

“NUESTRO LUJO CAMPESINO”: EL JÍBARO EN LUIS LLORENS TORRES¹

“Jíbaro soy
y aquí ante ustedes estoy
para cantarles la salsa de Borinquén”

Así dice una canción de 1972, interpretada por Sammy Marrero con la orquesta de Raphy Leavit.² Casi en el último cuarto del siglo veinte, estos músicos ciudadanos³ no vacilan en asumir la identidad jíbara como un signo de orgullo y de honor que de cierto modo les autoriza su acto performativo, al otorgarles una profunda y acentuada seña de autenticidad. Para ellos, ser jíbaro es sinónimo de ser un verdadero boricua, un verdadero puertorriqueño, y es la bandera que les permite diferenciar y autentizar su salsa —su música— como de Borinquén, frente a otras que aparentemente no lo son o lo son menos. Las connotaciones políticas de esta afirmación podrían extenderse si se considera que en la década anterior, el Movimiento Pro Independencia había adoptado la consigna “yanquis no, jíbaros sí” como grito de batalla política, asumiendo la identidad jíbara como “oposición viril” a la penetración cultural norteamericana.⁴

Ambos ejemplos nos permiten ver que la identidad jíbara formaba parte del imaginario nacional puertorriqueño para dichas décadas; identidad, que como apunta Benedict Anderson, tiene la impresión de ser ancestral, contemporánea con los orígenes de las naciones, siendo éstas una especie de representación de la organización natural de los seres humanos sobre la tierra.⁵ En una de mis conferencias, “¿Puede Silvina hablar? Mascaradas jíbaras en la literatura puertorriqueña”, examiné lo que el historiador Francisco Scarano había llamado “mascarada jíbara” en el siglo diecinueve.⁶ En aquel entonces

¹ Este trabajo fue posible, en parte, gracias al auspicio del Fondo Puertorriqueño para el Financiamiento del Quehacer Cultural del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

² Raphy Leavit, “Jíbaro soy”, *Jíbaro soy*, TH Records, 1972.

³ El disco anterior de Leavit se titulaba *Mi barrio* y la canción de la que provenía el título al barrio que hace referencia es a Puerta de Tierra, situado a la salida de una de las antiguas puertas de la capital.

⁴ Para un análisis más exhaustivo de esta canción y su relación con el contexto cultural de la década de 1970 ver el capítulo, “La nación por los márgenes: salsa, migración y ciudad” de mi libro *Nación y ritmo, 'descargas' desde el Caribe*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000; pp. 105-163.

⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, [1983]. Rev. ed. London, Verso, 1995.

⁶ Francisco A. Scarano, “The *Jíbaro* Masquerade and the Subaltern Politics of Creole Formation in Puerto Rico, 1745-1823”, *American Historical Review* (1996); pp. 1398-1431.

concluía que en la obra de Manuel Alonso y otros autores, por medio de dicha máscara se asumían estrategias de localidad, que a su vez sostenían una clara voz de diferenciación frente al campesinado puertorriqueño como signo de atraso. La máscara quería representarse como tal, no representar la voz del jíbaro, sino la de una clase letrada que reclamaba el progreso industrial para Puerto Rico a la vez que se identificaba con rasgos de localidad. Intelectuales que José Martí tal vez criticaría por su afán de imitar, de importar ciegamente las industrias y los trenes de Europa y carecer del “genio de hermanar”.⁷ Ellos no eran jíbaros, como afirma un siglo después Raphy Leavit, sino “puertorriqueños” según los pinta el soneto de *El jíbaro*, de Alonso: puertorriqueños con “El alma de ilusiones anhelante”.⁸

¿Cómo pasamos de la máscara a la identidad? ¿Qué pasó en la intelectualidad puertorriqueña que dio un viraje en su representación de la identidad puertorriqueña? ¿Qué supone para la clase “dirigente” asumir su identidad con la clase “dirigida”? ¿Qué se borra y qué se pinta con esta nueva mascarada de la identidad jíbara? Estas son algunas de las preguntas que guían este trabajo.

En la mente de los lectores, como en la mayoría de los conocedores de la historia de Puerto Rico, tal vez salte la respuesta obvia: lo que ocurrió fue la invasión norteamericana, el “cambio de soberanía”, o el “trauma del 98” como lo define Francisco Manrique Cabrera. Este “trauma”, según Scarano, provocó que los intelectuales puertorriqueños “explotaran la original mascarada jíbara en un elaborado mito que identificaba a los jíbaros [...] con la verdadera esencia de la nación puertorriqueña amenazada por el dominio económico y cultural norteamericano”.⁹ ¿Cómo pasó esto y quiénes intervinieron en el proceso?

