

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO DE RÍO PIEDRAS

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

FACULTAD DE HUMANIDADES

NUEVA ÉPOCA AÑO 2 NÚM. 1 2015



Seminario Federico de Onís

REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

**REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
“FEDERICO DE ONÍS”**

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Emilio Ricardo Báez Rivera

DIRECTOR DEL SEMINARIO
Miguel Ángel Náter

DIRECTOR DE LA REVISTA
Miguel Ángel Náter

JUNTA HONORARIA

Luis de Arrigoitia
Humberto López Morales
José Luis Vega
Luis Rafael Sánchez
Mercedes López-Baralt

JUNTA EDITORA

Juan G. Gelpí
Ramón Luis Acevedo
María I. Castro
Nívea de Lourdes Torres
Fernando Feliú
María T. Narváez

CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO

Guiseppe Bellini
Universidad de Milán

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Julio Ortega
Universidad de Brown

Wilfried Mvondo
Universidad de Yaundé (Camerún)

**FACULTAD DE HUMANIDADES
RECINTO DE RÍO PIEDRAS
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

PRESIDENTA INTERINA: Dra. Celeste Freytes
RECTORA INTERINA: Dra. María de los Ángeles Castro
DECANA INTERINA: Dra. Agnes Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos
PO Box 21787
San Juan, Puerto Rico 00931-1787

Correo electrónico: reh.pr@upr.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Instituciones	\$50.00
Público	\$30.00
Estudiantes	\$20.00

Copyright, 2014
Seminario de Estudios Hispánicos
Federico de Onís

ISSN 0378-7974

La *Revista de Estudios Hispánicos* puede consultarse en las siguientes bases de datos: Latin American Index (LATINDEX); Chicago Index; Hispanic American Periodical (HAPI); Handbook of American Studies (HLAS); Dialnet y Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASES).

Las opiniones y hechos contenidos en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. El Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís" no se responsabiliza, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. El material publicado en este número no puede ser reproducido, total ni parcialmente, sin el permiso escrito de la Junta de Editora. Si hace referencia al mismo, es preciso citar la procedencia.

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

PUBLICACIÓN BIANUAL DE INVESTIGACIONES LITERARIAS,
LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES DEL MUNDO HISPÁNICO

NUEVA ÉPOCA

AÑO 2

NÚMERO 1

2015

SUMARIO

ARTÍCULOS

- Rafael BERNABE RIEFKOHL.** Un liberalismo extravagante: *La Sataniada*, de Alejandro Tapia y Rivera 11
- Hortensia R. MORELL.** Puentes y pasajes textuales en *Como el aire de abril* de Arturo Echavarría 49
- Nancy ABREU.** La polifonía: estrategia argumentativa primaria del texto biográfico *Yo quiero que me olviden: la historia de Marta Romero* 65
- Eric DICKEY.** Beyond the Limits of Representation: The Use of Humor and the Unusual Narrator in Max Aub's *Manuscrito Cuervo* 83
- Eduardo NEGRÓN.** La constitución de la incertidumbre: una lectura de siete poemas de Borges desde una perspectiva nietzscheana 101
- Wilfried MVONDO.** El dilema cultural en la sociedad africana actual: planteamiento y aportaciones de Donato Ndongo 119
- Rocío ARANA.** La mujer amada, ¿quimera o realidad? El caso de *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina 137
- Óscar Javier GONZÁLEZ MOLINA.** Tradición y vanguardia en la revista *Hélice* (1926): Perspectivas de un diálogo interoceánico 149

José María CONTRERAS EPUNY. El posible subgénero de los testimonios de conversiones súbitas	169
--	-----

NOTAS

Ramón Luis ACEVEDO. Jesús María Lago. <i>Obra poética</i> . Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2014	195
---	-----

RESEÑAS

Juan G. GELPÍ. Manuel Zeno Gandía. <i>La charca</i> . Edición crítica de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2014	209
--	-----

Miguel Ángel NÁTER. Gilberto Hernández Matos. <i>El expolio de Tanhausser</i> . Carolina: Editorial Último Arcano, 2012	215
--	-----

Miguel Ángel NÁTER. Emilio R. Delgado. <i>Poesía completa</i> . Edición e introducción de Ramón Luis Acevedo. Corozal: Ediciones Corozo, 2015	221
--	-----

BIBLIOGRAFÍAS

Miguel Ángel NÁTER. Zarzuelas, sainetes, dramas líricos y cómicos (finales del siglo XIX y principios del siglo XX) en el SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS	227
---	-----

PUBLICACIONES RECIBIDAS	245
--------------------------------------	-----

COLABORADORES	257
----------------------------	-----

RED DE REVISTAS	265
------------------------------	-----

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS	269
---	-----

ARTÍCULOS

**UN LIBERALISMO EXTRAVAGANTE:
LA SATANIADA,
DE ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA**

*Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico*

Resumen

El artículo discute el extenso poema *La Sataniada* (1878) del autor puertorriqueño Alejandro Tapia desde el punto del contenido y forma. Se examinan las limitaciones de los estudios anteriores y se demuestra que el eje central de la obra es el dilema del liberalismo europeo del Siglo XIX que aspira a superar el absolutismo, pero evitar los excesos de las revoluciones y del jacobinismo, criticar el culto del dinero sin fomentar la rebelión anti-burguesa y atacar los privilegios de la Iglesia Católica sin abrazar el ateísmo. Se demuestra que este problema está igualmente presente en otros textos de Tapia, como *Mis memorias* y *Póstumo el Transmigrado*. Se discute cómo la audacia en la combinación de épocas y figuras históricas con una invariable y estricta forma estrófica (alrededor de mil octavas reales) corresponde al mismo deseo de cambio político a la vez que se evitan sus posibles excesos.

Palabras clave: Alejandro Tapia, *La Sataniada*, liberalismo, *Mis memorias*, *Póstumo el transmigrado*

Abstract

This article examines the long poem *La Sataniada* (1878) by Puerto Rican author Alejandro Tapia in terms of both content and form. It discusses the limitations of previous studies and demonstrates the axis of the text is the dilemma of Nineteenth-Century European liberalism that sought to dismantle absolutism while avoiding the excesses of revolution and Jacobinism, to criticize the cult of moneyed wealth without promoting anti-bourgeois rebellion, and to attack the privileges of the Catholic Church without embracing atheism. The article examines how this dilemma is also present in

other works by Tapia, such as *Mis memorias* and *Póstumo el transmigrado*. It examines how the combination of bold mix of epochs and historical figures with the strict adherence to an invariable strophic form (around one thousand *octavas reales*) also corresponds to that wish for political change while avoiding its possible excesses.

Keywords: Alejandro Tapia, *La Sataniada*, liberalism, *Mis memorias*, *Póstumo el transmigrado*

La Sataniada de Alejandro Tapia ha tenido mala suerte con los lectores y la crítica. Se ha leído poco, se ha estudiado menos y por lo general superficialmente. Sin duda la forma del texto explica en parte la reacción de los lectores, pero no excusa la de los críticos. Se trata de una obra que no corresponde a los gustos del lector moderno. *La Sataniada* es un extenso poema de más de ocho mil versos. La obra utiliza una sola forma estrófica: la octava real. Como se sabe, la octava real consta de ocho versos endecasílabos con una rima A B A B A B C C. *La Sataniada* consta de 1012 octavas reales, para un total de 8,096 versos y una estrofa irregular, de cinco versos para un gran total de 8,101 versos (Martín, 144). Las 1013 estrofas se distribuyen en treinta cantos de extensión irregular.

La bibliografía sobre *La Sataniada* es muy limitada. Se reduce a una tesis doctoral que luego se publicó como libro, dos artículos, la introducción a una de las ediciones y tres comentarios en estudios sobre la obra de Tapia. En total se trata de siete aportaciones de algún tipo y extensión. A esto se puede añadir una carta del filósofo Jorge Santayana publicada en la revista *Índice* y una temprana reseña de Manuel Fernández Juncos.

Desde un inicio, los críticos se han quejado tanto de la monotonía de partes del poema como de la sobreabundancia de personajes. Sin embargo, ninguno de ellos ha elaborado un listado de dichos personajes ni estudiado el criterio de selección empleado por Tapia. Se señala que en esta obra los personajes representan ideas o concepciones filosóficas, pero rara vez se intenta explorar cuáles son esas ideas o concepciones. Cuando se exploran, o se ofrecen explicaciones que son poco convincentes o se reducen las ideas a generalidades.

***La Sataniada* ante sus críticos**

En la primera reseña que se conoce, Manuel Fernández Juncos ya se quejaba del exceso de “alusiones históricas” y “conceptos metafísicos” combinados con una “falta de flexibilidad en la expresión” (Martin, 5). En 1911 Marcelino Menéndez y Pelayo señalaba que la obra contenía una “interminable procesión [de] todos los personajes de la historia universal” (Menéndez y Pelayo, 345). Poco más de dos décadas después, en 1933, Manuel García Díaz retomaba el término “interminable” y se refería a “un interminable santoral de personajes históricos y legendarios” (García Díaz, 102).

En realidad, no se trata ni de “todos los personajes de la historia universal” ni tampoco de una lista “interminable”: en la obra aparecen o se hace referencia a alrededor de 95 figuras históricas o literarias. Son muchos, pero no son todos, ni son un número interminable. La hipérbole parece actuar como excusa para no emprender la labor de desmenuzar quiénes son las figuras seleccionadas por Tapia de las muchas disponibles en el paisaje de la “historia universal”, para usar el término de Menéndez y Pelayo. Dicho autor también señala que en *La Sataniada* encontramos “...un pedantesco fárrago de nombres propios y de teorías a medio mascar...” (Menéndez y Pelayo, 346). García Díaz, por su lado, afirma que en la obra nos topamos con “los más grandes personajes de la historia verídicos e imaginarios” (García Díaz, 102). Pero ni uno ni otro autor nos dice cuáles son esos “nombres propios” o esos “grandes personajes” incluidos por Tapia en su poema.

En un comentario formulado en 1945, Elsa Castro Pérez indica cómo, en un episodio de *La Sataniada*, el protagonista conoce a los “asociados del Diablo”, pero no nos indica a qué figuras históricas el autor ha escogido para presentar como “asociados del Diablo”. De igual forma se señala que en otro episodio, Eva, la figura del Génesis, agrupa y moviliza a “los hombres de bien”, pero tampoco se nos informa quiénes figuran como tales “hombres de bien.” Se señala que Satán en cierto momento convoca a su sanedrín, o consejo de gobierno, pero no se indica qué personajes el autor ha escogido para presentar como miembros del gobierno de Satán (Castro Pérez, 73, 78). También en 1945, José Fránquiz, en su introducción a la edición de *La Sataniada* de ese año, explica que en esa obra los “grandes hombres” “simbolizan” los más grandes “momentos creativos de la cultura” (Fránquiz, 11). Pero al igual que en otros casos, no se nos indica ni cuáles son esos “grandes hombres” seleccionados por Tapia ni

cuáles son esos “momentos creativos de la cultura” a los que se hace referencia.

La única excepción parcial a lo señalado es el estudio de José Luis Martín, el trabajo más extenso dedicado a *La Sataniada*, redactado en 1953. Pero incluso en este caso el autor examina tan solo a ocho de las más de noventa figuras históricas y literarias que aparecen en el texto. Además, aun esos ocho se describen de manera muy somera. Se plantea, por ejemplo, que Torquemada representa la Inquisición; Sócrates, la filosofía; Confucio, la fe oriental; Washington, la justicia democrática; Gutenberg, la libertad de palabra; Lincoln, el abolicionismo, y Byron, el escepticismo. No está del todo claro por qué Byron representa el escepticismo o qué quiere decir un término como “fe oriental”. Lincoln, aunque crítico de la esclavitud no fue parte del movimiento abolicionista. En todo caso, estas descripciones generales no echan mucha luz sobre la forma específica en que estas figuras aparecen en el texto de Tapia. En algunos casos, el comentario nos parece totalmente errado. Se afirma, por ejemplo, que Voltaire representa en la obra la “burla diabólica” y se da la impresión de que Voltaire aparece como un personaje cercano o asociado a Satán (Martin, 14).

La realidad es que en el texto Voltaire es una de las figuras más antagónicas al personaje de Satán. En todo caso, Martin señala que hay tres personajes fundamentales en la obra: el protagonista Crisófilo Sardanápalo, Satán y Jesús, lo cual parece justificar que el resto de las figuras históricas mencionadas queden en la sombra (Martin, 19).

Lo que ocurre con los personajes ocurre con las ideas. Menéndez y Pelayo afirma que los lectores no entendieron el significado de las dos ciudades que aparecen en el texto. Nadie sabía, afirma, “cuál era el sentido de Diablópolis y Leprópolis”. Pero tampoco hace esfuerzo alguno por descubrir ese sentido, lo cual, pensaría uno, es la labor del crítico. De igual forma señala que la obra es un “confuso centón de todo género de herejías”, pero no hace intento alguno por determinar cuál herejía o herejías están presentes en el texto de Tapia (Menéndez y Pelayo, 342, 345). Elsa Castro Pérez indica que en el texto se muestra a los asociados de Satán realizando sus “diabólicas empresas”, pero no nos indica qué tipo de empresas el autor ha optado por presentar como diabólicas (Castro Pérez, 72).

Casi sin excepción, la discusión de las ideas que se señala están presentes en el texto se mantiene en el más alto grado de generalidad. Así,

García Díaz indica que en la obra se observa la “lucha entre el bien y el mal”, pero no se nos dice bajo cual forma concreta se presentan uno y otro en el texto de Tapia (García Díaz, 71, 97). Castro Pérez indica que la obra trata sobre la armonización de la “razón y de la fe”, sobre la fusión del “amor y libertad” y sobre la “dignidad del hombre”, todo lo cual nos mantiene al mismo nivel de indeterminación y abstracción (Castro Pérez, 71-72). Por su lado, Fránquiz plantea que *La Sataniada* es “una concepción de mundo”, pero no describe a qué concepción de mundo se refiere. De nuevo, no se pasa de generalidades. Según Fránquiz a Tapia le interesa el “tema del hombre, el misterio de la existencia, el destino del espíritu.” En otro pasaje se nos explica que la obra aborda el tema del “hombre como la eterna incógnita” y en otro que el tema de Tapia es “el Espíritu” o como se dice en otro punto “la realización del fenómeno espiritual” (Fránquiz, 10-11). En el caso del estudio de Martín se afirma que la obra destaca “la imperiosa necesidad que tenemos de los valores más espirituales” y que su tema es la “divinidad del alma” (Martín, 27). En el capítulo dedicado a los temas tratados en la obra se ofrece la lista de una serie de asuntos, sin que se señale la relación entre uno y otro, o el rol central o secundario, organizador o marginal que puedan tener en el texto de Tapia. Así se señala que la obra trata sobre el mundo y cosmos, el ser y el no ser, el amor, el bien y el mal, la sabiduría y la ciencia, la razón y la fe, la libertad, la caída del hombre, la redención, el anticlericalismo, el hambre de oro, el arte y la mujer. Rubén Moreira también mantiene la discusión a un nivel muy abstracto y se refiere al juego de “las fuerzas dialécticas del bien y del mal” y al deseo del autor de vislumbrar, “la pureza de lo Absoluto” (Moreira, 37, 39).

Martín asegura, en fin, que la referencia en *La Sataniada* a problemas históricos concretos es, en todo caso, “muy tenue”. Según él: “No es que neguemos que haya elementos históricos en el poema. Los hay pero tomados de toda la historia humana como recursos disímiles que esbozan el armazón sobre el cual el poeta monta su epopeya satírica. Es indudablemente muy tenue la concentración histórica, y notamos que lo que más hace resaltar el autor es la lucha de la Iglesia-Estado por dominar el mundo occidental a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, con referencias además al siglo XIX” (Martín, 37). Moreira considera igualmente que la “búsqueda de la verdad” en la obra “pretende elevarse a un plano supra histórico” (Moreira, 38).

Es decir, a 137 años de su publicación en 1878 es muy poco lo que

sabemos de esta obra de Tapia. Adelantemos entonces que las figuras que aparecen en la obra no son interminables, como ya indicamos, que no son disímiles, sino que forman varios conjuntos identificables, que esos conjuntos tienen claros referentes históricos y políticos, que el sentido de Diablópolis y Leprópolis no es tan inescrutable como sugirió Menéndez y Pelayo en 1911 y que incluso la herejía presente en el texto puede vincularse a determinadas corrientes de pensamiento cristiano heterodoxo.

Quizás lo más sorprendente es que todo lo que acabamos de señalar, con la posible excepción de lo referente a las herejías, debiera ser bastante obvio, como veremos. Para decirlo de otro modo: mucho de lo que vamos a decir es evidente y no debería requerir mucha explicación. Si dedicamos bastante espacio a lo evidente es porque, curiosamente, no se ha señalado anteriormente.

El absolutismo y la doble revolución

Como indicamos, lejos de ser una lista “interminable”, en *La Sataniada* se mencionan o aparecen alrededor de 95 figuras históricas. Esa lista, larga pero no interminable, se puede dividir en varios conjuntos. Los conjuntos más importantes, en términos de la cantidad y centralidad de las figuras que incluyen, son los siguientes: primero, personajes que asociados con o que representan a los estados y gobiernos absolutistas europeos; segundo, personajes vinculados con el surgimiento de la ciencia moderna y a la Ilustración; tercero, personajes asociados con la Revolución francesa y otras luchas democráticas (Revolución americana, haitiana, el abolicionismo, rebelión de las comunas de Castilla, etc.) y cuarto, personajes vinculados a la Revolución industrial.

Otro hecho evidente salta con la vista: el autor coloca a Satán y a los representantes del absolutismo en Diablópolis, a la vez que ubica en Leprópolis a las figuras asociadas con la ciencia, la Ilustración y las revoluciones democráticas e industrial. Es decir, “el sentido”, para usar el término de Menéndez y Pelayo, de Diablópolis y Leprópolis y del conflicto entre esas ciudades no solo no es un misterio, sino que es bastante evidente: es el conflicto político e ideológico entre el absolutismo y lo que Eric Hobsbawm ha llamado la doble revolución, política-social, por un lado e industrial, por otro, del Siglo XIX en Europa.

Más aún: los Cantos XV al XIX de *La Sataniada* relatan el curso de una revolución organizada desde Leprópolis contra el dominio de Diablópolis. Los Cantos, XXV y del XVII al XXX relatan la organización

y triunfo de la contrarrevolución que reestablece el poder de Diablópolis. Es decir diez, de los treinta Cantos que componen el poema, o, si se quiere, diez de los últimos quince Cantos relatan un proceso de revolución y contrarrevolución política. Como parte de esa narración encontramos reflexiones primero, sobre los dispositivos del poder absolutista que le permiten reproducirse; segundo, sobre las razones, debilidades y excesos de la revolución anti-absolutista y, tercero, sobre las estrategias del absolutismo derrocado que le permiten retomar el poder.

Es decir, lejos de tener “tenues” vínculos históricos, como señala Martin, el texto nos coloca ante un problema político muy concreto, el problema que distintos historiadores han descrito como el dilema fundamental del liberalismo burgués europeo después de 1815: ¿cómo lograr los objetivos de la revolución democrática, enarbolados por la Revolución francesa en sus inicios entre 1789 y 1791, sin los excesos revolucionarios del Terror y el jacobinismo, de 1793-1794. En la búsqueda de una respuesta a este problema capital, no pocos pensadores liberales, como los franceses Guizot y de Tocqueville, tomarían tanto a Gran Bretaña como a Estados Unidos como encarnación de sus aspiraciones, lo cual también encontramos en *La Sataniada*, como veremos.

Es decir, *La Sataniada*, al contrario de lo que señala Martin, se caracteriza por una muy alta y no una “muy tenue... concentración histórica”.

Veamos algunos de los puntos que hemos adelantado con más detalle.

Un paseo por Diablópolis

Al inicio de *La Sataniada*, Satán invita al protagonista y narrador, Crisófilo Sardanápalo, a visitar su reino: la ciudad de Diablópolis y la zona que la rodea. La descripción de ambas incluye una amplia llanura dedicada a la agricultura, la presencia de fábricas (se hace referencia al humo y al vapor) y un gran puerto. En pocas palabras, Diablópolis tiene las marcas de una moderna ciudad industrial (38).¹ El narrador, Crisófilo, indica que en la ciudad existe una marcada desigualdad económica. Hay riqueza para unos pocos y carencias para la mayoría, aunque la última es amortiguada por lo que parecen ser programas de apoyo a los más pobres. Así leemos:

¹ Todas las citas de *La Sataniada* son de la única edición disponible para el público lector más amplio: *La Sataniada. Grandiosa epopeya dedicada al Príncipe de las Tinieblas*, Río Piedras: Edil, 1975.

Diamantes, oro, mármoles y perlas
¡qué riquezas doquier! Inagotable
Satanás para algunos sabe hacerlas,
siendo para los más inexorable.
De miserias autor, gózase en verlas,
y para hacer la imprevisión estable,
y con ella su ley, brinda alimentos
en casas parecidas a conventos. (43)

Según el narrador, en Diablópolis reina lo que llama la ley de Malthus: una especie de guerra por la existencia en la que algunos salen adelante y otros son condenados a la miseria. La ley se resume de este modo: “Tu máxima establece orden debido: / «Si al mundano banquete llegas tarde, / busca amparo en la tumba, ella te guarde»” (45).

Aunque exploremos el tema más adelante cabe añadir otro aspecto central de la ciudad presidida por el Diablo. En Diablópolis no hay mayor potencia que el oro. De hecho la religión de la ciudad es el oro, pero no como becerro o estatua antigua, sino en la forma que sirve de referente y sustento para los sistemas monetarios modernos: la onza de oro.

De ese vistazo general a Diablópolis como moderna metrópolis industrial y comercial se pasa a una descripción del consejo de gobierno de Satán. Los integrantes de este comité rector de Diablópolis van apareciendo a lo largo del texto, pero conviene tomarlos como conjunto. En el consejo figuran personalidades que son descritas como Césares, Calígulas y Nerones, referencias a emperadores y déspotas clásicos de la antigüedad romana. Igualmente a lo largo del texto aparecerán otras figuras asociadas con el surgimiento, consolidación y defensa del absolutismo como Felipe II, el Duque de Alba, Fernando VII, Richelieu, Metternich, entre otros. También forma parte del consejo un emperador moderno, surgido de la Revolución francesa, Napoleón Bonaparte. La voz dominante es nada menos que Torquemada, es decir, la figura histórica más notoriamente asociada con la Inquisición.

Un incidente significativo tiene lugar mientras Crisófilo observa los trabajos del gobierno de Satán. Un escritor, crítico del gobierno, ha sido capturado y es presentado ante los integrantes del gobierno. Inmediatamente se indica la causa real del problema: no es tanto el escritor mismo, sino Gutenberg, el inventor de la imprenta, de la cual ese y otros escritores se valen para propagar sus ideas. A lo largo de todo el texto se

advertirá que el invento de Gutenberg es una amenaza que mina el poder de Satán.(101). Específicamente, la imprenta ha nutrido tres procesos que Satán aborrece: la Reforma, la Ilustración y lo que se describe como la “vil revolución”:

En vano imagine que lograría
 tu invención abarcar para mis fines.
 Vino un Lutero que feroz harpía,
 por reformar la fe ¡perversos fines!
 la sed de examinar el mundo abría
 y a infame libertad dio paladines.
 ¡Hube de transigir, cual tolerante,
 con los enanos, yo, yo tan gigante!

Brotó la Enciclopedia furibunda
 absurdos aclamando, y tras de ella
 la vil Revolución, que hice infecunda
 llevándola al Terror: su triste huella
 por doquiera dejó, y aún me secunda. (101)

Demás está decir que aquí se convierte a Satán y su gobierno, encabezado por Torquemada, en representante del absolutismo, enfrentado al impacto de la Reforma, la Ilustración y la Revolución francesa. La difusión de la imprenta se presenta como uno de los procesos centrales que marcan el surgimiento del mundo moderno, juicio que comparten muchos historiadores. Como señala Roberts, por ejemplo: “No single change marks so clearly the ending of one era and the beginning of another.” Y añade: “The modern age was the age of print” (Roberts, 542-43).

Pero la descripción del gobierno de Satán incluye otros matices. En el seno del gobierno de Diablópolis hay dos tendencias. La primera, representada por Torquemada, pretende reprimir toda disidencia y aniquilar toda amenaza al poder absolutista. La segunda, representada por el mismo Satán, afirma que la actitud inflexiblemente represiva es contraproducente y está condenada al fracaso. Según Satán, cierta tolerancia de la disidencia es conveniente. Por otro lado, advierte que, más que aniquilar o intentar erradicar los inventos de la modernidad, como la imprenta, es necesario acogerlos y usarlos para

perpetuar el poder absolutista. Tratar de reprimirlos es inútil además de imposible.

El choque entre estas posiciones se observa en distintos puntos del texto. Dicho sencillamente, Torquemada y otros miembros del gobierno tienen crecientes dudas sobre la capacidad de Satán de mantener el gobierno vigilante y represivo que ellos consideran indispensable. El primer episodio es el arresto del escritor ya señalado. Torquemada desea enviarlo a la hoguera, pero Satán se opone y le perdona la vida. Torquemada queda muy descontento ante tal decisión: “Quedose Torquemada descontento / Al ver distante la piadosa hoguera” (53).

Otros comparten la molestia de Torquemada y se preguntan si Satán no estaría perdiendo la capacidad de gobernar debido a su avanzada edad. Así dice Richelieu, otro representante del absolutismo: “Pero al librar de nuestra hoguera pía / Al maligno escritor, ¿no habrá quien vea / que ya nuestro buen Príncipe chochea?” (79).

Más adelante Torquemada dejará saber a Satán que su gobierno es demasiado indulgente y le propone retomar una política de represión más cruda. Así afirma Torquemada: “Mordaza y hierro atroz por todas partes: / pero sois, gran Luzbel, muy indulgente” (333).

El descontento conducirá a la organización de una conspiración contra Satán encabezada por Torquemada en la cual también participan otros representantes del absolutismo como Luis XIV, Fernando VII y Felipe II, entre otros. Las dudas surgen de nuevo cuando estalla la rebelión contra Diablópolis. En este caso, Torquemada le propone a Satán que ceda el poder o que en todo caso lo conserve como jefe de estado nominal, pero que permita que otros ejerzan la represión necesaria. Esta es la propuesta de Torquemada:

Torquemada añadió: –“Si ya de las fuerzas
careces por la edad, si tienes miedo,
danos presto el poder, y a tan perversas
gentes despecharemos en un credo.
O conserva el poder, mas no lo ejerzas:
dame la hoguera y el reinar te cedo.” (208)

Al igual que con el escritor, Torquemada pretende aniquilar a Gutenberg, Voltaire, Morse (inventor del telégrafo) y Fulton (inventor del barco de vapor), entre otras figuras que aparecen en el texto como

representantes de la modernidad. Como puede verse, si bien Satán comparte con Torquemada el objetivo de mantener el poder en manos de su gobierno, su concepción de cómo lograr ese fin es mucho más sutil y compleja. Tapia es un enemigo del absolutismo, pero lejos está de tener una concepción simplificada o de trazar una imagen caricaturesca del mismo. A través de la figura de Satán, en *La Sataniada* se nos presenta un enemigo que es capaz de pasar por su opuesto y que es capaz de aprovechar las armas inventadas por sus enemigos. Satán es consciente de que en Diablópolis se murmura y se debate, pero considera que siempre que en la práctica no se atente contra su poder es mejor tolerar esos foros y discusiones. Como Satán mismo afirma “pasar por liberal es hoy mi norma” (53).

Por otro lado, Satán ofrece un juicio más matizado del impacto de las invenciones modernas. Por un lado, reconoce que los inventos, productos de la Revolución industrial, tienden a debilitar su poder. Así lo señala claramente:

Detesto las malditas invenciones
de este ruin siglo a mi poder adverso.
En vano le he hecho oposiciones
en prosa llana y en hinchado verso.
Hiriendo en sorda lid mis intenciones
tales medios de unir el Universo,
pretenden extinguir con luz impía
la ignorancia que diestro mantenía. (257)

El mundo moderno cambia, cambia rápidamente y cambia erosionando las bases del poder de su gobierno. Satán quisiera detener esos cambios. Pero, a diferencia de Torquemada, reconoce que el cambio es inevitable y que los nuevos inventos han llegado para quedarse: la estrategia correcta, por tanto, no es rechazarlos de plano, sino adaptarlos y ponerlos al servicio del poder absolutista. Esos inventos generan riqueza y también pueden dotar a su gobierno de nuevas armas (258-59). Así lo señala el personaje:

A más de que ya el mundo a su servicio
acostumbrado está, y en sus placeres
y en sus artes el pingüe beneficio
palpó de su invención. ¿Acaso quieres,

cual otros, de mi imperio perjuicio,
que me niegue a explotar tales enseres?
Si sirven a opresión, si dan riqueza,
medios útiles son a mi grandeza. (332)

En lugar de matar a los grandes inventores, como pretende Torquemada, Satán propone mantenerlos vivos, aunque encarcelados, para de ese modo subordinarlos a sus objetivos. De este modo se relata la propuesta de Torquemada y la respuesta de Satán:

“Prendamos a Voltaire –entró exclamando
Torquemada feroz–. A Fulton muerte,
a Morse y Gutenberg.”–Y esto expresando
temblaba de furor–.” No de tal suerte
debemos proceder necios matando
–el Diablo respondió–. Seré más fuerte
con Gutenberg, etcétera, aunque presos,
sirviendo a mis propósitos aviesos. (331)

Así propone usar el telégrafo, aunque solo para fines bélicos y contra sus enemigos (258). En el curso de la revolución contra su gobierno, Satán reconoce una vez más que la ciencia atenta contra su poder, pero reitera la necesidad de convertirla en instrumento de ese poder (216). De igual forma, luego de la revolución contra Diablópolis, los colaboradores de Satán no dejaron de usar la imprenta y la libertad de prensa para conspirar contra el gobierno revolucionario. Así lo plantea uno de sus representantes:

Gutenberg era libre: le robamos
sus poderosos tipos, y la obra
de zapa, con afán, sorda empezamos,
y al enemigo corromper de sobra,
gracias a nuestro plan, al fin logramos. (299)

Pero en la posición de Satán hay un grado de resignación. Reconoce que su proyecto de usar las armas del mundo moderno para reproducir su poder a la larga no es viable: el impacto liberador de esas invenciones no dejará de imponerse. Así Luzbel se lamenta:

Conozco ¡oh Gutenberg! que algo han servido
 a mis fines tus tipos rutilantes,
 pues con ellos también me han defendido
 mis astutos diabólicos andantes,
 y de infernales temas han henchido
 la Tierra mis tribunos vergonzantes;
 mas ¿qué son ¡oh furor! tales ventajas
 si brota el bien de tus malditas cajas? (103)

Al fin y al cabo, el único objetivo realista era desviar y atrasar el progreso lo más posible. Como dice el mismo Satán: reducir el progreso a paso de tortuga:

Diré que siempre idolatré el progreso;
 y con ardor el ideal buscando
 progresista he de ser, pero de seso;
 que andaré, y andaré cangrejeando
 porque el Mundo camina con exceso,
 y en su pro debo irle retrancando;
 mas dél yo asido, cual tenaz verruga,
 si logra andar, será como tortuga. (259)

En fin, *La Sataniada* no se plantea la lucha contra un absolutismo burdo e inflexible, sino contra un despotismo que es capaz de adaptarse y desvirtuar no pocos aspectos de la naciente modernidad, o para decirlo de otro modo, la obra no plantea el conflicto entre un absolutismo inmovilista y el progreso democrático, ilustrado e industrial, sino más bien entre dos formas de modernización: la más rápida y abarcadora, o la lenta y marcada por el legado de su enemigo absolutista. El problema para un liberal como Tapia, en *La Sataniada* y en otros textos, como veremos, era cómo lograr la primera sin caer en los excesos representados por el Jacobinismo y el momento del Terror en la Revolución francesa.

La imagen del absolutismo en *La Sataniada* incluye otro elemento que no podemos pasar por alto. Entre los dispositivos del poder absolutista se encuentra la opresión de la mujer. La ignorancia de la mujer la mantendrá sometida a la vez que el dominio del hombre sobre la mujer será una compensación para los varones, compensación que los hace cómplices del poder que los somete a ellos también. Así Satán explica que:

Me place la mujer en la ignorancia;
de elección y derechos la he privado.
Sin libre profesión, siempre en la infancia,
pupila del varón, insolentado
al ver su magistral preponderancia,
ni me inspira temor ni hondo cuidado.
El inferior la juzga, o mercancía,
máquina de placer, o ama de cría. (149)

Y señala en otra estrofa:

Por eso la mujer quiero ignorante
a ley de buen Satán; que en sus errores
contagie al hijo y al esposo amante;
que uncida a su pudor y a los terrores
de la superstición, labre constante
el yugo que yo impongo a sus señores.
Mi esbirro siendo ella en todo el mapa
¿quién de mi garra panteril escapa? (150)

Desde esa perspectiva la lucha contra el absolutismo tendría que incluir una radical transformación de la situación de la mujer. Aquí, como en *Póstumo enviriginiado* se detecta el carácter pioneramente feminista del liberalismo de Tapia: pero no nos adelantemos.

Una visita a Leprópolis

Siguiendo el orden del texto, nos toca visitar Leprópolis, desde la cual se organizará la rebelión contra Diablópolis. Durante la visita a Leprópolis aparecen cerca de la mitad de la serie de figuras históricas de la que tanto se han quejado los críticos. Como adelantamos, si bien todos los habitantes de Diablópolis se pueden asociar con las monarquías y con el absolutismo o con diferentes variantes de despotismo o de gobierno autoritario, los habitantes de Leprópolis, se vinculan en su mayor parte a la Ilustración, la ciencia, las revoluciones democráticas y la revolución industrial. Allí nos topamos, por ejemplo, con Descartes, Locke, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Beccaria y Condorcet: figuras destacadas de la Ilustración. Aparecen igualmente una serie de figuras vinculadas con el desarrollo de la ciencia y la cosmovisión moderna: Copérnico, Kepler, Galileo, Newton, Bacon, Servet, Harvey,

Toricelli, Leibniz, Franklin, Galvani, Lavoisier, Volta y La Place, entre otros. Igualmente aparecen tres figuras emblemáticas de la Revolución francesa: Dantón, Marat y Robespierre. En cuanto a la Revolución industrial nos encontramos con Papin, Newcomen, Watt, Fulton, Stephenson y Morse, inventores de la máquina de vapor, el barco de vapor, el ferrocarril y el telégrafo, respectivamente.

Sobre Locke y Newton, ambos habitantes de Leprópolis, ha dicho un destacado historiador que fueron “the presiding deities of the early Enlightenment” (Roberts, 690). En un pasaje posterior de *La Sataniada* se describe a Gutenberg, Stephenson y Fulton, es decir, a la imprenta, el ferrocarril y el barco de vapor como las “fuerzas activas del moderno mundo” (347).

Es decir, el sentido de Leprópolis no es muy difícil de desentrañar: ante el absolutismo que reina en Diablópolis representa las fuerzas de la Ilustración, la ciencia, el liberalismo y la democracia con las que el autor de *La Sataniada* simpatiza. Lo único sorprendente en todo esto es que ningún estudioso de esta obra lo haya señalado anteriormente.

Pero, al igual que en Diablópolis, la situación en Leprópolis no es monolítica. Si en Diablópolis Torquemada y Satán representan distintas maneras de intentar perpetuar el gobierno absolutista, en Leprópolis se presenta un debate sobre cómo combatirlo. De un lado se encuentra Marat, del otro Dantón, ambas figuras centrales de la Revolución francesa. Marat afirma que la revolución falló por moderada: el despotismo logró sobrevivir. El Terror revolucionario no fue lo suficientemente implacable. Así Marat advierte:

Y tendréis que cortar ya por millones,
 Pues no bastan por miles, las cabezas.
 y ¡necios! ¿Qué ganasteis? Los bribones
 os oprimen aún, y cien noblezas,
 de la antigua se visten de blasones.
 No con lauros cubrís tantas flaquezas.
 Decidme ¡o torpes! ¡Necedad supina!
 ¿No anduvo parca asaz la guillotina? (123)

Dantón representa la perspectiva opuesta dentro del campo revolucionario: el Terror, lejos de favorecer, ha desprestigiado la revolución. Así leemos:

Y Dantón replicó— “Loco funesto:
 Para que espante nuestra hermosa idea,
 aquel fiero matar es hoy pretexto.
 Solo deshonra del tirano sea. (124)

Satán ya había dicho otro tanto, aunque desde su punto de vista, al condenar la revolución e indicar como la había llevado a la derrota empujándola a los excesos del Terror.

Así, no es nada difícil demostrar (de hecho, es bastante obvio) que en *La Sataniada* encontramos tanto una denuncia del absolutismo como una advertencia contra los excesos de la revolución. Es decir, la obra formula lo que más de un autor ha descrito como el dilema que define al liberalismo europeo después de 1815: ¿cómo instaurar el gobierno de las clases medias, enemigas de la aristocracia, sin desatar una revolución que amenazara sus privilegios de clase? Las clases medias, que se definían como tales contra la aristocracia, por un lado, y el campesino y la plebe urbana por otro, habían vivido la progresiva radicalización de la Revolución francesa: de la monarquía constitucional a la república y de la república a la república jacobina y la posterior instauración del gobierno de Bonaparte, seguida de la restauración monárquica a partir de 1815. La pregunta era: ¿cómo alcanzar la república o la monarquía constitucional sin las convulsiones del Terror jacobino o la respuesta despótica del bonapartismo? Por un lado, se entendía la necesidad de la revolución, por otro, desde el Terror se sentía que la revolución era un proceso impredecible, difícil de controlar. El camino deseado era difícil de transitar: repudiar la revolución dejaría el absolutismo en pie, pero desatar la revolución podía poner en peligro los privilegios de la clase media. ¿Cómo desatar la revolución y mantenerla a la vez dentro del cauce deseado? (Hobsbawm, *Ecós*, 40-41, 43, 46-47). En la búsqueda de ejemplos que combinaran el repudio del absolutismo con la creación de instituciones estables y un gobierno “firme y libre a la vez”, los liberales continentales, como Guizot y de Tocqueville, para tomar dos casos destacados, dieron con dos modelos: el gobierno británico, con su balance entre monarquía y parlamento y los Estados Unidos (Hobsbawm, *Ecós*, 32, 39).² Así describe Eric Hobsbawm la pregunta y

² El decreciente fervor revolucionario de la burguesía es uno de los temas abordados por Marx y Engels en textos como *Circular a la Liga de los Comunistas*, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, *Revolución y contrarrevolución en Alemania*, *La guerra campesina en Alemania*, *El rol del fuerza en la historia* y los escritos de Marx sobre España, como el artículo “España revolucionaria” y entre otros.

la respuesta que de Tocqueville se formulaba y que guiaba su famoso tratado sobre la democracia en Estados Unidos: La democracia era, sin duda, deseable, pero, se preguntaba de Tocqueville, “¿era posible desarrollar ese sistema sin que trajera aparejados el jacobinismo y la revolución social?”. Añade Hobsbawm: “Esta fue la cuestión que lo llevó a estudiar el caso de los Estados Unidos. Llegó a la conclusión de que la versión no jacobina de la democracia era posible” (Hobsbawm, *Ecos*, 55).

Esto, como veremos, también ocurre en *La Sataniada*: los Estados Unidos, representados por la figura de Washington, también aparecen como el modelo de una democracia no jacobina. Para verlo debemos pasar al siguiente gran episodio de *La Sataniada*: el curso de la revolución lepropolitana contra Diablópolis.

La revolución lepropolitana

La descripción del curso de la revolución lepropolitana confirma la apreciación de que Leprópolis representa las fuerzas de la Ilustración, la ciencia y la industria modernas, enfrentadas al dominio absolutista representado en el texto por Diablópolis. Las armas de la revolución lepropolitana son las armas del pensamiento crítico e ilustrado. Así se describe a los conspiradores como obreros de la luz y se explica cómo preparan, no cañones, sino libros. Laboran en lo que se describe como el valle de la lumbre y se mueven por la senda de la luz (180-181). Sus municiones no son balas, sino tipos de imprimir, y su lema, la frase con que Galileo reafirmó la validez de su teoría a la vez que cedía ante la Inquisición. Así se describen los preparativos:

y eran libros sus balas y armamento
y tipos de imprimir sus municiones
y eléctricas antorchas su ornamento:
Pur si muove grabado en su bandera. (183)

Gutenberg, inventor de la imprenta, es figura central de la rebelión. A la cabeza de la revolución se encuentra Cristo, hecho que analizaremos posteriormente. Pero quien libera a Cristo del cautiverio es precisamente Gutenberg (182,190). El narrador, sobre el cual también hablaremos más adelante, que no simpatiza con la revolución

que describe, le atribuye a dicha revolución muchos de los distintivos que asociamos con la Revolución francesa y se refiere a sus participantes con los términos típicos que la reacción usaba para referirse a tal proceso: descamisados, turba, horda y canalla que adoptan a gorro frigio como uno de sus emblemas (207, 213-214, 225, 297).

Las figuras que se van incorporando a la revolución confirman lo que hemos señalado. Incluyen figuras de la reforma o de crítica a las instituciones oficiales de la Iglesia Católica como Arnaldo de Brescia y Juan Hus; una mujer pionera de la ciencia y víctima de la represión eclesiástica, Hipatia de Alejandría; otra víctima de la intolerancia religiosa, Giordano Bruno, un enemigo del gobierno de César, Marco Bruto; enemigos, aunque de diverso tipo, del absolutismo español como Guillermo de Orange, cabeza de la rebelión de los Países Bajos y los Comuneros de Castilla, y figuras, muy distintas también, pero todas asociadas con las luchas democráticas y antiesclavistas del siglo XIX en Europa, Estados Unidos y el Caribe como Toussaint L' Overture, John Brown, Lincoln y Garibaldi. Por último, tenemos figuras emblemáticas de la Revolución industrial como Fulton, Stephenson y Morse, inventores del barco de vapor, el ferrocarril y el telégrafo (185-186, 189-201, 216-17, 220).

Algunos nombres, como el de Franklin, podrían incluirse en varias categorías como científico, inventor y participante en la Revolución americana. De todos los participantes en la revolución, el texto destaca la figura de Voltaire. Su importancia radica en su capacidad de popularizar las ideas de los filósofos más avanzados: el texto afirma que sin ese trabajo de difusión incluso las mejores ideas serán impotentes (185-186, 220).

Luego de varias batallas, la revolución lepropolitana triunfa. Consumada la derrota del gobierno de Satán, dos de las figuras centrales de la revolución, tomadas de la tradición judeo-cristiana, cuyo rol comentaremos más adelante, Eva y Jesucristo, proceden a liberar a Prometeo (270): el Dios de la producción, figura que diversos historiadores han usado para referirse a la industria moderna, como es el caso del clásico estudio de David S. Landes, *The Unbound Prometheus*. Por cualquier lado que se le tome, la revolución de Leprópolis se presenta como culminación del pensamiento científico, ilustrado y antiabsolutista que debe liberar nuevas fuerzas productivas.

Pero, como adelantamos, para el liberalismo europeo posterior a la Revolución francesa, la revolución antiabsolutista no solo era una necesidad, también era un peligro. La revolución podía conducir al establecimiento de un gobierno de las clases medias, a la vez firme y libre, como planteaba Guizot, pero también era portadora del peligro de la movilización del pueblo pobre contra esas clases medias, amenaza que se presentaba bajo las figuras del Terror, del Jacobinismo y de la anarquía. ¿Cómo superar el absolutismo a la vez que se evitaban esos peligros? Ese era el difícil balance, el camino estrecho entre dos abismos que el liberalismo pretendía transitar. Y ese es el problema que también se plantea en *La Sataniada*. Para comprobarlo debemos discutir el accidentado curso que toma la revolución lepropolitana luego de su victoria sobre los ejércitos de Luzbel.

La revolución lepropolitana en el poder

Desde un inicio, la revolución triunfante enfrenta serios problemas en dos flancos distintos: por lado, sus vacilaciones y divisiones internas; por otro, las fuerzas de la reacción que no dejarán de usar las libertades reconocidas por la revolución para minarla. Los dilemas se plantean desde un inicio, aunque se relatan posteriormente: el pueblo o, como lo llaman los portavoces de la reacción; la “pueblesca masa” deseaba liquidar a los representantes del antiguo régimen; pero Cristo, líder de la revolución en esta etapa, lo impide afirmando que los derrotados también deben verse como hermanos. Según un personaje descrito como “un tartufo” miembro del gobierno de Luzbel:

«Vencida nuestra grey en triste hora,
entronizóse la pueblesca masa,
a nuestro imperio siempre atentadora,
lanzábanos al bulto bala rasa.
Salvónos Cristo de tan fieras manos
llamándonos a todos ‘sus hermanos». (298)

Los representantes de la reacción que esto describen reconocen que es gracias a Cristo que han sobrevivido para continuar conspirando contra su gobierno. Aún más llamativamente, el narrador señala que Cristo muy pronto empieza a desprestigiarse ante el pueblo, al no establecer el comunismo que antes había predicado: “Pues Jesús no establece el comunismo / que un tiempo como tantos predicara” (300).

Cristo está, por tanto, ante un serio dilema: para mantener su popularidad debe dar paso a extremos que no desea abrazar. Aquí esos extremos aparecen bajo el nombre, no del Terror o el Jacobinismo, sino del comunismo. El pueblo, como ocurre comúnmente en el discurso liberal, aparece como una masa impredecible, manipulable e inconstante: ante la decepción que provoca el gobierno de Cristo, el pueblo comienza a reclamar a un nuevo César (300).

En ese contexto turbulento, el derrocado Torquemada, máximo exponente del absolutismo, se hace pasar por un nuevo Marat y agita al pueblo contra los ricos. Como resultado de la agitación jacobina contra los ricos, la revolución cae en los excesos que tanto preocupan a la conciencia liberal. Torquemada, convertido en nuevo Marat, se ampara en la enseñanza de Cristo sobre el camello y el ojo de la aguja y la difícil entrada de los ricos en su reino, a pesar de que Cristo rechaza esa interpretación de su doctrina.

En Marat Torquemada transformado
su aspecto clerical, diestro quería,
lo del Cristo y camello recordando,
probar que Jesucristo aborrecía
al rico por ser rico, así alentando
de la envidiosa plebe la osadía. (313)

Impulsados por Torquemada que se hace pasar por revolucionario, los pobres empiezan a atacar los ricos:

...Y en creciente
furor la plebe, cual volcán bullendo,
arremete a palacios diligente;
pilló, saqueó, mató... (314)

De ese modo se combinan los extremos que el liberal desea evitar, el absolutismo por un lado y el rechazo de los privilegios burgueses por otro.

Satán, por su lado, no duda que las prédicas de Torquemada-Marat preparan la caída de la revolución y su regreso al poder: “Quemad, romped, matad, que sois mi obra. / Con vuestra necia y mísera anarquía / mi esperanza de mando se recobra” (314).

En fin, desde un inicio *La Sataniada* presenta a la revolución como una nave amenazada por dos escollos que se ayudan mutuamente: la reacción absolutista y los excesos del pueblo enardecido.

