto Cervantes en la Universidad de Harvard, ha sido un investigador y escritor prolífico. Con esta obra enmarca una trayectoria que incluye aportaciones significativas a la caracterización del español en el mundo desde el campo de la sociolingüística, la sociología del lenguaje y del español como lengua extranjera.

Agradece el autor que el Instituto Cervantes le haya confiado la encomienda de este texto que se suma a la colección del Cervantes que, desde su creación en España como institución pública en 1991, ha tenido como misión la promoción y la enseñanza de la lengua española y la difusión de la cultura española e hispanoamericana.

Leer *La maravillosa historia del español* es como embarcarse en una travesía apacible cual peregrinos que exploran una región para conocer su gente y su historia, hilo conductor que subyace a lo largo de la lectura; y por qué no decirlo, para también conocerse mejor a sí mismos.

Cuenta la historia de nuestra lengua desde sus orígenes, segmentada en tres grandes apartados: Parte I. De los orígenes a las grandes navegaciones; Parte II. Del imperio a las revoluciones; Parte III. De las independencias al siglo XXI.

En la primera parte, Moreno parece invitarnos a emprender la peregrinación por el Camino de Santiago, como si fuera un pretexto para introducirnos al desarrollo de la lengua y la escritura en la España medieval. Cuenta la historia de la escritura desde las escuelas monacales, donde se enseñaba la escritura. Se acerca al legado árabe y mozárabe, así como a la dialectología española en la España del momento, antes de caracterizar la situación en la España de los Reyes Católicos y la llegada al continente americano en “Desde las cañadas a la mar oceánica”, último capítulo de esta primera parte, en el que no puede faltar la referencia al legado andaluz y canario en este lado del océano.

La historia del español toma vida en la selección de “Personajes, personas y personillas”, sección que incluye en cada capítulo para presentarnos a figuras tan trascendentales en la vida de nuestra lengua como el venezolano Andrés Bello, “tal vez el más grande gramático de nuestra lengua y uno de los más sobresalientes del mundo” (222) y María Moliner, aragonesa responsable del *Diccionario de uso del español*, que “rompió drásticamente con la inercia de imitar —cuando no copiar sin rubor— los criterios y entradas del diccionario de la Academia” (224), las figuras emble-

máticas hispanoamericanas de Mario Moreno y Mercedes Sosa; así como a otros tal vez solo pintorescos usuarios de la lengua como Antón Pirulero, inmortalizado en el canto infantil popular.

Las palabras son las protagonistas en “En dos palabras”, la otra sección constante en todos los capítulos. ¿Qué más acertado que la selección de los términos *arroba* y *azúcar* para ilustrar el léxico de etimología árabe o que nos llega por vía del árabe? La primera, *arroba*, una palabra de gran actualidad que se pudo “revivir y reencarnarse” (62); la segunda, *azúcar*, de étimo persa que ocupará un sitio destacado en la cotidianidad, así con en la economía americana.

Viajamos a uno y otro lado del Atlántico en la segunda parte del libro que dedica a la época imperial y colonial. Se acerca al estatus internacional que ya goza la lengua en esos momentos, a la demografía peninsular, pero también comparte los datos sobre la emigración española a América entre 1493 y 1600 que se desprenden del importante estudio realizado por Boyd Bowman, sin olvidar el contacto del español con las lenguas europeas, siempre enmarcado en la situación política europea. Mientras el *Diccionario de Autoridades* (1726 y 1739) y la *Gramática de la lengua castellana* (1771), publicados por la Real Academia Española, ocupan un sitio destacado en el acercamiento a la lengua y sociedad peninsular.

En esta segunda parte nos narra la “sorprendente” (111) historia lingüística del continente americano. Trabaja simultáneamente la situación que atañe a ambos lados del océano al acercarse a una de las épocas más admirables de la historia de la lengua española, gracias a la literatura de los siglos XVI y XVII, sin olvidar el proyecto educativo colonial; asimismo, presenta el efecto de las reformas borbónicas en España y América en “La lengua ilustrada”.

Llegamos a la tercera y última parte de esta estupenda travesía, “De las independencias al siglo XXI”. Moreno alerta sobre el hecho de que “el nacimiento de las repúblicas americanas, así como sus consecuencias lingüísticas, ha de entenderse en su contexto demográfico” (184), por lo que aporta los datos para fundamentar la composición étnica de los territorios americanos. De igual

manera destaca la aportación al lenguaje político moderno que ocupa un espacio prominente, ya que “las nuevas naciones consideraron esencial el uso de la lengua española como instrumento para su construcción social política” (186), con las consecuencias sociopolíticas que ello conlleva. En la mirada al costumbrismo encontró terreno fértil para reproducir voces populares, incluidos los usos vulgares que ejemplifica como parte de la caracterización de las modalidades regionales y locales del español.

De igual modo, se acerca Moreno a las normas del español de la mano del debate entre actitudes separatistas y unionistas y declara que:

con semejante panorama ideológico y político, plasmado en numerosas realidades nacionales, con procesos constitutivos que supusieron cambios muy radicales, en medio de unas sociedades multiétnicas, podría interpretarse como maravilla que finalmente la evolución de los acontecimientos concluyera en una sola y reforzada comunidad idiomática (216).

Con sorprendente capacidad de síntesis, Moreno logra caracterizar el español en cada una de las zonas hispánicas que incluye la travesía por tierras hispanohablantes en territorios de África, Norteamérica y de Asia donde el español es lengua vehicular y así como en ese espacio cibernético compartido en la era de Internet.

La acertada selección de mapas, ilustraciones y gráficas enriquecen y facilitan el flujo del contenido a través de la obra. Un breve glosario forma parte de los “Apéndices” que también contiene valiosos comentarios bibliográficos y referencias; índices de personajes y palabras, onomástico y temático que tanto facilitan las consultas; y los mapas políticos de la España y América actual.

Moreno narra la historia de nuestra lengua española como si de un cuento se tratara. Cada trazo, cada palabra encierra su propia historia, la historia de una nación, de un pueblo, de un usuario anónimo que se siente representado en este libro.

Para los especialistas en la materia es evidente el conocimiento que subyace en cada selección, en cada alusión; es indiscutible el dominio de la extensa bibliografía. Para el lego resulta una lectura generosa, rica en información, magistralmente urdida. Sin hacer alardes, pero con una obra en la que subyace la erudición, Moreno nos facilita que naveguemos con placer por las páginas de este libro que nos obsequia; facilita que nos embarquemos en esta travesía en la que, constantemente, se abre una compuerta que nos invita a aventurarnos a conocer algo nuevo; se nos ofrece una mirilla para atisbar aquello no tan visible a simple vista, sobre lo que podemos escudriñar a gusto.

Francisco Moreno ha demostrado con esta obra su talento para separar la paja del trigo, para delinear lo esencial manteniendo la posibilidad de una lectura que encierra un gran nivel de conocimiento y complejidad. Todo ha quedado meticulosamente hilvanado, sin remiendos ni parchos que enmendar.

En la selección de lo dicho y de lo no dicho, Moreno entreteje la compleja historia de nuestra lengua. Permite que cada lector seleccione el rumbo al emprender la travesía de *La maravillosa historia del español*.