A mediados de los años 30, Antonio S. Pedreira comienza su estudio “La actualidad del jíbaro” señalando el cambio en la apreciación del vocablo jíbaro por parte de los capitalinos y del resto de la población en Puerto Rico.

De Martín Peña para allá, todos son jíbaros. [comienza diciendo este ensayo para luego continuar] Y lo decían los de la capital dando a la frase un sentido peyorativo. Ser jíbaro era poco menos que una indignidad y todos rechazaban el sambenito, aclarando que eran de Ponce, de Mayagüez, de Arecibo... Por lo visto nadie había nacido en los pueblos limítrofes y muchísimo menos en el campo. Venir de la “isla” era algo así como venir del limbo. San Juan monopolizaba todos los títulos y su vida oficial toda la gloria.

Pero llega al fin el menosprecio de corte y alabanza de aldea. La marea híbrida, después de haber borrado la fisonomía criolla de nuestra capital, amenaza con extenderse por todos

⁷ José Martí, “Nuestra América”, *Política de Nuestra América*, México, Siglo Veintiuno, 1977; pp. 37-44. Para un análisis de este ensayo, ver Julio Ramos, “‘Nuestra América’: arte del buen gobierno”. *Desencuentros con la modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; pp. 229-243.

⁸ Manuel Alonso, *El jíbaro*, [1849] San Juan, Distribuidora Escolar, 1974; p. 157.

⁹ Scarano, *op. cit.*; p. 1404; traducción mía.

los contornos y entonces los términos se invierten: todos proclaman ser jíbaros. Lo que ayer era un mote despectivo hoy es un título de honor.

En nuestros días, se estudia, se canta y se mima al jíbaro.¹⁰

El cambio de ayer y hoy, del pasado al presente, Pedreira lo postula como una victoria, como una afirmación democrática y nacional. El presente de su escritura se afirma como una "era rehabilitadora" que ha puesto fin al menosprecio del campesino y que, por lo tanto, ha logrado el proyecto de hermanar que dictaba Martí. Ha habido un cambio: el jíbaro que "ayer" Alonso, Salvador Brau y Alejandro Tapia, entre otros, querían transformar mediante la educación y la "civilización" del país, ya no es motivo de "vergüenza" sino de honor. ¿Será que se ha transformado al campesinado del país o es simplemente un cambio de su imagen? ¿Qué es ese algo que permite proponer la identidad intelectual-jíbaro como signo de honor?

Los estudios culturales postestructuralistas nos llaman la atención a que las identidades tienen mucho que ver con las diferencias. En su Introducción a la colección de artículos titulada *Identities*, Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates señalan:

Scholars in a variety of disciplines have begun to address what we might call the politics of identity. Their work expands on the evolving anti-essentialist critiques of ethnic, sexual, national, and racial identities, particularly the work of those post-structuralist theorists who have articulated concepts of difference.¹¹

Estos teóricos postestructuralistas consideran que no solo se trata de que se asume como signo de identidad aquello que diferencia un grupo, una colectividad, una nación, de otros sino que se intenta establecer ese signo como centro que borra, elimina o hace menos visibles e importantes las diferencias dentro del mismo grupo.

El ensayo de Pedreira antes citado, luego de proclamar el título de honor de la jibaridad, hace un estudio de lo que él llama "ciclos jíbaros", en el cual se lee que ese jíbaro que todos dicen ser es un ser escurridizo, difícil de identificar en "la actualidad". Más fácilmente que en el campo o en los censos, Pedreira lo halla en la literatura. Mientras que en ésta, son identificables los gestos y características del jíbaro puertorriqueño y los libros en los que aparece, en el campo la información tiene la apariencia de ser engañosa, pues el jíbaro no corresponde al 78% de población rural que señala el censo. El "cambio actual", la "transformación de las regiones campesinas" lo llevan a afirmar

¹⁰ Antonio S. Pedreira, "La actualidad del jíbaro", *Tres ensayos*, Río Piedras, Editorial Edil, 1969; p. 15.

¹¹ Kwame Anthony Appiah y Henry Louis Gates, "Editor's Introduction: Multiplying Identities", *Identities*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995; p.1.

que "un gran por ciento de los llamados jíbaros, no son realmente jíbaros".¹² El propio autor, reconoce que las representaciones literarias de los personajes icónicos de Latinoamérica en parte obedecen a la nostalgia por su pérdida: "Es flor de lo que fue y admiración de lo pasado".¹³ Sin embargo, necesita encontrarlo y concluye que todavía existe el jíbaro.

