

EL JIBARO DE MANUEL ALONSO: LA TEXTURA DE LOS SILENCIOS ELOCUENTES

Cuando sale a la luz pública *El jibaro* de Manuel A. Alonso, la voz literaria que comenzaba a expresarse no tenía, en absoluto, su espacio garantizado. Apenas había comenzado un forcejeo por establecerlo, en un ambiente oficial de abierta hostilidad y recelo. El libro no era, en el espacio cultural de la colonia, un acontecimiento virtual esperado que venía a enriquecer una rica constelación literaria existente. Por el contrario, su presencia formó parte de una importante presión para inaugurar una atmósfera que hiciera posible el florecimiento de las bellas letras. Desde un punto de vista interno, atendiendo el desarrollo literario de Puerto Rico, este libro no fue una construcción a partir de "un campo complejo de discursos", según términos de Foucault, quien considera que los márgenes del libro no están nunca claramente delimitados, debido a que "más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red".¹ El libro de Alonso, no obstante, ocurrió en un territorio todavía relativamente desierto, ocupado por la palabra oficial de la colonia: el poder que se expresaba a través de las facultades omnímodas, su ordeno y mando que no permitían ningún tipo de cuestionamiento. Resulta difícil pensar que un texto elaborado en un contexto histórico colonial tan estrecho, de represión abierta y descarnada, no haya internalizado estas condiciones en su esfuerzo por existir, incorporando sus huellas en el conjunto de las estrategias discursivas que puso en movimiento.

Sin embargo, si bien el libro se despliega en un terreno colonial ocupado por la palabra monológica oficial, Alonso pudo contar con un campo alterno de compleja expresión literaria, que le proveyera los recursos formales para legitimar su nueva voz. Me refiero a la rica constelación de los discursos literarios españoles y europeos. Allí encontró Alonso los recursos necesarios para su gestión, entre los que vale la pena mencionar dos: un disfraz (más adelante explicaré en qué consiste) y un cierto perspectivismo, relacionado con la obra cervantina y su rica tradición, que le permitió unos desplazamientos del ojo, de la visión, necesarios para desorientar la mirada torpe del censor siempre al acecho. El libro de Alonso, por consiguiente, para poder *ser*, nace bajo el signo de la máscara. Tampoco podemos olvidar que en la presencia de la máscara en este texto opera una línea de demarcación, una frontera. Por un lado el espacio que vincula el libro con la literatura española, y, por otro lado, el espacio que lo

¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno editores, 1985, p. 37.

relaciona con la tradición oral existente en Puerto Rico. No es una casualidad que la segunda escena de *El jíbaro*, "El Bando de San Pedro" se instale en la experiencia del carnaval y recupere un día de fiesta popular. Tampoco se pueden subestimar las escenas que utilizan el romance tradicional, en las que Alonso construye su versión de la oralidad campesina, y el agudo contraste de la expresión lingüística de estas escenas con aquéllas en que se manifiesta la voz letrada.

Antes de avanzar, no está de más destacar que me resulta más fructífero el acercamiento a este texto por vía de los comentarios que de él se hicieran en el siglo XIX, que por las lecturas que ha hecho la crítica durante este siglo. Muy valiosas son, por ejemplo, las observaciones de Salvador Brau en su prólogo de 1884. Precisamente por considerar que *El jíbaro* era una estrella crepuscular, de iluminación temprana y perdurable, en un cielo vacío, es que Brau destaca la necesidad de recuperar "las condiciones en que por primera vez se dio a la luz". Sus preocupaciones tenían la intención de destacar las diversas maneras de leer el texto, cuestionando la transparencia de la letra mediante el rescate de una complejidad oculta en la escritura. Habían pasado 35 años y las transformaciones sociales de la isla ya no dejaban ver las condiciones de nacimiento del libro de Alonso. Brau manifestaba una preocupación por la dimensión histórica del proceso de leer y se proponía recuperar aspectos clave en términos de la riqueza virtual del texto. Lejos de pedir indulgencia de parte de los lectores, su interés se dirigía en otra dirección. Al referirse a las condiciones históricas desaparecidas, tenía como objetivo establecer un contraste, un proceso de reflexión entre ausencias y presencias, que bien pudiera tener una correspondencia con la estructura interna de la obra de Alonso. Sin matiz nostálgico alguno, Brau elaboró una imagen del pasado utilizando el presente histórico de 1884 como contraste, para provocar una mirada en los lectores nuevos sobre la precariedad y estrechez social, sin instituciones de apoyo, en que nacía *El jíbaro*. Por ello, para ver mejor en el pasado, para captar la dificultad de la escritura que nacía, Brau pedía una mirada que hiciera el ejercicio abstracto de borrar lo que en 1884 estaba presente.

Retrocedamos algunos grados en la historia de nuestra isla. Apartémonos de este Puerto Rico de hoy; abandonémosle con sus Institutos y Colegios, su Ateneo, sociedades instructivas y bibliotecas públicas, su prensa periódica, veladas literarias y derechos políticos; dejemos un momento este peñón, excrecencia geológica enlazada por los nervios de acero del cable submarino al organismo del mundo civilizado, que le transmite sus latidos por medio de las corrientes eléctricas, y que, gracias al vapor, *ese Cristo de los tiempos modernos*, como dice Curros Enríquez, le inocular su savia regeneradora descubriéndole nuevos y más dilatados horizontes, e influyendo en sus hijos mayor ansia de provechosa ilustración y mayor entereza para luchar en el combate supremo por la vida.²

² "Al que leyere", prólogo de Salvador Brau a *El jíbaro*, Barcelona, Industrias Gráficas M. Pareja, 1974, p. IX.

Mediante la eliminación de importantes instituciones y actividades de su presente, con los respectivos espacios ganados para hacer posible el desarrollo de la cultura letrada, Brau quería poner de relieve la desnudez, el páramo institucional en que surgió *El jíbaro*. Su propósito era alertar al lector, presentarle la posibilidad de un tipo de lectura más cuidadosa y escrutadora, que visualizara el libro bordeando los escollos de la prohibición en su movimiento, escurriéndose en el estrechísimo espacio que permitía el régimen colonial. El lector debía estar alerta porque enfrentaba una escritura que tenía como objetivo decir mucho más de lo que aparentaba decir, obligándose a esconder, en diferentes formas de silencio, su palabra oculta. Las observaciones de Brau apuntaban, pues, hacia la organización interna del enunciado en el texto, hacia una estructuración del decir no fácilmente visible, porque no tuvo otra opción que esconderse debido a las condiciones hostiles de su génesis. No le preocupaban a Brau las condiciones históricas como algo externo, ya desaparecido, sino sus efectos en el tejido íntimo del libro. *El jíbaro*, por consiguiente, para poder articular su voz, tuvo que presentarse bajo el ropaje de una inofensiva inocencia. Era necesario que no se oyera toda la voz en su superficie, para pasar airoso por el cedazo de la censura. Brau tuvo el mérito de haber escogido una comparación muy efectiva, entre el libro y un daguerrotipo, para hacer visible la imagen escondida que un lector cuidadoso debía poder vislumbrar en su lectura.