Pero Luzbel no es mero observador de las maniobras de Torquemada. Él también se hace pasar por revolucionario, se viste con el gorro frigio, símbolo de la revolución, y se acerca a Cristo para sugerirle que se proclame nuevo rey para así imponer orden a una revolución que amenaza con salirse de control (314). Cristo está, sin duda, ante una encrucijada: no tomar acción conduciría a la revolución a la anarquía, pero imponerse como nuevo monarca sería anular los objetivos liberales de la revolución. La revolución, como él señala, no se hizo para instalar un nuevo rey, sino para que el pueblo fuese rey de sí mismo. Pero todo indica que el pueblo no sabe gobernarse a sí mismo con moderación (315).

Luego de titubear, Cristo acepta la corona, pero la solución dura poco tiempo. Satán, que lo había instado a asumirla, ahora lo denuncia ante el pueblo como ambicioso. Eva aparece entonces y le advierte a Cristo que la corona que acaba de asumir lo perderá y Cristo, convencido por las razones de Eva, renuncia al poder (316). Así la revolución ha evolucionado hasta su crisis: el gobierno ha sido descabezado y el caos parece amenazar lo que se inició como un proceso liberador.

Ya vimos como para el pensamiento liberal europeo continental existían dos ejemplos que encarnaban la posibilidad de superar el absolutismo a la vez que se evitaban los excesos de la revolución: Gran Bretaña y Estados Unidos. No debe sorprendernos entonces, ya que ese es el universo ideológico en el que se mueve *La Sataniada*, que ese ejemplo aparezca precisamente en el momento más crítico de la revolución lepropolitana. Así, al renunciar Cristo al gobierno, aparece Diógenes buscando alguna figura que pueda ocupar el puesto que Cristo ha dejado vacante. Algunos representantes del despotismo, como Napoleón, se ofrecen como candidatos, pero son desmascarados por Voltaire, representante, como sabemos, del iluminismo. Diógenes propone a Franklin como nuevo líder, quien declina, pero a su vez, nombra a quien entonces asume el puesto dirigente de la revolución: Jorge Washington (317-318). De más está decir que el nombre de Washington actúa aquí como emblema de la democracia estadounidense, a la vez liberal y respetuosa de la propiedad privada.

Las simpatías del texto hacia Washington y lo que aquí representa se evidencian inmediatamente a través de la reacción de Satán al ascenso del primero como nuevo líder de la revolución. Satán reconoce que Wa-

shington es un enemigo más formidable que Cristo mismo. Cristo, explica, es un ideólogo, pero Washington es un hombre de ideales y a la vez un hombre práctico. La conclusión de Satán es contundente: con Washington al mando “estoy perdido”. Así lo describe el texto:

Aplaudió con intensa gritería
la siempre veleidosa muchedumbre.
Los puños Don Satán se retorció
al mirar del poder en la alta cumbre
a quien más que a Jesús aborrecía,
y me dijo con honda pesadumbre:—
“Ideólogo es Jesús y le he vencido;
práctico es el Sajón y estoy perdido.” (318)

La descripción del gobierno de Washington corresponde a lo que hemos señalado: Estados Unidos se presenta como el modelo de gobierno a la vez firme y libre, para usar de nuevo las palabras de Guizot. Así el narrador explica como bajo el nuevo gobierno de libertad republicana se hace más difícil manipular al pueblo. Según Satán:

Esa gente terrible puritana
que a Washington creó con daño mío,
es docta en libertad republicana
y no es fácil vencer su poderío. (330)

No hay duda de que bajo el gobierno de Washington el país prospera. Como dice el narrador: “de ruín libertad nace riqueza” (324). Se goza de “dicha y abundancia” (326). Sus habitantes son felices, sin el gobierno de un monarca. Así leemos que: “¡Felices sin Satán! El pueblo odioso / ... / trabaja y sin monarca se enriquece” (326).

El mismo Satán se ve obligado a reconocer que la libertad es mejor gobierno que el despotismo, a la vez que reafirma su deseo e intención de regresar al poder: “Negar no puedo que es mejor Libertad que Despotismo” (325).

Ni Satán ni sus colaboradores desisten de sus objetivos. Aquí Tapia detalla como la contrarrevolución mina al nuevo gobierno, paso a paso, y por todos los medios. Así, la contrarrevolución usa las nuevas libertades para combatir al gobierno que las hizo posibles. Según sus portavoces:

... Hay ocasiones
en que es fuerza ceder; pero adquirimos
con ello libertad, y aun ovaciones
a la igualdad y libertad rendimos;
política sagaz a nuestro intento
de hundirlos con mañoso fingimiento. (299)

Y en otro pasaje señalan los representantes de la reacción:

“Los necios que a Diablópolis hoy rigen
nos dan la libertad que es su manía,
y libres nuestras fuerzas se dirigen
a minar su poder. Llega ya el día
de la rápida acción. De vos exigen
nuestros votos ayuda y osadía.”
Acogióles Satán muy cariñoso,
y El Tartufo siguió más animoso». (298)

Si bien la imprenta había abonado el camino para libertad, sus enemigos no dejan de usarla para combatirla. Lo contrarrevolucionarios lo explican:

Gutenberg era libre: le robamos
sus poderosos tipos, y la obra
de zapa, con afán, sorda empezamos,
y al enemigo corromper de sobra,
gracias a nuestro plan, al fin logramos. (299)

No solo esto, sino que la contrarrevolución también adopta el lenguaje de la revolución y habla, cuando le conviene, a nombre de la libertad y la igualdad. Como explica uno de sus portavoces, para esos fines ocupan todos los espacios: el púlpito, la prensa y la tribuna: “¡Púlpito, Prensa, Libertad, Tribuna / tenemos, gran Luzbel: vamos a una!” (301).

Tapia se anticipa aquí a las tácticas de desestabilización manejadas por la reacción contra gobiernos progresistas en todo el mundo hasta el presente. Por su lado, Satán estimula a todos los sectores descontentos. No importa que sus intereses sean distintos o se opongan. Lo importante es lograr el caos y desestabilizar del nuevo gobierno. Así se señala que Satán azuza simultáneamente a los ambiciosos,

a los conservadores, a los desencantados con los resultados de la revolución a la vez que atiza el choque de facciones y moviliza lo que el texto llama el “inmundo lodo”, el “fango” y la “inmunda hez”, términos que parecen referirse a los sectores más empobrecidos y quizás empujados al crimen (326-327).

Estas acciones preparan las condiciones para el golpe de estado que eleva a Satán al poder una vez más: como indicamos *La Sataniada* relata la historia de una revolución exitosa y de sus divisiones internas y su desestabilización por la reacción que conducen a su derrocamiento y al triunfo de la contrarrevolución. Las figuras históricas que protagonizan este último capítulo del conflicto corresponden al sentido que ya hemos explicado: del lado de Satán y Diablópolis, figuras emblemáticas del absolutismo, del lado de Leprópolis, las figuras vinculadas a la Ilustración, la ciencia y la industria. Así, al iniciarse el golpe de estado, el Duque de Alba arresta a Gutenberg, Stephenson y Morse, las “fuerzas activas del moderno poder”. La contrarrevolución corta los hilos del telégrafo, a la vez que el Cardenal Cisneros dirige la quema de bibliotecas. Cristo y Sócrates también son apresados (337-338, 343, 345, 347).

Entre los participantes de la contrarrevolución que ahora aclaman a Satán se encuentran Torquemada, Napoleón Bonaparte y Metternich, el gran arquitecto de la Santa Alianza posterior a la Revolución francesa (351). Entre los que también aspiraban a gobernar luego del triunfo de la contrarrevolución también se encontraban varias dinastías: los Tudors, Estuardos, Habsburgos y Borbones (301).

¿Cuál es el balance de la revolución lepropolitana? Por un lado, el texto en ciertos momentos parece dar la razón a Marat y los más radicales. Como vimos, la actitud conciliadora de Cristo facilita el trabajo de la contrarrevolución. Igualmente, se reconoce que la violencia durante el Terror parece más terrible por su concentración en muy poco tiempo: mucho más terrible ha sido la violencia de los gobernantes, aunque es menos visible, pues se distribuye a lo largo de muchos siglos. Pero la gran mayoría de los pasajes, incluyendo el episodio del gobierno de Washington, dan la razón a Dantón: la guillotina y el Terror conducen a la derrota de la revolución. Por eso Satán lo ve con buenos ojos y lo promueve (102).³ Es decir, el texto reconoce que el terror del despotismo ha sido

³ En Jacobino traje, las pasiones que el malestar en el Humano encierra

peor que el terror revolucionario, pero aun así considera que el último es un exceso que destruye la revolución. Tómese, por ejemplo, la siguiente estrofa, en la que Satán reflexiona sobre este tema:

Si la sangre vertida gota a gota
siglos tras siglos por corona y tiara
viera así en ancho mar el Hombre idiota,
esclavo de apariencias, se espantara;
viértela el pueblo junta, y le alborota
muy más que la que gota a gota derramara
a manos del Poder. Yo, cual prudente,
beneficio el Terror, mi hábil agente. (102-103)

El ideal sigue siendo el gobierno firme y libre, según el modelo británico o estadounidense. Pero el resultado del conflicto descrito en *La Sataniada* no es la instauración de ese modelo, sino la restauración del gobierno absolutista. Es decir, al final de *La Sataniada* el problema de cómo alcanzar el gobierno liberal de las clases medias, superando el absolutismo y evitando los excesos de la revolución, sigue en pie: para el liberalismo no hay *happy ending*.

Al final del texto se podría colocar la reflexión de De Tocqueville de 1850, luego de que las revoluciones de 1848 combinaron lo que el consideraría excesos con el triunfo de nuevos o tradicionales despotismos. Decía De Tocqueville, admirador de la democracia en Estados Unidos: “No sé cuándo terminará este viaje. Estoy cansado de pensar, una y otra vez, que hemos alcanzado la costa y descubrir que solo se trataba de un engañoso banco de niebla. A menudo me pregunto si esa tierra firme que andamos buscando desde hace tanto tiempo realmente existe, o si nuestro destino será navegar en un océano tormentoso para siempre” (Hobsbawm, 61). Al final de *La Sataniada* la nave del liberalismo sigue perdida en la niebla y la incertidumbre sobre el camino a seguir, al igual que en la cita de De Tocqueville.

encendí con afán. Los corazones
latieron con furor. Tembló la Tierra
el bélico clamor de mis legiones,
y merced al cañón y hacha mortuoria,
mi trono se afirmó, canté victoria. (102)

La conciencia individual y el oro

Pero *La Sataniada* es también el drama de una conciencia individual. Los problemas que aborda también se presentan como el conflicto interno de su narrador: Crisófilo Sardanápalo. La decisión que el narrador tiene ante sí es nada menos que los valores que guiarán su vida, valores que aquí también se ubican en tres espacios: Diablópolis, cede, como vimos, del gobierno de Satán y del absolutismo; Leprópolis, centro de las fuerzas liberadoras del mundo moderno, sometidas al principio y al final del texto al dominio de Diablópolis; y Limbópolis, un tercer territorio que hasta ahora no hemos mencionado. Toda la primera parte del texto en el que nos familiarizamos con la geografía de *La Sataniada* es también la historia del debate que Crisófilo tiene consigo mismo y con Satán, sobre sus lealtades. Ya hemos comentado el sentido de Diablópolis y Leprópolis, digamos algunas palabras sobre Limbópolis.

Como quizás sugiere su nombre, Limbópolis es el lugar de los que se apartan de la vida activa y de la vida pública: es lugar de las monjas, monjes y anacoretas que se retiran a cultivar su espíritu aisladamente y que niegan el cuerpo. El texto los presenta de forma uniformemente negativa: se les describe como “molusca gente”, como cultivadores de la virtud inútil y de la virtud egoísta. Sus virtudes de poco sirven al resto de la humanidad: se trata de una espiritualidad poco admirable (133, 135). Crisófilo debe escoger entonces entre colaborar con el gobierno de Diablópolis, con la resistencia de Leprópolis o refugiarse en el aislamiento de Limbópolis. Ese debate ocupa los primeros once cantos del poema: en el oncenno Crisófilo se decide por Diablópolis (141-42). La decisión de Crisófilo está determinada por un factor que hasta ahora no hemos mencionado, pero que es parte esencial del retrato de Diablópolis y del universo social descrito en *La Sataniada*: se trata del dominio del oro, es decir, del dinero, en dicho universo.

Al principio del texto, el narrador y poeta, Crisófilo Sardanápalo lamenta su pobreza y sueña con abundantes ríos y montañas de oro: sueña con hacerse rico en un mundo en que el oro se ha convertido en la representación por excelencia de la riqueza, en el medio de acceso a cualquier forma de riqueza. Diablópolis no es solo la ciudad cede del gobierno absolutista, es también la tierra del culto al becerro de oro y del dios Moloc (29, 50). Los seguidores de Satán son también los seguidores del “dios del Oro” (152). Pero aquí el culto del oro tiene una forma particularmente moderna. No se trata del culto de imágenes o de figuras

de oro, como en la antigüedad, sino del culto de la onza de oro (“su forma guardaba de onza de oro”): es decir, de la unidad y fundamento de los sistemas monetarios modernos (47). Recordemos que Diablópolis es una ciudad con fábricas y la época de la acción que se relata corresponde al mundo de la máquina y el barco de vapor, el ferrocarril y el telégrafo. El dominio del oro redondea la imagen de una naciente sociedad capitalista moderna.

Sin embargo, a pesar de que Crisófilo, tentado por la promesa de una gran fortuna, opta por convertirse en aliado de Satán y se instala en Diablópolis, no podemos concluir que la obra es una condena sin reparos del comercio o del dinero. Como vimos, en el texto también se condena la prédica contra los ricos, por el mero hecho de ser ricos y se exalta como modelo a la próspera Leprópolis bajo el gobierno de Washington, lo cual sugiere una república con un comercio y una industria capitalista florecientes. Hay que concluir que la obra no condena el oro, o la acumulación privada de riqueza, sino, más bien, el culto desmedido al oro, sin que haya una clara definición de cuándo lo apropiado se convierte en excesivo. Digamos entonces que la obra aspira a la prosperidad comercial y material a la vez que se evita la corrupción moral que conllevaría convertir todo los valores y relaciones humanas en objeto del comercio. Como se afirma en el texto: el infierno es el mundo del oro y el mundo del oro es el infierno para el bueno (152).

Se trata de otro problema que se añade al problema político que señalamos anteriormente. La revolución, como vimos, puede ser liberadora, pero también es portadora de peligrosos excesos. El comercio genera prosperidad, pero la búsqueda al oro puede conducir a la ceguera ética y moral. ¿Cómo desatar la revolución sin caer en el Terror y cómo abrir paso al comercio sin caer en el culto del oro? Esas dos preguntas están en el centro del texto de Tapia, a pesar de que los críticos no han señalado ni una ni otra. En ambos casos parte de la respuesta está en el surgimiento de un cristianismo renovado, que remplace al cristianismo corrupto aliado al poder absolutista. La crítica del absolutismo y del culto al oro se combinan de este modo con una crítica de la Iglesia y del catolicismo oficial y la crítica de los tres –absolutismo, culto al oro e Iglesia– se formula desde la perspectiva de un cristianismo genuino que debe permitir la revolución sin excesos, el comercio sin corrupción y la religión sin intolerancia. De ahí, el lugar central que figuras como Eva y Cristo ocupan en la revolución lepropolitana contra el poder absolutista de Leprópolis.

La defensa de un cristianismo que se presenta como genuino conlleva rechazar tanto su falsificación por sus instituciones oficiales como la crítica atea de esas mismas creencias o instituciones.⁴ Es decir, se intenta combatir el falso cristianismo sin caer en el ateísmo. La lógica de nuestro autor puede resumirse, por tanto, como una aspiración a la revolución sin Terror, la crítica del culto al oro sin atizar la lucha de clases y el anti-clericalismo sin ateísmo. Es un balance difícil, pues se entiende o presiente que la revolución puede llevar al exceso jacobino, la crítica del comercio al comunismo y el anti-clericalismo al ateísmo.

Verdadero y falso cristianismo

La reflexión que encontramos en *La Sataniada* sobre la iglesia y el cristianismo en general tiene varios niveles que incluyen: primero, señalamientos sobre la capacidad del poder de presentarse como cristiano y de adaptar algunas de sus doctrinas para sus fines autoritarios; segundo, planteamientos favorables a figuras vinculadas a la reforma de la iglesia y, tercero, la formulación de una concepción propia, heterodoxa, de algunos aspectos de la concepción del mundo judeo-cristiana, concepción que un crítico ortodoxo como Menéndez y Pelayo muy bien podría concebir como hereje.

En cuanto a lo primero, debemos indicar, que a diferencia de lo que señala José Luis Martín, en *La Sataniada* Luzbel, no pretende imponer el ateísmo para destruir el bien (Martín, 17). Al contrario, Satán busca presentarse como fiel cristiano. Así se plantea en uno de muchos pasajes similares:

... pues siempre anda
 buscando Satanás lo que bien sienta
 a su plan de encubrirse solapado,
 con lo más bendecido y respetado. (47)

Satán venció a Cristo, pero lo tiene preso y se presenta al mundo acompañado de un Cristo falso. La lucha contra Satán no es tan sencilla como oponerse al ateísmo: exige distinguir el verdadero del falso cristianismo. Luzbel es un enemigo formidable precisamente por su capacidad de asumir el ropaje más agradable a sus oponentes y por adaptar

⁴ No hay duda de que Tapia se consideraba creyente y cristiano, aunque sin duda sus concepciones se apartaban de la ortodoxia católica. Ver por ejemplo sus comentarios en *Mis memorias*, 65.

y adoptar las armas que se usan en su contra: es una figura antiautoritaria que se presenta como liberal, enemiga del progreso que echa mano a sus invenciones para enlentecerlo, antagonista del cristianismo que se presente como su representante. Esto es lo que, en parte, no ha entendido el narrador, Crisófilo Sardanápalo. Escribe un poema que considera es una alabanza a Luzbel, pero el texto es víctima de sus censores. El problema es que Crisófilo describe las maniobras de Luzbel para presentarse como su opuesto, maniobras que para funcionar deben permanecer en la sombra. Luzbel puede alegrarse de tales elogios tanto como un mago de un elogio que a la vez revele el secreto de sus trucos.

Con el cristianismo ocurre lo mismo que con las invenciones modernas que Luzbel sabe que minan su poder: Luzbel considera que no pocos aspectos del cristianismo, al igual que ciertas invenciones modernas, pueden movilizarse a su favor. Ese el caso de la prédica de la humildad que puede traducirse en sumisión al poder político. Así se explica que:

Del Cristo desviada su doctrina,
adáptase a mi fin; y pues proclama
que la dulce humildad es ley divina
humíllese a mi trono el que la aclama. (95)

Lo mismo ocurre con la prédica por Pablo de la importancia de la obediencia:

Mas yo de Pablo con aviesa mente
la intención burlaré: ciega obediencia
diré que predicó; y así su gente
no logra exterminar mi omnipotencia. (95)

Luzbel también celebra un cristianismo que consuele a los pobres y los reconcilie con su situación, lo cual facilita su explotación por los poderosos. Así se afirma que:

Si conviene a Satán, Jesús exista;
mas, prisionero con cadena dura.
...
...
Que el pobre nos engorde y que le asista

un Dios consolador en su amargura.
De los Cristos bebed por las cadenas,
y que un Dios de bondad calme sus penas. (151)

Algo parecido parece ocurrir, dicho sea de paso, con las ideas de Platón. Si bien se le presenta como un pensador justo ya admirable, por otro lado se le hace reconocer que su justificación de las castas y las clases, es decir, las diferencias sociales fijas, ha sido de gran ayuda para afianzar el gobierno de Luzbel (85, 92). Por otra parte, Luzbel juzga conveniente el fanatismo y la intolerancia con que algunos cristianos defienden su fe: el fanatismo es la fuente del despotismo. Por eso ve con buenos ojos las cruzadas y la persecución de los moros. Como afirma Satán: “¿Qué importa si enardezco el fanatismo,/el mejor auxiliar del despotismo?” (96). El emblema de Crisófilo una vez se convierte en colaborador de Satán lo resume todo, por un lado el culto del oro y por el otro la represión a nombre del cristianismo: “una mano robando en campo de oro/y un buen cristiano degollando a un moro” (145).

No sorprende entonces que en *La Sataniada* se presente favorablemente a varias figuras históricas que se enfrentaron a las estructuras eclesiásticas de su época a nombre de un cristianismo depurado. Es el caso de Arnaldo de Brescia, Juan Hus y Martín Lutero. Más aún, como indicamos, si bien *La Sataniada* propone una defensa del verdadero cristianismo contra su falsificación absolutista, esa versión del verdadero cristianismo es marcadamente heterodoxa. De hecho nos parece que la cosmología formulada en *La Sataniada* puede vincularse a una herejía específica: la herejía gnóstica, una de las más antiguas, de la cual han existido distintas variantes. Aquí no podemos resumirlas todas, pero sí podemos tomar en cuenta su estructura fundamental.

El problema que anima la herejía gnóstica es el mal: si Dios creó el mundo y si Dios es todopoderoso y es bueno, ¿cómo se explica la presencia del mal? Si no es creación de Dios, entonces Dios no sería todopoderoso, ni creador de todo lo que existe. No sería Dios. Si es creación de Dios, entonces queda en entredicho su bondad. Es decir, la existencia del mal parece dejar solo dos opciones: un Dios malvado o la inexistencia de Dios, ambas inaceptables para un cristiano. Las doctrinas gnósticas que se nutren de doctrinas anteriores al cristianismo (entre ellas el platonismo con su concepción del mundo material como copia degradada de un mundo ideal) intentan solucionar este problema

colocando intermediarios entre Dios y la creación (Christie-Murray, 21, 23, 31).⁵

Según las herejías gnósticas, el mundo y la humanidad no son creaciones directas de Dios. Dios creó en su momento a otros seres que le hacían compañía. Algunos se apartaron de su creador y cayeron o fueron proscritos de su presencia. Este ser o seres o sus descendientes son los que entonces dan forma al mundo que conocemos y a la humanidad: la humanidad es creación divina, pero indirectamente, es decir, por medio de quienes se habían apartado de Dios. De ese modo se explicaría tanto el vínculo divino del ser humano como la presencia del mal en el mundo, esto es, tanto la necesidad como la posibilidad de salvación. En algunas versiones de la herejía gnóstica la figura que cae es Sofía, amante del conocimiento, que a su vez procrea al Demiurgo, el artesano, que a su vez dará forma al ser humano.

Nos parece que en *La Sataniada* estamos ante otra variante de la herejía gnóstica que acabamos de resumir muy apretadamente. En *La Sataniada* la historia de Satán y de Eva, y de la creación del mundo y de la humanidad se relata en cuatro ocasiones: por el lepropolitano anónimo que firma el Proemio, por el mismo Satán y por Platón, según nos relata el protagonista, Crisófilo Sardanápalo, y por el protagonista mismo. La historia puede resumirse de este modo. Dios creó a Lucifer, un ser portador de la luz, que habitaba con en el Edén. Lucifer peca por soberbia y llega a creer que es igual a Dios y, por tal razón, es desterrado del Edén. Luego de su destierro, Satán suspira y llora como un huérfano por el bien perdido. De ese llanto, materialización de su anhelo del Edén perdido, nacen las cosas bellas del mundo, como las flores y las aves, y de ese llanto también nace la primera mujer, Eva. Eva y Satanás se aman y tienen hijos y ese es el origen de la humanidad. La humanidad es hija de Satán y Eva, es decir, de Satán, la encarnación del mal y del deseo de regreso al Edén que aun así sentía y del cual surgió Eva: para la humanidad ese regreso es posible, pero no para Satán. Cristo vino al mundo para señalar ese regreso para la humanidad, pero fue vencido y capturado por Satán que desde entonces reina a nombre de un falso cristianismo (14, 32, 87, 90, 94-95, 164-165).

Así se anudan las diversas dimensiones del texto. Satán representa el absolutismo y el falso cristianismo. La lucha contra el absolutismo es también la lucha por el verdadero cristianismo y la reconciliación con Dios.

⁵ La historia del gnosticismo puede dividirse en tres etapas: el gnosticismo pre-cristiano, el gnosticismo que adopta algunos aspectos del cristianismo y el cristianismo gnóstico.

El cristianismo verdadero dotará a la lucha anti-absolutista y al progreso moderno de los valores que permitirán evitar los excesos del terror o del comunismo y del culto desmedido por el dinero y el oro. Se entiende entonces por qué los dirigentes más destacados de la revolución lepropolitana son Eva y Cristo (176, 182). Por otro lado, el rol destacado de una mujer como líder de la revolución anti-absolutista corresponde a la concepción de Tapia de la subordinación de la mujer como una de las palancas del despotismo (187).

Breve desvío por otros textos

Aunque hemos querido ampararnos estrictamente en el texto de *La Sataniada*, nos parece que la perspectiva que hemos explicado también está presente en otros textos de Tapia, lo cual aporta evidencia adicional a nuestra tesis. En *Mis memorias*, por ejemplo, también encontramos una vigorosa crítica del absolutismo, la censura y la intolerancia, y una defensa del pensamiento crítico e ilustrado. Así se critican los ayuntamientos “lumunicidas” y se insiste en que Puerto Rico necesita “más luces” y “menos omnímodas”, refiriéndose al poder de los gobernadores coloniales. Se critican igualmente la esclavitud, el bando contra la raza africana del gobernador general Prim, los expedientes de pureza de sangre y el régimen de la libreta, posiciones que corresponden a la exigencia liberal de abolición de toda forma de servidumbre legal y de igualdad de todos los ciudadanos ante la ley (*Mis memorias* 33, 73, 132, 137-138, 140). El autor se ubica conscientemente en la tradición de las Cortes de Cádiz, ciudad que describe como la “cuna de las libertades patrias” (*Mis memorias*, 87). De igual forma relata su estadía durante su niñez en Málaga y la impresión duradera que le causó la revolución de 1835-36 y el conflicto entre liberalismo y carlismo en la península. Describe como en aquel momento ya se definía como liberal y cómo al ir a la escuela colocaba en su gorra una banda con el lema “Viva la constitución” o tal vez el más intransigente “Constitución o muerte” (*Mis memorias*, 92-93). De igual forma Tapia destaca cómo en el contexto de la revolución liberal había asistido a representaciones de distintas obras, entre ellas *La viuda de Padilla*, del autor y político liberal Martínez de la Rosa, en la que se exaltaba la gesta de los comuneros ante el naciente absolutismo español en el siglo XVI (*Mis memorias*, 107).⁶ Más interesante aún para esta discusión es el

⁶ La trayectoria de Martínez de la Rosa es un buen ejemplo de la evolución del liberalismo. En 1812 y 1820 fue un constitucionalista radical. En 1812 escribe *La viuda de Padilla*, obra en la

señalamiento de que en aquel momento Tapia ya era partidario del “progreso” y “justicia” y la utilización de *La Sataniada* para definirse políticamente. Así, en un pasaje incomprensible para los que no hayan leído *La Sataniada*, Tapia afirma en *Mis memorias* que él “habría vivido en Leprópolis, para cuya región o ciudad nací, como nada afectó a Satán” (*Mis memorias*, 95).⁷

En *Mis memorias* Tapia, al igual que en *La Sataniada*, celebra el impacto de la imprenta y relata la historia de sus inicios y accidentada evolución en Puerto Rico. Celebra igualmente las transformaciones provocadas por la revolución industrial y la intensificación del comercio internacional. Así aplaude cómo los vapores ingleses en particular habían “abreviado desde hace largo tiempo las comunicaciones universales, poniendo en contacto los diversos y más apartados puntos del globo con beneficio de la civilización”. Ofrece un vívido ejemplo de cómo la censura y el miedo a nuevas ideas bloqueó la posibilidad de que San Juan se convirtiera en un puerto libre, abierto al comercio internacional, y cómo el proyecto se trasladó a San Thomas y con él los “almacenes, diques, y el movimiento de pasajeros: riqueza y contacto con los otros pueblos, inherentes todo a una estación comercial naval mercante, cada vez más entroncada con el mundo entero” (*Mis memorias*, 47). Su lamento en *Mis memorias* remite a uno de los personajes que en *La Sataniada* representan al poder absolutista, la figura que encabeza el consejo de gobierno de Diablópolis: “¡Siempre Torquemada y Maquiavelo! ¡Siempre el Siglo XVI!” (*Mis memorias*, 48).

El registro más ingenioso de la visión de Tapia de un Puerto Rico transformado por lo que en *La Sataniada* se describen como las “fuerzas activas del moderno mundo” (347) lo encontramos en su escrito “Puerto Rico, visto sin espejuelos por un cegato” de 1876. Allí se imagina un Puerto Rico dotado de industrias y una agricultura modernas, ambas transformadas por la aplicación del vapor; un país conectado con el mundo

que exalta la rebelión de las comunas de Castilla. Según él, el triunfo de las comunidades hubiese implantado en España “un régimen templado, semejante al que ha hecho libre y feliz a Inglaterra”. Tal desenlace “nos hubiera ahorrado tres siglos de servidumbre y de desdichas” (23). Pero, según un estudioso de su obra: “Desde el año 20 se amedrenta su espíritu burgués al ver los desórdenes que estallan en Madrid...” (xii). A partir de su regreso a España en 1833, ya no será partidario del “liberalismo radical de las Cortés de Cádiz”, sino “uno de los jefes del partido moderado” (xiii) Como tal, no reconocía “ni la soberanía popular ni el absolutismo regio” (xiv). Citas de Martínez de la Rosa, *Obras dramáticas. La viuda de Padilla, Aben Humaya y La conjuración de Venecia*, Jean Sarrailh, *Clásicos Castellanos*, 107, (Madrid: Espada-Calpe, 1964).

⁷ En otro pasaje Tapia también menciona cómo en *La Sataniada* discute cómo Satán ha falsificado el cristianismo (*Mis memorias*, 64).

a través de un gran puerto y del telégrafo, con sus distintas regiones rescatadas del aislamiento por ferrocarriles internos y vapores costaneros y una población educada por una prensa periódica, escuelas y universidades. Puerto Rico sería una Atenas por la ciencia y un Londres por el comercio e industria (*Cuentos y artículos*, 59).

Pero a la vez que protesta contra la censura, los poderes omnímodos de los gobernadores, contra la esclavitud y el régimen de la libreta, Tapia también critica a los “ilusos de Lares”. Comparte sus “aspiraciones liberales”, pero condena la “forma insurreccional” que, según él, ha provocado un temor justificado en los sectores más ilustrados del país (*Mis memorias*, 90, 105, 162). Tapia crítica igualmente a los liberales peninsulares que en 1837 determinaron que la constitución liberal no se extendería a Cuba ni a Puerto Rico, y también a lo que él llamaba “liberales de boquilla”, como el general Prim, que eran liberales en la península pero se comportaban como déspotas en las colonias (*Mis memorias*, 120, 131-132). Unos y otros padecían de lo que Tapia describía como “susplicia torquemádica” (*Mis memorias*, 121). Los abusos del absolutismo y las inconsistencias de los liberales peninsulares alimentaban los excesos del bando revolucionario. Contra unos y otros Tapia defendía un liberalismo consistente y recomendaba al país el camino de la reforma “única senda que puede hacerlo mejorar y progresar” (*Mis memorias*, 90, 162).

Contenido y forma y los dilemas del liberalismo

Existe una interesante correspondencia entre el dilema liberal que, como hemos visto, es parte central del asunto de *La Sataniada* y la forma del texto de Tapia. Como hemos visto, en el proceso de criticar el absolutismo y el falso cristianismo, el contenido de *La Sataniada* se toma las más grandes libertades mezclando figuras y épocas históricas y construyendo encuentros y coyunturas imaginadas que han desconcertado a más de un lector y a casi todos los críticos. Si algo caracteriza el contenido de *La Sataniada* es el exceso, el irrespeto a todo orden cronológico, histórico, filosófico o teológico tradicional. De ahí la mención de un “centón de herejías” y de teorías a “medio mascar” por Menéndez y Pelayo y de personajes “disímiles” arrancados de distintas épocas sin aparente “concentración histórica”, según Martín. De ahí también la descripción de su contenido por Menéndez y Pelayo como “extravagante” y “estrambótico” (Menéndez y Pelayo, 343-344, 346). Si *La Sataniada* es

sobre todo un texto político y si políticamente es un texto liberal, aquí sin duda estamos ante la imaginación liberal desenfrenada: un verdadero viaje o tripeo del pensamiento liberal, como diríamos en nuestro lenguaje de la calle. Pero inmediatamente tenemos que indicar que aquí existe, a pesar de todo, un freno. Ese viaje de la imaginación liberal está sometido a una disciplina formal verdaderamente implacable: la octava real, con sus estrictas reglas, reiterada a lo largo de más de trescientas páginas y más de mil veces. Aquí también, la aspiración parece ser el gobierno a la vez libre y firme al que Guizot hacía referencia. Si el liberalismo pretendía luchar contra el absolutismo evitando los excesos del Jacobinismo y, después de cierta fecha, del comunismo, en *La Sataniada* se desata la imaginación liberal a la vez que se le intenta sujetar a muy estrictos cauces formales: aquí también se quiere el cambio y la renovación, sin los excesos que puede desatar.

Mijaíl Bajtín ha postulado que la novela es el género menos convencional: aparece en la medida que se rompen las convenciones de otros géneros. Es el género que nace gracias a la descomposición de otros géneros. Por lo mismo es el más heterogéneo, el más cambiante y el más flexible. Es el más abierto, según él, a la incorporación de todas las dimensiones del diálogo social y todas las formas de escritura.⁸ En *La Sataniada* Tapia insiste en determinadas convenciones y se resiste a la “novelización” que el contenido parece exigir. En *Póstumo el transmigrado*, como hemos indicado en otro estudio, ocurre lo opuesto. *Póstumo* es también un texto liberal. Baste mencionar como el / la protagonista de la segunda parte, Póstumo envirginiado o Virginia empostumada (hombre reencarnado en cuerpo de mujer) se une a la insurrección armada para luchar por los derechos de la mujer, para luego renunciar a esa forma de lucha e insistir en la necesidad de buscar reformas graduales. Pero en este caso el liberalismo se radicaliza formalmente y se atreve a construir un texto, una novela, heterogénea, híbrida, mezcla de diversas formas de escritura, con resultados mucho más atractivos e interesantes desde el punto de vista literario. Pero eso es tema para otro estudio.

⁸ Ver mi estudio sobre este texto de Tapia: “Género y frontera: *Póstumo el Transmigrado* de Alejandro Tapia”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 24, no. 1, 1997, 221-236.

OBRAS CITADAS

- Anderson, Perry. *The Absolutist State*. London: Verso, 1974. Impreso.
- Arrillaga, María, “La mujer en *La Sataniada* de Alejandro Tapia y Rivera”. *Revista de Estudios Generales* 2.2 (1987-1988): 79-94. Impreso.
- Bernabe, Rafael. “Género y frontera: *Póstumo el Transmigrado* de Alejandro Tapia”. *Revista de Estudios Hispánicos* 24.1 (1997): 221-236. Impreso.
- Castro Pérez, Elsa. *Tapia: señalador de caminos*. San Juan: Coquí, 1964. Impreso.
- Christie-Murray, David. *A History of Heresy*. New York-Oxford: OUP, 1989. Impreso.
- Engels, Frederick. *The Peasant War in Germany* (1850). New York: International Publishers, 1976. Impreso.
- Engels, Frederick. *The Role of Force in History. A Study of Bismarck’s policy of blood and iron*. New York: International Publishers, 1968. Impreso.
- Fránquiz, José A. “Introducción”. En Alejandro Tapia y Rivera. *La Sataniada*. San Juan, 1945. 9-13. Impreso.
- García Díaz, Manuel. *Alejandro Tapia y Rivera. Su vida y su obra*. (San Juan: Coquí, 1964).
- Hobsbawm, Eric. *Los ecos de la Marsellesa*. Traducción de Jack Cohen. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.
- . *The Age of Revolution*. New York: Mentor, 1962. Impreso.
- Landes, David S. *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. Impreso.
- Martín, José Luis. *Análisis estilístico de La Sataniada de Tapia*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958. Impreso.
- Martínez de la Rosa. *Obras dramáticas. La viuda de Padilla, Aben Humeya y La conjuración de Venecia*, Jean Sarrailh, *Clásicos Castellanos*, 107, Madrid: Espada-Calpe, 1964. Impreso.
- Marx, Carlos. *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852). Barcelona: Ariel, 1985. Impreso.

- Marx, Carlos. *Revolución y contrarrevolución en Alemania* (1852). Traducción de Antonio Encinares P. México D. F. Grijalbo, 1967. Impreso.
- Marx, Carlos. “España revolucionaria”. En *Revolución en España* (1854). Traducción de O. P. Safont. Barcelona: Ariel, 1960. 67-127. Impreso.
- Mayer, Arno J. *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War*. New York: Pantheon, 1981. Impreso.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Tomo I. Madrid: Librería Victoriano Suárez, 1911. Impreso.
- Moreira, Rubén, “*La Sataniada*: ironía cósmica en el romanticismo puertorriqueño”. *Actas de Tapia*. San Juan: Ateneo, 2004. 37-46. Impreso.
- Roberts, J.M. *The New Penguin History of the World*. London: Penguin, 2002. Impreso.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *El bardo de Guamaní. Ensayos literarios* (La Habana: Imprenta del Tiempo, 1862. Impreso.
- . *Mis memorias*. San Juan: La Biblioteca, 1994. Impreso.
- . “Puerto Rico visto sin espejuelos por un cegato”. *Cuentos y artículos varios*. San Juan: Imprenta Venezuela, 1945. 55-60. Impreso.
- . *La Sataniada. Grandiosa epopeya dedicada al Príncipe de las Tinieblas*. Río Piedras: Edil, 1975. Impreso.

**PUNTES Y PASAJES TEXTUALES EN
COMO EL AIRE DE ABRIL,
DE ARTURO ECHEVARRÍA**

Hortensia R. Morell, Ph. D.
Spanish and Portuguese Department
Temple University

Resumen

Este artículo propone el análisis intertextual de la novela criminal autorreflexiva *Como el aire de abril* (1994) de Arturo Echavarría guiándose por el análisis que el mismo Echavarría realiza del relato de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”. De ahí que veamos cómo Echavarría crea un escritor protagonista desvalido ante las circunstancias de represión y censura política en el Puerto Rico de los cuarenta y cincuenta, e incapaz de confrontar en los setenta al perpetrador de un crimen que él atestiguara durante la Guerra de Corea. En cambio, compensa sus deficiencias recreándose en una novela como el doble heroico (en política y amores) del poeta chileno Pablo Neruda, a su vez un doble del Paolo Malatesta de Dante. Irónicamente, su escritura de la novela lleva a su secuestro y muerte por sus captores, así como al secuestro de un antiguo estudiante que investiga su desaparición.

Palabras clave: novela criminal, la Ley de la mordaza, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Arturo Echavarría

Abstract

This article proposes an intertextual analysis of Arturo Echavarría’s self-reflexive crime novel *Como el aire de abril* (1994) that takes into consideration the writer’s own analysis of Borges’s “El jardín de senderos que se bifurcan” as a guideline. Thus, we see how Echavarría creates a writer protagonist incapable of overcoming in his own life the political circumstances of repression and censorship of Puerto Rico in the forties and fifties, or of confronting in the seventies the perpetrator of a crime he witnessed during the Korean War. Instead, he compensates for his defi-

ciencias by recreating himself in a novel as a heroic double (in love and politics) of the Chilean poet Pablo Neruda, himself a double of Dante's Paolo Malatesta. Ironically, his writing the novel leads to his kidnapping and death by his captors, as well as to the kidnapping of a former student who investigates his disappearance.

Key Words: crime novel, the Gag Law, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Arturo Echavarría

Reconocido por su labor docente y sus trabajos críticos sobre la obra de Jorge Luis Borges, Arturo Echavarría sorprende al ámbito literario puertorriqueño con la publicación de su novela criminal *Como el aire de abril* en 1994.¹ José Rosado Rodríguez la incluye entre las novelas de crimen y delito que evidencian la disfunción del sistema legal y la corrupción del poder en Puerto Rico, mientras que Benjamín Torres Caballero y Janette Becerra se refieren respectivamente a ella como “thriller” (27) y “novela negra” (184). Becerra ilumina la intertextualidad en la novela, las relaciones de sus personajes Pablo y Frances con sus parónimos dantescos que Borges recrea en su poema “Inferno, V, 129” y comenta en su ensayo “El verdugo piadoso”.² Becerra muestra cómo Frances y Pablo, personajes que Dante y Borges enlazan en su lectura de Ginebra y Lanzarote, se conectan en *Como el aire de abril* en su lectura de las novelas de detección *A Coffin for Dimitrios* de Eric Ambler y *The Thin Man* de Dashell Hammet.

¹ Echavarría ha publicado dos estudios exegéticos sobre Borges, pero también cuenta con relatos cortos como “Un weekend en Santomas” y “La isla en el horizonte” en su acervo creativo. Janette Becerra ha señalado las coincidencias entre Gerónimo Miguel Chaves –profesor universitario que escribe una novela detectivesca dentro de *Como el aire de abril*– y Echavarría mismo.

² Echavarría repetidamente incluye, tanto en la novela como en el manuscrito intercalado en ella, la mención de un libro abierto para vincular sus distintos niveles. En la visita de Juan González y entrevista con don Alfredo (Memo) Herrero en Isabela, se observa al extraño vecino que ha sufrido un *breakdown* durante sus estudios en Europa leerle a una muchacha retardada: “El hombre [. . .] tenía un libro abierto sobre sus rodillas y, [. . .] no era difícil adivinar que leía a media voz” (107, 106). En el historial del muchacho reverbera oblicuamente el de don Gerónimo Miguel Chaves, que el profesor refracta en los protagonistas del manuscrito (Pablo y Frances) y sus libros abiertos de literatura de detección. Becerra identifica la lectura del muchacho como la *Semiótica* de Julia Kristeva, y esa identificación la lleva a estudiar, siguiendo a Kristeva, la intertextualidad de la novela de Echavarría. Efectivamente, Borges comienza el poema en el momento del traspie moral de los cuñados: “Dejan caer el libro, porque ya saben / que son los personajes del libro”, para explicarnos luego, mediante sus regresos infinitos: “Son Paolo y Francesca / y también la reina y su amante / y todos los amantes que han sido / desde aquel Adán y su Eva en el pasto del Paraíso” (1: 513).

Efectivamente, Echavarría construye su novela alrededor de varios crímenes y su detección. El profesor universitario puertorriqueño Gerónimo Miguel Chaves –testigo de un crimen durante la Guerra de Corea–, resulta víctima de secuestro y asesinato por las indiscreciones de su hijo Miguel Ángel. Su ex alumno de posgrado Juan González –investigador incidental del secuestro–, establece con sus entrevistas la identidad y el móvil de los criminales solamente para terminar también secuestrado. Entiendo, sin embargo que la estructuración de la novela la acerca más al *suspense*, género detectivesco al mismo tiempo prospectivo y retrospectivo donde Tzvetan Todorov reconoce la recombinação de la novela enigma con la exploración del entorno violento de la serie negra (44-51). *Como el aire de abril* consta de diecisiete capítulos donde Echavarría alterna la labor de detección de Juan González en el presente de la novela con el manuscrito de otra novela escrita por el profesor Chaves cuyo título – *Como el aire de abril en Sevilla*– le hace eco, y cuya génesis y autoría no se revelan sino hasta los capítulos finales. Los sigue un epílogo donde dialogan dos personajes ajenos al caso confirmando la desaparición y la muerte de Chaves, de su hijo Miguel Ángel y de los matones a cargo del secuestro –Luis y Luisito Morales–, pero dejando abierto el paradero de Juan al adscribirle el estatuto de desaparecido “hace algún tiempo” (216-17).

Teniendo ya clara la presencia de Borges en *Como el aire de abril*, me interesa mostrar aquí cómo Echavarría utiliza también en su construcción los mismos resortes que él demuestra operantes en la ficción borgeana. En su ensayo crítico “Espacio textual y el arte de la jardinería china: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’”, Echavarría se guía por el modelo de Aburawi Elmajdoub y Mary Miller para adentrarse en el relato policial de Borges.³ Elmajdoub y Miller proponen que Borges explora en sus obras las maquinaciones humanas en tanto remedios contra la impotencia (249), y Echavarría se enfoca en las estrategias verbales –las fabricaciones de escritura o lectura– de un personaje desvalido, incapaz de bregar de otro modo dentro de sus contextos político culturales o histórico sociales, para internarse en “El jardín”. Se trata de Yu Tsun, encargado de comunicar a los alemanes el lugar de la guarnición británica en la ciudad de Albert a

³ En el Prólogo a *Ficciones* Borges apunta sobre la narración: “[E]s policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (*Obras completas 1*: 829, bastardillas en el original).

través del asesinato del sinólogo Stephen Albert. Echavarría esclarece el crimen, aparentemente insensato, mediante el riguroso análisis de las intervenciones británicas en China, incluyendo el arrasamiento y quema del jardín imperial creado por el antepasado de Yu Tsum, Tsui Pen. El protagonista del relato se siente menos denigrado actuando como espía para los alemanes y convierte, a través de la escritura, el nombre del sinólogo en topografía. Echavarría puntualiza: “La confección o reconfiguración de estas ‘obras secretas’ parece ser uno de los escasos recursos de acción que aún quedan a disposición de quienes carecen de acceso a las fuentes e instrumentos de un poder que los limita, los disminuye, y en muchos casos, los oprime” (“Espacio textual” 12). Por eso, Echavarría insiste en la necesidad de aclarar tanto el trasfondo al que nos remite el relato –“los datos históricos que fundamentan y, en cierto modo, explican las relaciones de poder y sujeción”–, así como las estrategias que articulan esos “artefactos auto-conscientes y auto-reflexivos” (“Espacio textual” 13, 16).

Me interesa entonces esclarecer aquí tanto los contextos culturales de la novela como los puentes y pasajes textuales que sus personajes tienden para superar esos contextos. Como en el maestro Borges, se trata aquí de un estratégico proyecto de escritura y de lectura de personajes impotentes o desvalidos por sus circunstancias, respectivamente Gerónimo Miguel Chaves y Juan González. Desde un presente impreciso, a fines de los años setenta del siglo pasado, *Como el aire de abril* se instala en la década del cincuenta, uno de los momentos más álgidos dentro de la conflictiva realidad puertorriqueña iniciada por la ocupación norteamericana de la isla durante la Guerra Hispano-estadounidense de 1898.⁴ Según ha observado minuciosamente Ivonne Acosta en *La mordaza*, el Puerto Rico de los cincuenta responde a la política norteamericana de la posguerra que culmina en la guerra fría y el florecimiento del macartismo: “Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos de América declararon una política tanto internacional como nacional dirigida a contener el comunismo en el mundo y la subversión en ese país” (21). Esa política, la Doctrina Truman, conduce a la Marina de los Estados Unidos a la compra de la isla de Culebra en ciento diez mil dólares y a la toma de la isla de

⁴ Si bien el presente del manuscrito se precisa alrededor del 1953 o 1954, el presente de la novela resulta más difícil de determinar. El auge de programas como la “escuela de crecimiento e integración universal” a la que asiste Isabel en la década de los setenta, así como la posibilidad de Juan González de realizar investigaciones en la isla de Culebra (ocupada por la Marina de los Estados Unidos hasta 1975), me inclinan a ubicarlo a fines de los setenta.