Llama la atención la identificación general con el jíbaro en momentos en los que alegadamente está desapareciendo, pero llama aún más la atención la escurridiza dificultad de establecer conexiones entre sujeto imaginario y sujeto histórico. ¿Por qué le es tan difícil identificar al jíbaro auténtico? ¿Obedece a su paulatina desaparición o a que lo que él piensa como jíbaro auténtico es simplemente una imagen literaria?

La identidad jíbara como identidad de honor colectivo que proclama Pedreira se trata entonces de la asunción de una imagen por individuos que no corresponden socialmente a lo que la imagen describe. Hay una contradicción entre esa proclama de "todos los boricuas somos jíbaros"¹⁴ y la dificultad de hallar el jíbaro auténtico: todos lo somos, pero nadie lo es. Ese ser jíbaro es identificarse con algo que no se es: es proponer la diferencia entre sujeto enunciante y objeto enunciado como signo de la identidad; sobre todo por ser una identidad que parte de los sujetos enunciadores por excelencia, los letrados.

Entonces propongo trasladar la búsqueda del jíbaro de la sociedad y la historia hacia la literatura y el arte como agentes constructores de dichas imágenes míticas, pues en estas últimas dicha imagen funciona con fuerza retórica que retumba en la mentalidad colectiva. En 1897, salió de Collores un joven, hijo de un hacendado cafetalero, hacia la metrópoli española para estudiar derecho. Su padre hacía lo que muchos otros hacendados —como el Juan del Salto de *La charca*, de Manuel Zeno Gandía—: enviar a su hijo a hacerse de una profesión que le permitiera asegurarse buena posición social, sin la necesidad de depender exclusivamente de los productos de su hacienda. En muestra de que la clase letrada no estaba en clara oposición de la clase propietaria, sino que era su continuidad, Luis Llorens Torres retornará al país para establecerse como abogado y pasar a ser el "intelectual más conocido de su tiempo".¹⁵ Esta simbiosis entre el intelectual y su época y entre su obra y la identidad imaginada de los puertorriqueños, guarda relación estrecha precisamente con el gesto (o los gestos) que borra la diferencia entre hacendado y campesino, entre tradición oral y tradición letrada, entre clase dominante y clase dominada.

Nos dicen Pedreira y Concha Meléndez, en uno de los primeros estudios

¹² Pedreira, *op. cit.*; p. 27.

¹³ *Ibid.*; p. 23.

¹⁴ *Ibid.*; p. 28.

¹⁵ María Elena Rodríguez Castro, "Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas* 3 (1987-1988), p. 50.

ensalzadores de la obra y la figura de quien llamaran "poeta de Puerto Rico", que

Collores, Juana Díaz y Maricao son tres momentos geográficos de la dominación pasada que ofrecen referencias y añoranzas criollas en su poesía actual. Cuna de campo y muchachez de campos-pueblos, van a larvar de puertorriqueñismo una modalidad autóctona de nuestro poeta.¹⁶

Sugieren estos fundadores de la historia literaria puertorriqueña que en Llorens la nostalgia por la infancia se junta con la de por otra sociedad, por otra soberanía. La imagen del campo como un lugar intocado por la modernidad se junta con la idealización del siglo y la soberanía anteriores. Esta simbiosis de biografía con la historia nacional va de la mano con las propuestas del humanismo espiritual frente a la industrialización materialista, que impulsaban los autores modernistas latinoamericanos de fines de siglo diecinueve y principios del veinte. No por otra cosa, Arcadio Díaz Quiñones describe a Llorens "como un Próspero [...] que, valiéndose de *Ariel*, es decir de la imaginación poética, quiere imponer un renacimiento y un nuevo comienzo espiritual y moral".¹⁷ Y tal vez, esta íntima relación entre su obra y su biografía sea la justificación para la fusión del amor entre pareja y el amor patrio en su poesía y para que se considere que "muy pocos poetas nuestros [...] han contribuido tanto como él a la formación de una conciencia nacional".¹⁸

El primer signo identificable para el establecimiento de esta identidad jíbara es la de equiparar las clases sociales. En Llorens, el jíbaro deja de ser el signo de atraso que los autores decimonónicos querían superar y pasa a ser el signo que guarda esencias culturales amenazadas por la dominación norteamericana. En el analfabetismo del jíbaro, en su ignorancia de las nuevas leyes y de las empresas norteamericanas se identifican elementos de resistencia a la transformación cultural y económica que imponía la nueva metrópoli. Se le ubica en el centro geográfico de la isla y en una economía al margen de las centrales azucareras que comenzaban a colmar el país. Como señalan Pedreira y Meléndez, la poesía de Llorens sitúa al campesino en un cronotopos nostálgico de la infancia en la montaña, como utopía de felicidad paradisíaca que se pierde por el progreso y la norteamericanización y que se quiere rescatar por medio de la poesía. Pero la poesía de Llorens no solo idealiza la montaña por medio de la nostalgia, sino que transforma lo que sería su pasado biográfico como hijo de hacendado, en una transfiguración campesina en la que no se

¹⁶ Antonio S. Pedreira y Concha Meléndez, "Luis Llorens Torres. El poeta de Puerto Rico", *Revista bimestre cubana* 58 (1933); p. 330.