Sucede con esos primitivos retratos daguerrotípicos que guardan como venerandas reliquias algunas familias, que examinadas a la ligera, a plena luz, apenas si permiten descubrir fugaces esbozos, pero colocados en ciertas condiciones de visualidad, y observados con detenimiento, muestran sobre la tersa superficie de la bruñida plancha metálica, la imagen reflejada en la cámara oscura con su exacta semejanza y sus minuciosos accidentes. Del mismo modo este libro, que entre manos traigo, puede parecer ligero, frívolo, insignificante a primera vista, siendo así que estudiadas escrupulosamente sus hojas, se ven palpar en ellas, costumbres, tradiciones, querellas, esperanzas, tipos, caracteres, paisajes, virtudes y vicios, luz y tinieblas, lágrimas y sonrisas, la historia íntima, en fin, de un pueblo; pero historia en que la pluma reticente del autor ha contado de antemano con la adopción de tal género de literatura, pues que gracias a él, ha podido el libro existir. (XXV-XXVI)

Ahora bien, ¿cómo hacer esa lectura escrutadora que propone Brau, con el fin de colocar el texto en determinadas condiciones de visualidad, y así poder ver esa otra imagen escondida y más profunda? Brau le brinda al lector una sugerencia que pretende avivar su inteligencia: propone una lectura mediante el cotejo relacionado de los párrafos del texto. Así podrá descubrirse “que bajo la apariencia bonachona de que el libro alardea, se esconde un fondo de censura en que la verdad corre parejas con la habilidad”. En realidad Brau le sugiere al lector que establezca algún tipo de dialogicidad entre las diferentes partes que componen el texto de 1849. Esto incluye fijarse en el lugar en que está colocada la escena, su posible articulación o su ruptura con la que se encuentra

en su contorno. Incluye también fijarse cómo pueden combinarse las voces de una escena con otras voces, o con el silencio. Lo mismo podríamos decir sobre el juego que el texto propone entre presencias o ausencias, como si en cierta medida nos invitara a mirar cómo están colocadas las fichas sobre un tablero. Según términos del propio Brau, el libro exhibe una coordinación que es producto de la "gimnasia intelectual" de su autor. Si el texto se vio obligado a vestirse de una actitud bonachona fue precisamente para garantizar su existencia como hecho material y social. Constituye, pues, un reto recuperar, detrás de la tersa superficie de su aparente frivolidad, la imagen escondida.

La crítica posterior a Brau, en particular la de nuestro siglo, ha señalado que Alonso siguió "el patrón de los costumbristas españoles de los tiempos románticos", sin ir más allá de este señalamiento.³ Ya vimos que Brau precisamente problematizó este hecho, afirmando que Alonso tuvo que adoptar "tal género de literatura, pues que gracias a él, ha podido el libro existir". Brau veía el "patrón costumbrista" adoptado por Alonso como una imposición, como un estilo forzado que hacía permisible el texto en las condiciones históricas que prevalecían en Puerto Rico cuando el libro fue gestado. El propio Alonso da la razón a Brau, cuando en el pequeño prólogo de su libro menciona las dificultades del *estilo medio* que le fue "forzoso adoptar".

Ahora bien, Brau sabía que en 1884 era posible referirse críticamente a las condiciones de la génesis del libro de Alonso en una forma que Alonso no podía utilizar en 1849. "Por supuesto que estas reflexiones, que la acción transformadora de los tiempos permite estampar a mi pluma, no eran para ser dichas en Puerto Rico hace treinta y cinco años, de aquí que Alonso cuide de callarlas en su libro" (XXV). Le interesaba apuntar el recorrido histórico que había entre una palabra que no se podía decir y otra palabra que sí se podía decir porque en esa diferencia de temporalidad quedaba expresado algo que ambos autores consideraban crucial: la manifestación del *progreso* de la sociedad.

Hemos visto que con su crítica de 1884, Brau problematizaba el asunto de la lectura en un contexto social en que había un reducido número de lectores. Casi un siglo después de las observaciones de Brau, José Luis González señaló que Alonso no tenía preocupación sobre "el efecto que su libro pudiera causar en los lectores puertorriqueños", sino sobre "la reacción previsible de la rigurosa censura del régimen colonial, que ya le había causado dificultades con motivo de la publicación del poema 'El salvaje' en el *Álbum* de 1844".⁴ Aunque González reconoce el efecto de la censura en la estructura del libro, su concepción resulta más estrecha que lo que se desprende de las observaciones

³ Francisco Manrique Cabrera, *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1977, p. 90. Como este ejemplo se pueden citar muchos otros.

⁴ José Luis González, *Literatura y sociedad en Puerto Rico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 104.

de Salvador Brau. El problema de la censura no se reducía a un asunto restringido al Estado, no consistía en una fuerza externa solamente, ya que incluía la forma en que el poder habitaba el interior de la conciencia de los posibles lectores. Para dar cuenta de esta complejidad, Brau utilizó un concepto que nos ayuda a comprender la estrechez del espacio posible que la sociedad le permitía a la naciente expresión literaria. Refiriéndose a los obstáculos que encontraron diferentes partes del segundo tomo de *El jíbaro*, escritas en 1862, 1865 y 1879, observaba que “no cabe pretender que en 1849 corriese la pluma con una holgura que ni las conveniencias sociales, ni el mismo espíritu público de la época habrían de prestarse a tolerar” (XXVI).

La clave que nos provee Brau se encuentra en esta expresión: *el espíritu público de la época*. Nos obliga a pensar en la censura que enfrentó Alonso no como algo unilateral, sino como una fuerza social que posee diferentes espacios de efectividad, un proceso complejo que va mucho más allá de los preceptos gubernamentales y se manifiesta en los valores cotidianos que se expresan en la vida social. El espíritu público incluye la conciencia de los miembros de la sociedad, sus criterios de aceptación y tolerancia, a su vez moldeados por la internalización de la voz oficial del poder. La división que establece José Luis González entre lectores puertorriqueños y el régimen español pierde la riqueza y complejidad que expresa el concepto de Brau, u otro concepto análogo utilizado por Hostos al referirse a *la atmósfera intelectual* prevaleciente en un momento histórico de la sociedad. El marco del espíritu público o de la atmósfera intelectual está ciertamente regulado por el Estado como estructura que refleja las relaciones de fuerza y de poder en la sociedad, pero estas relaciones en absoluto pueden reducirse a los aparatos estatales. El concepto de Brau nos abre un mayor espacio de reflexión para comprender, desde otra óptica, la aparición del *Aguinaldo Puertorriqueño*, la polémica que suscitó y la preparación de otros textos que son claves en el proceso de formación del libro de Manuel Alonso.