Vieques (ambas parte integral del territorio nacional puertorriqueño), justificándose en una necesidad estratégica de defensa, con la consecuente expulsión de la población nativa y de las protestas desde la isla grande. Culebra se convierte para la Marina en campo de práctica para la guerra de Corea (1950-53), en la que se obliga a participar a los puertorriqueños.⁵

La Doctrina Truman también conduce a la aprobación en 1948 en Puerto Rico del proyecto legislativo que culmina en la Ley 53, la Ley de la mordaza, una réplica insular de la cláusula anti sediciosa de la Ley Smith de 1940.⁶ Explica Acosta que la Ley 53 “[v]enía acompañada por un aparato represivo que constituía, en efecto, una limitación a la libertad de palabra, de prensa y de reunión en asamblea” (122). La *mordaza* socava en la isla los derechos civiles con un régimen de silencio que penaliza toda actividad considerada sediciosa por distinta de la sujeción incondicional a los Estados Unidos: la adhesión a los partidos nacionalista, independentista o comunista conlleva el arresto y la prisión.⁷ Encarcelados los líderes independentistas por implementación de la Ley 53, triunfa electoralmente en Puerto Rico el partido que lleva a la instalación en 1952 del Estado Libre Asociado, o de “asociación permanente” con los Estados Unidos.

⁵ El servicio militar es obligatorio a los puertorriqueños “por proclama de Truman de julio de ese mismo año [1948]” (Acosta 127). Véase Figueroa Soulet sobre los puertorriqueños en Corea.

⁶ La revista *Time* incluye entre los comunistas arrestados en octubre de 1954 en violación de la Ley Smith a Ramón Mirabal Carrión, secretario general del Partido Comunista en Puerto Rico (arrestado en Hidalgo, Texas), y al periodista, escritor y activista César Andreu Iglesias y su esposa Jane Speed de Andreu (arrestados en Nueva York) (*Time*). Georg Fromm explica que Andreu Iglesias, “[f]ue arrestado en 1950 y luego en marzo y octubre de 1954. La amenaza de mayor envergadura fue la acusación por violación de la Ley Smith: el proceso judicial se extendió desde octubre de 1954 hasta enero de 1958, con la siempre presente posibilidad—muy real en aquel tiempo—de sufrir una larga condena en prisión” (121). La Ley McCarren-Walter, o Ley sobre inmigración y nacionalidades de 1952, restringe la inmigración a los Estados Unidos al prohibir la entrada de “potenciales subversivos” y autorizar la “deportación de inmigrantes o ciudadanos naturalizados envueltos en ‘actividades subversivas’”, a “miembros o antiguos miembros del Partido Comunista, o a cualquier persona que exprese una visión alternativa al capitalismo estadounidense” (Golinger). Esta ley consigue que se niegue la entrada a los Estados Unidos a notables artistas e intelectuales exclusivamente por razones ideológicas, pero al final de la Guerra Fría (1990) la sección ideológica se retiró, restaurándose luego en el 2001 con la Ley Patriota (Golinger). Pablo Neruda se encuentra entre los escritores excluidos por la Ley McCarren-Walter (Golinger).

⁷ Aunque no he podido encontrar verificación documental al respecto, sospecho que, en lo que toca a organizaciones internacionales como el Consejo Mundial por la Paz (World Peace Council)—creado en 1949-50 para promover la paz y el desarme nuclear, la protección de los derechos humanos y la cultura, y solidario con las luchas de liberación nacional y la soberanía e integridad de los países en contra del imperialismo—, sus actividades también se vinculan al comunismo y el desarme nuclear, y por ello contrarias a los intereses de los Estados Unidos. Wilfredo Mattos Cintrón comenta al respecto: “En *Pueblo* [periódico del Partido Comunista de Puerto Rico] aparecen a menudo comunicados e información del Consejo Puertorriqueño de la Paz, o del Consejo Mundial, lo que es natural habida cuenta de que se trataba de una organización impulsada por el Partido Comunista. Según las actas de las vistas que celebró el comité del Congreso por actividades antiamericanas, en el 1959, aparecen entre los citados tres personas que eran dirigentes del Consejo: José Enamorado Cuesta, Ramón Díaz Cruz y Manuel Arroyo”.

Dada la encerrona lógica de la *mordaza*, y luego de las represalias a la huelga universitaria de 1948, el partido nacionalista promueve la violencia como única alternativa de liberación nacional, en su ataque en 1950 a las residencias del gobernador en San Juan y del Presidente Truman en Washington, además de las revueltas de 1951 y el ataque al Congreso en 1954.

Echavarría conecta los setenta y los cincuenta en *Como el aire de abril* mediante los personajes de Chaves y González. La novela observa la tarea detectivesca de González en las entrevistas que él conduce para aclarar el paradero de su profesor secuestrado. Estas entrevistas le develan a un Chaves envuelto en su juventud universitaria de la posguerra en el activismo político del Comité por la Paz y en una tórrida relación amorosa con Amelia Sánchez. Chaves termina sus estudios de doctorado en Nueva York, pero rompe su relación con Amelia antes de partir a España y Francia para completar su disertación. Juan descubre que, una vez doctorado, Chaves participa en la guerra de Corea y allí atestigua un crimen que él es incapaz de denunciar: el teniente Raúl Núñez, su superior, el mismo poderoso abogado que le ayudara con los arrestos de sus amigos por sus actividades del Comité por la Paz, le da muerte a un prisionero de guerra indefenso.⁸ González verifica la disfuncionalidad del matrimonio de Chaves y su esposa Nora, e identifica a Núñez, temeroso de ser delatado y de perder un puesto importante en Washington, como el responsable de arreglar el secuestro.

Alternadamente a las investigaciones de Juan González en *Como el aire de abril*, Echavarría nos permite leer en el manuscrito inédito de Chaves –*Como el aire de abril en Sevilla*– la forma en que el profesor compensa su impotencia, el fracaso de su relación amorosa con Amelia, y el terrible desamor de su matrimonio con Nora, refractándose especularmente en su protagonista, su alter ego Pablo. Como Chaves, Pablo también ejerce la docencia universitaria después de doctorarse en Nueva York con estadías en España y Francia para

⁸ En este aspecto, *Como el aire de abril* evoca la novela *El derrumbe* (1960), de César Andreu Iglesias. Allí, José Dolores (Lolo) Pietri Crespo es incapaz de superar la herencia paterna de corrupción y paternalismo en la hacienda La Dolores después de que él mismo comete un crimen durante su servicio militar en Corea: Lolo le dispara por la espalda y le da muerte a un prisionero de guerra a su cargo. La poética de Andreu Iglesias, sin embargo, es la de la novela realista naturalista decimonónica. Así se advierte desde su epígrafe de Stendhal alusivo a la “novela espejo” que refleja igualmente el “azul del cielo” y el “fango de los surcos”. Me propongo observar cómo la poética de Echavarría, al contrario, cuestiona a Stendhal y propone la “obra abierta” de las estéticas contemporáneas, estéticas que Umberto Eco indaga en *Obra abierta*.

completar su disertación. Pero Pablo realiza acciones de las cuales Chaves es incapaz: va preso por sus actividades políticas en el Comité por la Paz (Chaves nunca estuvo preso), no participa en la guerra, se divorcia cuando su matrimonio no funciona, se solidariza con los nacionalistas envueltos en las revueltas de 1951 y los comunistas víctimas en 1953 y 1954 de la Ley Smith y la Ley McCarren-Walter, y por fin se embarca en una aventura adúltera con Frances, arrebatado de amor. Chaves modela a Pablo, y su relación con Frances, en la biografía y la poesía amorosa de Pablo Neruda, su homónimo, al mismo tiempo que construye puentes textuales dentro del manuscrito mediante la literatura de detección que él leía con Amelia Sánchez (Ambler, Hammett) (76), y además con *Las metamorfosis* de Ovidio.⁹

La selección de Neruda como ideal compensatorio de Chaves se comprende al contemplar el incansable activismo político y el intenso historial amoroso del poeta marxista chileno, inseparables ambos de sus versos. Obligado a expatriarse en 1949, Neruda asiste ese año al Primer Congreso Mundial de la Paz, y como miembro del Consejo viaja a México, donde conoce a Matilde Urrutia estando casado con Delia del Carril. Siempre como integrante del Consejo, Neruda viaja internacionalmente en 1950 y comparte ese año el Premio Internacional de la Paz con Pablo Picasso y otros artistas. De gira por Italia en 1951, es expulsado del país por su política, pero la expulsión se revoca por el reclamo público de artistas, escritores e intelectuales italianos. Todavía casado con del Carril, Neruda se instala con Urrutia en la Isla de Capri a vivir su arrebatado amoroso y compone dos libros importantes, *Las uvas al viento* y *Los versos del capitán*.¹⁰ El primero incluye su protesta en contra de la guerra de Corea en un largo poema

⁹ Neruda era fanático del policial y explica al encerrarse en Isla Negra a la espera del anuncio oficial del Nobel: "Agregué algunas novelas policiales a estas perspectivas de enclaustramiento" (*Obras completas* 3: 111). El poeta se refiere a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, que tradujera al español Borges, como "ese maravilloso libro de literatura policial" (*Obras completas* 5: 723). Hernán Loyola establece una relación entre el seudónimo del poeta y la primera novela de Arthur Conan Doyle *A Study in Scarlet* (1887), donde Holmes apunta su intención de escuchar un concierto por la ejecutante Norman Neruda (Wilson 15). Julio Cortázar comenta sobre su última visita a un Neruda agonizante de cáncer que las "novelas policiales, que tanto le gustaban, eran mejor sedante que las inyecciones cada vez más necesarias" (20). Como veremos más adelante, Chaves también utiliza la poesía y el ensayo de Borges, y el quinteto para clarinete y cuerdas de Johannes Brahms para construir esos puentes.

¹⁰ Para la cronología nerudiana utilizo el portal cibernético de la Universidad de Chile, además de Bottiglieri y Rodríguez. Alan Sicard escribe: "La redacción de *Los versos del capitán* es contemporánea de *Las uvas y el viento*, publicada dos años después. De todos los libros de Neruda, *Las uvas y el viento* es, sin duda alguna, el más decididamente, el más sistemáticamente optimista. Desterrando las tinieblas del pasado, saluda a la luz que se alza sobre las ruinas que

titulado “La flor de seda” cuya segunda parte –“Los invasores”– necesariamente debía resonar en Chaves luego de su experiencia en esa guerra: “Vinieron. / Los que arrasaron antes Nicaragua. / Los que robaron Texas. / Los que humillaron a Valparaíso. / Los que con garras sucias / aprietan la garganta / de Puerto Rico. / A Corea llegaron” (*Obras completas* 856).¹¹

Si Chaves replica en Pablo el activismo político de Neruda, el arrebatado del poeta por Urrutia (celebrado en sus múltiples dimensiones de éxtasis y angustia en *Los versos del capitán*) también germina retrotraído en la relación entre Pablo y Frances. Cuando primero se reúnen solos, Pablo le recita a Frances “La rama robada”, poema de la colección que sintetiza la entonces escandalosa situación de Neruda y Urrutia en Capri.¹² La devoción de Chaves por Neruda también se extiende a sus *Cien sonetos de amor* (1959), compuesto en Isla Negra, y atraviesa el lenguaje lírico de su manuscrito.¹³ La primera imagen de Frances, “Levantó los ojos color ámbar del libro abierto y los detuvo en él” (7), evoca las de Urrutia en el Soneto VIII, que incluye versos como: “Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,” y “si no fuera porque eres una semana de ámbar” (18). Al internarse en los bosques de mangle o explorar el faro de la costa suroeste de Puerto Rico en su primer y último viaje juntos (Lajas, Sabana

dejó la guerra: canta la construcción del socialismo” (516). Nicola Bottiglieri describe *Las uvas* como “construzione di una Europa della mente, una *Europa personale*, nerudiana, vista del poeta cileno” (énfasis Bottiglieri), y explica la peregrinación de Neruda como la empresa de un caballero andante: “Questo viaggio può essere anche paragonato a quello di un cavaliere errante che inizia il suo viaggio dalle Ande, arriva a Firenze, porta d’ingresso in Europa, e arriva, sino ai confini del mondo, ossia in Asia, sapende comunque che la sua dama l’aspetta in un’isola a Capri” (203).

¹¹ Importa notar que Echavarría también utiliza la sección “El pastor perdido” de *Las uvas al viento* para plasmar el estado de ánimo de Juan González una vez decide abandonar Culebra al principio de *Como el aire de abril*. Su contemplación de la isla grande (Puerto Rico) evoca los versos del poeta ante la España franquista. Compárese los versos de Neruda “Te quiero intacta, entera, / a mí restituida / con hechos y palabras, / con todos los sentidos, desenlazada y libre, / metálica y abierta!” (sic) (*Obras completas* 777), con la presentación de Juan: “Quiso pensar la isla intacta e inocente, llena de formas sin nombre. Quiso pensarla sin presencias identificables, un torbellino verde y húmedo, luz sin olor, antes de que nadie la mirara [. . .]” (1).

¹² Dada esa situación, *Los versos del Capitán* originalmente se publican de forma anónima y por suscripción, junto con una carta firmada por Rosario de la Cerda, realmente Matilde Rosario Urrutia de la Cerda. Giuseppe Bellini sostiene: “Sabemos que el encuentro con Matilde Urrutia fue para Neruda el encuentro con un gran amor, según documentan *Los versos del Capitán*, *Estravagario*, y los *Cien sonetos de amor*, libros poéticos que tienen su fundamento común en la plenitud del sentimiento amoroso” (68).

¹³ Bellini explica el significado para Neruda de su encuentro con Urrutia, encuentro que propicia la comunión con la naturaleza en Capri, y con el mundo natal del poeta en Isla Negra: “En Matilde, Neruda encuentra su complemento necesario y a través del amor ve abrirse la comunicación con el universo”; “[m]ujer y enamorado se funden y se confunden, dentro del panteísmo nerudiano, con los hilos de las hierbas; el cuerpo de la mujer amada confina con el cielo y con la tierra” (68, 69).

Grande, Cabo Rojo), la compenetración de los amantes con el mundo natural evoca el recorrido de la pareja chilena de Neruda y Urrutia en Isla Negra rememorado en la dedicatoria de los *Cien sonetos*.

Entre los saqueos de Chaves a Neruda, importa recordar el diálogo del poeta con el autor de la *Divina commedia* en el temprano *Crepusculario* (1923). En el poema “Ivresse”, Neruda (o su hablante lírico) se identifica con Paolo Malatesta y les rinde homenaje a él y a su cuñada Francesca di Polenta, amantes adúlteros colocados por Dante en un abrazo eterno en el segundo círculo del *Inferno* (el Canto V).¹⁴ Pablo (el personaje de Chaves) se dibuja así no solo como avatar de Neruda, sino el propio Malatesta. Dado que Frances, como Francesca, “había nacido en Italia, cerca del Adriático” (31), ella y Pablo son también avatares de los más notorios amantes del segundo círculo, y a través de ellos de Lanzarote y Ginebra. En “Ivresse” queda ya planteada la situación que recrea Chaves en el viaje de sus amantes durante las vacaciones de Pablo en abril: “A dónde me llevas, dijo ella [...]. A dónde me arrastras, susurró él [...] a dónde me despeño” (127).¹⁵

Chaves les permite a sus amantes anticipar la misma condena infernal por la caída que sufrieran antes Paolo y Francesca –“y por qué nos dejaron solos y tú me habías de besar yo lo sabía tembloroso tú temblorosa [...] y yo como si ya sintiera el vendaval y ya lo oyera silbar” (130). Por eso incurre en una refracción más, la de sus memorias en la Francia de la posguerra y la España franquista y especialmente las de su servicio militar en Corea– sus infiernos privados.¹⁶ Pablo y Frances persiguen, como Neruda y Urrutia en Capri y en Isla Negra, un refugio en la naturaleza que

¹⁴ Varios críticos han investigado el origen del seudónimo que Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basalto adopta en 1919. Jason Wilson nos recuerda que Emil Rodríguez Monegal sugería en *Pablo* un homenaje a Paul Verlaine (18). En cambio, Wilson mismo observa una identificación con Malatesta y su personificación del amor ilícito, un amor pasional alcanzable solamente fuera de las convenciones, según se observa en “Ivresse” (19-20).

¹⁵ *Crepusculario* también incluye el poema largo “Pelleas y Melisanda” (sic), basado igualmente en la historia de Paolo y Francesca. Recuérdese las correspondencias borgeanas que establece Becerra con la pareja de Chaves (nota 2, arriba). De acuerdo con Edwin Williamson “Inferno, V, 129” responde a la situación personal de Borges, alienado por sus parientes y amigos por su relación con María Kodama y por una política argentina que le resultaba entonces ininteligible: “On May 20, 1979 [...] he published a poem, ‘Inferno, V, 129,’ implicitly comparing himself and María to the two lovers in Dante’s *Inferno*, Paolo and Francesca, who are so absorbed in each other that they are oblivious to everything around them. [...] Borges still regarded love [...] as a saving grace in the hellish circumstances through which he was forced to live” (438). En su ensayo “*La divina comedia*” de *Siete noches* (1980), escribe Borges: “[C]reo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia*. [...] Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Y yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros” (*Obras completas* 3: 362).

¹⁶ En el conductor del vehículo que arrastra a sus protagonistas a esos infiernos en el Hotel de l’Est o el Hotel Etoile, el personaje escritor recrea, o a su compañero de Corea Pepe Ruiz o al

ambos conocen, pero se ven trasladados a otro *locus* pre infernal más: el patio paraíso del Jardín de Monardes en la Sevilla apestada del 1649, peligrosamente localizada en la calle de la Sierpe.¹⁷ Chaves por fin los devuelve al mangle puertorriqueño y a la unidad en la naturaleza que sugiere el último de los *Cien sonetos de amor* de Neruda—”y allí donde respiran los claveles / fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso

prisionero a quien Núñez le da muerte. Entre los testigos a quienes González entrevista, don Alfredo (Memo) Herrera relata cómo a Pepito Ruiz “lo cogió una bala de mortero y lo dejó hecho un chinchorro [...] él tratando de hablar y casi no se le entendía porque ya no se sabía dónde tenía la boca” (115), mientras Pedro Miranda revela que el prisionero de guerra (después de unos traspases que le hacen darse de cara contra unos peñones), “Parece que se hirió de verdad, que se destrozó la boca” y termina recibiendo de Núñez “patadas en el rostro herido” y “un tiro en la cabeza” (211). Por su parte, Pablo y Frances (quien con su familia abandona Francia por Puerto Rico durante la guerra) (31) observan París como una “ciudad llena de fantasmas” (146); Pablo observa en el conductor que los lleva al Hotel de l’Est, “una boca deforme como si hubiera sufrido un grave accidente y del que no había podido recuperarse del todo [. . .]. Te fijaste. Yo no sé ni cómo puede hablar”, “no lo mires con esa boca horrible” (144-45); camino al Hotel Etoile, Pablo “se esforzaba por no mirar la boca deforme y como deshilachada que emitía sonidos con estridencia de vocales” (146).

¹⁷ Becerra esclarece los indicios que colocan esa dislocación en el viaje de Pablo y Frances a Sevilla, que ella entiende como transmigración, en ese momento histórico (193-95). En cuanto al título del manuscrito, Echavarría tuvo la gentileza de comunicarme que inadvertidamente la primera edición de la novela se publicó sin el siguiente epígrafe: “Tuvieron la mar como el río de Sevilla. ‘Gracias a Dios’, dice el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es placer estar a ellos, tan olorosos son. Pareció la yerba muy fresca; muchos paxaritos de campo, y tomaron uno, que iban huyendo al Sudeste, grajas y ánades y un alcatraz”. Proviene del lunes 8 de octubre del Primer Viaje en *Los cuatro viajes de Colón*, y plasma el lugar sin lugar del almirante su paradójica utopía realizada en la escritura (del diario por Colón, del manuscrito por Chaves). La edición sí incluye otro epígrafe: “Pone me ut signaculum super cor tuum... / quia fortis est ut mors dilectio” [“Ponme cual sello en tu corazón. / como un sello en tu brazo. / Porque es fuerte el amor, como la Muerte, / implacable como el seol de la pasión”]; proviene del *Cantar de los cantares* de Salomón (8.6). Aunque podrían leerse solamente como una constancia del autor en su amor por su esposa—“A LUCE” —, los versos del poeta bíblico establecen de entrada una de las temáticas de la novela, el poder del amor y la urgencia de perseguirlo y alcanzarlo a través de todos los tiempos. Desclee de Brower explica: “En ninguna parte del *Cantar* se había dado la definición del amor. La novia la da aquí en los más fuertes términos, expresando su poder invencible, su carácter ineluctable, su valor sin igual” (923). Importa señalar aquí que Echavarría utiliza el Quinteto para clarinete y cuerdas de Brahms (1891) como enlace emotivo de los amantes y transporte textual a diferentes tiempos y espacios. Frances y Pablo escuchan el primer movimiento en un momento furtivo de la cena en casa de él (64-65), y el segundo movimiento durante el viaje en automóvil que los traslada primero a sus pasados en Puerto Rico, y después en Francia y España (131). El texto sugiere que al enfrentar la muerte Juan González también se sirve de Brahms como vehículo de transporte que identifica su situación con las muertes de su hermano y de Chaves, “como si acabara de experimentar, mediante una estructura sonora, un tiempo requerido con obstinación que le hubiera eludido largamente y que al fin había encontrado en las cuerdas de un pequeño conjunto musical” (199). Colin Lawson explica que parte de la magia y la belleza del quinteto, razón de su lugar prominente dentro de la obra del compositor, reside en su intensidad lírica, y en su patetismo y nostalgia. Lawson esclarece el uso del segundo movimiento en el viaje de los amantes cuando explica: “While the Quintet’s nostalgic elements have tended to be emphasised in performance, there are darker and more vigorous aspects of the material, including the fantastic gypsy music in the Adagio” (47). El mismo crítico aduce la calidad cíclica de la composición como parte de sus aciertos estructurales (48) y esa calidad también se presta a ese tiempo de Chaves y González. En su ensayo sobre el desarrollo de Pro Arte Musical en Puerto Rico, Echavarría sostiene que “el tiempo de la obra musical [. . .] es la experiencia más cercana al llamado tiempo absoluto que nos es dado experimentar a los seres humanos” (“Pro Arte” 299).

victorioso” (118). Sufren la metamorfosis en mangle¹⁸, y por fin disfrutan infinitamente de la promesa del título del manuscrito de Chávez: “y el aire es único y no comparable a ninguno y es otro y es ahora y tiene perfume de mar tibio y reverbera por el camino encendido” (149).

Para concluir, recordemos cómo Echavarría construye en el personaje desvalido de Juan González la salvación por la lectura y la posibilidad de relatar la historia. González ha dejado incompletos sus estudios de posgrado al involucrarse en un proyecto de escritura que lo aleja de la academia y lo lleva a Culebra; ha perdido a su hermano Enrique (misteriosamente muerto en Venezuela) y se encuentra distanciado de su compañera Isabel. Posiblemente por su deuda con Chaves en la repatriación del cadáver de su hermano, González posterga su proyecto, responde al llamado de la esposa de su profesor, e inicia las entrevistas que le permiten reconstruir el pasado y el presente de Chaves pero le colocan en las garras de Núñez, su secuestrador. González recibe entonces de Núñez, y lee, el manuscrito de *Cómo el aire de abril en Sevilla*, donde el criminal busca la denuncia de su propia conducta en Corea. Núñez no advierte que las novelas de detección que lee Frances, *A Coffin for Dimitrios* (1939) de Eric Ambler y *The Thin Man* (1934) de Dashell Hammett, refractan su propia culpa y corrupción. En *A Coffin for Dimitrios*, el profesor de economía y escritor de novelas detectivescas Charles Latimer se envuelve en una investigación que le descubre las alianzas que llevan a la Segunda Guerra Mundial. El Coronel Haki, inspector criminal y lector de sus novelas, le explica a Latimer: “The important thing to know about an assassination or an attempted assassination is not who fired the shot, but who paid for the bullet” (18). Con ello, ilumina también el secuestro de Chaves por Núñez. En *The Thin Man*, el investigador Nick Charles identifica precisamente al abogado Herbert Macaulay como el asesino de Rhoda Stewart (alias Julia Wolf), y la clave a su identidad es su pésima puntería: Nick ha tenido que salvarle la vida cuando fueron compañeros durante la guerra. En imitación de Hammett, Echavarría hace de su capítulo diecisiete un sumario donde Juan, vendado,

¹⁸ “[V]amos dejando la ropa mientras los labios se buscan y los cuerpos se alargan [. . .] y los brazos se entrelazan y adquieren la tenue rugosidad de la corteza y los pies que abandonan su dependencia de la superficie y echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas y es una sola voz ni adentro ni afuera el sonido y el eco son una sola cosa” (149). Compárese con la transformación de Dafne en el laurel de Apolo en el Libro Primero, IV, de *Las metamorfosis* de Ovidio: “Apenas terminó su ruego, fue acometida por un espasmo. Su cuerpo se cubre de corteza. Sus pies, hechos raíces, se ahondan en el suelo. Sus brazos y sus cabellos son ramas cubiertas de hojarasca” (29).

y creyéndose acompañado de su profesor, “relata” el caso Chaves. Sin embargo, su única compañía es el lector real de la novela, su posibilitador. Después de analizar el armazón de *Como el aire de abril* no cabe duda del aprendizaje y maestría de su autor en Borges. Arturo Echavarría construye un *suspense* que rinde homenaje al amor—nerudiano, borgeano, dantesco, salomónico— mientras plasma las terribles manifestaciones de la Guerra Fría en Puerto Rico. Echavarría construye e intercala el manuscrito compensatorio, *Como el aire de abril en Sevilla*, fabricación que le permite a Chávez sobreponer su impotencia en ese medio hostil. Superando el silencio prescrito por el Puerto Rico de la *mordaza*, Chaves por fin se permite hablar. Al mismo tiempo, Echavarría le ofrece a Juan González la salvación por la lectura en una doble conjunción, la que él realiza del manuscrito de Chaves, y la que el lector de Echavarría realiza de *Como el aire de abril*.¹⁹

¹⁹ En el primer capítulo de la novela, con los ojos cerrados, Juan observa desde la lancha que lo transporta de Culebra a Fajardo el bosque tropical de El Yunque, “las ramas, alertas y tensas para la fuga” (1), y esa frase no se explica sino hasta el final del último cuando él intuye que su propio escape de la muerte en manos de los secuestradores depende de una suerte de regreso infinito borgeano. Los lectores permitimos la huida de Juan, vendado, “buscando de algún modo el espacio único desde donde un observador lejano habría de vincularlo a los otros para establecer la red mágica de la continuidad. Levantó los ojos del libro abierto [. . .]. Fue entonces que Juan González comenzó lenta y silenciosamente, pero con una claridad mental que lo asombraba, a fraguar el intrincado engranaje de su huida” (213-14).

OBRAS CITADAS

- Acosta, Ivonne. *La mordaza: Puerto Rico 1948-1957*. 4ª ed. ampliada y revisada. Río Piedras: Edil, 1998. Impreso.
- Agosín, Marjorie. *Pablo Neruda*. Trad. Lorraine Roses. Boston: Twayne, 1986. Impreso.
- Ambler, Eric. *A Coffin for Dimitrios, Journey into Fear, The Light of Day*. New York: Quality Paperback Book Club, 1999. Impreso.
- Andreu Iglesias, César. *El derrumbe*. 1960. Río Piedras: Huracán, 1981. Impreso.
- Becerra, Janette. “Intertextualidad y lectura detectivesca en *Como el aire de abril*, de Arturo Echavarría”. *Nuestra América* 8 (enero-julio 2010): 183-204. Web. 30 abril 2012.
- Bellini, Giuseppe. *Viaje al corazón de Neruda*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición a partir de la de Roma: Bulgoni editore, 2000. Web. <<http://cervantesvirtual.com>> 18 nov. 2012.
- Borges, Jorge Luis. “El verdugo piadoso”. *Obras completas* 3: 589-91.
- . “*Inferno*, V, 129”. *Obras completas* 3: 513.
- . “*La divina comedia*”. *Obras completas* 3: 353-64.
- . “La muerte y la brújula”. *Obras completas* 1: 892-99.
- . *Obras completas*, 3 tomos. Edición crítica Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Bottiglieri, Nicola. “Neruda a Roma”. *Il Veltro* 44.1-2 (2000): 199-206. Impreso.
- Brahms, Johannes. Quinteto para clarinete y cuerdas en si menor op. 115.
- Canfield, Martha L. “Pablo Neruda: El capitán enamorado de Capri”. *INTI* 54 (2001): 161-65. Impreso.
- “Carrión vs González”. 10 Nov. 1954. Web. 30 abril 2012. <www.leagle.com>.
- “Communists: The Roundup”. *Time*. 1 Nov. 1954. Web. 30 abril 2012. <www.time.com>.
- Conan Doyle, Arthur. *A Study in Scarlet*. 1887. Free Books Unlimited. e-book. Web.
- “Consejo Mundial por la Paz”. Web. 30 junio 2012. <www.wpc-in.org>.

- Cortázar, Julio. "Neruda entre nosotros". *Des avant-gardes à l'engagement: Residencia en la Tierra, Canto general de Pablo Neruda*. Eds. Christiane Tarrow et Jean Franco. ETILAL Collection Etudes Américaines. Montpellier: U Paul Valery, 2000. 13-21. Impreso.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1983. Impreso.
- . *Obra abierta*. 2ª ed. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979. Impreso.
- Echavarría, Arturo. "Asunto: *Como el aire de abril* añadidos." Comunicación electrónica a Hortensia Morell. 16 de abril de 2012.
- . *Como el aire de abril*. San Juan: U de Puerto Rico, 1994. Impreso.
- . "Espacio textual y el arte de la jardinería china: 'El jardín de senderos que se bifurcan'". *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Por Arturo Echavarría. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2006. 11-46. Impreso
- . "La isla en el horizonte". Manuscrito inédito.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2006. Impreso.
- . "Pro Arte Musical en el contexto del desarrollo de la cultura artística en Puerto Rico". *La Torre* 14.51-52 (enero-junio 2009): 289-300. Impreso.
- . "Un week-end en Santomas". *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología*. Ed. Mercedes López Baralt. San Juan: U de Puerto Rico, 2003. 387-404. Impreso.
- Elmajdoub, Aburawi A, y Mary K. Miller. "The 'Eternal Now' in Borges' 'The Garden of the Forking Paths' and 'Pierre Menard, Author of Don Quixote'". *The Durham University Journal* 83 (Jan-Jul. 1991): 249-51. Impreso.
- Figueroa Soulet, Noemí. *The Borinqueneers: A Documentary on the All-Puerto Rican 65th Infantry Regiment*. El Pozo Productions, 2007. DVD.
- Fromm, Georg H. *César Andreu Iglesias*. Río Piedras: Huracán, 1997. Impreso.
- Golinger, Eva. "Ley McCarren Walter". 28 mayo 2009. Web. <www.aporrea.org>. 30 abril 2012.

- Guerra, Francisco. *Nicolás Bautista Monardes: Su vida y su obra (ca. 1493-1588)*; México: Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, 1961. Impreso.
- Hammett, Dashiell. *Complete Novels: Red Harvest, The Dain Curse, The Maltese Falcon, The Glass Key, The Thin Man*. New York: Library of America, 1999. Impreso.
- Hughet-Termes, Teresa. "New World Materia Medica in Spanish Renaissance Medicine: From Scholarly Reception to Practical Impact". *Medical History* 45 (2001): 359-76. Impreso.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela" *Semiótica*, 2ª ed. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981. 187-221. Impreso
- Lawson, Colin. *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Impreso.
- Mansour, George P. "The Poetization of Experience: An Explication of 'Rima XXIX'". *Hispanic Journal* 2.2 (1981): 95-101. Impreso.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. "Asunto: Consejo de la Paz". Comunicación electrónica a Hortensia Morell. 12 de agosto de 2012.
- Murillo, Louis. "Three Stories". *Jorge Luis Borges: Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 29-48. Impreso.
- Nasón, Publio Ovidio. *Las metamorfosis*. 3ª ed. Trad. Federico Carlos Saínz de Robles. Madrid: Austral, 1977. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Cien sonetos de amor*. 1959. Barcelona: Seix Barral, 1977. Impreso.
- . "La flor de seda". *Obras completas* 855-59.
- . "La rama robada". *Obras completas* 952-53
- . *Obras completas*. 3ª ed. aumentada. Eds. Margarita Aguirre, Alfonso Escudero y Hernán Loyola. Buenos Aires: Losada, 1967. Impreso.
- . *Obras completas*, 5 tomos. Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. Impreso.
- . "Pelleas y Melisanda". *Obras completas* 77-83.
- "Pablo Neruda". U de Chile. Web. 31 mayo 2012. <www.neruda.uchile.cl>.
- Rodríguez, María Elia. "Los versos del capitán a la luz de la referencialidad biográfica de sus Protagonistas". *Kánina* 19.1 (1995): 39-50. Impreso.

- Rosado Rodríguez, José A. “El género policial en Puerto Rico: El periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico”. *Revista de Estudios Hispánicos* (U Puerto Rico) 27.2 (1 enero 2001): 351-62. Impreso.
- Sicard, Alan. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Trad. Pilar Ruiz Va. Madrid: Gredos, 1981. Impreso.
- Smith Act of 1940*. Web. 30 abril 2012. <www.bc.edu>.
- Torres Caballero, Benjamín. “El género detectivesco en Puerto Rico”. *Nuestros detectives: La novela policial iberoamericana*. Número especial de *La Torre* (U de Puerto Rico) 15.55-6 Enero-Junio 2010): 11-35. Impreso.
- Weinman, Sarah. “Startling Spy Story: A Coffin for Dimitrios Was Postmodern in 1939”. *Wall Street Journal* 25 May 2009. Web. 6 June 2012. <<http://online.wsj.com>>.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. London: Penguin, 2004. Impreso.
- Wilson, Jason. *A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry*. Woodbridge, Suffolk UK: Tamesis, 2008. Impreso.

**LA POLIFONÍA: ESTRATEGIA
ARGUMENTATIVA DEL TEXTO BIOGRÁFICO
YO QUIERO QUE ME OLVIDEN:
*LA HISTORIA DE MARTA ROMERO***

Nancy Abreu, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico

Resumen

Este artículo examinará la biografía *Yo quiero que me olviden: la historia de Marta Romero* de Víctor Federico Torres como un texto argumentativo con macroestructura narrativa que utiliza estrategias discursivas de este género, destacándose la polifonía. El texto biográfico no sólo se considera bajo un nuevo paradigma genérico: el argumentativo, sino que simultáneamente esta clase de textos impone un andamiaje retórico específico: el epidíctico porque su finalidad última es el elogio o la censura. El artículo identifica tres argumentos principales. La multiplicidad de voces constituye el sostén retórico de la argumentación. La polifonía confiere a la argumentación biográfica una ilusión de objetividad, pero, subyace la intención retórico persuasiva epidíctica. El biógrafo reconstruye polifónicamente un ethos, y, así, resemantiza un mito del ideario colectivo popular.

Palabras claves: Biografía, género argumentativo, polifonía, retórica epidíctica, Marta Romero

Abstract

This article will examine the biography *Yo quiero que me olviden: la historia de Marta Romero* by Victor Federico Torres as an argumentative text using a narrative macrostructure. The narrative macrostructure allows the use of many discursive strategies including polyphony. The biographical text is not only considered under a new generic paradigm: the argumentative, but simultaneously these kinds of texts impose specific rhetorical scaffolding: the epideictic. Because it's ultimate goal is to praise or

blame a person. The paper identifies three main arguments. The multiplicity of voices is the rhetorical support of the arguments developed in this biography. The polyphonic argument gives the illusion of objectivity, but the intent behind the epideictic rhetoric is persuasive. The biographer polyphonically reconstructs an *ethos*, and in this way he gave a new signification to a myth.

Keywords: Biography, argument, polyphony, epideictic rhetoric, Marta Romero

La biografía es un género que varios intelectuales latinoamericanos y caribeños han cultivado a lo largo del tiempo. Menciono algunos ejemplos clásicos: *Hostos, el sembrador* de Juan Bosh (1939), *Martí, el apóstol* de Jorge Mañach (1942) y *Una satrapía en el Caribe: historia puntual de la mala vida del déspota Rafael Leonides Trujillo* de Gregorio R. Bustamante (194?). La selección de estos títulos es premeditada; cada uno denota la intención del biógrafo. Los títulos de las primeras dos biografías expresan explícitamente la admiración que sienten los biógrafos por sus biografiados. Este elemento paratextual conforma una estrategia discursiva. Es un manifiesto ideológico. Se establece desde la portada del texto que los biografiados pertenecen al plano mitológico heroico. Así, las coordenadas de lectura son demarcadas puntualmente. El tercer título comunica efectivamente la aversión del biógrafo por el sujeto histórico que selecciona. La intención persuasiva del autor es denunciar las atrocidades de un cruel dictador. José Almoína Mateo, el autor real del texto, recurre al seudónimo por razones obvias. El título precisa un pacto de lectura condenatorio no laudatorio a diferencia de los textos anteriores. Estos títulos confirman que el género biográfico, aunque se entrecruce con la historia, no es un género objetivo, sino muy subjetivo. Además, los títulos advierten la necesidad pragmática del autor de convencer a su lector. De hecho, María Elena Arenas Cruz, teórica española de la Universidad de Castilla-La Mancha en su artículo “La biografía como clase de textos del género argumentativo” aclara:

No hay que olvidar que el biógrafo ha elegido su personaje entre muchos otros no gratuitamente sino por determinadas razones, admiración, menosprecio, curiosidad, y movido por ciertas intenciones pragmáticas: hacer una apología del

personaje, mostrarlo como modelo de comportamiento o comparación para sus contemporáneos, rescatarlo del olvido, vindicar o criticar su conducta como ejemplo o clave de la época, desvelar su verdadera imagen (frente a la oficial), etc. Animado por una particular intención, no siempre explícita, el biógrafo utiliza una multitud de recursos propiamente argumentativos...y que buscan impactar en la sensibilidad del receptor, haciendo despertar en él afectos positivos o negativos hacia el personaje elegido (317-318).

Arenas Cruz sugiere un nuevo enfoque para el estudio del texto biográfico que consiste en “ampliar el paradigma genérico” (314). El paradigma genérico tradicional consta de tres categorías naturales, a saber: el lírico, el dramático-teatral y el épico-narrativo. La estudiosa propone un cuarto género: el argumentativo que agrupa un “conjunto de textos no ficcionales...y cuya construcción textual predominantemente argumentativo-persuasiva ha resultado tan eficaz desde antiguo para la interpretación o exégesis de datos de la cultura o de la realidad” (Cruz 315). La biografía pertenece a este cuarto género. Añado al planteamiento teórico antes citado la siguiente propuesta: no sólo el texto biográfico es argumentativo, sino que el andamiaje retórico de esta clase de textos es uno epidíctico porque su finalidad última es el elogio o la censura. Este armazón estructural descansa en tres convenciones de la retórica clásica epidíctica. Estas convenciones fijan aspectos que han de considerarse al componer un elogio o un vituperio: primero, las circunstancias externas al individuo, en segundo término, sus atributos físicos y, por último, sus cualidades morales.

Este andamiaje teórico apoya la exégesis textual que propongo de esta biografía. Para lograrlo, Víctor Federico Torres construye un texto polifónico porque la multiplicidad de voces permite que se logre la intención persuasiva. Aunque este texto biográfico recurre a estrategias discursivas que se identifican con la enunciación objetivista: la documentación bibliográfica detallada, citas directas e indirectas, entre otros, la intención comunicativa es subjetiva. Estos elementos paratextuales se integran al discurso con una intención persuasiva específica, provocar empatía en el receptor. El autor expresa explícitamente que siente una profunda admiración por la biografiada y su texto es cónsono con ese sentimiento. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail Bajtín afirma que

Dostoievski crea la novela polifónica. Concluye que el escritor forma un mundo polifónico. Así destruye la forma monológica (homófona) que predomina en la novela europea. El teórico ruso descubre un nuevo recurso estilístico: el discurso polifónico que privilegia la pluralidad de voces. En el discurso polifónico la voz autorial monológica queda desplazada por el colectivo. Bajtín explica: “Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento” (38).

En ese sentido, Víctor Federico Torres reta conscientemente los deseos expresos de la biografiada y su acto de la escritura representa un desafío. Ahora bien. ¿Provoca afectos por Marta Romero? ¿Es capaz de convencer? ¿Su texto se estructura para alcanzar ese fin persuasivo? Esta exégesis textual pretende explicar cómo el discurso polifónico sirve para causar la impresión determinada en el receptor.

La subjetividad del discurso queda marcada al inicio de la primera sección titulada “Agradecimientos”. El autor reconoce la colaboración de varios sujetos pero destaca a tres en particular porque “Con ellos conocí a Marta en todas sus dimensiones y con ellos comparto el **amor** y **devoción** hacia su persona” (Torres 9). Este enunciado revela la posición del sujeto de la enunciación en lo que respecta al objeto de estudio. El biógrafo confiesa su amor y devoción por una actriz que lo cautivó desde muy joven. La primera persona singular es un marcador discursivo de la presencia explícita de ese sujeto de la enunciación biográfica y es una marca de la subjetividad. Por lo tanto, el pacto de lectura se delimita mediante una coordenada muy precisa: la admiración. El elogio dispone la construcción textual.

El sujeto de la enunciación biográfica enfrenta un reto porque la actriz experimentó una invisibilización dual: una autoimpuesta al retirarse de la arena pública al abrazar el fundamentalismo religioso, por otra parte, porque la oficialidad ha marginado su trayectoria artística. El género argumentativo reivindica la subjetividad como forma válida de conocimiento. La biografía como clase de textos de este género es una forma expresiva que permite al sujeto de la enunciación filtrar la realidad desde lo subjetivo. ¿Cómo estructura el biógrafo su argumentación para que el lector admire como él a Marta Romero? Para contestar esta pregunta, Arenas expone:

En el caso de la biografía, todos sabemos que en la mayoría de los casos, el sujeto de la enunciación del relato biográfico

no se limita a transcribir desapasionadamente la información que conoce, sino que la selecciona e interpreta mediante comentarios, cualificaciones, valoraciones, etc;...(316).

El biógrafo construye una argumentación epidíctica, su interés primordial es desglosar el conjunto de los rasgos que conforman el carácter de Marta Romero. La reconstrucción de ese *ethos* es la piedra angular de la argumentación de este texto biográfico. Los eventos narrados construyen una imagen muy definida del carácter de la actriz en función del receptor. Arenas explica que la macroestructura de la biografía no es argumentativa sino narrativa. Esta característica permite que esta clase de textos aproveche los recursos estilísticos y formales del texto narrativo para conformar la argumentación. La estrategia narrativa que me interesa destacar en su función argumentativa es la polifonía porque de esta manera íntegra una multiplicidad de voces al discurso mediante los mecanismos de las citas directas e indirectas. Víctor Federico Torres construye un texto polifónico porque intercala continuamente la cita directa de diferentes sujetos. Los enunciados delimitados por el signo ortográfico de las comillas o destacados en párrafos aparte con sangría a ambos lados funcionan como “cuñas” ya que el discurso principal se interrumpe para reproducir exactamente las palabras del otro.

¿Por qué un texto polifónico? El biógrafo expresa que intentó varias veces que Marta Romero le contara su vida, pero, “hasta que un día me expresó que ella estaba escribiendo sus memorias y que desistiera de mi proyecto” (Torres 17). Según nuestro mejor conocimiento, Marta no escribió sus memorias. En un acto de rebeldía, el biógrafo se convierte en arqueólogo y rescata la voz de Marta Romero de múltiples formas, entrevistas periodísticas, televisivas, grabaciones, homenajes, y, sobre todo, del recuerdo de las personas que la conocieron íntimamente. La intención de Torres es que “escuchemos” la voz de Marta. Este concierto polifónico de citas directas cuenta con una solista: la “elusiva Marta” (17) que sobresale de la pluralidad de voces. Este propósito se revela implícitamente desde el “Prólogo”. En esta sección, “escuchamos” por primera vez a Marta cuando le confiesa al admirador, ahora, biógrafo “hay mucho que contar” (Torres 17) pero nunca lo cuenta. Al final de esta sección, el sujeto de la enunciación revela abiertamente su intención: “Aunque para escribir esta biografía no conté con su testimonio, como era mi deseo, su voz está presente...” (Torres 18). El recurso estilístico

polifónico no sólo abre paso a la “voz” de la biografiada sino a una multiplicidad de voces que amplían, reafirman y apuntalan la reconstrucción elogiosa del *ethos*. El discurso epidíctico clásico es monológico, la polifonía podría considerarse una estrategia discursiva propia de la modernidad.

El primer capítulo “Predestinada” inicia con una cita muy peculiar: “Si me vuelven a ofrecer la fama y el *glamour*, no lo aceptaría por ningún dinero del mundo, no regreso a las tablas porque no fui feliz” (Torres 19) Las declaraciones de Marta que el biógrafo intencionalmente coloca al principio del texto, antes de comenzar el relato cronológico de su vida sirven de pretexto para problematizar la tarea que se ha propuesto. Esta declaración provoca varias preguntas retóricas, recurso característico de la argumentación. Los textos argumentativos suelen partir de las interrogantes o inquietudes del autor para elaborar respuestas. El sujeto de la enunciación se pregunta:

¿Por qué el rechazo a la vida artística en la que descolló como ninguna otra en su generación? ¿Qué medió para que trastocara su vida hasta convertirse en misionera y predicadora fogosa, capaz de cautivar a sus oyentes como antes lo hizo como actriz y cantante? (Torres19)

Estas preguntas resumen la incógnita de muchos, el sujeto de la enunciación expresa que la construcción biográfica representó “armar un rompecabezas” (Torres 19), porque la actriz resguardó para sí las “piezas claves” (Torres 19). Las preguntas que inician y discurren a lo largo del texto son un intento de rellenar estos vacíos. El inicio de la biografía en lo que concierne a los mecanismos retóricos persuasivos es acertado, “oímos” la voz de la afamada actriz rechazando la vida frívola del espectáculo en las postrimerías de su vida. Estas manifestaciones son un aliciente para el receptor. La lectura del texto es la única forma de recorrer ese sendero vivencial que minuciosamente ha reconstruido como un arquitecto, el biógrafo, y, así entender cabalmente este desengaño. En el libro, se puede identificar una multiplicidad de argumentos, esta exégesis identifica tres argumentos medulares. A saber, la calidad actoral de Marta Romero, su compromiso político y social, y, por último, su calidad humana.