¹⁷ Arcadio Díaz Quiñones, "La isla afortunada: sueños libertadores y utópicos de Luis Llorens Torres", en Luis Llorens Torres, *Antología verso y prosa*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1986; p. 26.

¹⁸ Margot Arce de Vázquez, "La realidad puertorriqueña en la poesía de Luis Llorens Torres", *Impresiones. Notas puertorriqueñas*, San Juan, Yaurel, 1950; p. 85.

distingue la clase social de la voz poética. Contrario a los versos jíbaros de Alonso, representados en una especie de mimesis de la oralidad, los poemas de Llorens funden genialidad poética con lenguaje y topos de la clase iletrada y su casa de la hacienda queda transformada en un bohío, vivienda del campesino pobre. El jíbaro de las décimas de Llorens deja de ser una voz y un sujeto fácilmente diferenciable del autor que reproduce los versos para ser imagen del pasado juvenil y edénico del poeta transfigurado en campesino.

De hecho, una de los aspectos más sobresalientes de la figura del jíbaro es la dificultad de fijar su origen social. Desde las "Coplas del jíbaro", de Miguel Cabrera (1820), hasta después de la segunda mitad del siglo veinte, la identidad de esta imagen fluctúa entre varios elementos sociales: a veces se le identifica con el jornalero, otras con el pequeño agricultor, otras con los agregados a las haciendas, Pedreira y Llorens lo identificaron con la herencia hispana y el campesino de las montañas, mientras que los estudios de Fernando Picó identifican la migración de mulatos y esclavos libertos en las cosechas de café en el centro de la isla y, por lo tanto, la posibilidad de que el jíbaro no fuera tan blanco como alegara Pedreira.¹⁹

Durante la época de mayor producción de poemas criollos o "jíbaros" de Llorens, su clasificación y la visión de su condición social varía de autor en autor. En 1923, Nemesio Canales, otrora colaborador de Llorens en la *Revista de las antillas*, se niega a escribir un artículo de alabanza a esta figura para un libro "azul" que estaban editando, y que publicó el mismo año Enrique Fernández García (erróneamente identificado por Canales como Fernández Vanga) y otros colaboradores. Dice Canales que se niega a ponerse "espejuelos color rosa para cantar románticamente sus costumbres sencillas", porque su descripción "realista del jíbaro habría de ser tan triste, tan amarga, tan trágica, que antes de ponerla en el libro preferirían ustedes renunciar a su empresa".²⁰

Entre los colaboradores de la sección de los "campesinos" del *Libro de Puerto Rico*, no puedo identificar quién ocupó el turno de Canales. No obstante, me llaman la atención los artículos escritos por Miguel Meléndez Muñoz, Jorge Bird y F.M. Zeno. El primero resalta la reducción de pequeños propietarios, reflejada al comparar los censos de 1910 y 1920; el segundo —presidente de la Fajardo Sugar Company—, por su parte, destaca las ventajas que el sistema de centrales le ofrece a los pequeños propietarios; y el tercero, presenta al campesino como un individuo que "lucha con instintiva dignidad por la existencia, sobrio, consecuente, abnegado, rindiendo a la sociedad en que convive el abundoso tributo de su laboriedad inagotable".²¹

¹⁹ Ver Fernando Picó, *Amargo café (los pequeños y medianos caficultores de Utuado en la segunda mitad del siglo XIX)*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1981.

²⁰ Nemesio Canales, *Antología de Nemesio Canales*, Servando Montaña Peláez, ed., Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000; p. 234.

²¹ F.M. Zeno, "El obrero agrícola como factor de progreso", *El libro de Puerto Rico / The Book of Porto Rico*, Eugenio Fernández García, ed., San Juan, El Libro Azul Publishing; p. 740.