1. Una breve circunvalación necesaria: el significado de una polémica (1843)

En 1843 se publicó el *Aguinaldo Puertorriqueño*. Varios críticos de este siglo, por diferentes razones, han puesto énfasis en el carácter aristocrático de los jóvenes autores, sin fijarse que en la presentación del libro se prometía al mismo tiempo otro mejor para el año siguiente. En esta doble oferta hay un detalle que no debe ser subestimado, un concepto de cambio, de mejoría, de progreso, instalado en el interior de un quehacer literario que no puede darse todavía de forma especializada, sino como resultado de “los momentos que nos dejaban libres nuestras ocupaciones.”⁵ En una actitud de modestia, los jóvenes del *Aguinaldo* reconocían el carácter precario, “sin pulimento”, de sus creacio-

⁵ *Primicias de las letras puertorriqueñas*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970,

nes y la imposibilidad de rivalizar “con los grandes ingenios que con sus obras embellecen esta clase de libros en otros países”.

Tomaron como punto de partida, por tanto, el atraso de Puerto Rico, su vacío literario, en contraste con “otros países”. Sobre ese vacío ejercen su escritura, que a su vez se concibe como una ruptura, algo nuevo, que puede enfrentarse a lo viejo, a lo tradicional existente en la isla. No esconden que su proyecto responde a una improvisación, pero a su vez tienen una clara noción de la novedad de su actuación. Por ello, con plena conciencia afirmaron en el prospecto publicado en el *Boletín Instructivo y Mercantil* que estaban haciendo “un libro enteramente indígena que por sus bellezas tipográficas y por la amenidad de sus materias” pudiese presentarse a fin de año “reemplazando con ventajas a la antigua botella de jerez, el mazapán y a las vulgares coplas de navidad” (15).

Resulta sorprendente que no se haya destacado un aspecto de gran interés que contiene esta cita tan manoseada por la crítica. Me refiero al énfasis que ponen los autores en una de las características del libro: sus *bellezas tipográficas*. Es decir, que uno de los encantos del libro, que pretendía sustituir un conjunto de elementos tradicionales, era ser un bello exponente del desarrollo de técnicas relacionadas con la impresión. Se trata de una expresión de orgullo vinculada con una actividad industrial, aunque modesta, que había tenido poco espacio de desarrollo en Puerto Rico. Sin embargo, lo que ha llamado la atención de estas expresiones de los jóvenes del *Aguinaldo* ha sido su “aristocratismo”, tratado con una actitud más de condenación que de comprensión. La crítica, en ocasiones, ha evaluado este texto desde la polémica contestación de Francisco Vasallo a los autores del *Aguinaldo*, quien se presentó como un *campesón de la tradición*.⁶ Cuando salió publicado el prospecto en el *Boletín Mercantil*, Vasallo le contestó a los jóvenes en una forma epistolar y su carta apareció incorporada como parte del *Aguinaldo*. Es evidente que el ambiente que existía entre estos elementos letrados era de diálogo, de abierta y franca comunicación.

Me parece imprescindible, no obstante, considerar las críticas de Vasallo con algún detenimiento. Varios aspectos llaman la atención: (1) su consciente intención de reducir la expresión literaria a un acto inofensivo, (2) su consideración de los autores del *Aguinaldo* como defensores de la modernidad, (3) su defensa intensa de la tradicionalidad, y (4) su tono de consejero de los noveles escritores. Resulta curioso notar que Vasallo no toma a los autores por su expresión literal, sino por su actitud. En su prefacio los jóvenes no se llaman

p. 15. Una observación muy parecida a ésta se encuentra en el prólogo de *El jibaro*. Allí Alonso se refiere a su libro como “el fruto de muchas horas robadas al sueño y al descanso de los estudios de mi profesión” (14).

⁶ Véase, como ejemplo, a Josefina Rivera de Álvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, Tomo I, p. 141.

modernos a sí mismos. Vasallo, ciertamente ocupa el espacio que se ha abierto para un diálogo, quiere gozar de la obra de la *juventud moderna* como *adición* y no como *sustitución* de las antiguas costumbres, como proponía el “prospecto”. Sutilmente también desmantela la intención de hacer un libro “enteramente indígena” al señalar que los jóvenes se reducen a imitar “lo que se hace en Inglaterra, Francia y Alemania” (172). Ahora bien, no se trata de una polémica literaria solamente. Si la literatura queda reducida a un acontecimiento inofensivo, placentero, se le sustrae el motivo a este tipo de debate. Desde el momento que la experiencia literaria se presenta con el objetivo de alterar las costumbres, abre inevitablemente un espacio de lucha. Y Vasallo hace una advertencia contundente, pero amigable, a los jóvenes escritores: “Si ustedes insisten y se empeñan en proscribir las primeras, desplegando exclusivamente el pabellón de las segundas, vamos a tener aquí el campo de Agramante y la venta de Cárdenas, y ustedes se van a echar encima mucha gente que defenderá su terreno y obrará hostilmente contra el nuevo *Aguinaldo*” (173).

Los jóvenes del *Aguinaldo* en ningún momento hablaron de su modernidad, ni de proscribir ningunas costumbres, ni de ninguna batalla contra la autoridad o el pasado. ¿Por qué esa reacción de Vasallo? No está de más recordar que Vasallo era un español acriollado, militar jubilado que residía en Puerto Rico desde 1816, que entre 1840-1841 publicó en el *Boletín* un conjunto de cartas que trataban sobre el tema de las tradiciones frente a las influencias modernistas. Conocía bien el estado de la opinión pública en Puerto Rico. Por ello resulta significativo que los jóvenes escritores del *Aguinaldo*, con su gesto innovador se encontraran de frente con la crítica de este viejo periodista que venía colaborando con la prensa en Puerto Rico desde el período liberal constitucional de 1820-23. Debemos, pues destacar que Vasallo en realidad proponía un diálogo entre lo viejo y lo nuevo, reclamaba que la modernidad se presentara como *adición* y no como *sustitución* para evitar la guerra en un terreno claramente marcado por la desventaja: *un terreno ocupado por el poder absoluto identificado con el viejo régimen*. Vasallo sabía perfectamente que el mundo tradicional que defendía estaba penetrado, saturado por el poder colonial que entonces se expresaba a través de las facultades omnímodas que gozaban los gobernadores militares de Puerto Rico. ¿Cómo leer, pues esta defensa de lo tradicional que hace Vasallo cuando afirma lo siguiente?:

Pretenderán ustedes también privarnos del alegre cuadro que presenta esta ciudad a las doce del Día de Reyes, con las visitas de ceremonia que hacen a la Fortaleza la guarnición, ayuntamiento, autoridades, corporaciones y funcionarios públicos, vestidos todos de gala, a dar Pascuas al Capitán General, y los recíprocos cumplidos que con igual motivo se hacen los mismos jefes y las personas notables del vecindario, y las músicas militares, y las bandas de tambores, y hasta las trullas de los negros con sus bombas y banderas, y ataviados con fajas de todos los colores, sombreros de tres picos con plumas, y mil adornos raros con que les gusta engalanarse para pedir el aguinaldo en un lenguaje especial, que suele participar de varios idiomas confusamente

amalgamados? ¿Quieren ustedes quitarnoslo todo en un día? (175)

Difícilmente podemos resaltar las palabras de Vasallo como expresión de las “esencias terrígenas puertorriqueñas”, frente a las “ínfulas cultistas de los jóvenes”, como hace Josefina Rivera de Álvarez (141). Ni la palabra literaria de los jóvenes del *Aguinaldo*, ni la palabra amonestatoria, pero amigable, del Buen Viejo, cayeron, afortunadamente, en el vacío. Otro grupo de jóvenes, entre los que figuraba Alonso, la contestó desde Barcelona. Los jóvenes que publicaron el *Álbum puertorriqueño* al año siguiente, en 1844, pusieron énfasis en el significado inaugural del *Aguinaldo*, destacando la osadía de los que roturaban el nuevo rumbo.

En vano un país puede estar dotado de imaginaciones ardientes si el arte no se ha radicado en él, y el bardo no tiene una lira que acompañe su canto. Pero si se abrió una vez la valla, si el arte empezó a difundir sus benéficas luces y el bardo encontró su lira, entonces brota a torrentes la inspiración, entonces son sus cantos robustos y osados como el corazón de fuego que los creó, y la osadía de los primeros que se lanzaron anima a los segundos, que mirando como un signo de paz y bienandanza la senda trazada, por aquellos, columbran en ilusión de rosa un porvenir aún más lejano.⁷

La introducción del *Álbum puertorriqueño* destacó con mucho énfasis el espacio que permitió el *Aguinaldo*. Con este texto inaugural se abrió “la valla” y se marcó una senda que podía ser seguida por otros. Las nuevas voces alumbraban y lo hacían por su carácter dialógico. Es decir, por su fondo racional. Es precisamente esta nueva voz la que permite construir un nuevo concepto de lo histórico. La escritura, no la voz de la oralidad, hace posible la construcción de un nuevo concepto de superación temporal, de ascenso marcado por el progreso. Por ello los autores del *Álbum* comienzan su gestión historizando, con una voz crítica que establece el curso de la superación, ocupándose del “estado de nuestras Antillas”. Puerto Rico no estaba solamente atrasado con respecto a Europa; también lo estaba frente a Cuba. Pero los jóvenes no se desalientan. Por el contrario, destacan el espacio que ha inaugurado el *Aguinaldo puertorriqueño*: “el primer libro que de esta clase ha salido, y el más idóneo en un país en que empieza el genio a desenvolverse, ha mostrado que los *vates* de esa feliz Antilla también saben contar” (181). Los jóvenes de Barcelona no esconden su entusiasmo por el novedoso libro. Nuestra literatura, en su limitadísimo contexto colonial nace, pues, como una expresión juvenil motivada por el diálogo y *necesitada de un espacio permanente de diálogo*. Pero el espacio del diálogo era lo que no estaba garantizado en una isla donde prevalecían las facultades omnímodas. En todo caso el problema consistía en roturar este nuevo terreno, que a su vez haría posible la reforma de la sociedad, la discusión abierta sobre el cambio hacia el progreso civilizador.

⁷ *Primicias de las letras puertorriqueñas*, p. 179.

Me parece importante destacar que en toda la "Introducción" del *Álbum puertorriqueño* no hay referencia a la polémica que suscitó el *Aguinaldo*. Lo que encontramos es alborozo ante el texto, exaltación y agradecimiento. Curiosamente, la referencia a la polémica no se hace hasta la "Conclusión" del texto, escrita por Alonso. Y ya en el ámbito de la conclusión, la referencia a la polémica queda relegada, a su vez, a los últimos párrafos. Alonso, sin embargo, autorizado por los demás jóvenes, declara su protesta "contra el atentado de sustituir al antiguo *aguinaldo* el moderno, así como no queremos que por aquél se deje olvidado éste; pues en esta parte somos coalicionistas hasta lo sumo" (332). Resulta interesante la forma en que Alonso estructura su discurso: afirma una posición coalicionista que pretende garantizar la coexistencia de los dos *aguinaldos*. Cabe preguntarse, no obstante, ¿cuál de los dos originó con su existencia la voz del *Álbum*? ¿Cuál de los dos se movía en un terreno más propicio para sobrevivir? ¿Cuál tenía una vida más precaria en el contexto colonial?

La posición coalicionista, con todo su alarde de protesta estaba orientada con mucho tacto a salvar la nueva experiencia, reconociendo el peligro que enfrentaba si provocaba hostilidad en la atmósfera ideológica de la colonia. Al declararse coalicionista, pretendían garantizar el espacio recién abierto por el *Aguinaldo* y ensancharlo. Pero no bastaba declararse coalicionista para aplacar las furias contra la nueva experiencia. Alonso mismo descubriría cuán estrecho era el espacio de la expresión literaria, debido a los efectos que tuvo su poema "El salvaje", aparecido en el *Álbum*. El espíritu público no estaba preparado para expresiones románticas como ésta, aunque no pasaran de ser imitaciones de Espronceda. Brau nos indica en su prólogo que Alonso recibió dos cartas llamándole la atención sobre el mencionado poema:

... una del autor de sus días, en la que le hacía presente el mal efecto que al señor conde de Mirasol, capitán general de la Isla, había causado la canción consabida, y la otra del ya indicado don Francisco Vasallo, encaminada a recordarle las condiciones del país para el cual redactaba sus escritos. (XX)