El sujeto de la enunciación biográfica se dedica a convencer al lector de la calidad actoral e interpretativa extraordinaria de Marta Romero. Este es el argumento eminente del texto porque se desarrolla con más

exhaustividad. La polifonía es un recurso fundamental para la construcción efectiva del argumento. La voz de la actriz junto a las voces de colegas actores, directores, familiares, amigos y periodistas conforman una coral cuyo finalidad es persuadir al receptor. La selección de las voces es instrumental a este propósito. Sobre la construcción de los enunciados, Roman Jakobson destaca en “Linguistics and Poetics” que la selección (eje paradigmático) y la combinación (eje sintagmático) son los elementos constitutivos del mensaje verbal (71). La función poética del lenguaje descansa en este principio. Este fundamento opera en la argumentación, y se ejemplifica, a continuación, el biógrafo desentierra la voz de Elisa Romero, madre de Marta. La voz de Gina, hermana de la actriz, “revive” la voz de la madre, mediante una larga cita directa que inicia: “Mi madre me hablaba del talento *sobrenatural* que la niña tenía...” (Torres 27, énfasis añadido). El biógrafo selecciona oportunamente las palabras que reproduce en la cita directa, ya que éstas establecerán la tónica argumentativa. El adjetivo anticipa la conclusión a la que debe llegar el receptor una vez conozca la vida artística de Marta Romero. El discurso directo establece claramente que desde los tres años Marta tenía esa capacidad única para cantar, bailar y recitar. El biógrafo afirma categóricamente que estaba predestinada para el mundo artístico. El sujeto de la enunciación descubre su intención persuasiva. El adjetivo “sobrenatural” revela que el discurso no es una transcripción desapasionada de eventos como muy bien señala Arenas Cruz.

La estrategia argumentativa reside en reconstruir detalladamente toda su carrera como cantante, actriz de teatro, de televisión y cine. El sujeto de la enunciación celebra los logros en los tres ámbitos, y desglosa los sacrificios y tropiezos. La enumeración exhaustiva representa la estrategia retórico-persuasiva predominante en el discurso. Argumenta lo que representó *Maruja* para su carrera y la industria del cine puertorriqueño. Del mismo modo, valora la internacionalización de la artista gracias a su participación en el cine mexicano, pero no se cohíbe en ejercer su evaluación crítica de las películas y se lamenta que algunas de estas desaprovecharon el talento de la artista. El sujeto de la enunciación “reproduce” la voz de Marta y de varios colegas, entre ellos, Pablo Cabrera, Lucy Boscana, Dean Zayas, Oscar Orzábal, Enrique Laguerre, entre muchos otros. Este colectivo de voces convence al receptor de la calidad actoral de Marta. Sobre todo cuando se cita a reconocidos directores teatrales como Pablo Cabrera y Dean Zayas. Zayas, por su extensa y

reconocida trayectoria teatral, se conforma como una figura de autoridad que legitima el discurso. Este reconocido director de teatro y televisión comenta la representación del personaje de Laurencia [que realizó Marta] en *Fuenteovejuna* en 1962:

El teatro clásico requiere un decir, requiere el dominio de un verso, y que ese verso no suene a verso, no suene rimado. Y no es fácil para ninguna actriz y menos una actriz que no tenía entrenamiento en lo clásico como ella, ella no tenía ningún entrenamiento, experiencia, pura experiencia. Ese papel no lo hace todo el mundo, eso las grandes, grandes actrices, eso es una atrevida, en el buen sentido de la palabra (Torres 167).

El biógrafo selecciona la “voz” que valide su argumento. Esta estrategia discursiva se acopla a otra estrategia discursiva: la descripción detallada de su actuación en obras teatrales canónicas de la literatura puertorriqueña, específicamente: *En el principio la noche era serena* de Gerard Paul Marín, *María Soledad* de Francisco Arriví, *La farsa del amor compradito* de Luis Rafael Sánchez, *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués, un clásico como *La cuarterona* de Alejandro Tapia y Rivera, *O casi el alma* de Luis Rafael Sánchez. El sujeto de la enunciación cita numerosas voces que dan testimonio de su dicción perfecta, memoria envidiable, disciplina actoral junto a los comentarios de la misma Marta. La polifonía es una constante discursiva. El biógrafo intercala la voz de Marta:

Sentí la interpretación de *La cuarterona*. No me importa el tiempo en que fuera escrita, el amor es igual en todos los tiempos, sea porque soy sentimental, porque me gusta el romanticismo, me identifiqué con Julia. También es verdad que con todo personaje que me llega, me identifico. Dejo de ser Marta Romero para desdoblarme en la persona durante dos horas... (Torres 242)

Las voces de los colegas representan una realidad “objetiva” y son testigos presenciales del talento de Marta. La estrategia confiere imparcialidad al discurso, pero revela la intención subjetivo-persuasiva. El sujeto de la enunciación pretende provocar admiración en su receptor.

El eje de la selección descubre el andamiaje retórico del discurso, esta cita tiene la intención discursiva de revelar la sensibilidad de la biografiada. El biógrafo expone hábilmente la subjetividad de la artista. Uno de los efectos perlocutivos de la descripción detallada de las actuaciones de Marta es evocar nostalgia, una sensación de pérdida, especialmente en los receptores que no pudieron presenciar sus actuaciones. El autor entrelaza “reproducciones” de distintas voces, lo que constituye el recurso retórico principal de la argumentación. El discurso, valiéndose de la ampliación sistemática de las “voces”, se conforma para que el lector aprecie el talento innato y práctico de la actriz. El argumento de fuerza consiste en probar que la actriz logra esta ejecución sobresaliente a pesar de no tener estudios formales en la disciplina teatral.

Conviene destacar que el recuento polifónico de la vida de Marta es simultáneamente una microhistoria del teatro puertorriqueño. Torres comenta los problemas esenciales, las crisis y las transformaciones que atraviesa esta institución cultural. El texto biográfico reconstruye un momento sincrónico de la historia del teatro como institución cultural y forma de expresión artística.

La eficacia de la argumentación del texto reside en resemantizar un mito existente en el imaginario popular. Es significativa la importancia que tiene para el colectivo social el mito. En el imaginario popular, Marta Romero es primordialmente una mujer sensual y bella. La argumentación epidíctica que desarrolla el autor, confronta el constructo existente y propone otro imaginario. El texto biográfico puede considerarse un intento de reconstruir un mito. Lo prolífico de las citas permite que múltiples voces perpetúen en el imaginario colectivo el mito resemantizado. La biografía erige a Marta Romero como símbolo de una mujer puertorriqueña talentosa, con convicciones políticas, sindicales, sociales y con una sensibilidad especial. Ante todo, el biógrafo destaca que ella vence grandes obstáculos. Esta construcción simbólica alterna se fortalece a medida que el sujeto de la enunciación desarrolla otros argumentos.

El segundo argumento significativo del discurso es el compromiso político, social y sindical de la actriz. Marta Romero no es meramente una artista talentosa y hermosa, sino una mujer con conciencia política y social, en un momento muy convulso de la sociedad puertorriqueña. La represión del nacionalismo es reciente. El Partido Popular Democrático, fuerza política predominante del país, persiguió y encarceló a los nacionalistas. Esta política de persecución fue extensiva a los integrantes

del Partido Independentista Puertorriqueño y a otros militantes con ideas políticas de avanzada. El sujeto de la enunciación retoma el discurso polifónico para reconstruir esta dimensión de la actriz. Uno de los eventos que selecciona para ejemplificar su activismo sindical es la participación de la actriz en un piquete realizado por la Asociación Puertorriqueña de Artistas y Técnicos del Espectáculo (APATE). Los artistas agrupados en este gremio protestaban contra el San Juan Drama Festival, que produjo el empresario norteamericano Barry Yellen porque él no reconocía al sindicato. La ausencia de actores puertorriqueños fue otro asunto neurálgico de este festival que paradójicamente fue financiado por el Banco de Fomento de Puerto Rico, institución gubernamental. Aunque Marta Romero fue una de las pocas artistas invitadas a participar del mismo declaró: “Cuando regresé a Puerto Rico, Yellen estaba ya en desacuerdo con la unión de los artistas puertorriqueños y yo me fui del lado de los míos” (Torres 146). El sujeto de la enunciación cede espacio a la “voz” de Marta. La estrategia retórica de la polifonía es esencial para seguir construyendo el mito, añadiendo otra dimensión al carácter de la artista. La cita no funciona aislada, el texto intercala diversas fotos, elementos paratextuales que complementan el discurso polifónico y que apuntalan la argumentación. El texto es fotográficamente muy prolífico.

En la página 145, el autor interpone la foto del arresto de Marta Romero por participar en la protesta contra el San Juan Drama Festival. El paratexto gráfico apunta la argumentación y cumple una función persuasiva evidenciando compromiso sindical y político de la actriz. La acción que captura la foto documenta la realidad empírica. El sujeto de la enunciación cita a David Ortiz: “Ella seguía con mucho respeto los reglamentos de la unión, pero no tan sólo en ese sentido ella, era fiel amiga de sus compañeros en momentos difíciles.” (166). El biógrafo reproduce los manifiestos políticos de la artista mediante el discurso directo. La intención persuasiva reside en evidenciar de múltiples maneras su compromiso social y político. Su participación activa en diversas actividades convocadas por el Partido Independentista Puertorriqueño y sus declaraciones en los medios de comunicación incidieron adversamente en su carrera artística. El sujeto de la enunciación, mediante la profusión de citas de autoridad, inserta multiplicidad de voces en el discurso conformando así una argumentación lógico racional. La estrategia discursiva que pretende objetivizar el discurso, por el contrario, sirve de sostén de la subjetividad.

El emisor descubre su sesgo subjetivo cuando justifica porqué la artista ingresa a las filas del Partido Popular Democrático: “Esta nueva realidad, sumada a la escasez de trabajo actoral, la tomó desprevenida y la obligó a realizar cambios ideológicos, *posiblemente* más ligados a la necesidad de sostenerse económicamente que a una claudicación de sus convicciones políticas genuinas”. (Torres 302, énfasis añadido). El biógrafo no condena, sino que explica las razones que tuvo la actriz para esta acción. La voz del sujeto de la enunciación siente la necesidad de aclarar a su receptor por qué la actriz ingresa a las filas del partido del poder. No se limita a exponer el dato, sino que lo interpreta, ya que así, no se debilita el argumento. Marta cambia de partido porque la necesidad obliga. El biógrafo puntualiza que el acto no significa que Marta claudicó a sus ideales políticos.

La presentación de las circunstancias externas al individuo es una de las convenciones que estructura la argumentación epidíctica. A lo largo del texto, el biógrafo establece relaciones entre las circunstancias externas y el individuo. En este caso, la argumentación es una de causa y efecto. Las condiciones económicas precarias obligan o son el factor determinante de este acto. Torres trata de demostrar que las convicciones políticas y morales no se desvirtúan. El sujeto de la enunciación apoya esta interpretación porque la artista no se expresa en los medios de comunicación sobre este particular. La estrategia retórica que sostiene la interpretación es el contraste. El sujeto de la enunciación crea un contraste entre Marta y Mona Marti, reconocida artista que ingresa a las filas del Partido Popular Democrático luego de haber militado en el independentismo. Torres emite un juicio valorativo sobre Mona Marti: “con unas justificaciones *muy passé* en las que justificaba su cambio” (Torres 302, énfasis añadido). El sintagma adverbial “*muy passé*” descubre el tono condenatorio del emisor que contrasta marcadamente con el justificativo del enunciado anterior revelando su subjetividad.

El biógrafo enumera detalladamente las cualidades morales de la actriz. Este es el tercer argumento central del texto. Los tópicos principales del género epidíctico: la virtud, la nobleza y la belleza están presentes en el texto biográfico. Marta Romero como ícono de la cultura popular fue objeto de mucha especulación y conjeturas. La actriz provocó inadvertidamente este interés porque resguardaba celosamente su vida privada. El sujeto de la enunciación se esmera en describir detalladamente las acciones y los rasgos de carácter que expresan sus virtudes: valentía, generosidad, sabiduría, entre otros. Este énfasis puede interpretarse como

una respuesta a todos los rumores que el imaginario popular entretejió en torno al carácter de la actriz. Identifico que el acento discursivo es reconstruir un tipo muy particular de *ethos*. Esta intención textual es cónsona a la intencionalidad de resemantizar el mito. La biografía de Marta vista como discurso argumentativo tiene como subtexto el discurso farandulero y amarillista. Este discurso gesta un mito popular alejado de la realidad empírica, por lo tanto, distorsionado. El texto puede considerarse una respuesta a la construcción mediática de la prensa amarillista. Esta contrapropuesta discursiva se evidencia en distintos momentos de la biografía. Por ejemplo, destaco que la vida íntima de la biografiada, especialmente su vida amorosa, se representa discretamente. El sujeto de la enunciación y las voces que le acompañan en este recorrido callan y expresan lo absolutamente necesario. Por el contrario, el emisor destaca las características positivas de su personalidad: la generosidad, su laboriosidad, algunas manías, su simpatía y coquetería, su verticalidad, su independencia de criterio, el amor que le profesó abiertamente a todos y al final de su vida, su fervor religioso. El biógrafo construye un discurso que destaca la extraordinaria calidad humana de Marta Romero. La generosidad es una de las virtudes que se destaca a lo largo del texto. El discurso polifónico prolífico confiere a la enunciación una macroestructura de crónica porque se crea la ilusión de que muchos testigos cuentan una vida. El sujeto de la enunciación cualifica y contextualiza las citas de este enunciado que cito a continuación. Este preámbulo evidencia explícitamente esa macroestructura textual de la crónica:

Las palabras de Sharon Riley son fiel testimonio de su generosidad:

Cuando mami estaba apretada económicamente, me preparaba para la escuela. Ella me compraba en agosto los zapatos, las medias, la ropa interior, los bustillos, la blusita...Ella me preparaba las libretas, los lápices, compraba la tela y se la llevaba a la costurera. Ella por muchos años me preparaba para la escuela, ella sacaba dinero para eso (Torres 2014: 96).

El sujeto de la enunciación biográfica destaca la confiabilidad del testigo. Sharon Riley, hija de Sylvia Rexach, fue objeto de la generosidad de Marta Romero. Este hecho la convierte en testigo presencial, por eso, el biógrafo cualifica las palabras de este testigo como “fiel testimonio”. El

campo semántico de estos vocablos remite a la veracidad de lo que se dice. La efectividad de la argumentación radica en la construcción de enunciados que remiten a una realidad empírica. La crónica reconstruye el hecho histórico desde la perspectiva del que lo vive y podría vincularse esta macroestructura al discurso polifónico que cuidadosamente edifica el sujeto de la enunciación biográfica para convencer al receptor.

Este texto biográfico aprovecha diversas posibilidades discursivas para defender una tesis, en este caso, la superestructura arquitectónica de los enunciados biográficos argumentativos es epidíctica. Campos explica que la retórica clásica, específicamente la *Retórica a Herenio*, dicta que el discurso epidíctico tiene que desarrollar los atributos físicos. Según, este canon clásico, es de suma relevancia establecer una correlación entre éstos con las cualidades morales y las circunstancias externas. La biografía moderna no necesariamente construye un discurso epidíctico que trate los atributos físicos. El énfasis discursivo puede concentrarse en las obras o acciones del biografiado y no en su apariencia física.

Pero, en este texto, la belleza física es uno de los aspectos que la biografía considera continuamente porque es uno de los atributos que propician el éxito de la actriz. Esta biografía no sólo puede conceptuarse como una microhistoria del teatro puertorriqueño, sino como una microhistoria del fenómeno de los medios de comunicación masiva en la sociedad puertorriqueña. El cine, la televisión y la prensa convierten a Marta en una figura iconográfica por su belleza. *Maruja* es un fenómeno mediático que marca un hito en la vida de Marta y en el país. El sujeto histórico se convirtió en el “primer símbolo sexual del país” (Torres 115). La hermosura de la actriz fue tema recurrente en prensa, revistas y programas televisivos. Las sociedades durante el devenir histórico han construido distintos cánones de belleza. Asimismo, a la par que cada sociedad desarrolla una estética que define la belleza exterior, en términos éticos y morales, fija un canon moral de belleza interior. Algunos sistemas de pensamiento no vinculan la belleza exterior con la interior, mientras que otros establecen relaciones causales entre la una y la otra. En el caso de Marta, el fenómeno mediático de *Maruja* marcó el ideario popular colectivo y se estableció una equivalencia entre su aspecto y una conducta moral. Marta fue estereotipada como una “devoradora de hombres” y sufrió prejuicio por esta etiqueta. Torres explica detenidamente este hecho: “Era común que muchas mujeres, sin poder distinguir entre un actor y su personaje, corrieran a rescatar a sus maridos... algo que la fastidiaba en lo más profundo” (114).

Campos destaca que el discurso epidíctico, según la *Retórica a Herenio*, se estructura estableciendo relaciones entre el carácter del sujeto objeto del discurso, sus atributos físicos, su conducta y las condiciones externas. Entiendo que el texto biográfico oscila entre dos polos. En algunos segmentos textuales, desvincula el aspecto exterior de las virtudes morales, y, en otros, entreteje relaciones causales implícitas entre ambas. Naomi Wolf en su famoso escrito “El mito de la belleza” expresa:

Las cualidades que en un periodo determinado representan la belleza en las mujeres son meramente símbolos del comportamiento femenino que en ese periodo se consideran deseables. En realidad, el mito de la belleza siempre está prescribiendo comportamientos y no apariencia. La competencia entre las mujeres ha formado parte del mito para dividir las. La juventud y (hasta recientemente) la virginidad han sido “bellas” en la mujer porque representan ignorancia sexual y falta de experiencia. (218-219)

Maruja como fenómeno mediático signa el cuerpo femenino como objeto de consumo, en correspondencia al sistema de producción capitalista. Añádase a esta realidad social, un cambio en el paradigma de lo femenino. La mujer se distancia de la norma social del recato y la “pureza” que impone la tradición judeo-cristiana. Marta no sólo es bella, es sensual. Sobre este aspecto, la voz del sujeto de la enunciación biográfica asume el control del discurso en varios momentos: “Ni antes ni después, ninguna actriz puertorriqueña sería capaz de proyectar esa feminidad, en la que confluían la coquetería y la sensualidad *fina, sin rayar en lo chabacano*, que formaba parte de su personalidad” (Torres 112, énfasis añadido).

Destaco esa necesidad del enunciador de demarcar mediante el adjetivo y la cláusula entre comas, unas coordenadas precisas de interpretación de esa sensualidad. Se desprende una obligación de matizar positivamente esta característica de la biografiada porque se distancia del paradigma judeo-cristiano de lo femenino. A este paradigma responde “una visión moralista y pacata muy propia del Puerto Rico de la época” (Torres 109). El biógrafo reacciona resemantizando implícitamente el estereotipo de “una devoradora de hombres”, o sea, la sensualidad como signo de inescrupulosidad y libertinaje.

Los cánones de belleza son construcciones sociales y de poder. A tenor con esta realidad, la piel blanca, los ojos claros, el pelo lacio se han impuesto en el mundo occidental como un ideal de belleza. Abstrayéndonos del asunto de las relaciones de poder vinculadas al color de piel, el mestizaje es una realidad en los países caribeños. Sorprende que el enunciador biográfico defienda de manera vehemente que Marta Romero era blanca. En respuesta a una percepción generalizada de que la actriz era negra o mulata, y, a una cita peyorativa de un texto de Edgardo Rodríguez Juliá, el biógrafo expresa:

Ni negra ni mulata, Marta nació con piel blanca y así consta en su acta de nacimiento en la que se inscribió de “raza blanca”, en la época en que el color de la piel muchas veces estaba matizado por la procedencia y condición social. La suya, sin embargo, no respondía al blanco níveo caucásico; por el contrario era la piel del mediterráneo: un bronceado natural y permanente. Es innegable que Marta conocía que, al igual que la mayoría de los puertorriqueños, en ella se hacía patente la mezcla de razas, y que su papel de Julia le ofrecía la oportunidad de lucir toda la belleza producto de la confluencia de nuestras raíces, autoproclamándose con orgullo cuarterona. Constituía también otra manifestación de su puertorriqueñidad y de su conciencia social. (Torres 242-243)

¿Por qué argumentar y tratar de convencer al lector que Marta era blanca? Este segmento textual ejemplifica lo problemático y contradictorio que es asumir el paradigma caucásico de belleza en el contexto caribeño. El biógrafo se ve obligado a definir la blancura de Marta, el enunciado “un bronceado natural y permanente” despierta más interrogantes que aclaraciones. A pesar del enfático enunciado inicial, el biógrafo reconoce que la belleza de la actriz “es producto de la confluencia de nuestras raíces” (Torres 243). Asimismo, tiene que puntualizar que la actriz estaba orgullosa de ese mestizaje. He planteado anteriormente que esta biografía responde a prejuicios del colectivo popular, entre ellos, equiparar el lugar de procedencia a un color de piel. El colectivo social presume que Marta es negra o mulata por sus orígenes humildes. El autor intenta romper esas equivalencias, en cierto modo, reduccionistas de un fenómeno social más

complejo. El otro aspecto que pretende rectificar es el concepto peyorativo de que Marta “es una negrita lavá” (Torres 242), o sea, una negra que tiene que “blanquearse” para triunfar. Esta percepción refleja otro prejuicio. El argumento que subyace es que Marta ya es blanca y no tiene que “lavarse” para triunfar. Estos enunciados sobre el color de piel de Marta representan una fisura en la sólida argumentación que ha desarrollado hasta ese momento el biógrafo.

Una de las preguntas recurrentes que la prensa del país le hacía a la actriz era cuál era su secreto para lucir tan bella. El biógrafo reproduce varias contestaciones a este respecto. Éstas puntualizan que la actriz se distancia de “las imágenes prefabricadas de las modelos que cada día aparecían insistentemente en la televisión” (Torres 299). Estas citas funcionan como argumentaciones por contraste, la belleza de Marta se opone a ese nuevo modelo que impone el mercado capitalista. Pero se revela una intención muy cercana al discurso epidíctico de establecer relaciones causales entre la belleza exterior e interior de la actriz. Esta cita ilustra lo anterior:

Miren, la belleza y la juventud de una persona, tienen que ver diariamente con el espíritu...Inmediatamente que yo brego con mi alma, tratando de superar al ser humano que habita dentro de mí, llego a una belleza espiritual que me hace amar en todo el sentido de la palabra...A la larga todo se refleja en lo físico. Después de lograr esto es que llevo a cabo todos aquellos procedimientos de belleza que utilizan las mujeres. (Torres 298)

Es interesante el concepto de belleza de la actriz en el que subyace la idea del reflejo exterior de una belleza interior y se entrevé en el discurso una realidad social. La sociedad patriarcal impone a la mujer una apariencia y una conducta. La mujer tiene que someterse “a procedimientos de belleza”, a la artificiosidad: el maquillaje, la ropa, sobre todo, este aspecto es ineludible para una artista que vive de su imagen. El tema de la belleza en este texto es complejo y diverso, a tono con la epidíctica se establece una correlación causal entre belleza exterior e interior. Por otra parte, recoge una realidad social: de la belleza como objeto del mercado. La industria del entretenimiento determina un canon de belleza, las cualidades morales, el talento y la inteligencia

se relegan a un segundo plano. Asimismo, es una celebración puramente estética de la belleza extraordinaria de la actriz.

He estudiado esta biografía desde el marco conceptual del género argumentativo y de naturaleza discursiva epidíctica. El sujeto de la enunciación construye argumentación sólida valiéndose del recurso narrativo de la polifonía. Este texto integra más de sesenta voces, especialmente la voz de la biografiada para caracterizar el *ethos* de esta mujer puertorriqueña. De este modo, Víctor Federico Torres resemantiza un mito para fundar otro más a tono con la realidad empírica, la imagen de una mujer “devoradora de hombres”, “frívola”, no convencional para su época, se sustituye por la imagen de una mujer liberada de la modernidad, trabajadora, generosa, con compromiso social y político. El libro funciona como homenaje póstumo resarcido y rectificando los rumores e imprecisiones sobre la vida de la artista. Otros trabajos pueden identificar otras vertientes argumentativas. El texto biográfico es a su vez una microhistoria del proceso acelerado de modernización que atravesó el país durante el desarrollo industrial muñocista. Este proceso transformó la sociedad puertorriqueña de una economía agraria a una industrial dependiente. El fenómeno mediático es parte de esa modernización. Este desarrollo representó un cambio de valores y de los paradigmas sociales. Marta, el sujeto histórico, personifica ese proceso de cambio social. Aun su conversión al fundamentalismo religioso extremo es representativo de esa sociedad en transformación. Su ingreso a la Iglesia Pentecostal significó que asumiera patrones de conducta más tradicionales hasta el punto que renegó del canon de belleza impuesto por el medio artístico.

En una sociedad en transición del conservadurismo, Marta Romero, la actriz, es una mujer puertorriqueña de avanzada que choca continuamente con los paradigmas y las normas sociales que todavía dominan esa sociedad. El biógrafo aprovecha la estrategia discursiva de la polifonía para entrapar al lector. La profusión de citas y documentación disfraza la enunciación como objetivista, pero la intención argumentativa y persuasiva no lo es. Víctor Federico Torres no sólo rescata del olvido histórico a la actriz, sino que construye un texto laudatorio, según las coordenadas de la retórica epidíctica. Así, desde una perspectiva muy subjetiva, edifica otro marco conceptual para decodificar al sujeto histórico.

OBRAS CITADAS

- Arenas Cruz, María E. “La biografía como clase de textos del género argumentativo”. *Biografías literarias, (1975-1997): actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED* 26-29 de mayo, 1997. Eds. José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Casa de Velázquez, 1998. 313-322. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982. Impreso.
- Campos Vargas, Henry. “El cuerpo femenino: retórica y argumentación en la poesía misógina medieval”. *Filología y lingüística* 39.1 (2013): 25-39. Impreso.
- Jakobson, R. “Linguistics and Poetics”. *Language in Literature*. Eds. K. Pomorska y S. Rudy Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1987. 62-94. Impreso.
- Torres, Víctor Federico. *Yo quiero que me olviden: la historia de Marta Romero*. San Juan, Publicaciones Gaviota, 2014. Impreso.
- Wolf, Naomi. “El mito de la belleza”. *Debate feminista* 3.5 (1992): 214-224. Impreso.

**BEYOND THE LIMISTS OF REPRESENTATION:
THE USE OF HUMOR AND
THE UNNUSUAL NARRATOR
IN MAX AUB'S *MANUSCRITO CUERVO***

*Eric Dickey, Ph. D.
Northwest Missouri State University*

Resumen

La frase famosa que Theodor Adorno profirió en 1949: “escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro” trata la problemática de representar y comprender un evento histórico y extremo a través de la literatura. Mientras que esa declaración ha generado mucha controversia, también ha sugerido la necesidad de crear nuevas formas de representaciones literarias que ya no encajan dentro del modelo pre-holocausto. Este modelo post-Auschwitz también provoca una reconceptualización y transformación de la lengua para cumplir las necesidades de un discurso traumático que va más allá del lenguaje cotidiano. También obliga a uno a reconocer que las categorías y marcos disponibles durante el período del pre-holocausto son insuficientes para expresar un evento imposible de explicar o visualizar. Tras el posmodernismo y su deconstrucción de “lo real” y el subsiguiente debate entre la historia/ficción, la escritura traumática ha adoptado formas narrativas poco convencionales para tratar cuestiones de ausencia y pérdida. Este ensayo examina el concepto de afasia en el cuento *Manuscrito Cuervo* del escritor español Max Aub. Esta obra creativa representa un ejemplo excelente del uso de Max Aub de estrategias narrativas de vanguardia para representar la realidad del campo de concentración de Le Vernet. Aub se distancia de las convenciones literarias tradicionales y recurre a nuevas formas artísticas y estéticas como el distanciamiento, el humor y el narrador insólito a fin de representar una realidad que va más allá de cualquier forma convencional de representación.

Palabras clave: Max Aub, campos de concentración franceses, exilio español, Holocausto, Guerra Civil Española, trauma

Abstract

In his famous declaration in 1949 that “[t]o write poetry after Auschwitz is barbaric,” Theodor Adorno addresses the problematic of representing and coming to terms with an extreme historical event through literature. While his contention has received much criticism, it has also suggested the need for new forms of literary representation that no longer fit the pre-Holocaust models. The after-Auschwitz model forces a reconceptualization and transformation of language to meet the needs of a traumatic discourse that falls outside of “everyday” language. It also forces one to recognize that the familiar categories and frameworks available during the pre-Holocaust period are insufficient to express an event that cannot be explained nor visualized. In the wake of postmodernism and its deconstruction of the “real” and the ensuing debate between history/fiction, traumatic writing has adopted unconventional narrative forms to address issues of absence or loss. This essay examines the concept of aphasia in Spanish writer Max Aub’s short story *Manuscrito Cuervo*. This creative work represents a prime example of Max Aub’s use of the Spanish Avant-garde as a narrative strategy employed to represent the reality of the French concentration camp of Le Vernet. Aub breaks away from traditional literary conventions and turns to new, artistic and aesthetic forms such as estrangement, humor and the unusual narrator in an effort to represent a reality that goes beyond any conventional form of representation.

Key words: Max Aub, French concentration camps, Spanish exile, Holocaust, Spanish Civil War, trauma

The after-Auschwitz model forces a reconceptualization and transformation of language to meet the needs of a traumatic discourse that falls outside of “everyday” language. It forces one to recognize that the familiar categories and frameworks available during the pre-Holocaust period are insufficient to express an event that cannot be explained nor visualized.

According to Ruth Leys, the Holocaust epitomizes the paradigm of this break-down responsible for having created an epistemological-ontological crisis of witnessing manifested at the level of language itself. This gave rise to what Primo Levi called an unbridgeable gap between the world of the concentration and death camps and that of the interpreter. Lacking feasible means for expressing the extreme via conventional language, the way to bridge this gap is through the creation of a new language with a new system of signifiers. As José Ángel Sáinz states, traumatic events require new models of representation as the traditional categories of representation are insufficient as a means of describing a traumatic reality that goes beyond reason (318). While language is closely tied to systems of social conventions that allow one to reconstruct the past, when those social systems break down or are confronted with aphasic tendencies, the reconstruction of memory becomes more difficult. While many survivors of trauma experience a phase of traumatic memory manifested through dreams, flashbacks, and hallucinations, they find language inadequate to articulate those experiences. This is often exemplified by the survivor's delay, inability, or even refusal, to write about those experiences. Many survivors understood the need to testify, but they either did not know how or feared that nobody would understand. This prompted many survivors to wait years and even decades before documenting their experiences. For Elie Wiesel, who waited ten years before writing about his experiences, the Holocaust represents the death of language and the imagination and constitutes an alternative reality that forces one to create a new language.¹

For Spanish writer Max Aub, writing about his experiences in the French concentration camps of Le Vernet and Djelfa became a laborious task that consumed much of his literary work.² There are many examples in Aub's extensive literary production of *The Magical Labyrinth* that break away from the realist model of writing testimony and turn to the Spanish Avant-garde as a narrative strategy employed to represent the reality of

¹ Wiesel further problematizes writing's inability to relate traumatic events, especially through fiction, in his famous declaration that "A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka."

² While Aub's diaries and other texts that deal with his experience in the camps do not specifically manifest the psychological symptoms associated with trauma, Aub's obsession with writing and rewriting about the camps symbolizes the continual presence of the trauma and signals Aub's endeavor to work through the trauma by way of its repetition. Testimonial writing about the concentration camps for Aub is therefore an inherent process defined by repetition, retelling and rewriting. The constant rewriting and retelling allows Aub to search for answers to his own personal questions and to attempt to make sense out of this indiscernible reality.

the French concentration camp of Le Vernet.³ Aub's short story *Manuscrito Cuervo* exemplifies the Avant-garde's emphasis on the destruction, rupture and fragmentation of traditional narrative forms that result in the creation of a deformed narrative structure. Aub breaks away from the traditional narrative syntax as he engages in a series of games that creates a chaotic, unorganized structure that parallels the chaotic structure of post-traumatic memory. Aub uses an unusual narrator—a crow—and humor as a medium through which his experience may be conveyed to a distant public whose level of comprehension is far removed and disconnected from the reality experienced by the survivors. The continual playing with language, breaking and distorting traditional grammatical conventions, enables him to express what was previously "inexpressible" through normal linguistic conventions. The form of the story loses importance and is superseded by the value placed on the image and the metaphor, each of which is essential in the representation of such an atypical reality. The use of the Avant-garde thus enables Aub to enter into a discussion and criticism of the French concentration camps from an estranged point of view that, to a certain extent, diverts the reader's attention from the traumatic reality, while still implanting a harsh criticism. José María Naharro Calderón's discussion of the arbitrary and absurd nature of the concentration camp as a universe that functions under arbitrary codes that fall outside of ordinary logic explains the need for Aub to resort to discursive strategies that parallel the lack of logic in the camps.⁴ *Manuscrito Cuervo* represents Max Aub's attempt to find an adequate literary model that best illustrates the problematic relationship between writing trauma and language's inability to relate traumatic realities.

Published in 1950⁵ in Mexico, *Manuscrito Cuervo* presents a moralist, ethical discourse that denounces the corruption and injustices of the

³ Upon spending a period of two years (1940-1942) interned in various French concentration camps and jails operated under the Vichy Regime, Max Aub dedicated much of his literary production to writing about his experiences in the camps. Among some of his other works that deal with the camps are the short stories: *Vernet 1940*, *Historia de Vidal*, *Ruptura*, *El limpiabotas del Padre Eterno*, *Yo no invento nada*, and *El cementerio de Djelfa*. These stories come from the collection titled *Enero Sin Nombre*. Among Aub's most prominent plays that deal with the camps are: *Campo francés* and *Morir por cerrar los ojos*.

⁴ Naharro-Calderón also reads Aub's texts about the camp experience as a critique of modernity, a reflection of the dialectic tension between the systematic and the arbitrary, and an illustration of the final collapse of the promises of Enlightenment universalism, which the logic of fascism has stripped of all moral content and reduced to sheer administrative efficiency.

⁵ Aub began to think about and outline his ideas for *Manuscrito Cuervo* in 1940 during his first stay in Vernet. He continued to work on the writing and re-writing of this text throughout his second stay in Vernet in 1941. The final version was not finished until 1943, although the text was officially published in 1950.

French concentration camps and poses many fundamental questions regarding the reconstruction of identity and collective memory of the Spanish exiles.⁶ *Manuscrito Cuervo* is arguably one of Aub's most important short stories dealing with the camps due to its length and to its unusual narrative structure. This text, like many of Aub's other writings, represents a clear example of his humanistic tendencies and his resistance against the established order of the camps and the totalitarian regimes that sustained them, as well as the defense of freedom and human rights. In spite of its apparent simplicity and playfulness, Aub deals with a series of complex and serious issues that hide behind this fictitious narrative reality. In order to create this particular framework, Aub structures the story around a multiplicity of narrative voices that operates on various different levels and contributes to the distancing and defamiliarization technique that allows Aub to engage in his criticism. In this story, Aub chooses to distort the perception of reality, or borrowing a term from Valle-Inclán, he evokes a kind of *esperpento*, using concave mirrors that disfigure reality instead of presenting a more faithful reflection of it.

The central protagonist of this story is a crow named Jacobo who witnessed (but did not suffer) the conditions of the concentration camp of Le Vernet.⁷ Jacobo documents his observations in a notebook, written in crow language, which was later found and translated into Spanish by J.R. Bululu and edited by Aben Máximo Albarrón.⁸ This act of invoking the use

⁶ The concept of exile also becomes an important theme in this essay as it, much like the experience in the camp, represents the exile's being stripped of their identity and cut off from the social and cultural life of his national community and from the institutions that supported them. Aub's writings about the pre-war, the Civil War and exile periods illustrate that in reality he never really abandoned Spain at least from an emotional standpoint. Even while in Mexico, Spain remained a constant preoccupation in Aub's mind, as he sought to deal with the anguish of his physical separation from Spain by expressing his love and dedication to his country through writing. Exile supposed a continual desire to connect with the past in order to remember the exile's cultural roots.

⁷ The concentration camp of Le Vernet was a punishment camp primarily reserved for prisoners considered to be politically questionable or dangerous. Among other punishment camps were Collioure and Rieucros. During his first stay in Le Vernet, Aub was classified as a "suspicious" communist who was involved in dangerous activities. From 1923, Vernet had been under the auspices of the French Ministry of War, and utilized by the Ministry of Interior for the internment of Spanish Republican refugees. In September 1939, due to the declaration of war, the Ministry of Interior declared this camp a camp for all foreigners of all nationalities. Vernet was known for its strict discipline and was considered as the most repressive French concentration camp. Due to its deficient conditions (lack of food, poor hygiene and cold temperatures) Le Vernet became an authentic concentration camp, comparable, according to some survivors, to Nazi camps, but without the crematorium. When the armistice was signed between France and Germany on June 22, 1940, the French government turned over to the Nazi regime all of the prisoner's files. Vernet closed in 1944.

⁸ It is J.R. Bululú who found Jacobo's manuscript in his suitcase and was in charge of preparing the edition, writing the prologue and editing the notes of the manuscript, although as he affirms,

of a translator further obscures the transmission of Jacobo's testimony as meaning is ultimately lost in the translation from one language into another. The need to create another language is the way that the survivor of trauma translates the incomprehensible or extreme into a more familiar register. When words do not exist to describe such an experience, the survivor must resort to alternative measures to transmit or translate that meaning. It also reminds one of the systematic repression of language that characterized the concentration camps, which sought to erase the survivor's language and voice. Language, therefore, is more than a mere tool of expression, for it becomes the subject of its own discourse. This inability to fully communicate, as words also have their limitations, is one example of the limits that characters confront in *The Magical Labyrinth*.⁹ Therefore, it is no coincidence that a non-survivor of the camps fulfills the task of writing about the experience, since the camps sought to prohibit such activities.¹⁰ Bearing witness to trauma therefore does not attempt to faithfully reproduce the event but rather it enables the survivor to regain control of his/her memory or as Cathy Caruth notes, "take leave of it" (qtd. in Bernard-Donals, 7). Once the survivor has control of his/her conscious recall, then those traumatic memories that previously overwhelmed him/her now form part of his/her narrative memory. The survivor now controls his/her memory recall and can consciously decide to evoke or take leave of those memories.

The insertion of these two characters creates a fictitious world of imaginary characters that represents the antithesis to the prototypical serious-

"Yo no tenía relaciones personales con Jacobo" (*Enero Sin Nombre* 178). This affirmation immediately eliminates any personal connection that might have existed between Jacobo and J.R. Bululú, which further distances the witness's testimony from its narration.

⁹ In addition to *Manuscrito Cuervo*, another historically based text that uses distancing and estrangement is *Enero Sin Nombre*. In this text, Aub also turns to an unusual, depersonalized narrator—a beech tree—to tell the story of the tragic journey of the Spanish exiles as they traversed the long road into France after the fall of Barcelona to the Nationalists in late January 1939. In this respect, the tree, like the crow, is personified and is converted into a witness of the circumstances that surround it. The tree not only recounts these painful memories, but also gives voice to a series of anonymous people so that they too can tell their stories. As Eloisa Nos Aldás asserts, in these two stories Aub turns to the use of the classical fable, whose emphasis on granting communicative language and human consciousness to animals and vegetation demonstrates the impossibility and absurdity of coming to terms with the reality of the situation (228).

¹⁰ Not even this newly invented language succeeds in completely and faithfully transcribing this reality into a comprehensible written narrative, for Jacobo confesses that even the crow language fails to express with words the meaning that he is trying to convey, obstructing and further complicating his description of the camps. Jacobo himself points to this breakdown and aphasia: "Nuestro riquísimo idioma cuervo no puede expresar tan exactamente como yo hubiese deseado un cúmulo de palabras de las que no he podido todavía averiguar el exacto sentido" (*Enero Sin Nombre* 187).

ness attributed to the concentration-camp narrator.¹¹ Both J.R. Bululú and Aben Máximo Albarrón assume a particular role and participate as both primary (J.R. Bululú) and secondary (Aben Máximo Albarrón) narrators in the narration of Jacobo's story. The break in the narration that follows the writing of the manuscript to its discovery and translation parallels the latency period or period of belatedness that follows a traumatic experience. The fact that the transmission of the story itself passes through the hands of various narrators/voices, instead of relying solely on the testimony and discourse of one narrator/witness (Jacobo), further contributes to the estrangement of the story by diffusing the responsibility of the witness and averting Jacobo's direct testimony by providing new filters between the reality presented and the reader. Therefore, the inclusion of two human figures facilitates the transmission of Jacobo's testimony to a "human" audience. J.R. Bululú's role as the editor not only reproduces Jacobo's testimony into a more coherent text, but he also interjects additional comments and observations that go beyond his role of providing explanatory notes, granting a certain degree of subjectivity to his annotations. The insertion of J.R. Bululú and Aben Máximo Albarrón also serves the purpose of bearing witness wherein both characters become secondary witnesses to Jacobo's trauma upon their direct participation in the telling of his story. This multiplicity of voices confers to *Manuscrito Cuervo* a degree of collective trauma as the trauma of the French concentration camps now passes through the hands (and voices) of many narrators who now assume a collective responsibility of this trauma.¹²

The clearest example of estrangement comes from the use of an unusual narrator, Jacobo, to recount the traumatic story of the concentration-camp universe. Aub chooses to give voice and the authority of the word to

¹¹ From the very first page of the story, a clear Cervantine influence is detected in the usage of certain distancing and estrangement techniques in which Max Aub seeks to create a separation between the narrator and the reader. This notion of a lost manuscript, its reappearance, and then its translation into Spanish remits to Cervantes' *Don Quijote* where the end of chapter eight coincides with a break in the narration at which point the narrator is forced to discontinue his narration of the story due to his inability to find the rest of the manuscript. The manuscript is later discovered, written in Arabic and subsequently translated into Spanish by Cide Hamete, who assumes the role of the ensuing narrator.

¹² What distinguishes Max Aub's testimonial work as collective trauma is his continual need to represent the trauma of the concentration camps, not as his own, but rather as one belonging to an entire group of exiles. This is illustrated by the elimination of the first-person voice ("Yo") and the continual usage of victimized and marginalized narrators in the third person. Aub's testimonial work responds to the trauma of the concentration camps by portraying the life and experiences of the émigrés through fictitious narrators that represent their collective voice. Each protagonist, even those who are non-human, succeeds in delineating different dimensions of the trauma that Aub and his fellow concentration-camp victims experienced.

a crow, who is not only non-human, but also did not live through the concentration-camp experience. Jacobo is therefore neither a hero nor a survivor of the camp, although he was a witness who lived among the humans, flying from one barrack to another, observing their way of life and daily activities. Therefore, despite the fact that the traumatic event has its greatest impact and effect on the victim, it also affects everyone who comes in contact with it (LaCapra 8), which subsequently explains Jacobo's need to document his observations. This enables Jacobo to become a more involved narrator, for the place of enunciation of his testimony takes place inside the actual parameters and events of the concentration camp. Throughout the text, Jacobo continually reminds the reader that he has seen and heard first-hand that which he describes and documents in his study as illustrated by the following remark: "Todo cuanto describa o cuente ha sido visto y observado por mis ojos, escrito al día en mis fichas" (*Enero Sin Nombre* 185). This reinforces the testimonial nature of Jacobo's account.

The act of granting testimonial precedence to a bird, especially one who claims to speak on a more superior level than humans, subordinates the voice of the human subject. José Antonio Pérez Bowie labels this "una estrategia desrealizadora," which creates distance from the actual events presented by bearing witness to the tragedy not from the perspective of the immersed subject, but rather through the lens of a hypothetical witness and an unlikely subject (15). This symbolizes the dehumanization of the exile or survivor of the camp upon being stripped of his/her human identity and reduced to a subaltern entity and to an inferior space that even ranks below that of the bird species. The fact that the narrator of the story is also an animal, whose voice has been personified, further contributes to the dehumanizing effect of the text, since Jacobo represents the medium through which the reality of the French concentration camps is transmitted to the reader. The use of the "estrategia desrealizadora" therefore enables Aub to create the distance needed for a reporter to document painful events. It also reinforces the meta-narrative dimension of traumatic writing as it represents a continual fight against writing and the need to explore new literary and linguistic forms of expression.

In spite of belonging to the most illustrious crow family, the reader still feels sorry for Jacobo as he too becomes a victim, although not to the same extent as the internees, of the human brutality that permeates the concentration-camp world. In light of the central position that Jacobo

occupies as a victim and bystander of trauma, whose nature is essential for the narration of the traumatic account, he is ultimately converted into an antihero. Jacobo lacks the traditional heroic qualities due to his inferior place with respect to humans and his position as a non-survivor of the camps. However, his mere victimization as a witness of the trauma supposes a continual confrontation with the painful traumatic memory. While Jacobo may be viewed as an unreliable narrator, it is clear that he is a part of Aub's world of literary fantasy.¹³ Aub tries to give more verisimilitude to the story, while at the same time adding a certain humoristic and parodic dimension. The parody lies in Aub's using a scientific, rational discourse to explain an irrational world. The story is framed within a scientific study wherein Jacobo personifies a university "student" who is conducting an anthropological study of human beings and their curious behaviors from the perspective of the crows. The objective of the study is to examine the flaws of an inferior race in order to avoid that the crow race commit the same errors, while further prolonging the superiority of their culture over that of the concentration camp.¹⁴ Jacobo's references to his crow professors who provide him with scholarly information and his desire to include only facts in his study give the appearance of an academic discourse, while they ultimately provoke laughter in the face of such an exaggerated reality. This is an example where Aub uses parody to describe the tragedy of the concentration-camp world from the perspective of a wise crow. However, the irony here lies in the fact that the study is neither objective nor scientific given the plural register of voices and the incompleteness of the study as Jacobo disappears.

By framing Jacobo's study within an academic discourse, Aub also engages in a discussion about the problems or limits associated with historical facts and the representation of history. Aub enters into a discussion of the postmodernist debate of history vs. fiction where he attempts to deconstruct the traditional conception of history as a science that possesses an absolute truth. The epistemological state of writing "after Auschwitz" is placed into doubt as Aub offers other versions of the "facts" that contradict those imposed by governing institutions. Aub ultimately questions the reliability of the historical and scientific discourse as being a fixed, predetermined set of memories of the past. While the scientific study guarantees the accuracy of one's observations and conclusions, Aub

¹³ One could argue that Jacobo's knowledge is limited as a result of being a bird.

¹⁴ The idea of an inferior or superior race has been connected to fascist regimes.

demystifies the use of science as a means of accurately representing traumatic experiences and advocates for the acceptance of multiple representations of the same historical event. Therefore, in spite of his lack of verisimilitude as a narrator and of belonging to the bird species, lacking a perspective of pure objectivity, Jacobo succeeds in describing a universe filled with pain, death and dehumanization through an ironical and paradoxical narrative of the human condition. As José Antonio Pérez Bowie declares, the only way to understand the reality that Jacobo depicts and to approach the communication of that reality to a public resides in reducing it to the absurd (32). The principal problem that Jacobo confronts in his study is that he mistakenly describes the behavior and customs of the camp as if they represented that of the entire human species. This leads him to come to many erroneous conclusions, on the one hand, while at the same time ironically (and comically) reflecting the unjust and absurd concentration-camp world.¹⁵ His inability to completely understand many of these behaviors also causes him to misinterpret them or at least to assign them inadequate features, which adds to the humor of the story, but also further highlights the absurdity of the reality that he is describing.