En sus ensayos, Llorens tampoco ofrece una definición clara, sino simplemente mantiene la distinción entre trabajadores de las industrias y de la agricultura, identificándolos como obrero y campesino, y a éste último como jíbaro. Al leer algunos de sus ensayos, llama la atención que en ellos Llorens dramatiza la pobreza de "un millón de habitantes" que vive "en la más espantosa penuria económica", situación que no figura como tema central de su poesía.²²

Mientras para autores decimonónicos, como Cabrera, Alonso y Brau el jíbaro era precisamente el "otro", el campesino que no pertenecía a la clase letrada, Margot Arce describe a Llorens como "un jíbaro auténtico de Collores".²³ Esta frase coincide con el mote popular que criticara Pedreira y que he mencionado al inicio de estas páginas, pero confunde la imagen al identificarla con diversas clases sociales. La escurridiza identificación del jíbaro a la que hacía referencia Pedreira, es aprovechada por Llorens para proponerla como imagen representativa de la totalidad puertorriqueña. Si el jíbaro puede ser el campesino trabajador, el pequeño colono, entonces, por qué no, también los hacendados. A fin de cuentas, éstos se representan a sí mismos como propietarios pequeños frente a las grandes centrales del sur y el este de la isla.

Llorens se vale de la imagen que se identifica con el trabajador del campo para confundirla con la suya como hijo de hacendado y así proponer su voz poética como una de esas voces que vivía en los bohíos. En poemas como "La hija del viejo Pancho" y "Valle de Collores" (ambos de 1916, de este período de pérdida de la tierra por parte de los pequeños propietarios) no se puede identificar cuál es la clase social de la voz poética. En el segundo, ésta viaja en caballo, alejándose de una casa que al final del poema queda nombrada como bohío. La mención del caballo pudiera indicar un signo de propiedad de una clase hacendada, pero desde el propio libro de Alonso, en la literatura el caballo es ambas cosas: propiedad distintiva de hacendados y de campesinos pobres. Con esta ambigua identidad de la clase social de la voz poética contrasta la clara identificación del valle con el jardín del edén.²⁴

"La hija del viejo Pancho" asombra, porque en este poema la voz poética pudiera pertenecer tanto a la clase propietaria como a la trabajadora o pequeña propietaria; en cambio, la campesina objeto del deseo es claramente de clase trabajadora o pequeña propietaria. Estas son las más comúnmente identificadas con el jíbaro, quien según sea el autor, se identifica como pequeño propietario y/o trabajador asalariado. La hija del viejo Pancho sale de mañana a

²² Luis Llorens Torres, "Hambre y millones" (1916), *Obras completas* III, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1984; p. 465. También véase, "El pan nuestro" (1942), en el mismo tomo; pp. 592-598. Agradezco a Ricardo Zuñiga haberme llamado la atención sobre este contraste.

²³ Margot Arce de Vázquez, "Las décimas de Llorens Torres", *Asomante* XXI (1965); p. 39.

²⁴ Llorens Torres, "Valle de Collores", *Obras completas* I, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1984; pp. 474-476.

ordeñar las vacas, y su "olor como de selva" produce "un hondo y ancho olor a felicidad" al "joven" en su hamaca.²⁵ Esta cama rústica podría ser signo de pobreza, lo que identificaría a la voz poética como de la misma clase social de la campesina; sin embargo, su actitud es de contemplación, de sosiego, no la de un campesino que tiene que ir a trabajar de madrugada. Por medio de esta ambivalencia, fundida en un común deseo masculino, Llorens borra la diferencia entre clases sociales en su nostalgia jíbara e idealiza las imágenes del bohío y de la hamaca como señales de vida placentera y de autenticidad.

En "Mi rancho" esta ambivalencia queda integrada en una voz de pequeño propietario que utópicamente disfruta de la fragilidad de su bohío, porque ésta facilita su afincamiento con la "hija del viejo Pancho".²⁶ Este poema trivializa la fragilidad de la vivienda campesina que Pedreira veía como "llamado a desaparecer porque no carga con las esencias permanentes de la tradición".²⁷ En el poema de Llorens, el bohío podría representar el pueblo de hojas, "restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen las tempestades" que rechazaba Martí. Sin embargo, en éste y en otros poemas, Llorens idealiza el bohío como vivienda, como signo de inocencia primitiva; quizás porque su fragilidad, en todo caso, provoca el fortalecimiento de la relación heterosexual-campesina como raíz central de la nación, entroncada en la alegoría romántica. Debido al ambiguo origen social de la voz poética, esta alegoría se funda tanto en el amor campesino como figuración de amor puro como en el empareamiento del señorito con la campesina, en una continuación de la relación patriarcal.