El llamado a la cautela que recibió Alonso contenía una exigencia que no podía ignorar: si no quería tener problemas con el poder colonial, si quería que sus textos circularan, debía inscribir en el tejido interior de su escritura "las condiciones del país para el cual redactaba sus escritos". La escritura, para existir, para ser, debía moverse en límites muy estrechos. La audacia y la osadía que tanto admiraron en el *Aguinaldo* de 1843 tenía posibilidades reales muy restringidas. La comprensión de esta situación produjo un cambio en el tono de entusiasmo de la "Introducción" del *Álbum puertorriqueño* de 1844, que contrasta con el tono circunspecto y casi doméstico del "Prólogo" del *Cancionero de Borinquen* de 1846. Pero aún después de un penoso aprendizaje, las "Reflexiones" que cierran este volumen, otra vez escritas por Alonso, son una defensa del progreso de la isla, de su proyectado Colegio Central, del avance

de la tendencia civilizadora y una protesta contra el atraso de la educación, sufrida en carne viva por los estudiantes puertorriqueños que seguían estudios en la metrópoli.

Las preocupaciones de Alonso por la educación son las que motivan el surgimiento de *El jíbaro*. En su propia experiencia, los estudiantes puertorriqueños en España vivían la desigualdad y se veían compelidos a pensar, por vía del contraste y con un sentimiento de intensa inconformidad, sobre las condiciones materiales y espirituales de la vida colonial. Alonso nos dice que su escritura tenía la intención de producir un espacio de visión. Quería hacer una *memoria* en la que “se viera claramente la falta de armonía que reina entre los estudios hechos en aquella Isla y los de la Península”, pero su voz tardó en formarse debido al “temor de una crítica severa” que la ahogó. Tuvo, por tanto, que vencer el miedo, en su forcejeo por abrirse espacio.

Por último, la polémica surgida en torno al *Aguinaldo*, la experiencia del propio Alonso ante el autoritarismo prevaleciente en la isla y su reacción ante el poema “El salvaje”, las dos cartas recibidas, una de su padre y otra de Francisco Vasallo, constituyeron elementos importantes en la educación de la nueva voz literaria que nacía. Fue todo un proceso de domesticación, de educación en torno a los silencios necesarios que requería la atmósfera política y social para permitir la existencia de la voz en el círculo estrechísimo de la tolerancia colonial. En este proceso de educación, de domesticación de la voz de Alonso se destacó precisamente Francisco Vasallo. En la Escena XIII, del primer tomo de *El jíbaro*, Alonso contesta una carta de Vasallo con un romance zumbón en el que reproduce la oralidad del campesino puertorriqueño. Juega con la diferenciación tradicional que divide los cantos tradicionales en divinos y humanos, y dice que le contesta a lo divino la carta que a lo humano le escribió Vasallo desde Puerto Rico. Le pide al Buen Viejo que sea su censor debido a que él es muy nuevo y puede errar. Llama la atención la analogía que establece Alonso entre él mismo como escritor joven y un potro salvaje. Le dice a Vasallo:

Sino que soy como un potro
Que se comiensa a montal,
Que aunque sea de buena casta
Lo que jace es tranguleay,
Jasta que un buen domaol
Lo saca de calía.. (113)

Este poema de Alonso, con su tono alegre y liviano, cariñoso y amistoso, sin dejar de contener un agudo elemento irónico, es un importante documento que se refiere a las condiciones del quehacer literario que tuvo que enfrentar. El texto jovialmente nos descubre todo el proceso de “domesticación” que tuvo que sufrir el autor del primer libro de nuestra literatura. Un libro que a pesar de los límites impuestos a su decir, no dejó de referirse al miedo que agobiaba

su voz en el mismo proceso de nacer.

2. Aspectos destacados por Manuel Alonso en torno a la historia de *El jíbaro*

Alonso señaló en su prólogo —importantísimo comentario sobre su texto— que hacía algunos años que quería publicar una *memoria* con el objetivo de dar noticia de una desarmonía. Ahora bien, la *desarmonía* que quería hacer ver Alonso, estaba precisamente relacionada con su experiencia como estudiante en el ambiente europeo-español: "... la falta de armonía que reina entre los estudios hechos en aquella Isla y los de la Península" (13). La visión literaria de Alonso, la estructura de su mirada, no se comprendería sin contar con la doble imagen de estos dos mundos. Es decir, su mirada sobre la Isla se construye desde esta experiencia de paso por lo exterior, por lo diferente, que es lo que permite *ver*. No se trata, pues, de una mirada que surge sin escollos. Todo lo contrario, lo que hace la mirada ser diferente, desde allá, la península, es precisamente porque está plagada de tropiezos y sinsabores. Ya hemos visto que Alonso se veía obligado a escoger con cuidado sus palabras. Por eso es importante observar cuáles escoge para referirse a la experiencia que sirve de apoyo a su voz: cada puertorriqueño que iba a España a estudiar "se encontraba aterrado por los obstáculos imprevistos y muchas veces insuperables". La voz de Alonso se origina en esta experiencia de terror, de ahí nace su objetivo de escribir, nos dice, pero otro terror asedió el impulso original de su texto y lo rodeó de silencio: "el temor de una crítica severa ahogó los sentimientos de mi corazón, y un silencio estéril, y acaso reprehensible, encubrió verdades, dolorosas sí, pero que siento haber callado tanto tiempo" (13). La voz de Alonso nació, pues, marcada por dos temores: el temor causado por su experiencia como estudiante fuera de Puerto Rico, en la metrópoli, y el temor de pronunciarse en un contexto social represivo también estructurado por la metrópoli. Una vez decidido a lanzarse a la expresión, su *voz* sabe que no puede hablar de cualquier forma: tiene que hacerse oír en un medio hostil. Es una voz que sabe *que no puede ofender*. "Resuelto ya, era preciso elegir formas que diesen un exterior no muy desagradable al desengaño; y entonces me ocurrió la idea de escribir una colección de artículos de costumbres, entre los cuales pudiera figurar uno relativo a la enseñanza" (13). Añade Alonso, como si hubiera dicho mucho: "He aquí la historia de *El jíbaro*". Nos ofrece un texto que el propio autor presentó como algo fragmentario, incompleto y polivalente, cuyo *estilo medio* fue forzosamente adoptado como un disfraz inevitable. Veamos, pues, cómo su escritura ofrece las claves necesarias para hacer una lectura crítica desde su primera escena: "Espíritu de provincialismo".