In the prologue, J.R. Bululú comments that Jacobo did not have enough time to complete his study (“Por lo visto no tuvo tiempo de acabarlo, o no se trata más que del borrador del libro publicado en lengua corvina,” 178). Jacobo’s inability to finish documenting his story illustrates writing’s failure and language’s inability to relate certain realities.¹⁶ In the second sentence of the prologue, J.R. Bululu adds that Jacobo disappeared days before he found the manuscript, but nothing was known about him nor did anyone ever hear from him again (“Jacobo había desaparecido días antes y no se sabía nada de él, ni según supe luego, se volvió a tener noticias suyas,” *Enero Sin Nombre* 177). The fact that Jacobo never finishes his study nor concludes his manuscript also reveals the impossibility of telling an entire traumatic story. Max Aub’s immense literary collection of works

¹⁵ As a result of this generalization, Jacobo believes that the men inside the camp are divided into two principle groups: inmates and the outside guards. He states that the second category (the “outside” guards) must be the inferior group since they attend to the needs of the interns as if they were the “chosen” ones.

¹⁶ This notion of writing’s failure to depict traumatic realities becomes a recurrent metaphor in concentration-camp literature. As José Antonio Pérez Bowie expresses in his “Introduction” to *Manuscrito Cuervo*: “las distintas formas discursivas humanas utilizadas para narrar, sistematizar y transmitir la experiencia y el conocimiento no logran expresar la vivencia del campo de concentración. Es imposible narrar la barbarie, compartirla con un lector” (34). This idea also remits back to Francois Lyotard’s concept of the *differend* as what remains to be phrased exceeds what one can presently express.

about the Civil War and the concentration camps exemplify the incessant need to write and re-write, threading together and unraveling these memories throughout a series of testimonial works. However, even Aub's massive literary collection fails to completely tell his story, as he states: "Las notas y recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para resolverlos en libros" (qtd. in Soldevila Durante 1973; 357).

Jacobo's own sudden disappearance parallels the disappearance of many Spanish exiles, who never returned and were never heard from again. Jacobo's symbolic death remits to the concepts of death and violence that tend to characterize the trauma narrative and represent a precursor to the victim's "rebirth" and rediscovery of their new identity. Although the reader does not learn how Jacobo disappeared, his disappearance creates a metaphorical ellipsis in the narration that disrupts the logical sequence of time and space and presents a void and ultimately a dissociation from the trauma. There is no finality or conclusion to Jacobo's tale, therefore the reader never learns what happened to him beyond the end of his story. This uncertainty creates a break in the narration, and temporarily suspends the trauma, as we do not know the degree to which the trauma continued to affect Jacobo. The ellipsis also produces, what Michael Ugarte terms, the language of war, which I interpret in this context as a long period of silence that characterized the post-Holocaust period (736). Although Jacobo is silenced, the disaster continues to speak as it dissimulates itself in the text. Given that the disaster escapes the very possibility of experience, the only possible way of expressing this reality is with an ellipsis. J.R. Bululú and Aben Máximo Albarrón's presence in the narration serves the function of preserving the memory of Jacobo by organizing and publishing his manuscript. This act ultimately facilitates the reconstruction of Jacobo's identity, not as a bird, but rather as a witness to this horrible tragedy. This strange and distorted world is characterized by the subversion of logic whereby an implausible character is the narrator who not only tells the story of a concentration-camp world that completely lacks logic, but also becomes the embodiment of reason. However, Aub never attempts to rationalize the fantastic nature of this story, for in a world void of reason or logic things just appear as they are without further questioning.

When traditional language fails as a means of representing the extreme, humor helps to bridge the gap between the incomprehensible reality of the event and the disconnected world in which the listener/reader

attempts to make sense of this reality. It also functions as a mechanism that shows the inherent limits that a historical narrative of trauma ultimately confronts in its representation of language and narration. In the words of Carmen Moreno-Nuño, the appearance of the comical represents a form of reducing the solemnity and the desolation, even to such a point that the most serious of events can be the butt of a joke in accordance with the proper temporal distance (164). Confronted with the ominous horrors of totalitarian and fascist regimes whose violence and repression surpassed any realm of liberty and freedom, humor may be a victim's response to the trauma whereby their voice is temporarily restored as it usurps and undermines the once dominating totalitarian discourse. Humor becomes a vehicle that combats and deconstructs the powerful totalitarian discourse by shedding light on its repressive, coercive rhetoric while simultaneously functioning as a form of catharsis of collective memory and as a vehicle for the construction of memory traces. These therapeutic and cathartic attributes function as a pseudo-therapist that enables the victim to heal his/her wounds.

Jacobo illustrates the vivid presence of humor in a poem that he includes which depicts the sad journey of the Spanish exiles upon crossing the French border and being interned in the concentration camp at the beach of Argèles-sur-Mer. The poem reflects upon the once peaceful and joyful nation before the Civil War where food and drinks were plentiful. This contrasts the situation in the camps where the exiles lived in their own excrement with little food, water or privacy. However, in a world in which they no longer knew what to do, the poem emphasizes the importance of humor in the life of the exiles:

y algo de humor,
 que es lo que hemos podido salvar
 tras de tanto luchar
 contra el fascio invasor. (*Enero Sin Nombre* 226)

This poem clearly illustrates the power and the importance that humor had in the lives of the detainees by not only serving as a therapeutic means of survival, enabling them to cope with their harsh reality, but also incarnating the only remnant of their beings that they could save in the face of their dispossession. As many Holocaust survivors have commented in interviews, humor was just about the only facet of their life that still remained and that had not been stripped away by the concentration camp.

In the index, which follows the Prologue at the beginning of the notebook, Jacobo also begins to pose many fundamental questions regarding the nature of the human character, highlighting the inhuman defects and the strange customs of humans. Jacobo divides his manuscript into fifteen sections and enumerates a list of the different categories that he is going to discuss, although many of them never appear in his testimony. Each section is subsequently subdivided into smaller fragments each of which elaborates on a specific aspect of human behavior. In total, the manuscript contains fifty five fragments. These fragments not only symbolize the fragmented nature of traumatic memory, but also represent the process through which Aub wrote this story, through a myriad of disjointed notes that he compiled during his two stays at Le Vernet.

The first fragment is in the form of a picaresque-like autobiography of Jacobo wherein he subverts the traditional picaresque tale by immediately alluding to his illustrious origins and extraordinary destiny, asserting himself as the anti-picaro of the crow species. However, Jacobo admits that the index promises more than the text actually offers, alluding to a certain deficiency and defect in the writing of the text, which parallels the difficulty in constructing a literary representation of posttraumatic conditions. Rather than taking the form of a coherent narrative, Jacobo's text resembles more a rough draft or notebook. Among some of the most notable defects that Jacobo highlights are the scary effects that time has on humans. Jacobo remarks that while crows reach adulthood after six months and change little after that, humans suffer all sorts of "growing old" stages: their skin wrinkles and peels, their hair and teeth fall out, the body begins to sag and droop, and they pass gas. All of these observations produce a disgusting sensation, but yet a sense of comic relief emerges as a result of Jacobo's exaggerations. The entire essence of Jacobo's manuscript can be reduced to a criticism and diatribe against the strange, barbaric behavior of humans, exemplifying their inferiority and irrationality with respect to the crow species. It is this allusion to human behavior that represents a metaphor for the characterization of the concentration-camp world, exhibited by the misery and suffering propagated by the inhumane conduct of the French authorities and of all police regimes.

Upon observing the human condition, Jacobo draws attention to many additional oddities that underscore the absurdity of the camp. Among these many burlesque peculiarities is that of the humans' obsession and fascination with papers. Jacobo enters into a discussion about the concept of

identity and nationalism, which forms one of the central preoccupations of exile. He pardons himself for not knowing his place of birth, which directly infringes upon the humans' conception of birth order as it determines their future, their living conditions and ultimately their identity. From this human perspective, one who neither knows where he was born nor who his parents were, is a dangerous person. The imposition of one's identity by birth order is further highlighted by the way in which people are defined by their nationality: Spaniards are sons of bull-fighters; Italians are sons of singers; Germans are sons of professors; Chinese are sons of rice... The notion that one's identity is pre-determined by place of birth directly re-mits to Max Aub's own identity crisis, as a man born in France with a German father and a French mother who later obtained both Spanish and Mexican citizenship. Aub highlights the true complexity surrounding identity politics, which goes beyond a mere social or economic categorization and enters into a more profound realm based on the personal circumstances and situations that one has endured.

Jacobo incessantly mocks the value that humans place on papers and tells an anecdote that clearly underlines this notion. Two Italians were detained and sentenced to one month in jail for not having their papers, although they declared that they entered France to serve democracy. Upon leaving the jail, they were taken to a French concentration camp and subsequently executed. In a sarcastic manner, Jacobo reacts to the contradictory notion in which humans express their desire for freedom by constructing boundaries and borders, and requiring papers which obstruct the realization of that same freedom. At one moment, Jacobo utters: "Sébase que frontera es una cosa muy importante que no existe y que, sin embargo, los hombres defienden a capa y espada como si fuese una cosa real. Estos extraños seres se pasan la vida matándose los unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes" (*Enero Sin Nombre* 208). In spite of the need for freedom, the concentration camp is characterized by its complete lack or inexistence, which is clearly illustrated by Jacobo's comment: "Por la libertad viven encerrados" (*Enero Sin Nombre* 214). In addition, Jacobo notes the humans' desire to travel, but yet they invent passports and visas that only hinder this process. These conditions only reinforce the lack of logic and the arbitrariness of the camps, and it is only through this upside-down, distorted world where one man could be interned for not enlisting in the Polish army, while another man could be interned for enlisting in the Polish army.

One of the most notable observations made by Jacobo is the way humans tend to divide themselves into specific categories or hierarchies. It is through an examination of this system of classification that Jacobo enters into the problematic of exile identity and the difficulty faced in confronting and reconstructing it. The first classification of humans consists of three categories: those who tell their story/history, those who do not tell their story/history and those who have no story/history. Max Aub is undoubtedly playing with the double meaning of the Spanish word *historia*, which in English translates into either *history* or *story*. This division corresponds to the structural framework established by Francoism in which those who told their story were precisely the “winners” of the war, while the last two categories belonged to the “losers” and the subsequent exiles. This distortion also comes from what Jacobo denominates “bulo” or false rumor, which constitutes the principal substance of humans. This notion of false rumors represents the base of Francoist historiography, which was founded on a system of lies and on the mystification of history where it was difficult to differentiate between fact or fiction. The lack of available documentation in conjunction with the silence imposed by the strict censure resulted in the fragmented and fallible nature of information distribution during the Franco regime. One part of the definition of being an exile resides in the loss of one’s history/story and of one’s individual and collective identity. In this respect, Jacobo’s observations are accurate in that he succeeds in portraying the way in which the exilic and the concentration-camp worlds not only create divisions between humans, but also eliminate and erase traces of historical and collective memory.¹⁷ Jacobo distinguishes between three categories of people with respect to language: those who do not have a language; those who have a “bad” language and those who have a language, but do not use it. The first category of those who do not possess a language corresponds to the identity of the concentration camp survivor whose language, or lexicon, has been altered due to trauma.

The final part of the story fulfills precisely this objective by paying homage to the many fallen and forgotten exiles inside the labyrinth of the concentration-camp world. Aub suspends the fictitious narration of Jacobo’s account by presenting a list, or a mini biography, of many of the prisoners

¹⁷ Jacobo distinguishes between three categories of people with respect to language: those who do not have a language; those who have a “bad” language and those who have a language, but do not use it. The first category of those who do not possess a language corresponds to the identity of the concentration camp survivor whose language, or lexicon, has been altered due to trauma.

of Le Vernet and the reasons why each one was interned. This list, which contains some eulogistic overtones, ultimately serves as a medium of recuperating the lost identity of the many victims of Le Vernet by giving them life again. It also reaffirms what Cathy Caruth recognizes as the faithfulness to the dead as a common burden on traumatized survivors. Jacobo's first-person account here disappears in favor of a collective voice. What characterizes this long list of names is the ambiguity surrounding their internment. Many were detained for being Communists, others were detained by false accusations, while a large majority were detained for ridiculous circumstances. One such example is Julián Altmann, a watchmaker, who was detained for having attended a Communist meeting by accident. What this all illustrates is the gross stupidity and senselessness of a concentration-camp world in which the French government, which was anti-fascist and anti-Franco, detained and interned other antifascists. The ultimate irony of the story is evidenced by the fact that many people escaped from their country in order to live in peace in a democratic nation, but that democratic nation imprisoned them behind barbed wire. As Luis Bagué Quílez contends, these portraits of the prisoners, which are at times grotesque, illustrate the true dimension of horror [of the camp] that until that moment had only been insinuated in a few annotations in the text (152). When an old man dreamt that he had escaped from the concentration camp, a guard knocked him down and cried out: "De aquí no se escapa nadie, ni en sueños" (*Enero Sin Nombre* 237).

What distinguishes Max Aub's use of the Avant-garde from a more traditional definition is his refusal to abandon or completely reject realism while at the same time exalting the use of the imagination. While the Avant-garde seeks to avoid the problematic associated with man by distancing itself from social and political preoccupations and by avoiding any references to collective problems in the daily lives of people, Aub's testimonial work continues to express these preoccupations while at the same time incorporating Avant-garde techniques into his narrative. Aub never attempts to deny nor forget reality, but rather on the contrary seeks to reinsert this reality back into the memory of the Spaniards. His work therefore cleverly combines elements of realism with elements of the Avant-garde to construct a different genre of narrative that enables him to accomplish his need of bearing witness to a limit experience.

In *Manuscrito Cuervo*, Aub removes the human subject as the narrative voice, but never abandons the underlying "human" concerns or condi-

tions that ultimately prompt his need to write the story. In this sense, Aub reduces this narrative world to an abstract subjectivity in the form of a dehumanized figure. As both the Avant-garde and the social realist novel came and went, Aub continued to hold on to elements of each, resulting in a harmonious coexistence that made possible his creation of many Avant-garde/realist works during the 1950s. He once stated that Spanish realism not only represents the real, but also the unreal, for in Spain it was always impossible to separate what exists from that which is imagined.

WORKS CITED

- Aub, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico*. With Prologue by Javier Quiñones. Barcelona: Alba Editorial, 1994.
- Bagué Quílez, Luis. “La ficcionalización de la realidad en La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, de Max Aub.” *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2006.
- Bernard-Donals, Michael, and Richard Glejzer, eds. *Witnessing the Disaster. Essays on Representation and the Holocaust*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
- Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1998.
- Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006.
- Nos Aldás, Eloisa. “El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940–1942).” Diss. Universitat Jaume I, 2001.
- Naharro-Calderón, José María. “Max Aub y los universos concentracionarios.” *Homenaje a Max Aub*. Ed. James Valender and Gabriel Rojo. Mexico, D.F.: Colegio de México, 2005.

Pérez Bowie, José Antonio. “Introducción, edición y notas.” *Manuscrito Cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub: Universidad de Alcalá de Henares, 1999.

Sáinz, José Ángel. “Max Aub y Jorge Semprún: la escritura y la vida.” *Escritores, Editoriales y Revistas del Exilio Republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2006.

LA CONSTITUCIÓN DE LA INCERTIDUMBRE: UNA LECTURA DE SIETE POEMAS DE BORGES DESDE UNA PERSPECTIVA NIETZSCHEANA

Eduardo M. Negrón Medina
Universidad de Puerto Rico

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo presentar paralelismos entre los planteamientos emblemáticos de Friedrich Nietzsche sobre la fragilidad epistemológica del lenguaje y el tratamiento del mismo por Jorge Luis Borges en siete poemas. Se pretende demostrar que ambos pensadores, desde puntos de vista desemejantes, pueden considerarse como arquitectos de la incertidumbre. La investigación se nutre de los planteamientos teóricos esbozados por Jacques Derrida en “La mitología blanca”, donde discute la importancia de la metáfora en los textos filosóficos y arguye que la filosofía de Occidente pretende situarse en una posición privilegiada al llamarse ‘razón’. La investigación concluye que, para Borges y Nietzsche, no existen las esencias que buscan los metafísicos occidentales, y que ambos pensadores cuestionan y refutan cualquier intento de oficializar la verdad a través de una herramienta imperfecta: el lenguaje.

Palabras clave: Borges, Nietzsche, lenguaje, verdad, incertidumbre

Abstract

This article intends to display similitudes between Friedrich Nietzsche’s perspective on the epistemological fragility of language and the underlying frames of thought in seven poems of Jorge Luis Borges. Its aim is to demonstrate that both thinkers, from different points of view, can be considered as architects of uncertainty. This article employs the theoretical arguments that Jacques Derrida develops in “The White Mythology”, where he discusses the importance of the metaphorical nature of language in philosophical texts and states that western philosophy pretends to situate itself in a privileged position by equating itself with reason. This investigation concludes that both Borges and Nietzsche refute the belief in the essential truths that western metaphysics search for, and

that both thinkers refute any attempt to ratify an unequivocal truth through the use of an imperfect tool: language.

Key words: Borges, Nietzsche, language, truth, uncertainty

“Pues para eso suelen filosofar los hombres, para convencerse a sí mismos sin lograrlo. Y este querer convencerse, es decir, este querer violentar la propia naturaleza humana, suele ser el verdadero punto de partida íntimo de no pocas filosofías.”

Del sentimiento trágico de la vida
Miguel de Unamuno

El error es el fundamento de todo acercamiento epistemológico y artístico que el ser humano emprende hacia el conocimiento. Mediante el empleo de metáforas intentamos fijar sentidos (crear esencias), y con el transcurso del tiempo, en palabras de Friedrich Nietzsche, esas metáforas se fosilizan en ‘verdades’ al olvidarnos de lo que son: construcciones con el fin de condensar sentidos. Jorge Luis Borges comparte la misma inquietud con sus lectores. A través de sus poemas se sirve de la naturaleza fronteriza de las palabras, entre la percepción y la concepción, para cuestionar la certidumbre con la cual pretendemos definirnos: en “De que nada se sabe”, la voz lírica describe la plena ignorancia en la cual se encuentran todas las cosas, y el ser humano, con su gran artificio de la palabra, no logra escapar de dicho estado; en “El instante”, se cuestiona la importancia del estudio de los orígenes en una vida condicionada por la fugacidad de la eternidad; en “El despertar”, la voz poética añora el olvido; en “La luna”, se esboza que el ser humano tiene como oficio (maléfico) transformar la vida en palabras; en “El remordimiento”, se sugiere que el hombre es irresponsable al no ser feliz por dedicarse a los símbolos; en “Cambridge”, se plantea que somos un “museo de formas inconstantes”; y, finalmente, en “Arte poética”, la voz lírica propone que el arte debe ser como el espejo “que nos revela nuestra propia cara”. Los retos a la epistemología tradicional, perfilados en los poemas mencionados, se

encuentran en múltiples argumentos emblemáticos de la filosofía nietzscheana. Al decir de Nietzsche, la filosofía es una forma de la poesía con pretensiones de ciencia. Y es mi intención en este escrito evidenciar la hermandad de la poesía y la filosofía a través de la siguiente aseveración: el lenguaje es el padre imperfecto de todo intento de encontrar a ese “mentiroso añadido” (*Crepúsculo de los ídolos* 52), el mundo verdadero.

Jacques Derrida, en “The White Mythology”, discute la importancia de la metáfora en los textos filosóficos, y arguye que la mitología de Occidente pretende situarse en una posición privilegiada al llamarse ‘razón’. Los principios metafísicos de la filosofía occidental son olvidados por los pensadores que buscan encontrar esencias escondidas en el pasado de las metáforas. Derrida establece que éstas son como monedas con inscripciones desgastadas, en las cuales el significado primitivo de las palabras se pierde por la economía de la síntesis del conocimiento. Dicha degradación etimológica se da en el pasaje, o en la transformación, de lo físico a lo metafísico, redundando en el olvido de que el vocabulario del ser humano se construyó a partir de lo sensible. Por tanto, el discurso filosófico es inseparable de la actitud metafórica que lo organiza. El pensador argelino cita a Nietzsche para definir la verdad, el fin de no pocas filosofías, como “un ejército de metáforas y metonimias” que reflejan nuestra relación con la realidad, y no a la realidad en sí. Antes de la metáfora existió la analogía entre el lenguaje y los fenómenos, y las mismas palabras son, en palabras de Borges, obras poéticas. Parece que no existen las esencias que buscan los metafísicos occidentales, y Derrida, Nietzsche y Borges cuestionan y refutan cualquier intento de oficializar la verdad a través de una herramienta mágicamente imperfecta.

“Cuenta la historia que en aquel pasado / tiempo en que sucedieron tantas cosas / reales, imaginarias y dudosas, / un hombre concibió el desmesurado / proyecto de cifrar el universo” (“La luna” 121). Con estos versos de Jorge Luis Borges (*El hacedor*, 1960) iniciamos el conteo retrospectivo de las doce campanadas que Friedrich Nietzsche llama “la búsqueda de lo que uno verdaderamente es” (*On the Genealogy of Morals*, 1887). El filósofo alemán compara el proceso de auto búsqueda del ser humano con el siguiente suceso hipotético: un individuo, distraído y absorto en sus pensamientos, repentinamente se despierta al escuchar las doce campanadas del mediodía, y luego se pregunta qué hora es. Retrospectivamente recuerda y cuenta cada campanada, buscando la causa y la consecuencia de lo que ha experimentado, de lo que es; pero,

invariablemente, pierde la cuenta y se pierde en el proceso. Necesita fuego para iluminar el camino, para orientarse hacia sí mismo; y en un mundo carente de Prometeos, se inventa su propia caja de Pandora: el lenguaje.

Borges señala la raíz enigmática del misterio del conocimiento en “La luna”. La voz lírica habla de un pasado en el cual sucedieron “cosas reales, imaginarias y dudosas” (Borges 121¹). No obstante el orden secuencial en la mención de lo sucedido durante ese ayer originario, la simultaneidad de lo fenoménico, lo imaginario y lo dudoso, obliga al lector a reconceptualizar lo ‘real’. Dicha ambigüedad entre lo real y lo imaginario convierte el “proyecto de cifrar el universo” (Borges 121) en algo desmesurado, excesivo e insolente. La voz poética precisa el instrumento en el cual se cifró el universo: un libro. Y justo cuando el descifrador iba a rendirle gracias a la fortuna por haber podido finalizar la empresa, se percató de algo al levantar los ojos: se le olvidó darle nombre a la luna. Al igual que el individuo que se preguntó qué hora era después de escuchar las doce campanadas, el hombre que intentó cifrar el universo se aturde al percatarse de lo que la voz lírica establece en la quinta estrofa: “Siempre se pierde lo esencial. Es una / ley de toda palabra sobre el numen” (Borges 121). El mismo poema sirve como reflejo de la incertidumbre que la voz poética esboza como destino “de cuantos ejercemos el oficio / de cambiar en palabras nuestra vida” (Borges 121).

¿Por qué utiliza Borges dicho orbe como medio para ilustrar la fragilidad epistemológica de las palabras? La luna refleja la luz del sol, no emite la propia, no la produce; no porque no quiere, sino porque no puede. Lo mismo ocurre con el lenguaje: las palabras reflejan el sentido de las sensaciones prehistóricas. Según Derrida (“The White Mythology”, 1971), en el proceso cognitivo del ser humano tuvo que haberse gestado una analogía entre el lenguaje y algo no lingüístico antes de la creación de las metáforas. Esa primera analogía es la fuente de luz que las palabras reflejan; y Borges, al titular un poema que cuestiona la solidez epistemológica del proceso y “maleficio de cambiar en palabras nuestra vida” (Borges 121), “La luna”, nos lanza entre dos espejos con la sola ayuda de una brújula rota. El hombre, el poeta, confunde el reflejo con lo reflejado; y al intentar fijar sentidos mediante la fosilización metafórica, pierde la cuenta de las campanadas del mediodía.

¹ Toda cita posterior de la poesía de Borges remite a *Poesía completa*, que se presenta en la bibliografía de este trabajo.

Nietzsche expresa una frustración semejante con la insuficiencia de las palabras en el aforismo #298 de *The Gay Science*² (1882). El lenguaje no es suficiente, su pobreza imposibilita que el pensador del aforismo pueda capturar en palabras el “insight”, la intuición, que sintió mientras estaba *de camino*. Las palabras no solo se quedan cortas en el momento de reflejar significados, sino que también los ensucian y los esterilizan. En “La luna”, la voz lírica establece algo paralelo a lo afirmado en el aforismo: declara que no se atreve a macular la pureza de las apariencias con la vanidad de las palabras. Para el poeta, lo cotidiano es indescifrable y se encuentra más allá de cualquier intento de reducirlo literariamente. La transformación de sensación y percepción en imagen y concepto no solamente imposibilita la reproducción de lo esencial, sino que constata la inexistencia de las esencias. Nietzsche y Borges sugieren que la intención lingüística traiciona al individuo a través de la seducción conceptual empleada por la economía del conocimiento: la síntesis artificial de sensación, imagen, símbolo y función, engaña al hombre al hacerle creer que la simultaneidad es lo mismo que la equivalencia. Las herramientas utilizadas en dicho proceso sintético las encontramos en el pasado, que sigue operando en nosotros a través de la necromancia de la imaginación. El ayer nos ha legado un banquete de “metáforas muertas” (Derrida 25), que con el pretexto de respetar las articulaciones de los vivientes y sus discursos, las categorías anacrónicas que buscan esencias “orquestan violencia” en contra de la responsabilidad intelectual al ignorar las cargas metafóricas de las palabras (Derrida 22).

Para Nietzsche, la imposibilidad del olvido (“The Use and Abuse of History”, *The Untimely Meditations*, 1874)³ es una enfermedad exclusiva del hombre, dado que siempre estamos encadenados al recuerdo por la memoria, consciente e inconscientemente. El filósofo alemán, citando a Goethe, arguye que al cultivar nuestras virtudes también cultivamos nuestros defectos; y es el pasado cultural, páramo fértil cargado de metáforas muertas, o, en palabras de Derrida, de monedas desgastadas, lo que nos impide lograr el olvido que añora la voz poética en “El despertar” (*El*

² *Sigh*. –“I caught this insight on the way and quickly seized the rather poor words that were closest to hand to pin it down lest it fly away again. And now it has died of these arid words and shakes and flaps in them – and I hardly know anymore when I look at it how I could ever have felt so happy when I caught this bird.” (239)

³ “He wonders also about himself, that he cannot learn to forget, but hangs on the past: however far or fast he run, that chain runs with him. It is a matter for wonder: the moment, that is here and gone, that was nothing before and nothing after, returns like a specter to trouble the quiet of a later moment.” (97)

otro, *el mismo*, 1964). En el poema, la luz no representa la iluminación que desengaña, sino la que inunda y ciega al ser humano, invadiendo su conciencia con todo lo que ha sido. Lo que heredamos del pasado, el sentido histórico, determina cómo entendemos nuestro entorno. Por más que intentemos crear nuevos paradigmas epistemológicos, según Borges y Nietzsche, no podremos evitar construirlos con metáforas que se nos ha olvidado que lo son. Irónicamente, es el olvido de la característica metafórica del lenguaje lo que nos impide olvidar el pasado. El sentido metafórico de las palabras se pierde en el tiempo; y, paulatinamente, al adquirir rigidez, los sentidos se convierten en esencias, y lo esencial ignora las contingencias que ratifican los significados. Según Nietzsche, en dicho proceso estriba el error fundamental de la metafísica occidental. Para la voz lírica de “El despertar” solo hay una escapatoria de dicho recuerdo despótico: “¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte, / me deparara un tiempo sin memoria / de mi nombre y de todo lo que he sido! / ¡Ah, si en esa mañana hubiera olvido!” (Borges 203).

Entonces, ¿cómo encontrar una cura para la enfermedad del recuerdo? La filosofía nietzscheana ofrece algunos consejos, y en “El instante” (*El otro, el mismo*, 1964), Borges hace eco de uno de estos: “El hoy fugaz es tenue y es eterno; / otro Cielo no esperes, ni otro Infierno”. (Borges 228). El fenómeno estético es lo único que nos promete la vida; y para Nietzsche, mediante la sofisticación de su aprecio, el error en el cual vivimos se torna tolerable. El filólogo nos exhorta a encontrar placer en la expresión artística de la incertidumbre⁴. Borges reconoce que cada expresión verbal es intrínsecamente simbólica, por tanto concluye que cada palabra es una “obra poética”, un intento de traducir el mundo mediante metáforas (Oyarzún⁵ 250), con el fin de aproximarnos hacia un estado anímico en el cual podamos prescindir de la vergüenza instigada por la eterna imperfección de la condición humana.

Algo en lo cual coinciden ambos pensadores es en el reconocimiento de la obligación de cada individuo de ser feliz, y no se refieren a esa

⁴ “Our ultimate gratitude to art.- If we had not welcomed the arts and invented this kind of cult of the untrue, then -the realization of general untruth and mendaciousness that now comes to us through science – the realization that delusion and error are conditions of human knowledge and sensation- would be utterly unbearable. Honesty would lead to nausea and suicide. But now there is a counterforce against our honesty that helps us to avoid such consequences: art as the good will to appearance.” (*The Gay Science* 163)

⁵ Pablo Oyarzún compara las dificultades de la disciplina de la traducción con las de ‘traducir’ el mundo en palabras, y se nutre de varios escritos borgeanos para evidenciar la imposibilidad de llegar a verdades esenciales mediante la experiencia del lenguaje.

felicidad prefabricada que depende de un conformismo que prematuramente desea el fin, sino a la que nace del devenir de cada instante. En el poema de Borges, “El remordimiento” (*La moneda de hierro* 1976), la voz lírica declara que el ser humano se engendró para el riesgo y el juego de la vida, no para la vergüenza y la cobardía que producen las “simétricas porfías del arte” (Borges 455) paridas por la mente. Según Bonnie Brown (205), Borges establece una oposición binaria entre la vida y el artificio artístico para ilustrar la pugna entre lo vivido y lo imaginado. La voz poética lamenta el no poder salir de las estructuras impuestas por el arte para entender las cosas. Brown señala que el poema, el lamento, se encuentra estructurado en forma de soneto, dándole un toque de ironía al manifestar el deseo de liberarse de las “simétricas porfías del arte” a través de un soneto. El sujeto poético siente vergüenza y desdicha por no poder escapar del laberinto lingüístico que le sirve como jaula y escapatoria a la vez.

Veamos qué opina el filósofo alemán al respecto. Nietzsche les da el título de epilépticos del intelecto a los instigadores de la vergüenza que, mediante el empleo de certidumbres fundamentadas solamente en sus convicciones, seducen al ser humano hacia un estilo de vida que ignora la naturaleza lúdica del pensamiento (*The Anti-Christ* 78). Las convicciones traicionan al individuo al limitar su aprecio por lo dinámico y por lo conceptualmente inasible. ¿Qué es el lenguaje sino un conjunto de convicciones petrificadas? Pero, como señala Borges, ese mismo conjunto de sentidos fosilizados es la herramienta que nos permite romper con el encanto de la metafísica, aunque tengamos que avergonzarnos en el proceso. Sin embargo, Nietzsche difiere del escritor argentino en cuanto a cómo uno debe sentirse luego de reconocer el equívoco de nuestro error. El poeta de “El remordimiento” concluye que por no haber sido valiente “Siempre está a mi lado / la sombra de haber sido un desdichado” (Borges 455). Nietzsche arguye que equivocarse es natural, inevitable y necesario; y que sentir culpa por ello equivaldría a equivocarse dos veces. No obstante, ambos escritores sostienen que la epilepsia intelectual de la metafísica conduce al hombre a desdeñar su propia condición, y reiteran que el conflicto sale de las convicciones con y desde las cuales categorizamos el mundo, creyéndonos dioses racionales en vez de animales irracionales.

La conciencia, entiéndase la habilidad de crear abstracciones mentales representativas del mundo fenomenal, según Nietzsche, fue lo último

en desarrollarse en el organismo humano (*The Gay Science* 84); y, por tanto, es nuestro componente menos fuerte y sofisticado. Mas la debilidad de la conciencia, o, en palabras del filólogo alemán, la tiranía de los instintos sobre ella, fue lo que garantizó la supervivencia de nuestra especie durante los milenios de la prehistoria. El hombre no se podía dar el lujo de filosofar en cuanto a las exquisiteces de las virtudes del “ser o no ser” mientras batallaba con un depredador; así que, por miles de años, nuestro aparato cognitivo ha estado sumergido en necesidades imperativamente biológicas. Sin embargo, y con algo de ironía, se han invertido los roles: ahora las convicciones de la conciencia tiranizan nuestros instintos, y en esto estriba lo que ambos escritores esbozan: a través del lenguaje hemos sustituido el juego arriesgado de la vida por el opio de los conceptos.

Para despertar del estupor producido por la vanidad de la razón, Borges sugiere un acercamiento menos arrogante al conocimiento. En “De que nada se sabe” (*La rosa profunda* 1975), la voz poética observa que nada sabe lo que es; y que el ser humano, por más distinto que se crea de la luna, de la arena, y de las piezas de marfil del ajedrez, también lo ignora. La única diferencia existencialmente fundamental entre los objetos y el hombre radica en que los objetos no se preguntan “¿Qué arco habrá arrojado esta saeta / que soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?” (Borges 410). De esto se desprende que la incertidumbre es el estado natural de todas las cosas, objetos y sujetos por igual. No obstante, existen ficciones útiles. Sin ellas colapsaría el andamiaje cultural sobre el cual está construida la civilización occidental. Borges y Nietzsche no arguyen en contra del ordenamiento colectivo de las gentes; es decir, es difícil evidenciar críticas en los escritos bajo estudio en este trabajo que se enfoquen en qué sistema político es mejor en el momento de organizar un Estado. El ataque de ambos pensadores se dirige al gobierno de las palabras, y a cómo éstas tiranizan nuestra percepción mediante la síntesis precipitada entre fenómenos, ideas y conceptos.

El desprestigio que el pensamiento occidental le ha atribuido a lo aparente es evidente. Comúnmente, se entiende que lo aparente no es real; se dice que es, meramente, una manifestación engañosa que pretende esconder la verdad, su esencia. María del Carmen Rodríguez Martín⁶ (152) arguye que Nietzsche descarta las dualidades y privilegia lo fenoménico,

⁶ María del Carmen Rodríguez Martín establece que Borges y Nietzsche comparten el siguiente presupuesto: los cimientos de toda estructura de conocimiento se construyen sobre el error, un mundo irreal constituido por metáforas; y que el proceso de abstracción que sirve de matriz para

lo aparente. Y establece que el lenguaje “es un sistema articulado de ficciones que organiza nuestra experiencia. Las palabras son entonaciones de metáforas fallidas” (155). Es sobre ese terreno resbaladizo que construimos el conocimiento. Por eso, Borges cataloga la filosofía como “una rama de la literatura fantástica⁷”. Ésta, al igual que la poesía, se construye con metáforas y metonimias, a través de las cuales se desplazan los sentidos que el ser humano les atribuye con el fin de organizar la realidad, sin percatarse de que se está organizando a sí mismo y no a su entorno.

Sin embargo, cabe mencionar que la conciencia sí nos dota con las herramientas necesarias para concluir lo siguiente: nada fuera de nuestro juego conceptual se sabe con certidumbre, nuestro conocimiento siempre queda inacabado. Pero Nietzsche (*Human, All Too Human* 1878), perspicazmente, valora lo incompleto⁸ y defiende el derecho y la honestidad del poeta cuando dibuja horizontes indeterminados, dado que la representación de la incertidumbre en el arte es más verosímil que la rigidez típica de los argumentos filosóficos. Desde esta perspectiva podemos entender por qué Borges escribe que “somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos” (“Cambridge” 299). Ambos escritores coinciden en que la certidumbre de la incertidumbre es lo único que podemos constatar con el uso del lenguaje. Cada palabra convierte a cada entendimiento en un cadáver, en un sentido momificado con el cual podemos hacer una de dos cosas: elevarlo míticamente al rango de esencia, inmortalizándolo en una convicción, o reconocerlo como un intento fallido e imperfecto de introspección exteriorizada.

¿Por qué emplea Borges la imagen de los “espejos rotos”? ¿Precisamente qué, en el ser humano, se encuentra “roto”? Nada intrínseco, solo el lenguaje. De acuerdo con Picó Sentelles (99), Nietzsche indica que la filosofía se fundamenta sobre la base ilógica del encuentro entre el

la generación de metáforas solo es útil para darle un orden eficaz a la realidad, no para representarla ni definirla.

⁷ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

⁸ “*Unfinished thoughts*. Just as youth and childhood have value *in and of themselves* (as much as the prime of life) and are not to be considered a mere transition or bridge, so too do unfinished thoughts have their own value. Thus we must not pester a poet with subtle interpretations, but should take pleasure in the uncertainty of his horizon, as if the road to various other thoughts were still open. We stand on the threshold; we wait as if a treasure were being dug up; it is as if a lucky trove of profundity were about to be found. The poet anticipates something of the thinker’s pleasure in finding a central thought and in doing so makes us covetous, so that we snatch at it. But it flutters past over our heads, showing the loveliest butterfly wings—and yet it slips away from us.” (125)

mundo fenoménico y el proceso de abstraerlo. Las palabras, como puentes imaginarios entre el ‘estar’ y el ‘ser’, no tienen autoridad fuera de nuestras abstracciones; son “espejos rotos” que manifiestan reflejos imprecisos de nuestra relación con el mundo. En “Cambridge” (*Elogio de la sombra* 1969), la voz lírica niega la realidad del tiempo mediante un estudio simbólico de los días, o, mejor dicho, de los nombres de los días. El yo poético intenta encontrar “el día regido por la divinidad que en las selvas / entreteje los cuerpos de los amantes” (Borges 299). Pero con lo único que se tropieza es con el sueño de la memoria ya que nada existe detrás de las apariencias, “moneda de una sola cara, las cosas” (Borges 299). El lenguaje nos hace creer en la dualidad palabra-cosa, sin embargo su dominio sobre el mundo es ilusorio; es meramente el artificio de una especie de magos que se creen hechiceros. Y en cierto sentido lo son, mas solo son capaces de hechizarse a sí mismos.

El hechizo consiste en la invención de las esencias. Francisco de Goya, en su *Capricho* número 43, escribe: “El sueño de la razón produce monstruos”. Con algo de flexibilidad interpretativa, basándonos en la cita de Goya, podríamos decir que las esencias son monstruosidades engendradas por el delirio y la vanidad del hechicero. Este cree que descubre verdades, y que arroja luz sobre el espíritu detrás del rostro que busca la voz lírica en “Cambridge”. El conjuro, el lenguaje, confunde lo eterno con lo recordado, la memoria con la esencia, la equivalencia con lo simultáneo, y la identidad con la semejanza. Al decir de Borges, hoy no es miércoles, no es ni siquiera un día; es un recuerdo perdido en los laberintos de la memoria colectiva.

En un estudio que contemple los perjuicios y los beneficios de la ambigüedad lingüística para la vida del hombre, no se debe olvidar una de las ficciones fundamentales del error humano: la creencia en el ‘yo’. En el *Crepúsculo de los ídolos* (1889), Nietzsche afirma que, a la vez que el individuo piensa que su “voluntad es la causa en general, cree en el «yo», cree que el yo es un ser, que el yo es una substancia, y proyecta sobre todas las cosas la creencia en la substancia” (Nietzsche 55). Hemos heredado más que sentidos y, en palabras de Derrida, monedas desgastadas. Hemos heredado el mito de nuestra substancia, la esencia que supuestamente rige nuestro ser. Borges advierte el peligro que corremos al pensar que solo somos lo que heredamos. En “No eres los otros” (*La moneda de hierro* 1976), la voz lírica establece que el pasado, “lo que dejaron escrito aquellos que tu miedo implora” (Borges 467), no

nos salvará. Podemos desprender la siguiente observación de la afirmación nietzscheana y del poema de Borges: los elementos constitutivos de la certidumbre primordial, la creencia en el ‘yo’, se fundamentan sobre los mitos del ayer.

Ambos pensadores, tanto Nietzsche como Borges, privilegian el devenir como fuente del conocimiento. La idea del ‘yo’, al ser una convicción que busca confirmar el ‘ser’, ignora que la conveniencia del artificio no implica que haya verdad detrás del método. La dificultad estriba, sencillamente, en creer en la Verdad con mayúscula. Borges y Nietzsche nos imploran por llevar a cabo un desprendimiento de los fetichismos atávicos que tiranizan nuestro entendimiento. Los laberintos borgeanos y los hechizos de Nietzsche son construcciones lingüísticas que reflexionan sobre la naturaleza seductora de las estructuras gramaticales. Picó Sentelles arguye que Nietzsche entiende que “La gramática seduce al que habla, le hace decir cosas creyendo que el fundamento de lo que está diciendo existe en el mundo [...]” (146). El filósofo alemán confiesa tener temor de la longevidad de la creencia en Dios por la fe en la gramática, dado el supuesto de que la ‘razón’ gobierna al lenguaje (*Crepúsculo de los ídolos* 55). El ‘yo’, después de todo, es una construcción gramatical, no un reflejo de alguna entidad extralingüística. Es, como muchos otros conceptos, una metáfora de algo que no existe, pero no pierde relevancia por ello; es el producto impreciso del ordenamiento de la experiencia.

La metáfora, “conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido” (Borges 28 “Después de las imágenes” *Inquisiciones*), permite crear, más que encontrar, equivalencias entre imágenes y sentimientos. El sentimiento, entiéndase lo que se siente, no es metafórico. El dolor, valga la redundancia, duele. Entonces cabe preguntar si el metaforizar engaña más de lo que ilustra. Borges⁹ y Nietzsche no pretenden desvirtuar el uso metafórico del lenguaje, queda constatado que se nutren de éste para hilvanar sus críticas al mismo; pero reconocen y advierten el riesgo en el cual incurrimos cada vez que intentamos fijar sentidos metafóricamente. Borges sostiene que la imagen es hechicería, y Nietzsche asegura que el

⁹ Según Arturo Echavarría: “Hablamos de un escepticismo mesurado porque Borges sigue insistiendo en la importancia de la metáfora –que no es sino palabras o combinaciones de palabras– en la poesía. Lo esencial de esta postura radica en la naturaleza de la metáfora, de las palabras que la informan y de sus respectivas designaciones. Para que la metáfora alucine, comunique algo, nos emocione, se precisa que las palabras nos revelen afinidades «íntimas» y «necesarias» entre dos o más conceptos” (*Lengua y literatura de Borges* 113).

lenguaje crea la ilusión de Verdad; lo que ambos advierten es que debemos dedicar el lenguaje a un acercamiento, a una aproximación, hacia lo que el devenir exige: la contemplación dinámica de la incertidumbre.

Un espejo roto puede manifestar imágenes menos inverosímiles que uno íntegro. Es decir, la distorsión de sentidos que el lenguaje poético permite nos da las herramientas necesarias para entender, por lo menos, lo que no podemos concebir; y es a través del arte que llegamos a reconocer la incertidumbre como elemento constitutivo de nuestro entendimiento. Borges define la función ideal de éste en “Arte Poética” (*El hacedor* 1960): “el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara” (Borges 150). La voz poética no busca una identidad, sino su *propia* cara. Esta distinción es importante dado que en ella evidenciamos la naturaleza multifacética de la verdad y la polisemia de las imágenes en los poemas borgeanos. Sin embargo, el escritor argentino quiere, en sus palabras, “rebasar tales juegos” (“Después de las imágenes” 29). Nietzsche le contestaría que todo lo que hay, o lo que de asequible tiene la existencia humana, es el juego.

Para el filósofo alemán, no obstante la reificación del “añadido mentiroso, el mundo *verdadero*” (*Crepúsculo de los ídolos* 52), la concienciación de la comedia de la existencia todavía es posible (*The Gay Science* 74). Borges comparte dicha opinión. Declara que el ser humano tiene la obligación de participar en “el juego arriesgado y hermoso de la vida” (“El remordimiento” 455), y sugiere que las palabras deben usarse con humildad (“La luna” 123). ¿En qué consiste esa humildad? En la exploración de los procesos, del devenir, y no en la búsqueda del origen. Los valores se forman, han llegado a ser, no existían *a priori* de la experiencia humana. La humildad, la prudencia en el uso de las palabras, se apoya en la identificación de las contingencias que han determinado su uso y moldeado sus sentidos. La búsqueda del origen de los valores, según Michel Foucault (Foucault 11), es inútil y produce resultados insensatos¹⁰ porque no existen verdades absolutas que los protejan del escrutinio de las contingencias bajo las cuales se gestaron. En los poemas de Borges y en los escritos nietzscheanos evidenciamos un señalamiento similar: el conocimiento es, paradójicamente, asible pero imposible de fijar.

¹⁰ “Hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento, no será por tanto partir a la búsqueda de su «origen», minusvalorando como inaccesibles todos los episodios

Si la filosofía, tanto como la poesía, se construye con metáforas de imprecisiones caprichosas, el amor al conocimiento se convierte en el amor a la invención. El ser humano inventa el conocimiento, no lo encuentra escondido detrás de una palabra o debajo de una roca. Lo utiliza como bastón existencial, se apoya en él para confirmar su existencia y perpetuar su dominio sobre las cosas; pero, al igual que a la voz lírica ensoberbecida de “La luna” se le olvida nombrar dicho astro, el hombre, en el conteo regresivo de las doce campanadas nietzscheanas del medio día, nunca llega a cerciorarse de qué hora es. Por consiguiente, entre las lecturas de Borges y Nietzsche experimentamos una liberación radical: nos hemos quedado sin saber el día ni la hora en los cuales se gestaron las primeras verdades; o, simplemente, hemos constatado que mediante la herencia de valores petrificados hemos inventado el conocimiento para emprender la búsqueda del santo grial: “El nombre exacto de las cosas” (Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, 1918).

Sin embargo, si contemplamos la invención del lenguaje como una composición musical y no como una clave exacta para descubrir y descifrar esencias metafísicas, podemos encontrar algo que no depende de la verdad y que, tal vez, existe independientemente de las palabras: lo bello. Nietzsche proclama que sin música la vida sería un error, y que es a través del arte que nuestra incertidumbre se transfigura en algo estéticamente disfrutable. El deleite de las manifestaciones artísticas estriba en la sabia incompreensión que articula sus movimientos, en la técnica empleada por el hombre que ha aprendido a vivir como un niño juega en serio, y no en la ambición de querer cifrar el mundo en palabras. Escribir, después de todo, es “una afirmación resignada de la mimesis” (Oyarzún 254), una traducción del mundo en metáforas.

La escritura y el conocimiento son traducciones del mundo fenoménico. Abstraemos porque se nos hace imposible vivir en el presente. La fugacidad, la naturaleza resbaladiza del instante, nos obliga a manejar nuestras ideas en el campo de las aproximaciones. Arthur Schopenhauer, pensador estimado por ambos Nietzsche y Borges, plantea que vivir en el presente sería como estar corriendo cuesta abajo en una montaña e intentar admirar el paisaje; inevitablemente tropezaríamos (“On the Vanity of

de la historia; será por el contrario ocuparse en las meticulosidades y azares de los comienzos; [...] dejarles el tiempo para remontar el laberinto en el que ninguna verdad nunca jamás las ha mantenido bajo su protección” (Foucault).