La presentación de la campesina criolla como propiedad del hombre en los poemas de Llorens reproduce la sumisión de la mujer a la voluntad del hombre, como la de una clase social a otra y posiciona al campesino —sea rico o pobre— en una situación de poder y de posesión frente a la campesina. En esta representación poética, poseer a la campesina sexualmente es una reproducción del poder del hacendado, por lo que el campesinado pobre puede sentirse en posición de fuerza. Esta posición es confirmada y presentada como ideal de felicidad en "Vida criolla" cuando se concluye con la afirmación "Y que buena hembra la mía / cuando se deja querer".²⁸ Esta imagen de la campesina como propiedad del campesino se reproduce por la música popular como se puede apreciar en "Mi jaragual", de Felipe R. Goyco, interpretada en sendos discos por Gilberto Monroig e Ismael Rivera, cuyo coro proclama la satisfacción del campesino por "ser el dueño de la finca y la mujer".²⁹

²⁵ *Ibíd.*; p. 405.

²⁶ *Ibíd.*; p. 406.

²⁷ Pedreira, *Insularismo*, San Juan, Edil, 1968; p. 42.

²⁸ Llorens, *op. cit.*; p. 407.

²⁹ Gilberto Monroig, *Mi jaragual*, Artomax Music Studio, 1991; Ismael Rivera, *Eclipse total*, Tico Records, 1975.

Los poemas criollos de Llorens comienzan a aparecer en la segunda década del siglo veinte y coinciden con el momento en que el antropólogo norteamericano Alden J. Mason realiza sus recopilaciones de la literatura oral en Puerto Rico, la que publicara en 1914 en una revista en Chicago. Posteriormente, en 1927, Rafael W. Ramírez publica *Folk-lore puertorriqueño* y, en 1933, María Cadilla publica su estudio y recopilación sobre la poesía popular en Puerto Rico. Son tiempos del auge de los estudios folclóricos en el mundo hispánico; las razones van más allá de los fines de este trabajo, pero la coincidencia amerita un estudio que compare este florecimiento con el de los movimientos literarios de la época: la segunda parte del modernismo y las vanguardias poéticas, que tanto se alejan de la "voz popular".

En el caso que nos toca, resulta interesante el acercamiento a las formas poéticas populares por quien hasta entonces había sido el poeta modernista en Puerto Rico. Varios estudiosos de su obra coinciden al identificar esta creación de Llorens como su creación de "superior calidad". Según Margot Arce de Vázquez, esta obra sucede a su "momento de plenitud modernista" y corresponde a su deseo de "interpretar el alma de su pueblo e imitar su folklore poético".³⁰ Para Noel Luna se trata de la obra en que Llorens "produjo una vinculación más directa y más lograda entre sus poéticas y su política".³¹ Contrario a Arce de Vázquez, este investigador no ve en las décimas una representación transparente del alma del pueblo, sino la inscripción de "sus utopías eróticas, su metafísica del paisaje y su ontología de la nación".³² La poesía de Llorens no será entonces la representación del lenguaje popular en la poesía, sino la "invención de una tradición de resistencia".³³

Lejos de ver la expresión modernista de Llorens como algo diferente y distanciado (una poética anterior, lo llamaría el propio Llorens) de su expresión criolla, coincido con Díaz Quiñones, Aníbal González y Luna al identificar ambas en una especie de aristocracia criolla. Según González, Llorens combina la necesidad de vincular la cultura como resistencia a la modernidad industrial-materialista con la vinculación al pasado hispánico. Llorens toma el concepto de nación como constructo cultural, y crea una identidad que funde la propuesta espiritual humanista del modernismo de Rubén Darío y de José Enrique Rodó con un criollismo neo-romántico. En este sentido es que se entiende su representación del jíbaro como signo de una pureza y una resistencia cultural similares a las de la aristocracia de la poesía del poeta nicaragüense. Según González, la idea del francés Ernest Renan de la nación como "un principio espiritual", o "como una construcción artificial, laboriosamente armada

³⁰ Arce de Vázquez, *op. cit.*; pp.37, 38 y 39.

³¹ Noel Luna, "Paisaje, cuerpo e historia: Luis Llorens Torres", *La torre IV* (...); p.60.

³² *Ibid.*; p. 60.

³³ *Ibid.*; p. 69.

por la elite intelectual [...] explica por qué, en muchos de sus poemas y textos en prosa, los principales modernistas puertorriqueños derivaron hacia la modalidad del criollismo, en un intento deliberado por definir la particularidad de la cultura puertorriqueña y encontrar su adecuada representación simbólica".³⁴

Luna lo explica de otra forma cuando asegura que "Llorens le imprimió a la idea aristocratizante de superioridad espiritual hispanoamericana un cariz criollo y populista impensables en Darío o Rodó".³⁵ Sugieren, entonces, que las décimas de Llorens deben verse dentro de este marco modernista pues, aunque su concepto poético esté alejado de la experimentación formal de los modernistas, su concepto ideológico se mantiene dentro de los mismos parámetros de resalte del espíritu humanista latinoamericano frente al materialismo del capitalismo de los pueblos sajones. Cabe recordar que uno de los poetas modernistas más admirados y con quien más compartió Llorens fue José Santos Chocano, quien desde formas poéticas más claramente identificadas con el modernismo, como el soneto, se dedicó a destacar personajes tipos del continente.