3. Dialogismo y palabra oculta: la superación de los límites de la censura

La palabra de Alonso se había formado, como hemos visto, a través de un proceso de “domesticación”. Aún así *El jíbaro* por poco sufre la prohibición bajo la mano pesada de la censura. El texto, como bien apuntara Brau se disfrazó de una cierta jovialidad, de un espíritu alegre que danza, sin ofender, sobre la tersa superficie de su *estilo medio* costumbrista. Pero ya Brau nos orientó hacia otras condiciones de visualidad contenidas en el libro. Es preciso, por tanto, ver cómo Alonso articuló su forma de decir, críticamente, sin romper el velo de la ceguera que quiso mantener sobre la pupila del censor. Su primera escena es ejemplar. Alonso hábilmente abrió su libro con el mismo tema que había marcado su palabra: la censura.

La Escena I, “Espíritu de provincialismo”, está dividida en dos partes. En la primera parte la voz narrativa construye un ambiente de familiaridad, recordándonos a su amigo Pepe, estudiante cubano, mediante una primera referencia a lo que podía conocer ya el lector: “La fiesta del Utuao”, publicada en 1844 en el *Álbum*, que también reaparece en *El jíbaro* como la Escena XI. Dos estudiantes antillanos se han hecho amigos en España, uno puertorriqueño (el narrador) y otro cubano. Se encuentran con un tercer estudiante cubano y se entabla un diálogo. Este tercer estudiante se ha dedicado a las conquistas amorosas, al buen vivir, abandonando sus estudios. Por medio del diálogo entre ellos, el pequeño Don Juan cubano, despotrica contra Barcelona y los catalanes: “... este es un país en que hay poco trato, ese maldito dialecto o jerga que me horripila, estas costumbres, estas comidas, todo en fin, me aburre tanto, que he escrito a mi padre para que me permita ir a Madrid a continuar mis estudios” (16).

El diálogo permite desarrollar varios puntos importantes en torno a la educación: la pertinencia de las profesiones escogidas, los tropiezos y tentaciones que encuentran los estudiantes antillanos en la metrópoli, el papel aristocrático dilapidador de riquezas de algunos estudiantes, pero sobre todo, la estructura dialógica tiene un aspecto principal que se trenza con los ya mencionados, la crítica de la voz autoritaria del centrismo cultural. En el diálogo, es la voz del amigo cubano la que expresa la crítica del censor: “el cree amar mucho a su país porque continuamente dice pestes de los demás. Su tono es decisivo y su juicio no tiene apelación ...” (18).

En la segunda parte de la “Escena” se encuentran otra vez los tres personajes en un café. Cuando llega el censor, el narrador se confabula con su amigo Pepe, construyendo un encuentro imaginario, narrando una historia inventada, un diálogo con un inglés que se ha hecho opulento en Puerto Rico a través de varios oficios: la trata de esclavos, el contrabando y finalmente como respetable hacendado. En este diálogo imaginario el narrador reproduce en la voz del inglés el mismo discurso del cubano censor. La queja del inglés llega al extremo

de que critica la propia riqueza obtenida en la colonia, la maldita tierra que le ha hecho perder su salud a pesar de verse "tan gordo y de buen color" (20). El narrador puertorriqueño, le dice, con toda la carga irónica que representa su observación, que "más valiera no tener una patata para entretener el hambre, como dicen que no tienen los irlandeses del país eminentemente civilizado que llaman Inglaterra" (21).

Con este desdoblamiento de la ficción, Alonso expone al lector la ceguera del joven censor cubano. Este no es capaz de *ver* la imagen de su propio discurso en la reproducción que se le hace por medio del diálogo del puertorriqueño con el inglés. No se siente aludido. Pero el objetivo del diálogo entre los dos amigos queda recogido en la reflexión final sobre las Antillas y en la conclusión: siempre es arriesgado el oficio de censor. Todo parece dirigido al paisanito cubano: el censor queda censurado. La escena mediante la crítica presenta una posición anti-etnocéntrica, pero se cuida, disfrazando su verdadero objeto, invirtiendo los términos, es decir, frivolizando la situación real de las colonias antillanas. Cualquiera puede entender que la palabra autoritaria del cubano censor, su tono decisivo, está desprovista de un efecto general sobre la sociedad española. El reclamo de igualdad, la postura anti-etnocéntrica de la escena, no puede amenazar la posición de aquellos que no ejercen el poder, de aquellos que no gozan de posiciones de monopolio, de aquellos que son los portadores de la palabra censora que puede hacer de la prohibición una transformación efectiva, un silencio forzado. Con extraordinario talento, Alonso desplazó el problema, lo puso al revés, y pareciendo que defendía a España, decía la palabra que la propia autoridad española le hubiera prohibido si la hubiese expresado en forma de crítica directa, si no se hubiera presentado con este disfraz.

La construcción de un relato imaginario en el interior del relato, que se le presenta al cubano censor como una situación real, lo que busca es producir el espacio de una autorreflexión, como si fuera un espejo, donde pudiera mirarse, distanciada, la palabra autoritaria del censor. Pero lo interesante de la estructura del diálogo entre los tres antillanos es que el cubano censor mira el espejo y *no ve* su rostro allí *reflejado*, mientras que los otros dos antillanos pueden calibrar la lamentable ceguera del censor. Tampoco el censor oficial vio la crítica que Alonso deslizaba en su texto. Toda la escena está cargada de indicios orientados hacia un lector crítico. Más todavía cuando es el propio puertorriqueño que construye el relato imaginario, quien nos ha advertido que el exterior del cubanito-censor lo engañó. ¿No dejaba también el etnocéntrico inglés que su exterior rosado y su gordura escondieran su lamentable estado de salud? ¿No se refirió Brau a la apariencia engañosamente frívola del texto de Alonso?

Ahora bien, ¿cómo puede el lector encontrar la palabra escondida, el silencio acusador del texto, el recatado fondo de censura de que hablaba Salvador Brau? Ciertamente mediante el contraste de los diálogos, pero también mediante

la invitación oculta a *operar por vía del ejemplo*. ¿No cambió acaso el puertorriqueño los términos planteados para que la transformación le presentara al cubano censor el espacio posibilitador de una mirada crítica sobre sí mismo? El puertorriqueño invirtió los términos en su diálogo imaginario, pero no lo hizo presentando al censor como un español, sino como un inglés, a quien además criticó por el trato que Inglaterra imponía a los irlandeses. El lector atento puede captar la invitación del texto a operar también sus sustituciones y colocar en el espacio del cubano censor, a la terrible censura de un régimen que ejercía el poder con el mismo autoritarismo, pero con la capacidad de imponer absolutamente sus términos. La estructura dialógica del texto de Alonso, desde su umbral, censura al censor, sin que este vea la crítica que pasa frente a la visión cortita de sus ojos. Para el censor del régimen también los espejos de la autorreflexión se presentaron vacíos. Y Alonso, consciente de los límites de su discurso literario, concluye su escena afirmando que “una mala costumbre no se quita con un sermón” (23).