Existence” 52)¹¹. De dicha observación se desprende la inexactitud de las palabras; siempre llegan tarde, después del hecho, y al emplear un reflejo, una reacción al fenómeno como herramienta para definir lo que ocurrió antes, caemos en el error del observador que ve a un burro a través de una verja entreabierta y dice: “la nariz causa la cola” porque vino antes (Frank Herbert 359)¹². Lo secuencial no implica una relación de causa y efecto. El lenguaje es incapaz de definir lo fenoménico, y las palabras son meras aproximaciones de lo que sentimos mientras estamos corriendo cuesta abajo sobre la colina de la existencia.

La voz poética de “El instante” dice: “El presente está solo” (Borges 228). Entonces, no sería disparatado decir que malgastamos nuestros instantes definiendo el pasado. La gravedad de la imaginación nos fuerza a gravitar hacia algo que nunca fue, hacia una sombra de un reflejo que nos inventamos con el propósito de poder digerir el prospecto de la muerte. Nietzsche señala que heredamos dicha manera de pensar de nuestra incomprensión de los sueños.¹³ Nuestros antepasados prehistóricos sospechaban que tenía que existir un mundo más allá del percibido durante la vigilia; el soñar con un ser querido que murió devorado por un depredador significaba que el muerto seguía con vida en otro lugar, en un mundo compuesto de imágenes. El lenguaje no tiene el poder de resucitar, admitirlo sería un disparate, pero sí puede organizar nuestros sentimientos, ordenarlos como un director ordena a los músicos en una orquesta. La sintaxis del disparate no le quita lo disparatado, pero sí lo embellece.

Tuve el privilegio de tener un profesor, el doctor Georg Fromm, que en su clase de Filosofía Moderna nos dijo: “Todos ustedes son unos prejuiciados.

¹¹ “Our existence has no foundation on which to rest except the transient present. Thus its form is essentially unceasing motion, without any possibility of that repose which we continually strive after. It resembles the course of a man running down a mountain who would fall over if he tried to stop and can stay on his feet only by running on; or a pole balanced on the tip of a finger; or a planet which would fall into its sun if it ever ceased to plunge irresistibly forward. Thus existence is typified by unrest.”

¹² “There was a man who sat each day looking out through a narrow vertical opening where a single board had been removed from a tall wooden fence. Each day a wild ass of the desert passed outside the fence and across the narrow opening—first the nose, then the head, the forelegs, the long brown back, the hind legs, and lastly the tail. One day, the man leaped to his feet with the light of discovery in his eyes and he shouted for all who could hear him: “It is obvious! The nose causes the tail!”

¹³ “*Misunderstanding dreams*. In ages of crude, primordial culture, man thought he could come to know a *second real world* in dreams: this is the origin of all metaphysics. Without dreams man would have found no occasion to divide the world. The separation into body and soul is also connected to the oldest views about dreams, as is the assumption of a spiritual apparition, that is, the origin of all belief in ghosts, and probably also in gods. “The dead man lives on, *because* he appears to the living man in dreams.” So man concluded formerly, throughout many thousands of years.”

Funcionan gracias a sus prejuicios y no se dan cuenta. Miren el plafón, ¿cómo saben que no se les va a caer encima en cualquier momento? Porque prejuzgaron que el techo no se iba a desmoronar y que el plafón se quedaría en su lugar.” Tenemos la misma confianza, fundamentada en prejuicios, en el lenguaje. No importa cuán mohosos estén los sentidos que pretenden representar las palabras, confiamos en que por medio de ellas podemos transmitir nuestros pensamientos; y creemos que a través de estos logramos definir nuestras intenciones, y que mediante estas alcanzamos conocer nuestra identidad. Pero, ¿cómo definimos la identidad? Con palabras. Las palabras son prejuicios, metáforas de metáforas que reflejan intenciones que se germinan entre el caos de los instintos y el orden de la razón, o entre el caos de la razón y el orden de los instintos. No sabemos. Por ende, Borges y Nietzsche, poeta y filósofo, desconfían de las palabras; pero reconocen que la belleza del “juego arriesgado de la vida” inspira un sinnúmero de disparates que le dan sentido al recuento de las campanadas de nuestra historia.

OBRAS CITADAS

Obras estudiadas

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Nueva York: Vintage Espanol, 2011. Impreso.
- . *Inquisiciones. Otras Inquisiciones*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. Impreso.
- . *Poesía completa*. Nueva York: Vintage Español, 2012. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2004. Impreso.
- . *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. Trad. Marion Faber con Stephen Lehman. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996. Impreso.
- . *On the Genealogy of Morals*. Trad. Douglas Smith. Nueva York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Pablo Oyarzún. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Red cibernética. 2 dic. 2013. <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/nietzsche/Nietzsche%20Verdad%20y%20Mentira.pdf>>

- . *The Antichrist*. Trad. H.L. Mencken. Tucson, AZ: See Sharp Press, 1999. Impreso.
- . *The Gay Science, With a Prelude in Rhymes and an Appendix of songs*. Trad. Walter Kaufmann. Nueva York: Vintage Books, 1974. Impreso.
- . *The Untimely Meditations (Thoughts Out of Season Parts I and II)*. Trad. Anthony M. Ludovici and Adrian Collins. Ed. Dr. Oscar Levy. Digireads.com Publishing, 2009. Impreso.

Estudios críticos

- Brown, Bonnie. “The Poetry of Jorge Luis Borges: A Revelation Not Yet Produced.” *Hispania* 67.2 (mayo de 1984): 201-206. University of Nebraska-Lincoln. Red cibernética. 2 dic. 2013.
- Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Fauquie, Rafael. “Nietzsche y la palabra del camino”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 45 (julio-octubre 2010) Universidad Complutense de Madrid. Red cibernética. 2 dic. 2013.
- Matilla, Miguel. “Amor Fati y Voluntad de Suerte. Una nota sobre Nietzsche y Bataille”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. 71 (septiembre de 2010) Universidad Politécnica de Madrid. Red cibernética. 2 dic. 2013.
- Oyarzún, Pablo. “Cuatro figuras de la traducción y la cara borrosa del individuo.” *La letra volada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2009. 249-263. Impreso.
- Rodríguez Martín, María del Carmen. “Nietzsche y Borges: metáfora, conocimiento y ficción”. *Daimon. Revista de Filosofía*, 1 (2007): 149-155. Universidad de Murcia. Red cibernética. 2 dic. 2013.
- Selnes, Giles. “Borges, Nietzsche, Cantor: Narratives of Influence”. *Ciberletras*, 6 (enero de 2002). Red cibernética. 2 dic. 2013.
- Soberón, Fabián. “Nietzsche, Borges y Caeiro: Lenguaje y poesía”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 32 (marzo-junio 2006) Universidad Complutense de Madrid. Red cibernética. 2 dic. 2013.

Marco teórico y otras fuentes

- Derrida, Jacques. “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”.
Trans. F.C.T. Moore. *New Literary History*, 6.1, “On Metaphor”
(Otoño, 1974): 5-74. *JSTOR*. Red cibernética. 21 oct. 2013.
- De Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza
Editorial, 1999. Impreso.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Trad. de Julia Varela y Fernando
Álvarez Uría. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1980. Impreso.
- Herbert, Frank. *Heretics of Dune*. Nueva York: Ace Books, 1987. Impreso.
- Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*. Ed. Javier Blasco. Madrid: Ediciones
Cátedra, 2010. Impreso.
- Picó Sentelles, David. *Filosofía de la escucha: El concepto de música en
el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Crítica, 2005.
Impreso.
- Schopenhauer, Arthur. *Essays and Aphorisms*. Trad. R. J. Hollingdale.
Londres: Penguin Books, 1970. Impreso

EL DILEMA CULTURAL EN LA SOCIEDAD AFRICANA ACTUAL: PLANTEAMIENTO Y APORTACIONES DE DONATO NDONGO-BIDYOGO¹

Wilfried Mvondo, Ph. D.
Escuela Normal Superior
Universidad de Yaundé I, Camerún

Resumen

Este artículo pretende poner en evidencia el dilema cultural que encara el/la africano(a) en el siglo XXI, así como la aportación de Donato Ndongo en el debate sobre las políticas culturales en África. En efecto, el/la africano(a) se pregunta cuál de los siguientes componentes culturales puede ser una garantía para relevar los desafíos que le interpelan: ¿es la africanidad o la europeidad? Este trabajo, que hunde sus raíces en el método sociocrítico, está enfocado hacia la escritura del dilema cultural en *El metro*, por una parte y, por otra, la contribución de Donato Ndongo a la resolución del problema cultural en África en los albores del siglo XXI.

Palabras clave: africano(a), africanidad, europeidad, dilema cultural, Donato Ndongo, desarrollo de África

Abstract

This essay longs to highlight the cultural dilemma that the African man or woman experiences in the XXIth century and the contribution of Donato Ndongo to the debate involving the question of cultural politics in Africa. The African man or woman is wondering over which cultural option can enable him/her to overcome the challenges that he is faced with: is it African cultural values or Western values? This work, which is based on the sociocritical approach, studies the cultural dilemma in *El metro*, on the

¹ Este artículo se inspira en una comunicación que presentamos con motivo de la celebración de la conferencia virtual sobre el afro-hispanismo/hispanismo en África, organizada por la Universidad de Guelph en Canadá en marzo de 2014.

one hand and on the other hand, the Donato Ndongo's contribution to the resolution of African cultural problem at the beginning of the present century.

Keywords: the African man or woman, African cultural values, Western cultural values, cultural dilemma, Donato Ndongo, the development of Africa

Résumé

Cet article entend mettre en évidence, tour à tour, le dilemme culturel auquel fait face l'Africain(e) au XXI^e siècle et la contribution de Donato Ndongo au débat sur les politiques culturelles en Afrique. L'Africain(e) se demande, en effet, laquelle de ces composantes culturelles peut lui permettre de relever les défis qui l'interpellent avec plus d'assurance: est-ce l'africanité ou l'européité? Ce travail, qui est adossé sur la méthode sociocritique, s'appesantit sur l'écriture du dilemme culturel dans *El metro*, d'une part et d'autre part, sur la contribution de Donato Ndongo à la résolution du problème culturel en Afrique en ce début du XXI^e siècle.

Mots-clés: l'Africain(e), l'africanité, l'européité, le dilemme culturel, Donato Ndongo, le développement de l'Afrique

Introducción

Sobre la cultura², concepto clave de este trabajo, Burgos dice que es la *acción del hombre en el mundo a favor de la vida y en contra de la muerte* (495). En otros términos, la cultura son las condiciones que crea

² Para saber más sobre el significado de la palabra *cultura*, es preciso leer a Sanz Cabrerizo, quien afirma que el concepto ha evolucionado con el tiempo. Para ella, se deriva del vocablo latín *cultus*, que significa *cuidado de las cosas corporales, incorporales y del hombre* (Sanz Cabrerizo 23). En aquel entonces, remitía al cuidado del mundo todo. Luego, Cicerón lo utilizó para referirse a la formación y educación (*cultus deorum*). En el Renacimiento, el espíritu antropocentrista vino a modificar el significado de la palabra. La cultura pasó a ser el cultivo de la tierra (*cultura agri*), tesis corroborada por Towa (209). Pero a mediados del siglo XVII, vino a significar el conjunto de las acciones de un pueblo o de una sociedad desde las más simples, hasta las más altas en la ciencia y el arte (Welsch 108). En el siglo XVIII, el jurista alemán Samuel Pufendorf, quien por vez primera, utiliza el concepto sin genitivo, unió el sentido subjetivo con el objetivo. Según él, la cultura (*status civilis*) se opone al estado natural. A partir de este momento, se inicia la construcción teórica del concepto. A lo largo del siglo XIX y principios del XX, impera una concepción más global de la cultura hasta las innovaciones particularistas de Franz Boas en 1908 y Margaret Maud. También es destacada la labor de Towa en el recorrido de la dinámica de la construcción del significado de la palabra *cultura*. Además, no estaría de más leer a Burgos en *Culturas africanas y desarrollo* (2007) y a la UNESCO en su *Declaración de México sobre las políticas culturales* (1982) sobre el tema.

el ser humano para (sobre) vivir en un entorno determinado. Porque está sufriendo cambios sin precedentes, forma parte de las mayores preocupaciones de la Humanidad hoy en día. El deseo del ser humano de desarrollarse está influenciando los modos de vida y la pertinencia de algunos valores africanos en la Aldea planetaria. La nueva configuración del mundo introduce un elemento de indecisión en el africano: ¿u optar por la africanidad o elegir la europeidad para colmar las necesidades socioeconómicas inherentes a la sociedad actual? Esta preocupación ha sido un caldo de cultivo para varios escritores africanos, de los que Donato Ndongo-Bidyogo Makina (de ahora en adelante Ndongo). En *El Metro*, plantea el problema enfocándolo hacia el área “fang ewondo” (fang beti). El propósito de las siguientes líneas es analizar la articulación del dilema cultural, característico del africano actual y, sobre todo, entresacar la política cultural que preconiza Ndongo en *El Metro*. Para investigar el tema, son necesarios los presupuestos sociocríticos de la escuela de Montpellier, que consideran el acto literario sociológico (Cros 9).

1. La articulación del dilema cultural en África

El presente apartado tiene como cometido analizar las modalidades de articulación del dilema cultural que encara el africano en *El metro*. Se trata de presentar los dos componentes culturales que originan dicho dilema, a saber, por una parte, la africanidad auténtica y la modernidad y, por otra, la africanidad europeizada antes de abordar el tema de la construcción de lo africano en tal contexto.

1.1. El componente cultural 1: la modernidad o la africanidad auténtica

En el contexto africano de *El metro*, la modernidad es el conjunto de ingredientes culturales³ procedentes de Occidente. A diferencia de la modernidad, que es ajena en África, la autenticidad son los valores

³ El concepto de cultura mantiene estrecha relación con *civilización*, concepto acuñado en el siglo XVIII por Honoré Gabriel Riqueti, más conocido como Le Comte de Mirabeau. Resulta difícil diferenciar ambas cosas, desde la perspectiva de sus definiciones. Algunos antropólogos, filósofos, sociólogos occidentales establecen una relación de jerarquía entre comunidades humanas, según su nivel de progreso tecnocientífico. Para ellos, los pueblos carentes de proceso tecnológico no tienen civilización sino cultura. En este sentido, Leclerc considera la civilización como una *macro-culture* (14). Esta distinción descansa en el desarrollo material, social y cultural existente en la civilización (Moliner 646). Pero los componentes de la cultura destacados por Ainsa demuestran que cultura y civilización tienen el mismo contenido (32). Para este antropólogo cultural, la estructura orgánica de la cultura integra componentes externos e internos. Leclerc usa invariablemente *cultura* y *civilización* para referirse a las comunidades del mundo: *la culture*

africanos originarios. Se trata precisamente de las señas de identidad del Africano antes de la llegada del Europeo.

1.1.1. Los ingredientes de modernidad

En *El metro*, la modernidad se transparenta en algunos objetos culturales: coches, chapas de cinc, radiocasetes, generadores eléctricos, ropa de segunda mano, barcos madereros, relojes, televisores, etc. Pero se evidencia, con especial énfasis, en la idiosincrasia del Africano. En primer lugar, la cosmogonía del africano queda cuestionada por la adopción, a ciegas, del cristianismo occidentalizado. En su concepción del mundo, existen tan sólo dos estamentos: los vivos por una parte y, por otra, los espíritus (Dios, los muertos y el diablo). En la perspectiva cristiana, Dios es el único juez. Su adopción es, entonces, sinónimo de abandono de lo propio, de la concepción del universo por aquellos Negros tachados de greco-latinos por Césaire (5). El descuartizamiento de la vieja Okomo demuestra que el sujeto cultural africano ha dado las espaldas a las creencias tradicionales, por lo menos a las puras, optando por la ajena. A nivel religioso, destacan personajes como Guy Ondo Ebang. En efecto, desde su primer contacto con los *nguenguerú*, queda fascinado por su religión hasta tal punto que se establece en la casa parroquial, hace de monaguillo y, luego, de cocinero y, por último, de catequista. El nuevo adepto ya lo hace todo a lo europeo: cocina, come, se viste y cree en Dios a lo europeo.

Asimismo, la desestimación de la cultura africana por el propio sujeto se justifica por el peso de la ideología dominante. La autopercepción del africano echa sombras sobre su sistema médico y educativo. En efecto, ya no confía en la farmacopea tradicional. Por poner un caso, se le ha

européenne a utilisé plusieurs stratégies intellectuelles pour penser ce qu'elle croyait être la supériorité de l'Europe, et l'occidentalisation du monde, c'est-à-dire l'hégémonie de l'Europe sur les autres civilisations (15). Sobre el particular, Leclerc inspirándose de los trabajos de Braudel, apunta que una cultura es una civilización que no ha madurado todavía y que sigue creciendo (79). En otras palabras, la cultura es una futura civilización. Sin embargo, el mismo Leclerc soslaya en la presunta jerarquía entre cultura y civilización el deseo por Europa de adjudicarse preeminencia en todos los ámbitos (14). Desde este prisma de apreciación, la civilización es el conjunto de características de las sociedades consideradas más desarrolladas y la cultura, de las demás. La polémica que suscita esta cuestión pone sobre el tapete la ideología subyacente en los conceptos utilizados en el ámbito cultural, sobre todo, cuando se trata de esferas distintas. De hecho, cultura y civilización tienen a modo de denominador común la noción de *características*. Se refieran o no al dominante, son rasgos que permiten identificarlo aunque se sobrevengan especificidades. Abou considera la cultura conjunto de modos de pensar, actuar y percibir de una comunidad en su relación con la naturaleza, el ser humano y el Más allá (30). Sobre el valor de la cultura, la UNESCO, en su *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural...* (2002), declara que es un medio de capacitación y de afirmación del humano.

muerto la madre a Obama Ondo por el desarraigo del padre, quien piensa que *la medicina tradicional no era más que mera superchería y se reducía a hechizos, brujería y palabrería de charlatanes* (63). En cambio, su adhesión a la europeidad le lleva a considerar que los únicos remedios eficaces son los elaborados por la ciencia occidental. Cuando enferma Dorotheé Oyana, su traslado al hospital central de Yaundé cuenta con el coche de los padres espiritanos, pero tiene que esperar un día entero. La enferma se muere antes de ser atendida por los facultativos del hospital (70).

En el mismo orden de ideas, la modernidad modifica la relación existente entre el africano y la naturaleza. El conflicto con la Naturaleza se evidencia, además, en la consideración de ésta como fuente inagotable de riquezas. El sujeto *moderno* explota incansable los productos de la selva, del suelo y subsuelo: madera y piedras preciosas, pieles. La agricultura y la ganadería cobran otra forma en manos del sujeto asimilado. Éste se dedica a una agricultura extensiva y una ganadería industrial para conseguir más ingresos. Para tal efecto, el sujeto asimilado opta por aquellos cultivos que puedan utilizarse como materia prima en las industrias occidentales: café, cacao, algodón.

También, en la sociedad africana, el particular valor del dinero es señal de modernidad. Para que se merezca consideración social, el ser humano debe ser adinerado y pertenecer a la clase burguesa (minoría rica). De hecho, la modernidad a la que se ha entregado le impone una vivencia particular. El sujeto tiene que pagar el alquiler o edificar casas con un material que consigue por medio del dinero (chapas de zinc). Además, para alimentarse, debe valerse del dinero. Por tanto, el poder adquisitivo es el foco de la diferencia no sólo en la comunidad negra, sino también en el área del Blanco. Ya en África, la diferencia entre intelectuales como Monsieur Bithegue y Monsieur Eboué radica en la riqueza material. Aquél pasa hambre mientras que éste lleva una vida de bonanza. Por consiguiente, aparece prestigioso tener dinero en la sociedad africana; de ahí que los naturales emprendan cualquier medio para lograrlo. La gente sin estudios, a ejemplo de Obama Ondo, prefiere optar por la emigración económica a Europa. A este grupo de emigrantes, conviene agregar a aquella gente con estudios que no se conforme con el sistema político. A la inversa, los adinerados se dedican a las prácticas mágicas para quedar al mando. En este ámbito, el dinero es más importante que el propio humano.

Por último, el consumo importado también pone de manifiesto la modernidad (lo ajeno) en el área cultural africana. Danielle Eboué compra productos importados de Estados Unidos para blanquearse. Por necesidad de depilación, manicura, fisioterapia, masajes antiestrés, limpieza de cutis, lifting facial, electroestimulación muscular, dietas nutricionales individualizadas, ella viaja a París (210). Por tanto, la vivencia del africano en la era global dista de ser auténtica. Desde luego, brota un problema de identidad ya planteado por Obama Ondo, el protagonista de *Ndongo: u olvidar el terruño y explorar el vasto mundo, preterir los viejos sueños y los anhelos imposibles, arrinconar las fantasías y abrazar el signo de los tiempos, o desaparecer para siempre, morir* (173). La crisis de identidad aludida en las palabras que preceden revela el empobrecimiento de la pluralidad cultural en beneficio de los valores ajenos. En resumen, la modernidad se le aparece al africano como una salida para encarar el nuevo contexto internacional; el cual suele infundir miedo a algunos africanos y desembocar en el ensimismamiento.

1.1.2. Las huellas de la africanidad auténtica

El concepto de “africanidad” es una creación reciente de los movimientos culturalistas. En su introducción a *Literatura de Guinea Ecuatorial* (2000), Ndongo lo define como conjunto de los valores cosmogónicos que determinan al africano (31). Son, entonces, los rasgos culturales definitorios del Africano, un *destino compartido, fraternidad en la lucha de liberación y el futuro común que ha de ser asumido por todos para poder dominarlo* (Kovács y otros 24-25). La africanidad son los valores culturales específicos del africano, su herencia cultural, la fuerza que dinamiza sus posibilidades de realización. Desde luego, la africanidad se refiere a la cultura africana, se manifieste o no en África. Las huellas culturales auténticas del africano son las denominaciones, las actividades económicas, la organización de la sociedad, las creencias, la comida, la medicina y el arte.

El antropónimo del Africano auténtico de por sí manifiesta esta opción. En *El metro*, cuando uno se llama *Nso Endaman, Ntutum Mbira, Okomo Asumu Ondo* o *Ebang Motuú*, es destacado por la particular estructura de su antropónimo. De hecho, otros llevan como nombres *Lambert Obama Ondo, Rosalie Nzang Ondo, Rémy Eboué, Philibert Nkony* o *Martin Essomba*. Esta última categoría de lexías denominativas integra dos elementos. El primero, el nombre, es ajeno y sólo el segundo (el apellido) es del lugar.

La sociedad africana (auténtica) viene estructurada en cuatro entidades: el clan, la tribu, la etnia y el Estado. El clan es aquel grupo constituido por descendientes de un mismo antepasado mitológico o real. En *El metro*, los clanes destacados son: los *ebaa* y los *eseng*. Referente a la tribu, es una asociación de clanes que mantengan entre sí relaciones de parentesco lejano. Entre otras tribus que aparecen en la esfera cultural africana de *El metro*, hay los *yendjok*, los *bulu*, los *duála*. La *tribalidad* aparece como punto positivo de la existencia de las tribus. Existe cierta solidaridad entre los integrantes de la tribu. Por poner un caso, Obama Ondo consigue un pasaporte en España, en poco tiempo, gracias a la ayuda del secretario de la embajada de Camerún en el mismo país (441). Sin embargo, el sentimiento tribal puede desembocar en el tribalismo, esto es, una discriminación fundamentada en la exclusión de quienes no pertenezcan a la tribu. A este respecto, la actitud del cocinero *bamiléké* de los padres espiritanos es ilustrativa. No le viene bien que uno que no sea de su comunidad le sustituya como cocinero de los Blancos (25). El tribalismo conlleva el rechazo, el desprecio de las demás comunidades. En este sentido, la aldea de Obama Ondo es una ilustración patente. Los miembros de su tribu estigmatizaban a los de las demás etnias (190). Por tanto, la organización social del área cultural africana puede ser un freno al desarrollo en la medida en que dificulta la cohesión social.

En cuanto a la etnia, se define como comunidad que comparta las mismas costumbres; pertenezca a la misma raza; tenga una misma historia (Merle y otros 193). Es la mayor organización cultural de la esfera africana; un conjunto de tribus. Las entidades organizativas que se destacan del espacio del sujeto cultural africano en *El metro* son: los *fang ewondo*, los *dang*, los *batanga*, los *bamiléké*, los *isacar* y los *wolof*. Algunas de estas etnias aparecen en Camerún; otras en Senegal. El hecho de que ambos países se fundamenten en etnias es buena muestra de la multiculturalidad y de la diversidad cultural africana. Cada una de las etnias convive con las otras. Los etnónimos representan también un punto de conexión entre el mundo ficticio de *El metro* y el preexistente. De hecho, casi todas las denominaciones aludidas se refieren a entidades culturales existentes en África. Camerún, en la novela de Ndongso engloba comunidades como los *fang ewondo*, los *yendjok*, los *batanga*, los *bamiléké*, los *bulu*, los *hausa*, los *duála*. En cambio, en Senegal, encajan los *dang*, los *isacar* y los *wolof*. Los *fang ewondo* son un grupo étnico que vive en parte en Gabón, Guinea Ecuatorial, Congo y Camerún

(Hombert 73). A esta comunidad pertenecen los *yendjok*. Se suele hablar de Fang-béti en vez de fang ewondo y es lo mismo decir *pahouin*, antigua denominación de la misma comunidad de las mayores hoy en día de la zona de África central.

El sujeto africano auténtico cree no sólo en los idos de los antepasados, sino también en la naturaleza; de ahí que se hable de animismo, definido por Moliner como *la creencia religiosa, por ejemplo de los pueblos primitivos, que atribuye alma a todos los seres, incluso a los inorgánicos* (186). Algunos sujetos de la periferia mantienen sus creencias tradicionales. En la esfera cultural africana, son las creencias antiguas, fundamentadas en la tríada naturaleza, Idos de los antepasados y Dios.

Para el sujeto auténtico, la naturaleza tiene vida. Es un ser que desempeña varias funciones esenciales. En primer lugar, la naturaleza facilita comida, de varias formas al africano. Le brinda peces y animales al sujeto. En ella se encuentra el estipendio y el único esfuerzo que tiene que hacer el sujeto es sacarlo mediante la caza y la pesca; de ahí que se consideren estas actividades fundamentales, en la comarca de Mbalmayo en detrimento de la formación escolar (36). La naturaleza, con su fertilidad, permite también al sujeto complementar lo sacado de forma directa, cultivando la tierra. De estos productos, el sujeto auténtico saca bebidas, a ejemplo del aguardiente y del topé. Aparece, pues, como la mama del sujeto auténtico. Por eso es por lo que éste le rinde un culto al protegerlo.

La segunda función de la naturaleza consiste en curar al sujeto auténtico. Lo hace ofreciéndole una amplia gama de especies vegetales con abundantes virtudes. En África, el *ekuk* cura varias enfermedades: malaria, fiebres, llagas, úlceras, fracturas abiertas, lombrices, veneno (49-50). No hay necesidad de buscar formas ajenas para sanear cuando uno enferma. Sólo basta con cortar algún vegetal al que se reconozcan fuerzas específicas. A pesar de la existencia, en África, de la medicina occidental, el auténtico africano prefiere acudir a la farmacopea tradicional.

En la sociedad africana de *El metro*, el sujeto cultural africano recurre a la naturaleza para curarse. Se utilizan yerbas, cortezas y otros elementos de la selva africana a modo de medicamentos. Se puede citar el *ekuk* cuyo uso y virtudes están presentados a continuación: *su látex hervido bajaba las fiebres; con la decocción de la corteza curaban sus llagas y úlceras o se limpiaban las heridas y las fracturas abiertas, y cuando tenía lombrices en la barriga, le daban a beber unas aguas muy amargas en las que habían calentado trocitos de corteza* (49-50). La

farmacopea tradicional le permite al africano recobrar a la perfección. En general, es utilizada por las mujeres para curar a la prole. El *ekuk* es una medicina polivalente, casi una panacea. Simboliza la fuerza de la naturaleza y su importancia para el ser humano. Sus virtudes, sin ninguna mención de efecto indeseable, demuestran su eficacia. Los productos son conocidos de todos y están al alcance de todos. Sólo basta con cortar una hierba o la corteza de algún árbol conocido como virtuoso para curar enfermedades. Los fundamentos ideológicos de la sociedad y la consideración de la familia conllevan la gratuidad de la cura. La abuela de Anne Mengue es un ejemplo bastante ilustrativo. Los efectos de las medicinas son positivos y la farmacopea tradicional, el único resorte para obtener tal resultado; de ahí que Obama Ondo esté preocupado: *se preguntaba si los blancos, con toda su medicina científica, tendrían algún producto que rivalizara en eficacia con los ungüentos de los curanderos de su pueblo* (166). La farmacopea tradicional es, pues, una alternativa.

El tercer papel de la naturaleza es avisarle al sujeto auténtico cuando se le esté acercando el peligro o avisarle un peligro. Lo protege de cara a cualquier percance avisándole al sujeto. *El metro* deja constancia de que la naturaleza se comunica con el sujeto cultural africano mediante señales premonitorias. En este contexto en que vive el ser humano a las buenas de la naturaleza, la carencia total de estipendio es un signo inequívoco de alguna desgracia venidera, ya anunciada por la naturaleza. A la vista de alguna de ellas, Obama Ondo ya presagia el porvenir, sobre todo, cuando le vaya a ocurrir alguna desgracia. Por poner un ejemplo, su separación forzosa y brutal con Anne Mengue, decidida por los ancianos de la tribu es presagiada: ya no se cae ningún animal en las trampas dispuestas en el bosque ni consigue atrapar pescado. Asimismo, los estragos de los gorilas y elefantes en las plantaciones de Obama Ondo son un signo de mal agüero (147). También anuncia desgracia el canto de la lechuza a lo largo de las noches que preceden la dura separación involuntaria de Obama Ondo y Anne Mengue (164). La naturaleza se hace profetisa de los malos tiempos en el África de *El metro*. Eso trasluce también con ocasión de la llegada de los misioneros blancos en la comarca. En palabras de Nso Endaman, testigo del acontecimiento, el tiempo se ha vuelto extraño. Se manifiesta en la tristeza característica de los momentos que iban a seguir: *hubo un tiempo en que se extinguieron el sol y la luna del firmamento y se hizo noche permanente* (96). Además, en tal circunstancia, la naturaleza influye en el sujeto africano para que se dé cuenta de la inminencia del peligro.

Por eso es por lo que se verifican plagas sociales como la sequía, las epidemias, las hambrunas, los partos de seres extraños (96). Existe estrecha vinculación entre el Africano y la/su naturaleza hasta tal punto que no hay manera de vivir sin tener en cuenta el medio ambiente. La capacidad de premonición de la Naturaleza radica también en sus componentes como son los diferentes animales, en general y, particularmente algunas aves. En este sentido, se merecen especial atención los gritos de dichos animales, especie de toque de queda.

La cuarta función de la Naturaleza es proteger al sujeto auténtico velando por él. Éste tiene, en beneficio propio, que desentrañar, experimentar, escudriñar la naturaleza con miras a entresacar sus mensajes. Por tanto, la naturaleza da vida al hombre, ya que ella misma es la vida. Experimenta sentimientos para con el sujeto auténtico africano. Manifiesta complacencia en ocasiones de tristeza y alegría en circunstancia de igual cariz. Por tanto, la naturaleza tiene vida “existe, siente. La lluvia, con ocasión del luto es sinónimo de lágrimas de la naturaleza. El fallecimiento de Dorothée Oyana es un momento de compasión para con la naturaleza. Empieza a llover de forma muy violenta, exteriorizando así la angustia de la naturaleza por aquella muerte (71).

En la autenticidad africana, los antepasados revisten gran importancia. Son parientes que tienen lazos directos con los vivos con quienes hayan compartido la misma experiencia. Por este motivo, los ancianos son interlocutores entre los vivos y las divinidades, ya sean dioses menores o mayores. Merle y otros declaran, a este respecto, que los antepasados brindan protección a los fieles al permitirles sacar provecho de sus fuerzas vitales superiores (200). Pero, en contrapartida, los vivos tienen que hacer sacrificios para vitalizar la fuerza de los idos. El sujeto cultural africano cree en los antepasados en la sociedad africana de *El metro*. Esta creencia representa un ingrediente adicional del animismo. Para el africano, los idos de los antepasados vigilan a los vivos, siempre que éstos establezcan y mantengan el nexo entre el cosmos de los vivos y el de los muertos. Brindan protección a los vivos cuando los invocan los ancianos, intermediarios entre vivos y muertos. El traslado de Dorothée Oyana al mundo de los antepasados potencia el nexo natural entre los muertos y su prole. Por ello, sus hijos se benefician del amparo de los muertos. En el caso determinado de Obama Ondo, *se sentía purificado, reconfortado y fortalecido por el poder de los espíritus benefactores de su madre y de todos sus antepasados* (74). Hay, entonces, un contacto latente, pero

permanente entre los hijos de la difunta y los idos de los antepasados. Refiriéndose al papel de los antepasados para el sujeto cultural africano, a Olivella afirma que cada vez que la comunidad delibera sobre decisiones trascendentales, iluminan sus palabras con la sabiduría milenaria (28). En otras palabras, los antepasados hacen de asesores a los vivos; de ahí que éstos les dediquen el rito de agradecimiento. Beyama Beyama explica, a este respecto que los vivos tienen que hacer sacrificios a los hados protectores para seguir beneficiándose del amparo (59). Para él, los antepasados se nutren exclusivamente de estos sacrificios. El intercambio entre ambos resulta ser vital y beneficioso para la comunidad toda en la medida en que puede beneficiarse del respaldo multiforme de los idos, intermediarios entre Dios y el humano.

1.2. El componente cultural 2: la africanidad europeizada

La segunda opción cultural que se le aparece al africano es la simbiosis, el hibridismo. Por la doble conciencia del africano, nace una africanidad nueva, resultado del dinamismo cultural. Sus rasgos, el antropónimo, la religión y la tecnología, son significativas ilustraciones de la nueva forma de africanidad, influenciada por la europeidad. La nominación representa una huella del mestizaje cultural. De hecho, la denominación del sujeto sincrético consta de dos tipos de componentes: lo propio y lo ajeno. En la esfera cultural africana es donde traslucen combinaciones de esta índole. El primer elemento es de origen extranjero mientras que el/los último(s) es/son nítidamente africano(s). Prueba de ello es que ninguno de los personajes blancos los lleva. En cambio, los europeos y los negros tienen los mismos nombres. Por poner un caso, Lambert Obama Ondo es el tocayo del padre del cura que le bautizó. Ambos personajes llevan el mismo nombre, *Lambert*. En el contexto americano, ocurre lo mismo. Por tanto, el antropónimo del sujeto sincrético es una mixtura, una combinación de lo propio con lo ajeno. Los siguientes antropónimos dejan patentizarse la doble naturaleza del sujeto cultural africano: *Martin Essomba*, *Lambert Obama Ondo*, *Danielle Eboué*, *Rosalie Nzang Ondo*, *Anne Mengue*, *Dorothee Oyana*, *Philibert Nkony*, *Jeanne Bikie*, *Sylvie Anguesomo*, *Guy Ondo Ebang*.

El sujeto africano utiliza simultáneamente dos sistemas religiosos: la religión tradicional y las foráneas (cristianismo e islamismo). Para evidenciarlo, se vale de dos tipos de denominaciones para referirse a Dios. La primera forma, *Nzama Nkom Bot*, procede de su propia lengua y

testifica la creencia en el Dios del Africano antes de su contacto con el Otro. La segunda fórmula es *Dios Creador del Universo*. Ambas secuencias expresan la trascendencia de Dios en las sociedades referidas; de ahí que deduzca el africano que estos términos remiten a la misma realidad a la que dirigen plegarias y cantos religiosos en lengua extranjera y local. Estas consideraciones cristalizan, pues, una forma nueva de religiosidad del sujeto cultural africano. Al igual que la estatua de Cristo Rey del Universo, tallada por el escultor de Sangmelima a petición del reverendo padre Martin Essomba, los cantos y los instrumentos musicales que se tocan durante las celebraciones litúrgicas representan la apropiación del culto por el africano. Merle y otros, para referirse a este proceso de tropicalización del cristianismo, hablan de *cristianismo negro* (235). Añaden que el fenómeno desencadena nuevos cultos religiosos, a ejemplo del harrismo, el culto Deima, el matszaímo y el kimbanguismo. El contacto del africano con el europeo entraña una mixtura religiosa, una nueva evangelización. En el espacio africano, trasluce en la opción de los evangelizadores nativos. En este ámbito, se verifican muchos cambios sustanciales. En primer lugar, el latín, que es la lengua oficial de la Iglesia católica, es sustituido por las africanas. Esto se manifiesta en los cantos religiosos. Mientras rezan al Dios predicado por el Occidente, cantan en lenguas africanas.

Asimismo, el sujeto africano ya toca instrumentos musicales de su tierra, a ejemplo de los xilófonos y tambores. Anteriormente estos instrumentos eran tachados de groseros y proscritos por los misioneros blancos. El recurso de los xilófonos y tambores valora en alto la cultura africana. Son instrumentos musicales que se tocan exclusivamente en ocasiones solemnes (Beyama Beyama 46). Remite, entonces, a la llamada segunda evangelización, siendo la primera la que estriba en la *civilización* del africano. Esta nueva forma de evangelización fue propugnada por los propios africanos. Sobre su impulso, este último investigador subraya la implicación de las organizaciones de defensa de la cultura, a ejemplo de la Sociedad Africana de Cultura por una parte y, por otra, la Iglesia. Esta obró a favor de la integración de valores africanos en la liturgia de dos formas. En primer lugar, la celebración del Concilio Vaticano II de 1962 a 1965; luego, la publicación, en 1995, de la Exhortación Apostólica *postsinodal Ecclesia in Africa*, por el Papa Juan Pablo II. Esta preferencia nueva saca resultados esplendorosos ya que la nueva predicación se inspira del contexto africano para cobrar más fuerza. Por poner casos, el padre

Martin Essomba denuncia la corrupción y las injusticias sociales reinantes en África, a diferencia de los curas extranjeros de la época anterior. El impacto positivo de la nueva evangelización se concreta en la movilización de los africanos. En efecto, hombres y mujeres ya bailan y los niños ya no duermen durante la misa (79). Los logros conseguidos por la composición cultural están encaminados a justificar la justeza de la articulación de la africanidad actual en lo auténticamente africano y en lo ajeno. Por este motivo, Ndongo ofrece el sincretismo cultural como el modelo que encaja con el actual contexto de intensificación incesante de los contactos entre las diferentes comunidades del planeta (Mvondo 287).

La patera constituye también un punto de anclaje entre la africanidad y la europeidad. Es una especie de barco rudimentario o piragua modernizada (con motor) por el Negro. Sirve para transportar mercancías o emigrar clandestinamente a Europa. Esta construcción desempeña un papel fundamental en la emigración clandestina del africano a Europa. Es el medio que le permite cruzar el Atlántico y llegar a esta especie de Tierra de Promisión. Desde esta perspectiva, la patera simboliza el rechazo, la protesta del Negro de cara a la política de inmigración del europeo. En este sentido, se puede considerar un instrumento de promoción de la movilidad y de los intercambios intercomunitarios de índole económica y cultural. Por ello, Koné sostiene que las pateras simbolizan lo micropolítico y lo microcultural (41).

La patera es un sustituto de las carabelas y de los barcos negreros utilizados por los exploradores, esclavistas y colonizadores occidentales para llegar a África. El *kenús* tiene mucho que ver con los barcos negreros. El africano se vale de su tecnología para levantar una especie de nave que le permita recorrer, a la inversa, la senda que le ha llevado al europeo a África. Los dos instrumentos sirven para proveer la mano de obra a la economía occidental, con la única diferencia de que los barcos negreros convierten, por fuerza, al africano en obrero mientras que las pateras inducen un traslado voluntario para la misma finalidad. La adopción del barco por el sujeto cultural africano trasluce en su uso recurrente por el mismo. Ndongo da constancia de ello cuando pinta, por intermediario de su narrador, el traslado del niño-protagonista al seminario de Banapá en un barco. Esta circunstancia queda referida en las siguientes palabras del narrador de Ndongo en *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987): *el negro te depositó en el cayuco junto al padre Ortiz* (163). En otros términos, la presencia del europeo en África ha ido vigorizando el recurso

del barco de parte del africano. En resumen, en la esfera cultural africana, hay una especie de choque entre ingredientes típicamente africanos y los ajenos; de ahí la necesidad para el africano de entrar en una nueva dinámica.

En base a estas consideraciones sobre el componente africano y el europeo en la era global, convendría poner en evidencia la nueva dinámica de la construcción de lo africano. El rechazo de lo europeo y lo africano por unos personajes es sinónimo de la muerte del ensimismamiento y de la enajenación. En efecto, la modernidad nítida tiene un impacto peyorativo en aquellos africanos que lo han adoptado, ya que ésta va perdiendo los valores tradicionales de su comunidad y, por consiguiente, no puede garantizar la transmisión de generaciones en generaciones de la herencia cultural. El narrador de Ndongo (2007) echa luces sobre tal preocupación, haciendo la siguiente interrogación retórica: *¿Y qué podía esperarse de una generación que no obedecía a los ancianos, que despreciaba toda experiencia anterior, que actuaba como si fueran los primeros seres humanos que habitaban este mundo?* (16-17). Estas palabras sancionan, de forma, abierta la propensión de los jóvenes a modernizarse en detrimento de la autenticidad africana. Es más, en la esfera cultural del africano, la africanidad auténtica claudica bastante. El hecho de que Obama Ondo esté rastreando el legado cultural no es finalmente una garantía para alcanzar el bienestar esperado (95). En estas circunstancias, el africano actual opta por una dinámica nueva, consistente opta por una construcción de lo africano que se produce en contraposición a lo auténticamente africano y a lo exclusivamente moderno (occidental). Desde luego, la pureza cultural está cayendo en desuso en África y la nueva senda que toma el africano bebe a la vez en la fuente de la africanidad auténtica y la modernidad hasta tal punto que los dos componentes vienen a articular un componente nuevo, una africanidad fecundada por la modernidad o, a la inversa, una modernidad nutrida por las culturas africanas. Esta dinámica toma en cuenta las preocupaciones locales e internacionales del continente.

2. La africanidad en la era global: la postura de Ndongo

Ndongo analiza el contacto de la africanidad con la modernidad (europeidad) en el actual contexto de consolidación de la Aldea planetaria. Las actuaciones y los discursos de sus personajes, la lengua y los comentarios de autor implicado dan cuenta de la mirada que echa

a la cultura africana hoy en día. Proclama la muerte de la autenticidad y de la enajenación cultural y aboga por el sincretismo cultural.

2.1. La muerte de la autenticidad y de la enajenación

En el tercer milenio, los flujos de las poblaciones y, consiguientemente, de las culturas ocasionan reacciones tanto en África como en los demás continentes. Para encarar el peligro de la destrucción, algunos africanos (Nso Endaman, la abuela Okomo Asumu) prefieren ensimismarse. Pero el repliegue identitario está encaminado a obstaculizar el progreso con que sueñan los jóvenes africanos al encarcelarlos en una caverna. La autenticidad significa, entonces, la vuelta a los valores tradicionales (Labrador Fernández 86); el rechazo de los progresos de la Humanidad. Es sinónimo de inmovilidad, de monotonía, de aburrimiento. El descuartizamiento del fantasma de la vieja Okomo Asumu es un dato que testifica el fracaso y el rechazo de esta política no sólo por los yendjok, sino también por Ndongo⁴. En cuanto a la enajenación, esto es, la asimilación a la cultura mayoritaria (Labrador Fernández 85), es criticada por Ndongo. Varios comprobantes abogan por ello. En primer lugar, el fracaso de Guy Ondo Ebang, figura representativa de la alienación cultural en *El Metro*. Luego, el fallecimiento de la mayor parte de los emigrantes clandestinos en las costas españolas. La riqueza de la cultura africana y sus numerosos recursos naturales se merecen cierta valoración por parte del africano. Pero en vez de justipreciar su continente, los africanos se obsesionan por la emigración (clandestina) a Europa, considerada tierra de promisión. Ndongo no se contenta con satirizar, sino que propone también el rumbo por seguir.

2.2. La promoción de la reconstrucción

La reconstrucción es un concepto de la antropología cultural para insinuar la *recomposición y readaptación de su estructura de identidad; creación de una identidad nueva* (Labrador Fernández 86). En otras palabras, es la simbiosis, la integración cultural, el mestizaje. El contexto africano es marcado por la invasión del cristianismo (occidental), en detrimento de las religiones pre-europeas (animismo, vodú, etc.). Ahora

⁴ Sobre el apego, a ciegas, a la africanidad, Ndongo confiesa en su introducción a la *Literatura de Guinea Ecuatorial: Yo no quiero ser poeta/para cantar a África. /Yo no quiero ser poeta/ para glosar lo negro. /Yo no quiero ser poeta así* (19). En palabras de este escritor, para aprehender su pertinencia o no, la evaluación de la cultura africana debe ser objetiva.

bien, al igual que las creencias típicamente africanas, la nueva creencia procedente de Europa tiene fallos. Por ello, Ndongo defiende la combinación de lo positivo de ambos lados. El reverendo padre Martin Essomba es la figura de proa de esta orientación. En efecto, promueve la inculturación, africanizando la figura de Jesucristo. Ello se manifiesta en la estatua de Cristo Rey, de ébano, que ubica en la iglesia.

En el mismo orden de ideas, la reconstitución de la cultura africana aflora en las lenguas que habla el africano. Éste se vale de dos tipos de lenguas para comunicarse con los demás: la lengua materna (africana) y las lenguas europeas. Las lenguas africanas sólo sirven para entablar una conversación entre miembros de la misma comunidad. Desde luego, imposibilitan cualquier intercambio lingüístico con integrantes de otros grupos sociales. La reconstrucción lingüística consiste, pues, en la defensa de sendas lenguas por su papel central en el proceso de desarrollo del Africano. Las lenguas africanas permiten transmitir los valores de África y salvaguardar su capital cultural. En la comarca de Mbalmayo, los nativos (yendjok) utilizan el fang ewondo del que proceden las siguientes palabras: *ekuk*, *abaa*, *abatsong*, *tobó-osi*, *melan* para expresar realidades nítidamente africanas. Por su parte, las lenguas europeas, que han pasado a ser globales, rellenan el hueco de las africanas posibilitando la comunicación del Africano con miembros de las demás comunidades del continente y de otros continentes. En resumen, la política cultural de Ndongo radica en el sincretismo, el hibridismo, el mestizaje cultural.