Uno de los poemas donde mejor se observa este ideal modernista junto con la forma expresiva criolla es "El patito feo", publicado en 1931. Este es uno de los pocos poemas en que Llorens usa la imagen del cisne explotada por Darío en "Blasón" y "Los cisnes" para representar el humanismo espiritual latinoamericano como un signo aristocrático. Sin embargo, me llaman más la atención dos poemas que le dedicara a reinas de belleza durante 1938: el primero se titula "Zoraida Tropical", y el segundo "Zulma".

En la publicación en la colección *Alturas de América*, "Zoraida tropical" aparece con un epígrafe que informa que la mentada joven es reina del casino de Puerto Rico e hija de Rafael Martínez Nadal, líder del Partido Republicano. Tras proclamar, en la segunda estrofa, la veneración que le prestarán a la reina los "jíbaros borincanos", la tercera reza así

Y verá la aristocracia
de su corte, en el Casino
nuestro lujo campesino
desplegado a toda gracia.
La anarquista democracia
le rendirá sus enojos;
y absortos verán los ojos
que su silueta y su sombra
pasarán sobre una alfombra
hecha de estandartes rojos.³⁶

³⁴ Anibal González, "Modernismo, erotismo y retórica en Luis Llorens Torres", *Revista Iberoamericana* 21 (1997); p. 87.

³⁵ Luna, *op. cit.*; p. 69.

³⁶ Luis Llorens Torres, *Obras completas I*; p. 466; énfasis añadido.

Destaca la clara oposición entre aristocracia y democracia, rimadas en el primer y quinto versos, y entre ellos, como signos de una corte protegida por los muros de la poesía, la presencia del casino y de los campesinos como miembros de una colectividad armoniosa, pues lo que verá la corte del primero es la grandeza de los segundos desplegada como "un lujo". Esta propuesta de la imagen o característica del campesino como un lujo no deja de llamarme la atención, pues veo en ella —entre otras cosas— el centro de la propuesta criollista de Llorens. La idealización del campo y del campesinado puertorriqueño tiene aquí su más clara representación. Ese jíbaro, que Pedreira identificaba como "raíz central de nuestra cultura"³⁷ y que topográficamente se ubicaba en el centro, la altura y el corazón de la tierra, funciona en ese verso como signo coequivalente al cisne de Darío: su idealización obedece a una propuesta modernista de presentarlo como signo de pureza, espiritualidad y dignidad aristocrática que oponer a la "anarquista democracia" norteamericana.³⁸ Al mismo tiempo, se propone la belleza de esta joven de la clase dirigente del país como representación de la armonía entre su clase y el campesinado. Impregnada con el signo de localidad criolla, esta "reina" no merece ser cortejada por adinerados extranjeros, sino ser matrimoniada por una alianza tripartita, como si la belleza, el lujo y el casino fueran signos de superación de las diferencias políticas entre puertorriqueños. Y tal vez así lo era: recordemos que durante estos años, esta clase social sanjuanera celebraba "fiestas jíbaras" en sus centros sociales, como ilustran algunos diarios y revistas de la época.³⁹ Es más, en un gesto que se puede considerar de gastado modernismo, Llorens la exalta al pasado mitológico de los que él considera héroes épicos de la conquista de América, Juan Ponce de León y el cacique Agüeybana.

Este lujo campesino no es signo de exceso material, sino de belleza modernista y dignidad aristocrática, como lo son las piedras preciosas en la poesía de Darío, como recuerda el oro del cabello de "Zulma", la otra joven, reina del carnaval de San Juan, exaltada por Llorens.⁴⁰ Así se presenta en otro poema, también incluido en *Alturas de América*, en el que Llorens fortalece esta imagen de la mujer puertorriqueña y de la tierra como oposición de dignidad y honor frente al materialismo norteamericano. En "Rapsodia criolla" se dice que

³⁷ Pedreira, *Insularismo*; p. 126.

³⁸ Me refiero al cisne según representado por Darío en los poemas mencionados. A partir de la vanguardia, la apreciación de la poesía del poeta nicaragüense lamentablemente ha sido reducida a esta imagen, de la que Darío se distanciara en otros poemas. Agradezco a Juan Gelpí la observación de esta necesaria aclaración.

³⁹ Debo a Richard Rosa la referencia a un número del *Puerto Rico Ilustrado* de enero de 1938 que incluye dicha nota.