Brau, como ya vimos, había presentado en su prólogo una lectura necesaria que fuera capaz de hacer un cotejo de las partes del texto, para ver lo que se desprendía de “unos y otros párrafos”. Su sugerencia puede entenderse y llevar a cotejar, como ya señalamos, las relaciones en que se presentan las escenas, los lugares que ocupan en el texto, su contorno, el vecindario textual en que aparecen. La Escena II, por ejemplo, que tiene como objeto una fiesta popular, “El Bando de San Pedro”, aparece entre “El espíritu de provincialismo”, que presenta un escenario exterior, europeo, en el que los protagonistas son estudiantes antillanos, y la Escena III, dedicada a unas importantes reflexiones sobre la instrucción pública. Ahora bien, si avanzamos hacia la Escena IV, nos encontramos con otra festividad popular: un casamiento jíbaro. ¿Qué podemos extraer del cotejo de estas partes?

Me parece que pueden plantearse varias cosas interesantes. La Escena II trata de una fiesta popular cuyo escenario es la ciudad, mientras que la fiesta de la Escena IV tiene un escenario rural. No me parece trivial el hecho de que Alonso presente la fiesta popular urbana como un acontecimiento que se encuentra “en el período de su *civilizada* decadencia” (25). Más todavía, afirma que la aparición en su libro de “este regocijo popular” es necesaria por el olvido que amenaza la actividad. Para recuperar la fiesta en todo su esplendor, Alonso recurre a la memoria, al contraste temporal de un ayer dinámico con el presente de *civilizada* decadencia. La escena contiene aspectos importantes, como la parodia de los discursos autoritarios y extravagantes de los Bandos de los gobernadores militares. Pero me interesa más destacar ahora un aspecto de la fiesta que preocupa a Alonso y que lo lleva a la reflexión. En la decadencia de esta costumbre, queda destacado el hecho de que “la clase privilegiada de la sociedad puertorriqueña se aparta cada día más de ella, considerándola quizá como indigna del buen tono y de la cultura que con sobrada razón blasona...”.

La voz que narra la escena apunta el peligro de este abandono en nombre de la cultura: la creciente separación y división entre las clases sociales en el interior de la sociedad isleña. En su momento de esplendor la fiesta unía diferentes sectores sociales y Alonso destaca un aspecto importante de estas relaciones: *el vínculo que se fomentaba entre la ciudad y el campo*. El bienestar general de la isla se fortalecía con esta relación acentuándose el intercambio cultural y comercial.

Alonso revela el carácter armonicista de su discurso reformador, su temor al desarrollo de los contrastes, de las separaciones sociales, de los conflictos. Hace un reclamo crítico a los reformistas, por vía de interrogaciones, introduciendo en la escena otro texto, una carta firmada por "El Jíbaro de Caguas": "¿Cómo se entiende, señores reformistas, queréis que no quede rastro ni bueno ni malo de los usos de nuestros padres?" (33). Aquí puede captarse otro aspecto del coalicionismo de Alonso, que no se redujo a una simple postura de transigencia inevitable. Expresa toda una concepción política, un concepto de reforma, apoyándose en la existencia de determinadas costumbres tradicionales y construyendo un discurso sobre el diálogo y la armonía que va elaborando pacientemente una noción de lo social como una gran familia, con su ritmo coherente de relevo histórico. La introducción de la carta en la Escena II con el desdoblamiento de la voz, que reafirma al narrador, añade un ingrediente de notable importancia porque se trata de una voz externa al ámbito de la ciudad capital: desde otro espacio de la isla se siente el llamado para salvar una costumbre de la capital por los efectos benéficos que tenía en todo el metabolismo social.

Es precisamente el efecto general sobre toda la sociedad lo que se destaca en la Escena III: "Reflexiones sobre Instrucción Pública", dirigida "A los padres de familia". La instrucción se defiende por los efectos generales de impulsión sobre las artes y la industria, por su fortalecimiento de los vínculos que conectan a la isla con el mercado mundial. Pero ya hemos visto cómo, en este importante aspecto, Alonso ha destacado desde 1846 su atraso con respecto a la metrópoli. Ahora bien, en una isla principalmente rural, con una vida urbana estrecha, cualquier intento de reforma tiene que abarcar el enorme escenario del campo agrícola. Una vez aquilatada la importancia de este espacio decisivo, la mirada integradora reformista se focaliza sobre aquel elemento subalterno que mejor caracteriza la vida rural: el campesino puertorriqueño. No sólo lo presenta en el texto, sino que lo hace desdoblado su discurso literario. En contraste con la voz culta que organiza el libro, se despliega también, como contrapunto del diálogo entre modernidad y tradición, la voz que expresa la vida campesina. El curso del libro de Alonso no puede ser más significativo: se inicia con una reflexión de unos estudiantes fuera de Puerto Rico, pasa a la presentación de una fiesta urbana en crisis, retoma la reflexión sobre el atraso educativo de la isla y su necesidad de superarlo, para luego darse un chapuzón

en una fiesta jíbara que tiene por objeto fundar la familia campesina: un casamiento. Luego amplía, incluyendo todo el alcance social, uno de los aspectos que se presenta en la fiesta rural: el baile.

En la Escena V, Alonso establece una importante división de los bailes isleños: los bailes de sociedad y los bailes de garabato. La distinción tiene un sentido diferenciador que va más allá de la estructura local de la isla. Los bailes de sociedad son un eco repetido en la colonia de los bailes de Europa. Pero con los bailes de garabato no pasa igual. Estos son, según Alonso, los propios del país, “aunque dimanan a mi entender de los nacionales españoles mezclados con los de los primitivos habitantes...” (50). Los bailes de garabato proporcionan, por tanto, el espacio cultural en el que la diferencia de la isla con respecto a España se acentúa. Es decir, que Alonso está consciente de que la distancia entre metrópoli y colonia se hace mayor, se profundiza, a medida que se descende en la escala social. Aún cuando afirma haber visto personas distinguidas bailar los bailes de garabato, no tiene dudas de que estos bailes “son propios de la gente de la clase inferior y del campo” (57). Es precisamente por este heterogéneo espacio de lo popular donde avanza con mayor vigor el mestizaje puertorriqueño, el mestizaje antillano, a pesar de que la existencia de la esclavitud obstaculiza la generalización de los bailes africanos. Pero lo que resulta revelador de esta jugosa escena sobre los bailes en la conclusión final, cargada de ironía: “... en cuanto a bailes nada tenemos que envidiar a ningún pueblo del mundo” (58).