Conclusiones

La aldea planetaria ha suscitado cierta duda en el africano: ¿u optar por la africanidad o elegir la europeidad para colmar las necesidades socioeconómicas inherentes a la sociedad actual? El dilema cultural, característico de África hoy en día se debe a la aparente oposición entre la africanidad y lo ajeno. Los apuros económicos del africano acaban acercándolo cada vez más a lo ajeno. Las inscripciones de la africanidad en el texto de Ndongo demuestran que algunos valores culturales africanos entorpecen el despegue económico del continente. La conciencia tribal que induce el tribalismo es uno de los obstáculos al progreso de los Estados africanos. Desde luego, es preciso cuestionar aquellos ingredientes de la africanidad susceptibles de estorbar el crecimiento que posee. Se trata de *abrazar el signo de los tiempos* (173). La autenticidad es, entonces, una equivocación o una engañifa en el actual contexto mundial y la simbiosis,

la nueva elección de los ciudadanos del mundo. Las tradiciones africanas se merecen, entonces, alguna valoración, aunque con retoques. El sincretismo cultural es, pues, una medida de empoderamiento del africano. Ndongo se inscribe en esta línea, abogando por la reconstrucción, la recomposición de la africanidad.

OBRAS CITADAS

- Abou, Salim. *L'identité culturelle*. Paris: Anthropos, 1981. Impreso.
- Ainsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986. Impreso.
- Beyama Beyama, Abdon. "L'Église catholique chez les bété du Cameroun et la problématique de l'inculturation, 1901-2005". Tesis doctoral: Universidad de Yaundé I, 2011. Impreso.
- Burgos, Bartolomé. *Culturas africanas y desarrollo: Intentos africanos de renovación*. Madrid: Fundación Sur, 2007. Impreso.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1989. Impreso.
- Cros, Edmond. *Propositions pour une sociocritique*. Montpellier: CERS, 1982. Impreso.
- Hombert, Jean-Marie. *Pholia*. Vol. 9. Université Lumière: Labodynamique du Langage, 1994.
- Consultada el 12 de febrero de 2013. Sede web: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo>. Fuente cibernética.
- Koné, Ténon. "El barco como cronotopo en *El Metro* de Donato Ndongo-Bidyogo". *Perífrasis*. Vol. 6, n.o 11. Bogotá, enero – junio, 2015: 37-51. Consultado el 20 de agosto de 2015. Sede web: <http://revistaperifrisis.uniandes.edu.co>. Fuente cibernética.
- Kovács, Máté y otros. *Políticas culturales en África. Compendio de documentos de referencia*. Madrid: AECID/OCPA, 2009. Impreso.
- Labrador Fernández, Jesús. *Identidad e inmigración. Un estudio cualitativo con inmigrantes peruanos en Madrid*. Madrid: Comillas, 2001. Impreso.
- Leclerc, Gérard. *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*. Paris: PUF, 2000. Impreso.

- Merle, Marcel y otros. *L'Afrique noire contemporaine*. Paris: Arman Colin, 1968. Impreso.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998. Impreso.
- Mvondo, Wilfried. "Africanía y africanidad en *El último río* y *El metro*: un estudio sociocrítico comparado". Tesis doctoral: Universidad de Yaundé I, 2015. Impreso.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *Las tinieblas de tu memoria negra*. Madrid: Fundamentos, 1987. Impreso.
- Ndongo-Bidyogo, Donato y Mbaré Ngom. *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Madrid: SIAL Ediciones, 2000. Impreso.
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *El Metro*. Barcelona: Cobre, 2007. Impreso.
- Sanz Cabrerizo, Amelia. *Interculturas/Transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros, 2008. Impreso.
- Towa, Marcien. *Identité et transcendance*. Paris: L'Harmattan, 2011. Impreso.
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. México D. F. 26 de julio-6 de agosto de 1982. Consultada el 4 de junio de 2012. Sede web: portal.unesco.org/cultura/es/files/35197/11999413801.mexico_sp.pdf. Fuente cibernética.
- . (2002). *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, Una Visión, Una plataforma conceptual. Un semillero de ideas. Un paradigma nuevo. Documento preparado para la Cumbre Mundial sobre el Desarrollo Sostenible*. Johannesburgo. 26 de agosto-4 de setiembre de 2002. Serie sobre la Diversidad Cultural. Núm. 1. Consultado el 10 de agosto de 2012. Sede web: portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_Topic&URL. Fuente cibernética.
- Welsch, Wolfgang. "El camino hacia la sociedad transcultural". Versión española de Gimber, Arno en Sanz Cabrerizo, Amelia y otros. *Transcultururas/Transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros, 2008. Págs. 107-131. Impreso.
- Zapata Olivella, Manuel. *El árbol brujo de la libertad. África en Colombia. Orígenes-transculturación-Presencia. Ensayo histórico mítico*. Universidad del Pacífico, 2002. Impreso.

LA MUJER ARMADA, ¿QUIMERA O REALIDAD? EL CASO DE *LA CELOSA DE SÍ MISMA*, DE TIRSO DE MOLINA

Rocío Arana, Ph. D.
UNIR (Universidad Internacional de la Rioja)

Resumen

Este artículo pretende hacer hincapié en el tema de la mujer como objeto amoroso en las comedias del Siglo de Oro, focalizando en *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina. Su autora realiza un análisis de personajes para estudiar cómo la imagen de la persona amada es en ocasiones fruto de una construcción, y reflexiona, revisando en texto fuente y bibliografía sobre la materia, sobre el amor como invención e ingenio en la comedia de Tirso.

Palabras clave: Tirso, Siglos de Oro, amor, quimera, *La celosa de sí misma*

Abstract

This paper tries to study the issue of women as love object in the comedies of the Golden Age, focusing on Tirso de Molina's *La celosa de sí misma*. The author tries an analysis of characters to study how the image of the loved one is sometimes the result of a construction, and review both source text and literature on the subject in order to reflect about love as an invention.

Keywords: Tirso, Golden Age, Love, Chimera, *La celosa de sí misma*

La mujer como objeto de amor está presente en la mayoría de obras áureas: Lope, Calderón y Tirso entre otros han tratado el tema desde diversas perspectivas: cómica, trágica, burlesca, celosa, risueña, posesiva..., pero casi siempre desde el plano de lo real alimentado, como el *sotto voce*, por los ideales petrarquistas y neoplatónicos que se estilaban en la época (Fucilla, 1960; Cabello Porras, 1995).

Si hay algo que une y vertebrata las comedias de estos tres autores, un denominador común para una comedia palaciega de Calderón con, por ejemplo, un divertimento de capa y espada, son esos parlamentos, largos o breves, en los que el galán habla a un amigo íntimo o a un criado mostrándole las cuitas de su amor y ponderándole las bondades de la dama. Estos pasajes suelen cumplir la función de elipsis que requiere la comedia, comenzada *in medias res* con el galán ya enamorado, pero como efecto colateral ofrecen al público un bello ejemplo de la descripción del amor. La contra réplica viene dada por el amigo, que escucha y compadece o celebra, o por el criado, que ostenta la figura de gracioso y por eso debe hacer reír al público, bajando de las nubes al caballero y situándole en la realidad.

Así sucede en *No hay burlas con el amor*, de Calderón, cuando don Juan habla de forma encendida a don Alonso:

Ya sabéis que la disculpa
de tan noble rendimiento
fue la beldad soberana,
fue el soberano sujeto
de doña Leonor Enríquez [...] (Calderón, 1963: 20).

El galán en este caso no es muy expansivo pero incide en la idea arquetípica de que la belleza de la dama es reina y señora de su albedrío. En *Auristela y Lisidante*, el protagonista se muestra mucho más arrebatado:

¡Nunca de Auristela bella
admirar la hermosura,
nunca, por volver a vella
de otros trajes mi locura
usara, nunca mi estrella
diera industria a mis recelos,
que declararme pudieran
y nunca al fin mis desvelos
correspondidos hubieran
merecido...! (Calderón, ed. Arana, 2012: 168-169).

Lope de Vega comienza su comedia *La hermosa fea* con este mismo diálogo:

- OCTAVIO Fuera temeraria empresa,
pero muy digna de ti.
- RICARDO Todo cuanto en Francia vi
no iguala con la duquesa [...]
Parece que en su belleza
retrató Naturaleza
mi propia imaginación (Lope de Vega, 1964: 7).

En los tres ejemplos aparece la hermosura como un don claro y majestuoso, pero aquí ya tenemos el término “imaginación” como acicate del amor, como poderosa máquina de fantasía que recrea el dulce fantasma de la amada en la mente del enamorado. En este sentido, el caso de *La celosa de sí misma* de Tirso es singular, ya que el protagonista don Melchor poco tiene que describir a su criado: se ha enamorado... de un enigma, de un fantasma. No en vano Luis Vázquez llama a esta obra “teatro de guiñol del amor” (1999: 18).

Un breve paréntesis para recordar algunas cuestiones bien conocidas por los especialistas del fraile de la Merced, recuperado y revalorizado en las últimas décadas, tanto a nivel académico desde el IET (Instituto de Estudios Tirsonianos) que el GRISO dirige en Navarra, como por el gran público desde que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) incorporara hace años a su repertorio y de la mano de Luis de Olmos, obras como *La celosa de sí misma* (1627, ed. en Sevilla). Una obra muy “femenina” y central en la dramaturgia de Tirso donde, como es bien sabido, aparece

enorme cantidad de personajes femeninos en papel protagonista. Ella es la guía del enredo y el varón se convierte en testigo de sus hazañas. Finge la mujer sus sentimientos y su propia identidad; pero en el fondo, en todo su sustrato pervive un sentimiento de inquietud y celos (Arellano, 1999: 10).

Palabras de la introducción al volumen coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza en la revista *Anthropos*, un volumen muy completo que, en parte, sirve de presentación a la labor del IET sobre este dramaturgo, con múltiples artículos de interés, una buena cronología (C. Pinillos) y una concienzuda bibliografía primaria preparada por Miguel Zugasti a la que

debe remitirse el lector interesado. Un volumen que se suma a tantas actas de congresos internacionales impulsados desde el IET y colgados en gran medida en red (Instituto Cervantes, 2006). La edición de *Obras Completas* del mercedario (II volumen ya en 2012) es otro hito al que se suman ediciones aisladas de su obra, como la que preparó Blanca Oteiza para la Academia sobre *El vergonzoso en palacio*, o la que acaba de lanzar García Santo-Tomás, *Amar por arte mayor*, que hace el número 22 de la colección del IET.

A nivel de divulgación, hace años que Gregorio Torres Nebrera preparó para Cátedra (2005) *La celosa de sí misma*, edición que se toma como base en este trabajo. Su ensayo introductorio fija muy bien las pautas de la comedia:

Entre la frescura de *La dama boba* y la perfección milimétrica de *La dama duende* se sitúa el eslabón de un puñado nutrido de comedias tirsistas en las que las mujeres, y sobre todo ellas, llevan la iniciativa, dirigen la trama siempre en su beneficio y en la lenta, pero imparable imposición de su libre arbitrio como quien no quiere la cosa (Torres Nebrera, 2005: 14).

En cuanto a su argumento, Ignacio Arellano lo describe en cuatro certeras frases:

Un galán enamorado de lo que imagina, ciego a la realidad material mientras queda prendido de una ilusión; una dama ingeniosa y urdidora, cuyas habilidades se vuelven contra ella provocándole unos celos difícilmente dominables, pues son celos de ella misma...un laberinto de trazas y disfraces, y también ¿por qué no? “una radiografía inteligente y aguda de los mecanismos emocionales y psicológicos que empleamos los humanos cuando caemos en las redes del deseo” (Luis Olmos.) Eso y mucho más es *La celosa de sí misma*. (2004: 14)

Pero empecemos por el principio, por una breve sinopsis de la comedia: Don Melchor llega desde León a la villa y corte para casarse con una mujer rica, doña Magdalena. Los padres de ambos eran amigos y acordaron este matrimonio. Don Melchor es pobre y noble, y nada más llegar a Madrid, entra en una iglesia y conoce a una dama tapada, de la cual solo llega a vislumbrar una mano. Se enamora fulminantemente ante el asombro escéptico de Ventura:

Ventura: ¿de una mano, solamente,
 por el sebo portuguesa,
 dulce por la virgen miel,
 amarga por las almendras,
 sin un adarme de cara,
 sin ver un ojo, una ceja,
 un asomo de nariz,
 una pestaña siquiera?
(Tirso de Molina, 2003: 49)

[...]

Don Melchor: en la distancia pequeña
 que hay desde el guante a la frente
 vi jazmines, vi mosquitas,
 vi alabastros, vi diamantes,
 vi, al fin, nieve en fuego envuelta
(Tirso de Molina, 2003: 49).

Tras estos diálogos, acude a conocer a su futura esposa, a la que ya desdeña. Cuando llegan a casa de la dama, por una de esas coincidencias que sólo suceden en las comedias áureas y en las películas de Hollywood, la dama cubierta y la novia prometida son la misma persona, pero el caballero, ciego de amor (se alude al famoso tópico sin casi nombrarlo), no la reconoce.

Se suceden encuentros y desencuentros que llevan a doña Magdalena a cumbres de amor y despecho, a partes iguales, y le hacen estar celosa de sí misma. Tras distintos enredos y múltiples desdoblamientos, encubiertas fingidas, celos reales y celos imaginarios que duelen de verdad, todo se soluciona y los amantes se reconocen y se dan palabra de matrimonio.

Hasta aquí la sinopsis. A continuación incidiré en las figuras de don Melchor, doña Magdalena y Ventura, siempre desde el punto de la imagen de la amada o el amado en la mente del amante. Y partiendo de una premisa que subraya con acierto el profesor Morón: “En cuanto a los caracteres, al estar expresados por el valor de los mismos o puramente al servicio de una acción, no se sujetan a más normas que las derivadas de la pura observación del alma humana” (1983: 863).

Tirso nos presenta a Don Melchor como alguien venido de provincias, candoroso e ingenuo desde sus primeras palabras asombradas, como apuntó Marc Vitse:

Porque Melchor es, a diferencia de todos los demás personajes, un novato, un “pollo”, un tonto moscatel con su “bobuna leonesa”, un bisoño, un motolito, o sea, en una palabra, un montañés que, como él mismo precisa, nunca salió de León (1999: 21).

Gregorio Torres Nebrera incide en su rasgo de bobo que todo lo admira:

Tirso empieza su comedia elogiando Madrid en las admirativas consideraciones del provinciano (leonés) don Melchor que, recién llegado a la corte puede piropear satisfecho: “Bello lugar es Madrid. ¡Qué agradable confusión! (2005: 49).

Se ve aquí que el caballero estaba predispuesto a admirar, estado muy propicio para el enamoramiento. Éste se produce en las primeras escenas de la primera jornada, y todo el discurso de amor girará en torno a la blanca mano de doña Magdalena. Durante un coloquio que viví en el festival de teatro clásico de Almagro, escuché a José Luis Alonso de Santos que la mano de la amada es la que toca al amante, por lo que resulta lógico el fetichismo de don Melchor. La mano es la que obra, la que niega u otorga el favor. Por eso sólo para esta mano tiene ojos, y cuando el objeto de su pasión se presenta ante él descubierto, no lo ve. Y eso aun cuando “el motivo de la mano (es) mostrada como metonímica imagen probable de la belleza del rostro de la dama que se oculta” (Torres Nebrera, 2005: 30).

Ya Alberto Lista, citado por el editor Torres Nebrera, lo advertía: “a la verdad esta ceguera, que describe muy bien nuestro autor, es propia de la pasión amorosa”. Lista, desde su óptica neoclásica, ve en esto un posible hándicap: los lectores del siglo XXI lo vemos como uno de los más deliciosos aciertos de la comedia.

El amor de don Melchor recrea un arquetipo corriente en la época: “vi alabastros, vi diamantes, / vi, al fin, nieve en fuego envuelta” (Tirso de Molina, 2003: 49).

Sugiere en primer lugar una belleza clara, nívea, y en segundo una paradoja nacida ya en los *signa amoris* que propugnó el poeta latino Catulo. Pero realmente la figura amada, es ¿quimera o realidad? ¿De veras el amor es ciego? ¿Amor es igual a ingenuidad? Son enigmas que Tirso

plantea entre veras y bromas y que no acaban de ser solucionadas con el abrupto final feliz.

Ventura representa el rol contrario, mal llamado por algunos “realista”. Al no poseer tales velos ante los ojos sí descubre a Doña Magdalena e intenta hacer que su amo recapacite; pero fracasa como Sancho hacía ante el empecinamiento de don Quijote: el amor hace que Melchor vea gigantes donde solo hay molinos.

Sin embargo, también se engaña Ventura. Este pretendido realismo consiste en una mente muy despierta, una lengua muy suelta y divertida como requería su papel y una misoginia que le hace ver también la realidad deformada. Ventura sólo ve en las manos de una dama garras de ave de rapiña, si pide, y virtudes excelsas, si da:

DON MELCHOR: ¡Ay qué mano! ¡Qué belleza!
 ¡qué blancura! ¡qué donaire!
 ¡qué hoyuelos! ¡qué tez! ¡qué venas!

VENTURA: ¡Ay, qué uñas aguileñas!
 Ay, qué bello rapio rapis!
 ¡Ay qué garras monederas!

(Tirso de Molina, 2003: 49).

Por eso es incapaz de contemplar la belleza femenina sin desligarla de cualquier interés. Por su condición de criado y gracioso en la obra, adopta desde el principio el papel de lazarillo de este amante ciego, pero también se deja engañar cuando en la jornada segunda el taimado Santillana le cuenta que la dama es la condesa de Chirinola. Esta mentira les conviene materialmente, y por eso Ventura no se muestra ya tan avisado. Así, cuando Magdalena le da una sortija, ya no llama garras a sus manos sino que exclama:

VENTURA: ¡Oh, mano más celebrada! [...]
 ¡Oh mano, en fin, de condesa
 chirinola o chilindrina! (Tirso de Molina, 2003: 68).

En palabras de Christoph Strosetzki, “mientras que el código del honor idealiza la belleza y la virtud de la mujer, el gracioso muestra su supuesto rostro verdadero en la otra cara de la moneda” (1999: 43). Puntualiza muy bien el profesor Strosetzki, “supuesto”: por tanto concluiremos que

ni amo ni criado caminan en el plano de lo real: don Melchor por exceso de ideal y Ventura por exceso de ideal también.

Por último, doña Magdalena adopta un rol activo: es lugar común hablar de las mujeres fuertes de Tirso de Molina, y también mencionar la honda mirada psicológica con que Tirso distingue a sus protagonistas femeninas, fruto (afirman unos críticos y ponen en entredicho otros) de su amplia labor en el confesionario. Este último tópico ha sido desmontado por varios especialistas, entre ellos Ignacio Arellano que considera la reivindicación psicológica “harto limitada y limitadora” (1999: 13), ya que se ha abusado de ella y además parece en detrimento de la hondura psicológica de los galanes en Tirso, que no es poco como acabamos de exponer.

Viene esto a colación de la mezcla de fortaleza y debilidad que caracteriza a doña Magdalena, celosa inventora de una condesa que escapa a su control. En primer lugar, se nos presenta como la dama rica con la que se va a casar Melchor: los primeros juicios que de ella se hace el público no le hacen justicia. Es también un enigma. Ni don Melchor ni Ventura la conocen, y hablan de ella solo desde el punto de vista material:

DON MELCHOR: Yo me vengo a desposar
con sesenta mil ducados...
(Tirso de Molina, 2003: 45).

Es curioso cómo estas palabras ejercen un influjo negativo en el público y aún en los mismos protagonistas. No parece sino que una dama con la que te casas por remediar tu pobreza no va a tener otras prendas que el dinero. Este asunto del dinero permite a algunos de sus críticos acercar la obra al cine del siglo XX:

Como la comedia screwball es *urbana* (...) crítica con las costumbres de una incipiente burguesía adinerada o de una hidalguía arruinada que juega con los recursos del deseo (*erótica*) siempre que estén impulsados y gobernados desde la voluntad de la mujer, a la chita callando (*feminista*), *ambigua*, *especular*... (Torres Nebrera, 2005: 40).

Por otro lado, si el amor es ciego en don Melchor, en ella es muy cuerdo: juega con ventaja, ha podido ver al galán y enamorarse de unas prendas que son reales:

DOÑA MAGDALENA: ¡Tan cortés urbanidad!

¡Tanta liberalidad!

¡Y sazón tan apacible!

No era digna de ella yo.

(Tirso de Molina, 2003: 57).

Éste es el primer efecto de amor: un sujeto que ha dislocado la imaginación de don Melchor no se cree digno de él. La alegría al descubrir que será él su esposo se trastoca en decepción al ver que no le ha reconocido, y comienza así el proceso de desdoblamiento: tapada atrae, descubierta enfría: se ha convertido en la celosa de sí misma:

QUIÑONES:

¿Hay suerte como la tuya?

¡Que el primer hombre que quieres sea tu esposo! Dichosa eres.

MAGDALENA

No sé deso lo que arguya.

Pensamientos solicitan

guerra, en mi pecho, cruel,

y si unos vuelven por él,

otros le desacreditan

(Tirso de Molina, 2003: 60).

Amor hace a la dama ingeniosa. Es su enamoramiento lo que propicia las sucesivas entrevistas: como defiende Carlos Mata, “decide volver, vistiendo luto y con una silla ajena, a la Victoria, comentando, “todos estos son ardides/ de mi amor”; y es que, como añade poco después, “Amor [...] en todo es astuto” (1998: 168). En su entrevista con don Melchor, de nuevo en el papel de dama desconocida, tenemos un buen ejemplo de lo que Lope definió en el *Arte nuevo* como el “engañar con la verdad” cuando afirma al galán:

Yo os juro a fe de quien soy [...]

que no es doña Magdalena

ni más bella, ni más rica

ni más moza, ni más sabia

ni más noble ni más digna

de serviros y estimaros

que yo... (Tirso de Molina, 2003: 65-66).

Por eso, en esos encuentros que se producen entre don Melchor y la tapada, desazonan al galán los repentinos enojos de la dama, ante sus protestas de amor que desacreditan a la preterida doña Magdalena, y ella misma en algún momento confiesa no saber qué terreno está pisando, claro efecto de amor con celos:

QUIÑONES

¡Pues siendo tú quien despierta
su voluntad, y ¡encubierta!
diste causa a sus desvelos,
de quién puedes tener celos?

DOÑA MAGDALENA ¡De mí misma!

(Tirso de Molina, 2003: 61).

En palabras de Luis Vázquez, don Melchor “se va enamorando, sucesivamente, de las diversas damas que se manifiestan con tal picardía, que él cree estar enamorándose de diversas personas, cuando es la misma. Pero a la vez, ella – que quiere ser la dueña absoluta del amor, al ver cómo cambia el galán, incluso según sus sugerencias, o siguiendo sus consejos, tienen celos de sí misma” (1998: 331).

Serán el amor y los celos quienes muevan los hilos de esta trama, pero siempre debemos tener presente que tanto el uno como los otros se mueven en el ámbito de lo irreal: el amor de don Melchor se funda en una bella quimera, y los celos de doña Magdalena son fruto de un artificio que se le ha vuelto en su contra. “Don Melchor y la dama tapada se mueven en el inestable terreno del engaño y de la ficción” (Vázquez, 1999: 79). Y, como afirma Arellano, “[...] para los personajes de Tirso, “amor que no inventa/ no vale dos caracoles” (*Bellaco sois*, Gómez, p. 1397): ingenio y amor son, en la comedia de capa y espada, dos caras de la misma moneda” (Arellano, 2004: 56).

Quizás sea ésa la razón por la que el público del siglo XXI conecta tan bien con este Tirso siglodorista: como apuntaba Luis Olmos, la emoción nunca miente.

OBRAS CITADAS

- Arellano, I (1995). *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra.
- . (2004). “La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso”, en *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico*: Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- . (2004) *Tirso de Molina en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2003*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico, vol. 18.
- . (1999.) “Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad”. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona: Revista *Anthropos*, Extraordinario 5.
- Arellano, L. ; Oteiza, B.; Zugasti, M. (1998). *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
- Cabello Porras, G. (1995). *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería.
- Calderón de la Barca, P. (2012). *Auristela y Lisidante*. Edición crítica de Rocío Arana. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- . (). *No hay burlas con el amor*.
- Fucilla, J. (1960). *Ensayos sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mata, C. en Arellano, L. ; Oteiza, B.; Zugasti, M. (1998). *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Madrid: Revista Estudios, pp. 167-184.
- Molina, T. de. (2007). *Obras completas*. Ed. M^a Pilar Palomo e I. Prieto. A Coruña: Fundación J.A. de Castro.
- . (2011). *Obras completas*. Tomo I. Edición del GRISO. Madrid/ Frankfurt: Iberoamerican/ Vervuert.
- . (2003). *La celosa de sí misma*. Versión de Bernardo Sánchez. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- . (2005). *La celosa de sí misma*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra.
- Morón Arroyo, C. (1983). “Los enredos de Tirso”, en Rico, F. (coord.). *Historia y crítica de la literatura española. III*. Barcelona: Crítica, pp. 862-869.

- Strosetzki, Ch. (1999). “El gracioso en Tirso como elemento de la carnavalización”, en *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona, Extraordinario 5, pp. 42-46.
- Torres Nebrera, G. (2005). Introducción a *La celosa de sí misma*. Madrid: Cátedra.
- Vázquez, L. (1999). “Biografía de Tirso de Molina”, en *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona, Extraordinario 5, pp. 14-19.
- Vázquez, L. “La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* de Tirso en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una*”. En Arellano, L. ; Oteiza, B.; Zugasti, M. (1998). *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del II Congreso Internacional de Tirso de Molina* (Pamplona, 27-29 abril 1998). Madrid: Revista Estudios, pp. 325-338.
- Vega, L. de (1964). *La hermosa fea*. Madrid: Escelicer.
- Vitse, M. (1999). “Tirso: un teatro de la felicidad”, en *Anthropos. Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*. Coordinado por Ignacio Arellano y Blanca Oteiza. Barcelona, Extraordinario 5, pp. 19-25.

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA REVISTA *HÉLICE* (1926): PERSPECTIVAS DE UN DIÁLOGO INTEROCEÁNICO

Óscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Resumen

Las revistas culturales ocuparon un lugar central en el proceso de divulgación y consolidación de las propuestas vanguardistas en Europa y América Latina. En el caso ecuatoriano, la revista *Hélice* surgió como una apuesta creativa y cultural que pretendía modernizar las letras y artes nacionales con la publicación de las ideas vanguardistas europeas y la revalorización del arte nacional. En este sentido, *Hélice* criticó abiertamente la visión tradicionalista, que se caracterizaba por su ceguera y estatismo, e impulsó en sus páginas la creación de un arte ecuatoriano moderno, en el que se conjugaran las preocupaciones e intereses locales con la innovación y vitalidad de los vanguardistas europeos.

Palabras clave: Revista cultural, literatura vanguardista, modernidad artística, Ecuador, *Hélice*

Abstract

The cultural magazines had a central role in the divulgation and consolidation process of avant-garde movement in Europe and Latin America. In Ecuador, the *Hélice* magazine emerged as a creative and cultural proposal to aim to modernize national arts and letters with the publication of the European avant-garde ideas and the presentation of the national art. In this sense, *Hélice* openly criticized the traditionalist attitude, which was characterized by blindness and statism, and promoted in his pages the creation of a modern Ecuadorian art, in which local concerns and interests were mixed with innovation and vitality of the European avant-garde.

KEYWORDS : Cultural magazine, avant-garde literature, modern art, Ecuador, *Hélice*

Introducción

A principios del siglo XX el espíritu vanguardista se apoderó de la creación artística de Occidente: tanto las grandes metrópolis europeas, cuanto las pequeñas capitales americanas fueron parte del impulso renovador, transgresor y sugerente del arte moderno, que desestabilizó por completo los postulados estéticos decimonónicos. La variada procedencia geográfica y social de los artistas destaca el carácter plural y cosmopolita de la vanguardia (franceses, españoles, rumanos, rusos, alemanes, italianos, chilenos, peruanos y argentinos, entre otros), que tuvo fervientes seguidores y replicadores en todo el mundo, al traspasar no sólo las fronteras nacionales del Viejo Continente, sino también las cuantiosas aguas del Atlántico, propulsando un diálogo interoceánico entre Europa y América, ensanchando o, es más, desdibujando los límites entre el centro y la periferia.

Como recuerda Octavio Paz en *Los hijos de limo*, la vanguardia es heredera de la naturaleza rebelde y pasional del romanticismo, al proyectarse como una actitud vital, un gesto revolucionario que sobrepasa los postulados de una propuesta artística novedosa. Así pues, el arte vanguardista nace del conflicto y la disonancia, es decir, de la compleja relación entre tradición y ruptura, entre desesperanza y optimismo que dominó no sólo la sociedad europea, sino también la cotidianidad de pueblos americanos como el ecuatoriano, donde la vanguardia encontró uno de sus tantos recodos. En Ecuador,

lo que más sobresale durante los años 1918-24 es la conjunción de una pléyade de estilos, de promociones literarias, de intereses y de opiniones disputándose la preeminencia cultural y económica del país. Resulta claro que el Ecuador se halla en un precario estado de transición e inquietud. Se buscan respuestas. Se tantea un poco de esto y aquello y poco o nada se llega a resolver. Ninguna de las orientaciones logra imponerse. Abundan la confusión, el sentido de marginalidad y la crisis de identidad (Robles 22).

En estos años de “transición e inquietud” política, social y cultural, aparecen las obras de los quiteños Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y del manteño Hugo Mayo, que introducen en el contexto artístico ecuatoriano –tradicional y renuente a la innovación– las propuestas

cubistas, dadaístas y futuristas, de tal forma que la revolución estética del Viejo Continente dialoga con las preocupaciones sociales y culturales de los artistas nacionales¹. Asimismo, los poetas y movimientos vanguardistas latinoamericanos, que habían conquistado un lugar principal en la nueva cartografía del arte moderno, asaltan con su agudeza, ingenio y gran calidad artística el terreno de la literatura y cultura ecuatoriana, la cual reclama una decidida renovación que termina por materializarse en la lograda narrativa del rebelde Pablo Palacio². Publicaciones periódicas como *Amauta*, *Martín Fierro*, y el *Boletín Titicaca*, así como las obras poéticas de los peruanos César Vallejo y Emilio Wetphalen, los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, y los argentinos Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, entre otros, nutrieron el espíritu vanguardista ecuatoriano.

Al igual que en otras latitudes, en Ecuador son las revistas artísticas, literarias y culturales las que comunican las apuestas creativas del arte moderno, de modo que el espíritu vanguardista se nutre de la actualidad, diversidad y entusiasmo de las publicaciones periódicas³, que tienen la mirada puesta en las dos orillas del océano: por una parte, reconocen la vitalidad creativa del Viejo Continente, que continuamente rompe con la tradición en busca de nuevos derroteros; por otra parte, divulgan las obras de autores locales olvidados o rechazados por la crítica caduca.

¹ En este sentido, Regina Harrison sostiene que “a pesar de la existencia de una variedad de proyectos vanguardistas, se pueden delinear los siguientes rasgos definitivos: los participantes del continente sudamericano se comunicaron entre sí, los manifiestos de las revistas literarias proveen excelentes resúmenes de la orientación teórica del vanguardismo, y es obvio que existe un componente autóctono a la vez que participan en las corrientes internacionales de vanguardia” (148).

² Al respecto, Agustín Cueva señala que “la aparición de las obras de Carrera Andrade y de Escudero representó la irrupción, en el Ecuador, de una cultura ya inequívocamente del siglo XX. Es decir, de una cultura que ha «vivido» el cubismo y el futurismo, «dadá» y el surrealismo, el constructivismo y demás vanguardismos europeos, con los que, a su vez, están íntimamente vinculadas las tempranas experiencias poéticas de un César Vallejo o un Pablo Neruda, así como los «creacionismos», «imaginismos», «ultraísmos», «estridentismos», «desvairismos» y otros «ismos» que proliferaron a lo largo y ancho de América Latina (...) Carrera Andrade y Escudero son, pues, los heraldos postmodernistas de un vanguardismo que luego se difundirá también en el Ecuador (es ilustrativo leer las revistas literarias lojanas de la época, por ejemplo) y que alcanzará su máxima expresión con la obra de Pablo Palacio” (632).

³ En este sentido, Roxana Patiño afirma que “las revistas literarias/culturales se han desplazado en una doble vía en la cultura latinoamericana: en su interior, actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo, manteniéndose dentro del ámbito de la cultura letrada; al mismo tiempo, en su proyección exterior, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que en más de un momento abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias, contenidos integracionistas, y nuevos fundamentos de valor. Dinamizadoras, en su mayoría, de las instancias de modernización y democratización de un campo cultural, han sido decisivas en la expansión del círculo restringido en el que se ubican sus miembros” (148).

La revista *Hélice* en el contexto artístico ecuatoriano

Las revistas –como “soportes materiales de las ideas” (Granados, 2012, p. 9)–, rempazan los mecanismos hereditarios y aleccionadores de transmisión de ideas de las escuelas artísticas tradicionales, por una dinámica de difusión mucho más abierta, variada y progresista en la que los creadores cuentan con un conjunto de propuestas, conceptual y geográficamente diversas, que les permiten adoptar algunas innovaciones a sus obras, desechando otras más⁴. En el caso de Ecuador, por ejemplo,

las modernas tendencias se divulgan y cobran discreto vigor, atizadas, sin duda, por la más o menos amplia circulación que en los medios de la alta cultura disfrutaron revistas como **Cervantes, Grecia, Littérature, Cosmopolis, Mercure de France, Nouvelle Revue Française, Ultra, Tableros, Creación** que desde Europa propagaban y sancionaban la literatura de avanzada. Pero las puertas no se abren sin reparos. En primer término porque en ese momento se da, como era de esperar, en los círculos ilustrados del Ecuador una maraña de discursos literarios que confluyen en desacuerdo y que se disputan la preeminencia y la legitimidad cultural: modernismo, mundonovismo, modalidad galante y rosa, vanguardismo formalista y también, las primeras irrupciones de una literatura de preocupación social. Por otra parte, no es sólo en lo literario donde se forja un paulatino afán de cambio y ruptura, sino también en el orden político (Robles 18 - 19).

Así pues, las revistas europeas facilitan la integración de los ideales vanguardistas en la sociedad artística ecuatoriana, y alientan la creación de publicaciones periódicas nacionales que no sólo escuchen las voces de cambio de ultramar, sino que también difundan las creaciones autóctonas que luchan por participar en la transformación del arte moderno⁵. La

⁴ En este sentido, Regina Crespo, al recuperar las ideas de Beatriz Sarló, afirma que “la iniciativa de publicar una revista representa la decisión de hacer política cultural. Y es precisamente como política cultural que se pueden entender las respuestas de una publicación periódica a su contexto inmediato, los proyectos y propuestas a futuro que sostiene –desde su lugar geopolítico, social e ideológico de enunciación– y su intento de crear un público propio y fiel” (14)

⁵ En este orden de ideas, “las revistas, por su especial capacidad de ser ‘antenas de lo nuevo’, posibilitan la entrada y convivencia dentro de ellas de contenidos diversos que posteriormente se decantarán dentro de ideologías culturales específicas –en tanto conjunto articulado de ideas y valores– y perderán ese estado de permeabilidad que les permitía la revista” (Patiño 148).

creación de revistas artísticas y culturales como *Caricatura* (1918-1921), *Iniciación* (1921-1927), *Proteo* (1922), *Motocicleta* (1924), *Savia* (1925-1928), *Llamarada* (1926-1927), *Hélice* (1926), *Hontanar* (1931-1932) y *Lampadario* que en su segunda etapa asume el nombre de *Elán* (1931-1932), entre otras publicaciones de menor duración o importancia⁶, evidencia el gran interés de los intelectuales ecuatorianos por introducir las nociones vanguardistas europeas⁷, así como por difundir las creaciones revolucionarias y transgresoras de los artistas locales en pugna con la crítica tradicional, dominante e intransigente de la época⁸. En este ambiente surge la revista *Hélice*, que entre los meses de abril y septiembre de 1926⁹ publica cinco números en los que expresa su propuesta vanguardista que, por una parte, difunde textos y críticas sobre artistas europeos, tanto reconocidos cuanto ignorados en el país sudamericano¹⁰; y, por otra parte, presenta creaciones literarias de escritores ecuatorianos de diferentes escuelas o posturas estéticas. En su artículo “La vanguardia literaria y Pablo Palacio en *Hélice*, *Llamarada* y *Savia*”, María del Carmen Fernández destaca que:

La primera publicación quiteña de este periodo que nació como expresión de las generaciones jóvenes y de un arte

⁶ “Durante la época del vanguardismo surgieron centenares de publicaciones similares que rebosaban en inspiraciones febriles destinadas a no tener vida más larga que la de las rosas. A muchas sólo conocemos de nombre y de otras más, sin duda, sueños efímeros de jóvenes desconocidos, ni siquiera se tiene conocimiento de su existencia” (Carter 115).

⁷ “Una de las funciones esenciales que cumplen las revistas literarias consiste en difundir y hacer conocer a los autores extranjeros. La mayoría de las revistas literarias modernas se distinguieron, en parte, por esta tarea que refrescaba el aire provinciano de algún modesto centro cultural” (Rosenfeld 12).

⁸ “La revista tiene sus geografías culturales, que son dobles: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente. Puede suceder que ambos espacios se relacionen bien, sin tensiones mayores, que la revista repita la geografía de su público, del campo intelectual, del sentido común colectivo. Puede suceder que las dos geografías no se superpongan o, ni siquiera, se presupongan: se trata de las intervenciones fuertemente originales o importadoras de revistas que se identifican con el pionerismo cultural y, por ello, diagnostican las carencias de sus medios locales” (Sarlo 12).

⁹ “Eran los tiempos de la dictadura progresista de Isidro Ayora, culminación de aquel levantamiento de militares jóvenes contra el casi anciano presidente liberal Gonzalo Córdova, movimiento que ha pasado a la historia como ‘Revolución juliana’. Sabemos que la revolución de julio respondió al anhelo de modernidad de un país estancado en los fraudes electorales y el incumplimiento de las promesas del liberalismo post-alfarista, que culminaron con la matanza del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil y se institucionalizaron en un sistema arcaico de administración pública. Esta sed de modernidad cristalizó en importantes reformas económicas, políticas y administrativas” (Rivas 9).

¹⁰ “Como la revista suele ser la primera plataforma a la que asoman los autores, hay que deducir que una función primordial de la revista es la de revelar. Revelar no significa simplemente darlos a conocer, sino también descubrirlos, hacer un hallazgo, dar la campanada desvelando un nombre hasta entonces desconocido” (Osuna 28).

nuevo, adoptó el símbolo futurista de la hélice. *Hélice* apareció en el mes de abril de 1926, bajo la dirección del pintor Camilo Egas, recién llegado de París, y con Raúl Andrade como secretario. Su proclama resulta la más revolucionaria de la época en lo que se refiere a la concepción del arte, al que no se identifica ya con la “Belleza” ni con la “Verdad”, sino que, con un trasfondo de índole creacionista-ultraista, se lo define como “la alquimia de la inverosimilitud” y como “la fluida pirotecnia de la sinrazón” (249).

El nombre de la revista *Hélice* es sugerente en dos direcciones: primero, indica un guiño al futurismo y, con ello, a la vanguardia europea que destaca la transformación, la movilidad y la novedad del arte moderno; segundo, es una clara alusión a la vanguardia ecuatoriana que despunta en escritores como el quiteño Gonzalo Escudero, que en el cuarto y quinto número de la revista divulga los primeros borradores de los poemas “Dios” y “Tu”, los cuales posteriormente se incluirán en su obra *Hélices de huracán y de sol* (1933), con sensibles modificaciones, principalmente en la construcción de las imágenes poéticas¹¹.

Por su parte, la revista responde a un conjunto de preocupaciones sociales y políticas de la época, tales como las continuas luchas entre liberales y conservadores por el poder, la posición de los militares en el gobierno, la crisis económica, el atraso material, las manifestaciones obreras y sociales, entre otras situaciones que impulsan a los intelectuales y artistas a pensar una transformación cultural del país¹². En este orden de ideas, *Hélice* surge como una tentativa editorial que integra una compleja visión de la sociedad y cultura ecuatoriana, la cual pretende transformar desde sus páginas con la divulgación de poetas, narradores, pintores, críticos de arte, caricaturistas y músicos, tanto nacionales cuanto extranjeros, quienes acogen y proponen un arte vanguardista en el que se conjugan lo propio con lo ajeno. Por tanto,

¹¹ La naturaleza vanguardista de la escritura de Gonzalo Escudero es destacada por el crítico Alejandro Carrión, quien sostiene que “en sus primeros libros, en *Parábolas olímpicas*, el libro de la adolescencia, y en *Hélices de huracán y de sol*, el libro de la juventud, la palabra está indómita como un torrente, como una tempestad, como el huracán con que la bautizó el poeta” (357).

¹² En el número 31 de la revista *Savia*, Gerardo Gallegos publica su texto “El pensamiento latinoamericano” que presenta el aliento no sólo artístico, sino también político de la vanguardia ecuatoriana: “En los dos frentes de la América Latina, una juventud inquieta batalladora, dinámica, se mueve arrojando sus ballestas líricas y encabritando sus potros de batalla a las orillas de los

el novedoso planteamiento de *Hélice* encuentra su fiable demostración en la crítica a la intelectualidad corporativa ecuatoriana que elabora Pablo Palacios, donde señala la necesidad de dismantlar la cultura ajena y galante desarrollada en un contexto nacional marcado por la pobreza, del mismo modo que lo expresan Raúl Andrade en el número 3 con el artículo «Literatura y Astronomía» y Carlos Riga en el número 1 en «Enfermedades románticas». Esta misma propuesta de emancipación artística tiene su punto de inflexión en la creación de los dibujantes y pintores del grupo, que lanzan un manifiesto categórico con motivo de la primera exposición que presentan en la Galería Egas en mayo de 1926 (Vázquez, párr 3).

La estructura orgánica de la revista

La revista *Hélice* publicó cinco números en los meses de abril, mayo, julio y septiembre de 1926, dirigidos por Camilo Egas y con las constantes colaboraciones de Gonzalo Escudero, Guillermo Latorre, Raúl Andrade, Camilo Andrade, Jorge Reyes, Isaac J. Barrera y Pablo Palacio, lo que evidencia el carácter plural y multifacético de la publicación que integró a su corpus editorial manifiestos, poemas, narraciones, entrevistas, caricaturas, críticas de arte, reseñas sociales, aforismos, partituras musicales, traducciones, ilustraciones y una variada publicidad. Entre sus autores ocasionales destacan Oliverio Girondo, Julio J. Casal, Alejandro Peralta, Hugo Mayo, Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, a los que se suman las traducciones de importantes artistas europeos como Max Jacob y André Salmón. Además, “en *Hélice* se reprodujeron varias obras pictóricas y escultóricas de ciertos artistas europeos que ensayaban técnicas novedosas en estos campos, así como estudios y reflexiones sobre las mismas. Es el caso de las producciones de André Derain, Alexandre Archipenko, Boris Grigoriev, Ossip Zadkine o Chana Orława” (Fernández 250).

La diversidad de contenidos de *Hélice* y su especial preocupación por las artes pictóricas y escultóricas de la vanguardia, sin descuidar las expresiones literarias de la época, permite situarla en el campo de las

dos océanos y en las cumbres desgarradas de los altiplanos (...) De un lado la vanguardia literaria: entre sus facetas nuevas, muestra la de una síntesis panorámica muy de acuerdo con el siglo de aviones; de otra, la avanzada revolucionaria socialista que conecta sus mejores golpes al imperialismo capitalista de Yanquilandia y define una actitud rotunda contra el fetichismo nacionalista” (Robles 121)

revistas culturales que mezclan textos de reflexión, críticos y de creación. En este orden de ideas, la revista propone un examen agudo de la comunidad artística ecuatoriana, tanto de sus artistas cuanto de sus críticos, con el objeto de incluirlos en el panorama del arte moderno de Occidente. Así pues, *Hélice* conforma un “mapa cartográfico” que aporta “información sobre las relaciones entre un universo humano que en buena medida sólo se conocían a través de este tipo de geografías imaginarias” (Pita 6).

Si bien la revista contiene una importante propuesta literaria –con la publicación de los primeros pre-textos de la obra de Pablo Palacio, entre otros más–, no se puede olvidar que el pintor Camilo Egas dirigió la publicación hacia la crítica de la pintura y la escultura moderna; por tanto, en *Hélice* se observa una constante interacción entre el texto y la imagen, que abarca todos los aspectos de la publicación, desde su contenido publicitario, las caricaturas acompañadas de breves diálogos críticos y humorísticos, las partituras mezcladas con ilustraciones, hasta las reproducciones de pinturas y esculturas que complementan todas las críticas de arte. La publicación, entonces, evidencia la preocupación editorial por establecer un diálogo dinámico y fructífero entre las artes gráficas y la expresión literaria, de suerte que aprovecha múltiples discursos en la consolidación de su proyecto vanguardista, pues, como señala Beatriz Sarlo “el discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos” (12).

Asimismo, *Hélice* divulga obras de tendencia modernista, creacionista, ultraísta, criollitas, futurista e indigenista, formando así un discurso abierto y fragmentario que permite al lector desplazarse por perspectivas distintas y, en ocasiones, opuestas, del arte moderno y nacional. La publicación propone una unidad conceptual, más no temática, que la sitúa en la dialéctica de la parte y el todo, la unidad y el fragmento, la cual caracteriza a todas las revistas críticas y propositivas, ya que, como dice Rafael Osuna:

la revista es fragmentaria incluso respecto a ella misma, pues sus números son sólo la parte de un todo, que es la colección completa. Sus contenidos no lo son menos, pues están relativizados a un absoluto. La revista es un diseño parcial, pues las diferentes colaboraciones parecen tarjetas de visita, prefacios de algo, puertas que se abren a estancias.

Sin embargo, como ampliaremos luego, la revista es también un todo con pretensión de unidad absoluta (22).

A pesar del carácter diverso y fragmentario de *Hélice* su proyecto cultural es claro: fungir como vitrina a las creaciones vanguardistas de las dos orillas del océano. Es así que la pluralidad de sus publicaciones no entorpece su dirección estética, por el contrario, la nutre de documentos que exponen una visión completa y panorámica del estado actual del arte, tanto en Ecuador cuanto en Europa, de modo que el lector pueda valorar los logros y las falencias de los artistas locales en su esfuerzo por integrarse a la vanguardia internacional.

Para redondear el análisis de la estructura orgánica de *Hélice* se debe apuntar que la dialéctica entre unidad y fragmentación responde a su gesto actualista, es decir, constituye un testimonio de la circulación de ideas vanguardistas en el ambiente artístico ecuatoriano¹³. La breve duración de la publicación se explica por su discurso novedoso e inmediateista que pretendía transformar la sensibilidad actual del artista y el público local, que cegado por la crítica tradicionalista y decimonónica se negaba a asumir y, aún más preocupante, a reconocer las creaciones vanguardistas que surgían en el contexto nacional. Como toda publicación periódica, *Hélice* fue

un intento de dar a conocer la producción de actualidad, el estado in fieri de una literatura, dejando para el juicio de la historia la calidad y originalidad últimas de cada cual. Es como si la revista fuera una tabla de salvamento, sobre la cual unos sobreviven, otros se desploman y otros no alcanzan. A más de todo esto, la revista suele aunar autores de varias generaciones, de diversos puntos geográficos espaciados entre sí y de campos tan distanciados como la literatura, el arte, el cine y la música. Es por todo ello que hoy resulta tan difícil desentrañar el sentido último de estas publicaciones, pues quienes las frecuentaron con sus colaboraciones forman una mixtura policroma que deja perplejo al analista actual (Osuna 25).