⁴⁰ Llorens Torres, *op.cit.*; p. 471.

y más que mieles a tus cañas,
dale a tu cuerpo patriotismo, nutre a tus hijos de altivez;
y en vez de hipócritas y parias palaciegos y serviles
engendra espíritus viriles⁴¹

En estos versos se puede apreciar la representación de la propuesta de Martí, en "Nuestra América" por medio de la imagen de la mujer. Según el ensayista y poeta cubano, para superar la dispersión social y étnica en "nuestra América", "el genio hubiera estado en hermanar, con la claridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga".⁴² Para ello, Llorens propone a la hija de los políticos como encarnación del espíritu campesino como un lujo espiritual para engendrar esos "espíritus viriles" que reencarnarán las figuras "patrióticas" y patriarcales de los conquistadores y los indios. "Campesinas" que tienen a los campesinos haciéndoles "cola[s] de flores" en vez de haciendo huelgas contra las centrales azucareras, como caracterizan la década del treinta muchos de nuestros historiadores. Silenciamiento crucial para "las estrategias del poder" que usará el Partido Popular Democrático a partir de 1941.⁴³

Al borrar la imagen de confrontación, que estas huelgas creaban, Llorens propone la reencarnación alegórica de una armonía entre clases sociales aparentemente perdida por el nuevo orden social norteamericano. Se podría decir que la voz de los "jíbaros" en huelga es ignorada y borrada por ésta de pleitearía a la belleza de las hijas de los políticos.

Y fueron estos políticos quienes mitificaron la imagen del jíbaro propuesta por la poesía de Llorens al elevarla a la altura de la poesía nacional. Y en esto coincidieron todos: desde Luis Muñoz Marín hasta nacionalistas de izquierda como Juan Antonio Corretjer. La poesía de Llorens, en especial sus décimas, se integraron a la conciencia colectiva de la población mediante su enseñanza en la escuela. Tanto que sus versos se cantan y se transforman en las voces de los habitantes de la ruralía y de la ciudad; integrándose a la tradición oral y popular y junto con ellos, la imagen del jíbaro como "raíz central", como "dignidad espiritual" para enfrentar la pobreza material y como escudo engrandecedor frente al empobrecimiento de una clase social, que nuevamente queda marginada.

La folclorización de las décimas de Llorens y de Virgilio Dávila ("La tierra") es el signo más claro del triunfo de una estrategia de hegemonía cultural y política. Mediante su enseñanza en las escuelas, su divulgación en los periódicos y su icononización en las academias y la legislatura —signos de la intelectualidad modernista—, estos poetas han pasado a ocupar el espacio

⁴¹ *Ibid.*; p. 480.

⁴² Martí, *op. cit.*; p. 41.

⁴³ Ver Luis López Rojas, *Luis Muñoz Marín y las estrategias del poder 1936-1946*, San Juan, Isla Negra, 1998.

de la tradición oral y han sustituido la voz campesina por la voz letrada: nuestras décimas folclóricas no son las de un anónimo poeta popular, sino las de Llorens y Dávila.

La imagen de la identidad jíbara como emblema de pureza y autenticidad se ha seguido reproduciendo tanto por voces populares como por la industria cultural. Versos de los hermanos Morales la reproducen una y otra vez; el sujeto popular se representa insistentemente como depositario de la verdad, del corazón, de la esencia pura de la nacionalidad puertorriqueña: alejado de las impurezas de la ciudad y su lujo materialista. Es la inocente autenticidad que legitima la afirmación de Leavit con que comencé estas páginas. Posteriormente, en una película que Gilberto Concepción Suárez proclamara como "extraordinaria", "un poema fílmico y una embriagante experiencia sensorial,"⁴⁴ se repostula el matrimonio entre hacendados y campesinos como una utópica alegoría nacional para la salvación de las imágenes y de los sujetos que la representan. Me refiero a "Linda Sara" de Jacobo Morales, película que presenta la testadura negativa del patriarca hacendado de no permitir el amor entre su hija y el campesino trabajador como posible signo del fracaso de la clase hacendada en Puerto Rico. Al final de la misma, es este campesino quien salva a los herederos de la familia hacendada en una alegoría utópica y anacrónica de una alianza social que nunca fue y de una propuesta de repensar la nación por medio de viejas alianzas románticas que Canales se negara a representar.

*Juan Otero Garabís
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras*

⁴⁴ Gilberto Concepción Suárez, "Linda Sara, excelente Sara", *Diálogo*, febrero 1995; p. 58. Para un contraste con esta apreciación ver mi artículo, "Linda Sara: interrogantes sobre un 'proyecto nacional'", *Diálogo*, febrero 1995; p. 59.