El lector atento puede relacionar este juicio bien respaldado con el atraso relativo de la enseñanza en Puerto Rico contrastada con la situación de la metrópoli. Las palabras de Alonso sobre los bailes al final de la Escena V, contrastan con la petición al Soberano, contenida en la Escena III: “Somos religiosos, somos leales, somos honrados, somos hospitalarios; sólo nos falta que nos permitan ser sabios” (44). El contraste se va profundizando con la Escena VI, “El baile de garabato”, pero cobra su máxima tensión con la Escena VII: “La gallera”. Alonso destaca la presencia de la gallera en todos los pueblos de la isla. Puede faltar de todo, hasta el alcalde, el regidor, pero jamás falta la gallera: “cuando se trata de fundar una nueva población no es extraño ver que aparece este edificio mucho antes que la iglesia ...” (65). El lujo con que Alonso describe el juego de gallos, en todos sus aspectos, la riqueza lingüística que exhibe, el gran conocimiento que despliega, tiene una función que va más allá de la simpatía que pudiera sentir por este deporte. Insiste en la presencia de la gallera como institución social, como espacio diferenciado, “*ranchón grande, cubierto de paja*”, porque esta presencia, que antecede incluso a la iglesia, con el complejo mundo que supone, contrasta con la ausencia de otra institución: la escuela. Alonso pudo haber terminado afirmando que en esta actividad tampoco tenemos nada que envidiar a nadie. No obstante, cree que a medida que el progreso se abra paso, otras “diversiones públicas” desplazarán la jugada de

gallos hasta hacerla “desaparecer completamente”. En la escena siguiente, Alonso recrea, en un romance, una pelea de gallos, para luego presentarnos, en fuerte contraste, la Escena IX, sobre los “Escritores puertorriqueños”.

Esta hermosa escena, dedicada a Santiago Vidarte, nos permite hacer una lectura más compleja de las escenas anteriores. El volver hacia atrás en el texto, en ánimo de cotejo crítico, abre nuevas posibilidades de lectura. Podemos recuperar la Escena III, sus reflexiones sobre la instrucción pública y constatar que Alonso nunca abandona esta preocupación. Ahora su texto afirma que la literatura es “el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo”. ¿Qué puede leer en esta escena el puertorriqueño ilustrado sobre su nivel de desarrollo? Lo mismo que cuando el texto le permitía reflexionar sobre la educación: el atraso. La lectura efectiva de esta escena debe hacerse con el recuerdo de las otras, con la memoria de una relación. Se constata así que Alonso nos provee escenas de cultura popular que se caracterizan por su plenitud. Pero su objetivo es marcar con estas escenas el vacío relativo que existe en los espacios de la cultura letrada. Lo que se encuentra lleno hace ver mejor lo que está relativamente hueco. Y por aquí Alonso deja que se deslice su crítica más aguda contra los límites del autoritarismo colonial.

Pero Alonso siempre se expresa desde el optimismo que vive la palabra cuando se siente instalada en un proceso que reconoce un movimiento positivo en los cambios temporales. Lo que no podemos dejar de notar es que la mirada reformadora de Alonso, focalizada sobre el jíbaro, reconoce que en el espacio social que se mueve este personaje, se acentúa más la diferencia regional de Puerto Rico con España. El texto, como escritura reformista, con toda su vocación por la letra, expresa su ambiciosa complejidad: no se trata simplemente de afirmar una identidad diferenciada del contexto español, sino de preparar las más amplias condiciones de transformación de todo el escenario social puertorriqueño, incluyendo la radical transformación del jíbaro.

Manuel Alonso elabora un texto que se mueve en dos niveles de complejidad que son diferentes. Por un lado sabe que su palabra para ser posible debe operar desde la eficacia de un disfraz, debe jugar con las ausencias y presencias, con lo pleno y lo vacío, y por medio de un diálogo de figuras contrastantes y de semejanzas, dejar que se deslice su propuesta crítica. Pero por otro lado, Alonso tiene cabal conciencia de que su propia escritura es parte del desarrollo de la civilización que aspira para Puerto Rico, un proceso complejo que hace nuevas marcas sobre el escenario social, que escribe el futuro, pero sólo puede hacerlo destruyendo y borrando el pasado.

Desde la perspectiva de esta dualidad, podemos comprender la carga de ambigüedad que posee el texto desde su propio título. Alonso sabe que la cultura letrada que él propone conlleva la necesidad de un cambio que debe partir del fondo mismo del edificio social, desde el lugar en que se petrifica con mayor resistencia el sedimento de la rutina: la vida campesina con sus costum-

bres y sus tradiciones. El mismo lenguaje del jíbaro es la marca de una distancia. Es decir, donde más se siente la urgencia del cambio renovador que hace posible el progreso es en ese fondo popular que ofrece la mayor diferenciación regional, donde opera con más fuerza la oralidad. El jíbaro encarna una cultura popular que la escritura progresista de Alonso reconoce que va a morir y se propone rescatarla del olvido. La escritura reconoce que opera como un corte, como una eliminación, una fuerza que borra y mata el pasado con su fuerza novedosa, aniquila la memoria que estaba instalada en la tradición oral. Pero al mismo tiempo se propone el rescate de aquello que su presencia mata: quiere hacer una memoria, dejar constancia del proceso de desaparición que ella misma propicia.

Pero la escritura de Alonso tiene que moverse en un espacio colonial que si bien es muy sensible a la presión que lo obliga a promover el progreso material, no quiere que las cosas cambien en su ordenación política. Por ello Alonso reconoce de entrada que para poder hablar es preciso saber callar y sugerir. Desarrolló el arte que le hizo posible la desaparición de una palabra de un lugar del texto para permitir o sugerir su pronunciación desde otro espacio del mismo texto. También captó el poder expresivo que un silencio adquiere cuando queda como un espacio claramente delimitado por la escritura, muy bien definido por medio del contraste con la palabra presente, y opera como un llamado que incendia la imaginación, como sucede en la Escena X, cuando los locos europeos en su sueño, reproduciendo un parlamento en su cuarto y el lenguaje de la política, silencian al loco puertorriqueño cuando iba a decir su palabra. El lector se queda con este vacío prendido en la memoria, con la ansiedad de oír una palabra que el texto deja encubierta en un silencio espeso, una palabra nunca dicha que compone a su vez uno de los silencios más elocuentes de nuestra literatura del siglo XIX.

Félix Córdova Iturregui
Universidad de Puerto Rico