¹³ En este sentido, Rafael Osuna afirma que “una revista no se hace para el futuro, sino para el presente, sin que importe que su gran calidad la haga perdurar en la memoria (...). Esto no significa que sus textos sean provisionales ni que no busquen el esmero. Significa sólo que la revista pretende ofrecer el testimonio de un instante y por ello se muestran tan fértiles para la constatación de las preocupaciones literarias de un momento dado” (22).

Los manifiestos y las propuestas literarias

La revista *Hélice* se caracterizó por la divulgación, en su página editorial, de textos que fungieron como manifiestos estéticos de vanguardia. En el primer número se publicó el manifiesto “Hélice” de Gonzalo Escudero, que esclareció la dirección conceptual de la revista al proclamar una “estética de movilidad, de expansión, de dinamia. Nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza” (1). En la segunda entrega, Escudero prosigue con la crítica al canon estético y destaca la actitud del artista contemporáneo, que se aleja de la perceptiva mimética para aventurarse en un mundo complejo, fragmentado y angustiante que desea representar en el lienzo, el mármol o la hoja en blanco. En “Pirotecnia”, el poeta ecuatoriano declara que “el clasicismo se desliza en un plano inclinado. La exclamación lírica sintética ha desalojado a la epopeya, como el tranvía al omnibús. Sin embargo, aún se crean epopeyas y se construyen omnibús” (Escudero 5). Así pues, no cambian los medios de representación, sino la actitud frente al arte, la forma en que se plasma la emoción viva del creador. Ahora el artista no se guía por unos lineamientos preestablecidos, sino por sus impresiones de la realidad, de su propia interioridad, que lo obligan a desconfiar del trazo mimético del pintor, la palabra grandilocuente del poeta, y la proporción armónica del escultor.

En el texto “La aspiración y el arte nuevos” que encabeza el tercer número de *Hélice*, Julio Endara reflexiona sobre la cultura artística actual que se mantiene en la paradoja del arte y su complicación, es decir, entre una lógica teórica que responde a los lineamientos del canon artístico, y una lógica viva que reacciona a las complicaciones e incongruencias de la realidad; esta última se acerca a la propuesta vanguardista que aspira “en lo posible a una renovación diaria de los procedimientos”, dado que “el fenómeno de la fatiga artística, se ha presentado en un grupo más o menos grande de músicos, pintores, escultores, etc., que por otra parte no hace sino reflejar un estado efectivo muy generalizado” (Endara 5). Así pues, el arte contemporáneo surge de los conflictos internos del hombre y de una realidad problemática que apremia la creación de nuevas técnicas y formas artísticas, las cuales representan la naturaleza sensible, móvil y liberal del arte de vanguardia.

Los dos últimos números de *Hélice* se destacan por el cambio de un lenguaje prosaico a un lenguaje lírico en sus editoriales, de tal suerte que los textos de reflexión son remplazados por textos de creación en los que no se problematiza la situación del arte moderno, sino que se manifiesta

en poemas que acogen las innovaciones vanguardistas. El cuarto número está encabezado por el escrito “Dios” de Gonzalo Escudero –el cual posteriormente se integrará, con algunos cambios, al poemario *Hélices de huracán y de sol* (1933)–, que devela en sus versos una búsqueda de lo sagrado a través de la experiencia erótica, la cual alienta al hombre a indagar en el moribundo cuerpo del deseo las huellas de una revelación mística. El poema “El arrabal”, de Jorge Reyes, aparece en la editorial del último número de *Hélice* y evidencia el impacto que el lenguaje vanguardista tuvo sobre el grupo de artistas que integró la revista, pues sus versos se nutren de imágenes innovadoras donde lo inanimado cobra vida: “Las casas trepando al horizonte / están cogidas como las uñas / de las faldas de los peñones” (Reyes 1). La atmósfera creacionista, la metáfora ultraísta, y el tema criollistas del poema revelan la apropiación de múltiples ideas vanguardistas en el contexto artístico ecuatoriano.

No sólo los manifiestos esclarecen la dirección conceptual de *Hélice*, ya que los otros textos de creación que contiene la revista (poemas, cuentos y aforismos) utilizan un lenguaje rebelde y transgresor que rechaza el arte y la cultura decimonónica. En este orden de ideas, las colaboraciones de Pablo Palacio –quien en palabras de Noe Jitrik es “una especie de Antonin Artaud de la literatura ecuatoriana” (403)– son sustanciales para comprender la renovación de las letras ecuatorianas de la época¹⁴. El lenguaje trasgresor de sus cuentos –donde los personajes se regodean en la corrupción, violencia y decadencia de la realidad– propone un gesto vanguardista y rebelde que aleja su obra de la pretensión realista de la literatura local. El narrador lojano proyecta un nuevo camino para los escritores nacionales que no deseen perpetuar los vicios de una crítica provincial y acomodaticia. “Las obras de Palacio expresan, en este contexto, una crítica a la intelectualidad orgánica ecuatoriana, pero suponen también el señalamiento de una paradoja que era necesario destruir en el Ecuador de la época: la de una cultura ajena y galante injertada en unos contenidos nacionales marcados por la pobreza y por la frustración” (Fernández 252).

¹⁴ Sobre la importancia de la obra de Pablo Palacio en la literatura ecuatoriana, el crítico Wilfredo H. Corral apunta que “*Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*, ambas de 1927; *Vida del ahorcado* (novela subjetiva) (1932), uno de los relatos publicados entre 1921 y 1930 (algunos de los cuales resultaron ser anticipados de sus novelas), traducciones, ensayos semifilosóficos, uno que otro poema y la novela inédita *Ojeras de virgen* (1926) (...) bastaron para que la historiografía literaria ecuatoriana cambiara paulatinamente y para que, por ende, la lectura que de ellas (obra e historiografía literaria) harían los lectores experimentara una relación de causa y efecto que llevaría a la consideración de cambios en la noción de la más amplia historiografía literaria hispanoamericana, o a poner en perspectiva a otros “raros” o adelantados de esta” (227).

Pablo Palacio presentó en todos los números de *Hélice* avances de su cuentario *Un hombre muerto a puntapiés*, que publica en enero de 1927 la Imprenta de la Universidad Central de Quito. En el primer número aparece el texto “Un hombre muerto a puntapiés”, en el segundo “El antropófago”, en el tercero “Brujería”, en el cuatro “Brujería segunda”, y en el último “Las mujeres miran las estrellas”. La cercanía entre las fechas de publicación de los textos en la revista y su edición príncipe, así como el orden consecutivo de los escritos que se sigue en el cuentario, evidencia una clara intención editorial de Palacio en relación con sus colaboraciones en *Hélice*, pues no incluye textos secundarios o pobremente trabajados, sino versiones casi acabadas de lo que será el corpus de sus obras completas.

La vanguardia internacional en las artes plásticas

Sin duda la apertura de la Galería de Arte Moderno “Camilo Egas” fue uno de los sucesos artísticos más arriesgados y sugestivos de la década de los veinte en Ecuador. Pintores, ilustradores y caricaturistas aunaron sus esfuerzos en la creación de un espacio de renovación artística que les permitiera introducir las innovaciones vanguardistas en la sociedad quiteña, hasta el momento dominada por una suerte de hermetismo y letargo estético que daba la espalda a cualquier tipo de transformación cultural¹⁵. En este sentido, la guía del pintor Camilo Egas, como director de *Hélice* y promotor de la Galería de Arte Moderno, fue sustancial para la construcción de una propuesta editorial y un espacio cultural que facilitara la retroalimentación, tanto teórica cuanto creativa, entre los vanguardistas de las dos orillas del océano¹⁶. La publicación y la galería, entonces, comparten la misma tarea: rejuvenecer el ambiente artístico ecuatoriano

¹⁵ En su texto “Aquí el artista es un perdido!...”, Raúl Andrade expresa el desconsuelo de los jóvenes artistas que sólo desean escapar del ambiente inmóvil, soporífero y provincial del país: “Si alguna vez se interroga a un muchacho de Quito, de mediano refinamiento espiritual, por el mayor deseo de su vida, surgirá invariablemente la respuesta, amarga y desconsoladora:

– Irme de aquí... .

Querer irse, partir, perderse en las vorágines cosmopolitas, como aspiración máxima de una juventud prometedora, no se me negará que es doloroso. (...) El asunto es partir, no importa dónde. Y hay en ese perenne deseo de partir una oculta esperanza de presidiario o naufrago” (10).

¹⁶ En *Hélice* “el acento parece puesto en las artes plásticas: grabados, dibujos y caricaturas de Camilo Egas –primer gran indigenista de nuestra plástica, inquieto buscador y experimentador–, del alemán temporalmente radicado en Quito Juan Pavel, de Guillermo Latorre, Efraín Díez, Carlos Andrade (Kanela), Sergio Guarderas, y, por supuesto, crítica de arte, traducciones de artículos sobre vanguardistas franceses como Derain, Braque, o sobre el ítalo-francés Amadeo Modigliani, el mexicano Diego Rivera, y sobre artistas plásticos eslavos que la fama ha menospreciado. El director es Camilo Egas y arrastra aún a poetas de la talla de Escudero y Carrera Andrade a escribir y traducir textos sobre pintura” (Rivas 11).

con la exploración de nuevas propuestas e inquietudes estéticas que reaviven los vasos comunicantes entre América y Europa.

En la primera entrega de la revista aparece el Manifiesto de la Galería “Camilo Egas”, firmado por Juan Pavel, Guillermo Latorre, Kanela, Sergio Guarderas, Pedro León, Efrén Diez y, por supuesto, Camilo Egas. En el texto se cuestiona el carácter acomodaticio de la comunidad artística ecuatoriana y su negativa de abandonar los preceptos de la estética romántica y modernista: “Como ninguna otra ciudad civilizada, Quito vive al margen de las corrientes artísticas, que hoy apasionan a todos los centros culturales. Sólo la tradición agita su bandera descolorida. El Arte, permanece estacionado” (“La apertura”, abril-1926, p. 7). El manifiesto sugiere un cambio de actitud, una nueva postura frente a la novedad que no rechaza totalmente la tradición, sino que expresa la urgencia de eliminar la actitud incomprensiva e intransigente de la burguesía quiteña, la cual desprecia las técnicas e ideas recientes y, con ello, se niega a comprender el original lenguaje de la pintura y la escultura moderna, tal como se sostiene en el artículo que aplaude la inauguración de la Galería Egas: “No creo que todos estemos en el caso de comprender y alabar la obra de los nuevos artistas; pero sí estamos en la obligación de tratar de explicarnos la extrañeza de la técnica, ya que es forzoso reconocer en ella talento (...) solo quiero con estas líneas pedir transigencia y tolerancia (Barrera 7).

En la segunda exposición de la Galería, reseñada en el último número de la revista, se destaca el carácter revolucionario, perspectivista, plástico, sensible y sensorial del arte pictórico vanguardistas en la obra de Camilo Egas, quien abandona la técnica imitativa y crea el “espíritu de la raza criolla”, como un acto de comunión entre lo autóctono y las transformaciones contemporáneas de la pintura. En la obra de Camilo Egas se manifiesta el contacto entre lo propio y lo ajeno, lo nacional y lo cosmopolita, ya que su trazo exhibe las nuevas técnicas del arte moderno en cuadros de temática indígena. El pintor ecuatoriano “con su temperamento de alienado genial, ha pasado del arte imitativo al arte intuitivo, de la orgía tropical del color a la cromática frugal (...) El pintor criollo renuncia ya a ser un copista escrupuloso y dinámico de la raza autóctona, para transformarse en el adivinador de la morfología zoológica de ella” (Escudero, “Camilo Egas” 10).

En la tercera entrega de la revista se reproduce, con el título “La pintura moderna”, la conferencia dictada en 1925 por el escritor español Antonio

Espina en el entonces Museo de Arte Moderno de España, ahora llamado Museo “Reina Sofía”. En su lectura sobre el paisaje en la pintura moderna, Espina analiza el estado actual del arte y la pintura, y concluye que su característica principal es la tendencia al problema. La estética de principios del veinte supera el deseo de equilibrio, la “continuidad pacífica” de la perceptiva decimonónica que –como lo denunciaba Marinetti en el primer manifiesto futurista– sólo desea canonizar la obra de arte, ordenarla en una tradición inmóvil que le arrebatara todo gesto de rebeldía y sorpresa. Así pues, el arte desecha las “certezas” de la tradición para lanzarse al espacio misterioso e ignoto de la estética moderna, en su búsqueda por representar la realidad mediante novedosas técnicas que carecen de pautas y modelos precedentes: “Del romanticismo al vacío. Al vacío sentimental que actualmente nos rodea y que en vano pretendemos llenar con artificios de cultura. Se complicó el hombre. El hombre sabe y piensa y lee muchos libros y exprime su ubre cerebral con exceso, y se acerca a los fantasmas para tocarlos con el dedo” (Espina 20).

En este orden de ideas, la crítica de arte ocupa un papel central en la revista dado que es la más numerosa, además, con su detenida revisión se comprende amplia y profundamente la propuesta editorial de *Hélice*. En el primer número se destaca el ánimo renovador del fauvista André Derain, pues en su obra el volumen coloreado y la pintura pura rompen con el arte caduco, al presentar otro tipo de estética donde el color se eleva sobre la misma forma, dotando el cuadro de una nueva sensibilidad. Por su parte, en el tercer número se comenta la obra de Boris Grigoriev, al resaltar la manera en que sus pinturas descubren la realidad social, tal como lo hacen las novelas de Tolstoi y Dostoievski. El rasgo expresionista de este pintor ruso se deja sentir en su uso de los ángulos y las líneas, como elementos que perfeccionan la obra del artista, suprimiendo lo innecesario y dotando de fuerza la pintura. Así pues, en la obra de Grigoriev se observa una nueva concepción de movimiento y profundidad que ya señalaba Vasili Kandiski al mencionar que “la línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruir el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico” (201).

La pintura latinoamericana se revela en el entusiasta comentario de la obra del muralista mexicano Diego Rivera, de quien se dice que “es indiscutiblemente la más destacada personalidad del vanguardismo estético pictórico americano” (“Diego Rivera” 2). En Rivera se aplauden los rasgos

vanguardistas que proporciona a los motivos criollos, ya que sus obras manifiestan “un gran equilibrio de masas y una grande belleza de color” (“Diego Rivera” 2).

De las obras escultóricas comentadas en la revista, valdría rescatar a dos artistas en particular: Alexandre Archipenko y Ossip Zadkine. A propósito de las esculturas de Archipenko se celebra la importancia que el artista proporciona a la estética sobre la técnica, pues no le interesa aplicar las nociones de volumen e imitación de la escultura tradicional; por el contrario, pretende crear nuevas figuras a partir de la deformación plástica de los objetos y la emancipación de una noción exacta de representación: “Si estudiamos en primer término el origen de la renovación de la escultura a que estamos asistiendo fuerza es dejar constancia que, paralelamente a la pintura y a la poesía, el estatuario ha querido dar nueva vida a sus manifestaciones por la transformación de su estética y la extensión de su técnica” (Raynal, “Alexandre Archipenko” 14).

Las figuras de Ossip Zadkine revelan una sinergia entre el mundo y la obra, de modo que la escultura ilumina el entorno y este, a su vez, le otorga un nuevo significado; por consiguiente, la cultura occidental asiste al nacimiento de una estética más inquieta y multiforme donde “emerge puramente y libremente el culto nuevo por la plástica pura, que bien pudiera ser la característica más clara de este comienzo del siglo XX” (Raynal, “Ossip Zadkine” 24). La escultura, entonces, se conjuga con el espacio al manifestar su belleza y verdad sólo mediante la luz, la altura y el enfoque que posee sobre su pedestal.

Conclusiones

Si bien no puede hablarse de un movimiento vanguardista definitorio en la prospectiva de la literatura ecuatoriana, el cual marcará los futuros derroteros de la prosa y la lírica nacional –como sucedió en Argentina, Chile, México y Perú–, es necesario reconocer la importancia de sus propuestas estéticas en la comunidad artística local. El arte de vanguardia rechazó el lenguaje normativo e intolerante de la crítica ecuatoriana e impulsó múltiples experimentos creativos que terminaron por refrescar el ambiente cultural de la época. Así pues, “aunque los ecuatorianos no llegan a producir proyectos propios innovadores, contribuyen a un intenso intercambio e importación de ideas” (Vásquez, párr. 2), que se exterioriza en sus revistas de principios del veinte con las reflexiones de intelectuales, las reseñas de artistas desconocidos, el contacto con publicaciones de

otras latitudes, y demás mecanismos que favorecían la relación entre la vanguardia internacional y las artes nacionales¹⁷.

La preocupación de los artistas en crear revistas que sirvieran como órganos de difusión del arte moderno demuestra la sorprendente similitud entre las propuestas vanguardistas y las publicaciones periódicas, a saber: primero, tanto la vanguardia cuanto las revistas viven de la actualidad, en un continuo presente que anima sus contenidos; segundo, la fragmentación, o, mejor, la voluntad de totalidad a partir de la reunión de elementos disímiles, es una de sus principales características; tercero, el dinamismo de la publicación periódica también identifica a la creación de vanguardia; y cuarto, la inclusión de discursos multidisciplinares anima la estructura orgánica de la obra y de la revista. En este orden de ideas,

la historia de las revistas sería, vista desde las concepciones modernas de la literariedad, la historia de la subversión del lenguaje, pero vista desde el lenguaje, sería la historia de la subversión de la literariedad. La historia hemerográfica es la historia de la diversificación, siempre en estado perpetuo de moción, que ha ensanchado siempre su tendencia a la miscelaneidad pero también al cambio de los contenidos de ésta (Osuna 21).

En el contexto latinoamericano las revistas impulsaron la integración de la vanguardia internacional en las comunidades artísticas regionales al divulgar un discurso alterno al institucional, el cual permitía revisar el canon de las literaturas nacionales y proponer otro tipo de valores estéticos que abandonarían la dinámica imitativa o preciosista de las escuelas locales por un ideal creativo más libre y sincero que se sostuviese en el binomio

¹⁷ A propósito de la difícil consolidación del movimiento vanguardista en Ecuador (que posteriormente fue remplazado por una literatura social, realista e indigenista), el crítico Humberto Robles argumenta: “Tres son los principales argumentos que se distinguen y que dieron lugar a la discusión. 1) ¿Cuál debe ser el referente de una literatura?; 2) la noción de norma literaria en cuanto a la cuestión de tradición y cambio; 3) la función de la literatura en la sociedad. En lo que toca al primero, la polémica versaba sobre la idea de si la literatura debía ser nativista y si lo importante era el contenido. Ese desacuerdo, al igual que el cauce que debían seguir las letras del país, se ahondará y se constituirá en punto clave en los años siguientes. Respecto al segundo, las censuras y requisitorias se respaldaron en los principios tradicionales de la unidad artística y de las reglas clásicas; se condenaba así la ruptura y rechazo de esa regla por parte de la literatura de Vanguardia (...) Finalmente en lo que concierne a la función de la literatura en la sociedad, resulta evidente que la crítica tradicional vio la literatura como la expresión de un mítico principio de belleza, de valores eternos, máxima social burguesa en vigencia. La izquierda, por otra parte, entendió la literatura como un instrumento en la lucha de clases: las letras debían promulgar las aspiraciones y preocupaciones colectivas” (51 - 52).

tradición-ruptura. Sobre este particular, Jorge Schwartz y Roxana Patiño aseguran que la

zona de discursos polifónicos se ha desplazado en una doble vía en la cultura latinoamericana: en su interior, las revistas actuaron como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo respecto de problemáticas específicas; al mismo tiempo, en su proyección exterior, abrieron vasos comunicantes con una sociedad que en más de un momento abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias, contenidos integracionistas y nuevos fundamentos de valor. Dinamizadoras, en su mayoría, de las instancias de modernización y democratización de un campo cultural, han sido decisivas en la expansión del circuito restringido en el que se ubican sus miembros (648).

El caso de *Hélice* trasluce dos situaciones modulares de la literatura ecuatoriana de la época: en primer lugar, el rezago creativo de una parte de la comunidad artística nacional que se resistía al avance de la vanguardia en el territorio americano, razón por la que *Hélice* surge “como la primera publicación quiteña que agrupó a las nuevas promociones artísticas y políticas capitalinas (...) influidos por los aportes de la Vanguardia histórica, sus colaboradores propusieron la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad y la crítica del principio romántico de la inmediatez” (Fernández 253).

En este sentido, la revista es principalmente un órgano de difusión del arte ecuatoriano de la época, razón por la que incluye textos e imágenes de diferentes escuelas o movimientos que no siempre responden a la propuesta vanguardista. En *Hélice* publican o exponen artistas jóvenes desconocidos para el grueso del público o rechazados por la crítica conformista, por tanto constituye una de las vitrinas más reveladoras de la propuesta creativa ecuatoriana en general.

En segundo lugar, la “apetencia por conocer y dar a conocer a un público parroquiano el arte que se producía en Europa y otros países de América” (Rivas 11) destaca en la gran mayoría de contenidos de *Hélice*, de suerte que constituye su línea estructural. Así pues, Camilo Egas y su grupo de amigos y colaboradores son los pioneros en la inclusión de textos

y discusiones vanguardistas, como temática principal, en las publicaciones periódicas locales. Si bien algunas revistas de anterior aparición reprodujeron y difundieron artículos y obras de vanguardia, es en *Hélice* donde las innovaciones del arte moderno son la preocupación central de la propuesta editorial, de allí que su objetivo fundamental sea acercar la sensibilidad de la vanguardia internacional a las iniciativas e inquietudes de los creadores ecuatorianos. La revista *Hélice*, como su nombre lo indica, sobrevuela las dos orillas del Atlántico al comunicar el gesto vanguardista del Viejo y el Nuevo Continente, de tal suerte que facilita el encuentro entre dos culturas que, a pesar de estar separadas por un océano y distintos saberes ancestrales, mantienen una emoción mancomunada ante la realidad y sus expresiones artísticas.

OBRAS CITADAS

- Andrade, Raul. “Aquí el artista está perdido” *Hélice*. Ed. Fac. 5. (septiembre-1926): 10.
- Barrera, Isaac. La “Galería Egas” *Hélice*. Ed. Fac. 5. (septiembre-1926): 6-7
- Carrión, Alejandro. “Gonzalo Escudero o el viaje a la extrema pureza”. *Antología esencial –Ecuador siglo XX–. La crítica literaria*. Ed. Miguel Donoso Pareja. Quito: Eskeleta, 2004. 356 - 362.
- Carter, Boyd. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: Ediciones de Andrea, 1968.
- Corral, Wilfrido. “La recepción canónica de palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana”. *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Coord. Saul Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 225 - 240.
- Crespo, Regina. “Introducción”. *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. Coord. Regina Crespo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. 9 – 34.
- Cueva, Agustín. “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960” *Revista iberoamericana*. 145. (1988): 629 - 647.
- “Diego Rivera” *Hélice*. Ed. Fac. 5 (septiembre-1926): 2.
- Diez, Efraín, Camilo Egas, Sergio Guarderas, Kanela, Guillermo Latorre, Pedro León, y Juan Pavel. “La apertura de la Galería «Egas»”. *Hélice*. Ed. Fac. 1. (abril-1926): 7.

- Endara, Julio. “La aspiración y el arte nuevos”. *Hélice*. Ed. Fac. 3. (mayo-1926): 5 - 6.
- Escudero, Gonzalo. “Camilo Egas”. *Hélice*. Ed. Fac. 2. (mayo-1926): 10.
- . “Hélice”. *Hélice*. Ed. Fac. 1. (abril-1926): 1.
- . “Pirotecnia”. *Hélice*. Ed. Fac. 2. (mayo-1926): 5.
- Espina, Antonio. “La pintura moderna”. *Hélice*. Ed. Fac. 2. (mayo-1926): 20 - 22.
- Fernández, María del Carmen. “La vanguardia literaria y Pablo Palacio en *Hélice*, *Llamarada* y *Savia*”. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*. Eds. Hubert Pöppel y Miguel Gomes. Frankfurt: Iberoamericana-Verveut, 2008. 249 - 264.
- Granados, Aimer. “Introducción”. *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. Coord. Aimer Granados. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. 9 - 20.
- Harrison, Regina. *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco*. Quito: Abya-Yala, 1996.
- Hélice*. Ed. Fac. Quito: Banco Central de Ecuador, 1933.
- Jitrik, Noé. “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”. Pablo Palacio. *Obras completas*. Coord. Wilfrido Corral. Nanterre Cedex: ALCCA, 2000. 403 - 413.
- Kandiski, Vasili. “La línea”. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Ed. Lourdes Cirlot. La Plata: Terramar, 2007. 201 - 205.
- Osuna, Rafael. *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cadiz: Universidad de Cadiz, 2004.
- Patiño, Roxana. “Revistas literarias y culturales”. *La teoría literaria hoy*. Eds. José Amícola y José Luis de Diego. La Plata: Al margen, 2008. 145 - 155.
- Pita, Alexandra. *Las revistas culturales como fuente de estudio de redes intelectuales*. 16 de marzo de 2013. http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales____/PDF/Articulos/Las_revistas_culturales_como_fuente_de_estudio_de_redes_intelectuales.pdf.
- Raynal, Maurice. “Alexandre Archipenko”. *Hélice*. Ed. Fac. 1. (abril-1926): 14.
- . “Ossip Zadkine”. *Hélice*. Ed. Fac. 2. (mayo-1926): 24 - 26.

- Reyes, Jorge. (septiembre-1926). *El arrabal*. En *Hélice*, 5. Edición Facsimilar. (p. 1). Quito, Ecuador: Banco Central de Ecuador.
- Rivas, Vladimiro. “Un acercamiento a Hélice”. *Hélice*. Ed. Fac. Quito: Banco Central de Ecuador, 1933. 9 - 14.
- Robles, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción – Trayectoria – Documentos (1918 – 1934)*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Rosenfeld, Alba. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Tesis de doctorado. México: El Colegio de México, 2001.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”. *Le discours culturels dans les revues latino-américaines de 1940-1970*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-París III, 1990. 9 - 15.
- Schwartz, Jorge y Roxana Patiño. “Introducción”. *Revista Iberoamericana*. 208-209. (2004). 647 - 650.
- Vázquez, Ángeles. *Las vanguardias en nuestras revistas*, 35. *Revista “Hélice”*. Ecuador. 15 de marzo de 2013. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_06/09102006_02.htm.

EL POSIBLE SUBGÉNERO DE LOS TESTIMONIOS DE CONVERSIONES SÚBITAS¹

*José María Contreras Espuny, Ph. D.
Hankuk University of Foreign Studies, Seúl*

Resumen

El propósito de este artículo es el establecimiento de un esquema genérico común de los testimonios autógrafos de conversiones súbitas. Para ello se han comparado los casos de Paul Claudel, André Frossard y Manuel García Morente, acaecidos o publicados en la primera mitad del siglo XX. En discusión con los géneros de la autobiografía, la crónica y el testimonio, se verá cómo las tres fuentes construyen un esquema narrativo común exigido por el tema y el propósito que les ocupa, esto es, la comunicación clara de un fenómeno puntual de transparencia divina que conllevó la conversión religiosa del protagonista y narrador.

Palabras clave: narratología, conversión súbita, autobiografía, crónica, testimonio

Abstract

The aim of this text is to set up an accessible resource which will provide testimonies of personal conversions. In order to do this, we have compared the cases of Paul Claudel, André Frossard and Manuel García Morente, which were published in the first half of the 20th century. In terms of the autobiographical, chronicle and testimonial genre, we will see how the three sources would build a common narrative structure that is demanded by the theme and the purpose that they pretend, that is, the clear communication of a one-time phenomenon of divine transparency that involves the protagonist and the narrator's sudden conversion.

Keywords: narratological, sudden conversion, autobiography, chronicle, testimony

¹ This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund.

1. Objetivos y metodología

Se entiende por testimonios de conversión súbita aquellos escritos autógrafos donde el protagonista-narrador relata, con presupuesto de verdad, una experiencia mística que le aconteció y, gracias a la cual, pasó de la increencia a la fidelidad dentro de un credo concreto, en este caso el católico. En tanto que súbita, debe ser puntual, insospechada y, por ende, no partir de ninguna prehistoria ni estar precedida por una ascesis. Han de ser, asimismo, sujetos ateos o agnósticos para hablar de *conversio*.

Se han escogido tres autores:

- a. Paul Claudel, dramaturgo y poeta, convertido en Notre Dame a los 18 años de edad. Indiferente a la religión y marcado por el determinismo materialista de su época, acudió a la catedral en busca de la escenografía estética que pudiera ofrecerle el ritual católico. Sin ningún estímulo concreto que lo desencadenara, de un momento a otro e insospechadamente, siente la existencia de Dios de forma patente y adquiere una convicción religiosa que mantendría toda su vida.
- b. André Frossard, periodista, se convirtió en una capilla de la calle Ulm, París, con 20 años. En parte por disposición personal y en parte por la ideología familiar –hijo de un destacado político socialista–, era ajeno a cualquier creencia religiosa. Sin embargo, el 8 de julio de 1935 entra en la mencionada capilla en busca de un amigo que se retrasaba. Al igual que Claudel, sin que mediara ningún estímulo aislable, siente la mirada de Dios de forma extraordinaria. Cambia para siempre sus creencias y forma de vida, viviendo en adelante dentro del seno de la Iglesia católica.
- c. El filósofo español Manuel García Morente abandonó el agnosticismo en 1937, a los 51 años, también en París. Se encontraba acogido en el piso de un amigo y atormentado por la situación de su familia que permanecía en España durante la Guerra Civil. El 29 de abril, tras escuchar por la radio *La infancia de Jesús* de Héctor Berlioz, es asaltado por una serie de imágenes cristológicas. Esa madrugada despierta y siente con viveza la presencia de Cristo en su habitación. Poco tiempo después se ordenaría de sacerdote.

Las razones de esta selección, además de la increencia ya señalada y la heterogeneidad de los textos que luego se verá, son:

- a. Contemporaneidad. Ya en el inicio del siglo XX, estaba vigente el paradigma positivista y existía la escasa permeabilidad de hogar a los sucesos extraordinarios o milagrosos, de forma que el fenómeno no puede quedar desacreditado por la credulidad de sus protagonistas ni por la insuficiencia de sus recursos explicativo-científicos.
- b. Competencia. Se han elegido a tres autores de aquilatada reputación intelectual, de modo que se sortee la sospecha de enajenación, tan recurrente en casos de este tipo. Asimismo, el hecho de haber elegido a tres importantes figuras de la intelectualidad europea de la época explica en parte la coincidencia locativa en la capital francesa. En los inicios del siglo XX, París se convirtió en la punta de lanza de muchos movimientos humanísticos, así como en residencia frecuente de buena parte de la intelectualidad occidental.
- c. Aceptación. Los tres respondieron afirmativamente al acontecimiento y vivieron el resto de sus vidas como católicos. Cabe imaginar casos en los que el sujeto no corresponda y se resista a la conversión. No obstante, resulta improbable dada la nitidez y potencia de la teofanía en el plano existencial y fenomenológico: Dios transparente, de forma inequívoca, su existencia amorosa a un sujeto concreto. Para Claudel, por ejemplo, era indudable que, una vez acaecida la teofanía, vivir a espaldas de ella equivalía a elegir con plena conciencia el Infierno en tanto que existencia al margen de Cristo manifestado (1012).

Los textos seleccionados son: *Ma conversion* (1913), Paul Claudel; *Dieu existe, je L'ai recontré* (1969), André Frossard; *El "Hecho Extraordinario"* (1940), Manuel García Morente. El primero es un artículo publicado en una revista, el segundo un libro y el tercero una epístola privada editada tras la muerte del autor –durante su vida fue público su cambio de orientación religiosa, pero no así el fenómeno que lo propició–. Gracias a la heterogeneidad, se podrán entresacar los procedimientos narrativos que los hermanan y que se deberán, por tanto,

a la materia tratada y no al soporte de los textos. Aquello que compartan no podrá achacarse ni a la naturaleza epistolar ni a las exigencias de componer un libro ni a las particularidades de un artículo, sino que serán requerimientos y mecanismos derivados de la materia del escrito, esto es, la conversión súbita de su protagonista. Siempre y cuando, claro está, ni García Morente ni Frossard hubieran tenido acceso al anterior texto de Claudel, y así se considera al no haber base documental que insinúe lo contrario. Por consiguiente, se afirmará que la narración autógrafa de la conversión súbita implica orgánicamente un *modus loquendi*. Por decirlo de una última manera, el tema de los testimonios exige una forma concreta de exposición. Es la intención de estas páginas ver cuál.

Estos textos, en tanto que testimonios, a nivel referencial deben ser presentados conformes a la realidad; a nivel autoral, se constituye en una misma unidad autor, narrador y protagonista, aunque adquiriendo un rol concreto según la capa textual en que se encuentre; y, por último, a nivel temático, el epicentro narrativo debe ser la descripción de la teofanía que propició la conversión. Podemos añadir un cuarto nivel relativo al lector. Y es que los testimonios de conversión súbita tienen un cometido divulgativo y evangelizador, lo que, sumado al imperativo de veracidad, obligará al autor a la claridad expositiva y a buscar la efectividad del proceso comunicativo; al fin y al cabo deben ser comprendidos y creídos.

Ante todo, hay que salir al paso de los ataques sobre la posibilidad de veracidad y referencialidad del lenguaje en general y de la autobiografía en particular, habiendo sido muchos los envites que la han puesto en entredicho recientemente. Sobre todo tras la publicación de *La autobiografía como (des)figuración* del belga Paul de Man, se ha destacado la naturaleza topológica de los dichos de vida en detrimento de su capacidad para constituirse como transposiciones fieles de la experiencia pasada. El concepto capital del discurso de De Man es la “prosopopeya” –*prosopon poiein*: conferir una máscara o un rostro (Pozuelo Yvancos 38)–, tropo que consiste en dar entidad y voz a algo que no la tiene, en este caso, el yo del pasado. Se trataría de un acto de ficcionalización en tanto que el yo real (autor) es sustituido por la máscara de la persona convocada en el relato (el protagonista). Siendo mera ilusión actoral, la autobiografía no tendría aptitudes para la fidelidad referencial. Si siguiéramos esta perspectiva, no se estudiaría el caso de conversión que se produjo hace x tiempo, sino la ficción del yo-narrador sobre el yo-protagonista que sufrió la conversión y que, en última instancia, es

inaccesible. No habría pues un pasadizo transitable entre el pasado del acontecimiento y el presente de la escritura, sino la quimera de éste.

Siendo una crítica justa, evidencia un impedimento o dificultad inherente a la escritura de las vivencias pasadas, pero no un descrédito definitivo y fundamental. Desde luego no se puede acceder plenamente al yo experiencial de entonces, pero no poder traerlo íntegramente, tal cual fue, no implica no poder traerlo en absoluto. Se trata de una tercera distancia: 1. lo que le aconteció al yo de entonces; 2. lo que recuerda el yo de ahora; 3. lo que escribe el yo de ahora al respecto. Esta doble mediación, primero con el recuerdo y después con la escritura, es innegable pero también admisible, pues resulta el máximo acercamiento posible a aquello que aconteció: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir.” (Lejeune 142). Se estaría ante una imposibilidad formal que, de hecho, o no se produce o se asume como un defecto que no invalida, sólo sospecha.

Acercamiento, por tanto, deficitario pero no falaz. Siempre y cuando, claro está, tanto el autor como el lector partan de lo que Philippe Lejeune (12) llamó “pacto autobiográfico” y que consiste en un contrato entre ambos actantes de la comunicación, donde el autor se compromete a contar la verdad y el lector a creerla. Así, se trazaría claramente una línea entre los textos ficticios y factuales, estando presente el pacto sólo en el segundo grupo. Desde luego el pacto no implica que el lector confíe en que el autor tenga la capacidad de transmitir la experiencia tal como fue, milimétricamente; sino que, asumiendo su incapacidad inherente de trasladar los hechos del pasado sin menoscabo, confía en que, dentro de sus limitaciones, la recreación o evocación sea lo más exacta y honesta posible.

Se acepta el pacto de Lejeune porque el presupuesto de sinceridad es nuclear e imprescindible dentro de este corpus. Si no presumiéramos el pacto, estas obras quedarían completamente desnaturalizadas. Recordemos el título de la obra de Frossard: *Dios existe, yo me lo encontré*. El autor propone una evidencia a través de su experiencia personal, dando por sentado que va a transmitir la verdad; en caso contrario, no tendría ningún sentido ni relevancia la obra, al menos no como testimonio. Especialmente fuerte ha de ser el pacto en los casos de conversión súbita por lo extraordinario del proceso que se trasmite. Así pues, el pacto autobiográfico es ineludible y fortísimo, siendo la función del autor comunicar un hecho prodigioso del que fue testigo.

En las autobiografías, además, cobra especial relevancia el mundo interior, lo que exige un nuevo grado de confianza por parte del receptor. El narrador-protagonista no sólo trasmite algo que presencié, sino que igual importancia tienen las consecuencias que la experiencia tuvo en su interior. Por consiguiente, el pacto se hace necesario en dos sentidos:

- 1) Se debe creer que el narrador-protagonista traslada honestamente lo que ocurrió (eje objetivo).
- 2) Se debe creer que el narrador-protagonista trasmite sinceramente los cambios e impresiones que se produjeron en su interior (eje subjetivo).

Otra de las características fundamentales a considerar en los textos factuales la señala el estudioso Pozuelo Yvancos:

Toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo. El nivel cognoscitivo de la constitución de los hechos se cubre con el performativo de la petición de principio sobre la sinceridad de quien los narra. El nivel retórico, apelativo, de la autobiografía no des-figura por tanto el cognoscitivo, lo refigura, lo enmarca, lo sitúa en su lugar pragmático de la declaración de sinceridad [...]. (99)

El acto referencial se completa en tanto que se relata un acontecimiento, pero, al mismo tiempo, se produce el acto performativo en tanto que da testimonio. Si se narran unos hechos, es para pregonar la grandeza de Dios y mover al lector hacia la conversión: “yo me lo encontré”, lo que tiene pertinencia para el lector porque “Dios existe”. Al invitar a que el receptor mueva su vida en torno a este descubrimiento, la sinceridad vuelve a ser una condición *sine quae non*. Por consiguiente, si se ha especulado sobre la necesidad de “ser creídos” en la autobiografía, en el caso concreto de los testimonios de conversión, se torna irrenunciable, constitutivo.

2. En torno a la autobiografía

¿Por qué la autobiografía? Viene dada por las características del tema, la conversión súbita. Acontecimiento concreto (marco espacio-temporal

definido) que adquiere su significación en sus precedentes (valor insospechado) y en sus consecuencias (cambio de vida). Según esto, la autobiografía no sería más que un modelo necesario, instrumental pero no teleológico; es decir, los autores no pretendían elaborar una autobiografía, sino relatar su conversión, para lo cual es imprescindible dar un cariz autobiográfico a su obra. Sin la trayectoria vital, previa y posterior, la conversión no puede ser entendida ni sopesada. Así, pese a las divergencias entre los tres textos, el interés por relatar la conversión de la mejor manera posible provoca que en todos los casos encontremos mecanismos autobiográficos y técnicas análogas. En otras palabras: serían crónicas de un acontecimiento que precisan de un recorrido autobiográfico para su correcta comprensión. Esto podría conducir a una catalogación híbrida: si narrativamente se constituye como autobiografía parcial, temáticamente se acerca a la crónica y, a nivel performativo, se toma como testimonio.

De cualquier forma, las características de los textos desaconsejan construir sobre la rigidez de una definición concreta, ya que son de naturaleza heterogénea y ninguno de ellos casaría con una definición *stricto sensu* de la autobiografía², por ejemplo. Por eso, se trabajará con la idea del “espacio autobiográfico”. La acuñación de este término se debe a Lejeune y se refiere a un tipo de enunciación o función literaria (Hernández Rodríguez 57) donde prima la indagación sobre la personalidad dentro del transcurso de una vida. Así, se hablaría de un modo discursivo y no de una serie de requisitos genéricos que suelen revelarse estrechos en última instancia. Por lo tanto, ¿nuestros textos pueden considerarse autobiografías canónicas? No. Sin embargo, ¿su enunciación es estrictamente autobiográfica? Sí; siendo la enunciación autobiográfica un acto más que una forma (Bruss 104).

Los antecedentes primordiales son las *Confesiones* de san Agustín y la conversión de san Pablo de Tarso, narrada en los *Hechos de los*

² P. Lejeune definió la autobiografía como “relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en la que se centre en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad” (50). Si bien aspectos como la obligatoriedad de la prosa son discutibles, parece innegable que la autobiografía debe relatar los hechos más relevantes en la trayectoria vital del autor. En los testimonios de conversión súbita, por el contrario, el criterio para discriminar los sucesos relatados lo marca su pertinencia respecto a la conversión; de ahí, por ejemplo, que el relato no abunde en detalles posteriores a aquella salvo para apuntar sus consecuencias. La finalidad de la autobiografía será dibujar un retrato de la vida de su autor hasta el momento de la escritura, mientras que el testimonio de conversión súbita procura comunicar y contextualizar su epifanía religiosa lo más claramente posible. Así, pese a compartir el instrumento de la narración autobiográfica, divergen en cuanto a cometido.

apóstoles, primero por medio de la voz narrativa del evangelista Lucas, luego como discurso referido en estilo directo (Hch. 9, 1-29; 22, 3-21; 26, 9-20). Lo que les aproxima a Pablo es la nuclearidad que recibe el acontecimiento concreto de la conversión: recorre los prolegómenos pertinentes, describe la conversión súbita y, por último, cómo gracias a ella se ha convertido en un testigo legítimo. Por el contrario, es en Frossard donde más semejanzas con el caso agustiniano se encuentran dado lo extenso de la rememoración. Revisa toda su existencia, hasta la teofanía principalmente, bajo el prisma de la fe adquirida. Por lo tanto, podrían establecerse dos líneas:

- a) Paulina, que incluiría a García Morente y Claudel, donde se limita el narrador a los hechos más directamente pertinentes para la conversión súbita, a saber: antecedentes, acontecimiento y consecuencias.
- b) Agustiniiana, formada por el caso Frossard, donde, sin dejar de relatar el acontecimiento, se revisa toda la trayectoria vital previa a la conversión bajo una nueva perspectiva cristocéntrica: todo lo anterior cobra especial significación como escalones, a veces equívocos, hacia la revelación.

3. Momento ontológico

Se produce, a raíz de la teofanía, un cambio óptico que nuestros autores unánimemente han descrito con la imagen del “Hombre Nuevo” (Claudel 1011; Frossard 13; García Morente 39). Quien escribe es el “hombre nuevo” sobre cómo el “hombre viejo” ha mudado su existencia. Se trata de una transformación presente en la mayoría de tradiciones religiosas (Eliade 12) y que en el contexto cristiano se plasma en el sacramento bautismal: mediante un proceso iniciático el hombre es despojado de su antigua existencia impía para renacer en sintonía con la divinidad³. En ese sentido, principalmente la obra de Frossard, podría verse no tanto como una autobiografía sesgada, en tanto que se detiene en la conversión o poco después, sino como una autobiografía de la existencia antigua, de la vida pre-conversión que finalizará con la irrupción de la teofanía y el subsiguiente nuevo nacimiento.

³ Se lo explica Cristo a Nicodemo cuando le habla de la exigencia de nacer de nuevo según el Espíritu para entrar en el Reino de los Cielos (Jn. 3, 3-7).

Dado lo abrupto del cambio, no hay una solución de continuidad. El yo-que -escribe es uno distinto al yo-relatado, pero por la experiencia que los separa y no tanto por el proceso tropológico que De Man señalaba en la evocación. Así, es normal cierto distanciamiento que se refleja en el tratamiento desafectado que se da al yo-pasado, y ya no sólo por la distancia temporal, sino también por la diferencia sustancial entre ambos. Es apreciable, por ejemplo, en Claudel cuando habla de sí mismo en tercera persona y con cierta conmisericordia: “Tel était le malheureux enfant qui, le 25 décembre 1886, se rendit à Notre-Dame de Paris pour y suivre les offices de Noël” (1009).

George Gusdorf, en su ensayo *Condiciones y límites de la autobiografía* (11), señala que la aparición del doble suele tener consecuencias funestas en la tradición mítica. Lo ilustra con el caso de Narciso que, fascinado por su propio reflejo (otro yo-mismo), se ahoga en las aguas del manantial. No obstante, en nuestro caso se puede hablar justo de lo contrario. El sujeto es salvo gracias al nacimiento de la nueva criatura en Cristo, es más, todo el relato es una alabanza al artífice del cambio, al actante divino. De cualquier forma, no se puede hablar de un desdoblamiento en pureza. Los dos hombres –el viejo y el nuevo– no se dan simultáneamente, sino que uno sustituye a otro. El viejo no es más que crisálida, estado incompleto del individuo que requiere del religamiento divino para ser plenamente. Por lo tanto, estaríamos hablando de un progreso, de la culminación de lo humano. Así, la aparición, en este caso sustitutiva del doble, no es perdición como en Narciso, sino redención.

La idea de “vida nueva” es fundamental, no sólo como imagen recurrente, sino como principio organizativo. Los textos no son dietarios espirituales, ni siquiera autobiografías con especial acento en la parte religiosa, sino narraciones de una conversión súbita por la que el sujeto paciente pasa a una nueva existencia. Se ha apuntado: todo lo demás estará presente en cuanto sirva para dilucidar e iluminar este acontecimiento concreto. Así pues, por su intencionalidad, los testimonios de conversión súbita son crónicas de un suceso concreto y extraordinario; pero, por interés explicativo, devienen en autobiografías parciales en cuanto se centran en la vida que comenzó con el nacimiento natural y que finalizó con la muerte y nuevo nacimiento iniciático. Son, pues, relatos de “vida nueva” que, por efectividad, se prolongan: más increíble parecerá una conversión mientras de más alejadas posiciones parta el protagonista

–antecedentes– y cuanto más acendrada sea su nueva pertenencia –consecuencias–. Lo realmente importante, lo que se quería contar desde el principio, es el acontecimiento, el Hecho Extraordinario, lo que puede llamarse *momento ontológico* en tanto que se produce un ensanchamiento de la percepción y una iluminación del conocimiento.

Es preciso observar cómo, en el momento de la conversión, se dan cita todos los elementos que luego van a acompañar el momento ontológico, sea cual sea su ámbito existencial e ideológico: caída o sustitutos de la caída, pérdida de la conciencia o de la visión, deslumbramiento que puede llegar a la ceguera –lo que aísla al yo del mundo de la realidad material, en una especie de muerte del espacio de la carne–,[...] la imitación de Cristo consiste, esencialmente, en pasar de la condición de hijo de la carne (padre terrenal) a hijo del espíritu (padre celestial): en acceder a una “Vita Nuova”. (Prado, Bravo, Picazo 69)

Cuando, finalmente, se acomete la narración del momento ontológico, se suceden una serie de giros lingüísticos que se repiten en cada caso: la afasia, la emotividad del lenguaje, el discurso fragmentario, las imágenes de sustitución, metáforas, etcétera. El lenguaje se ve obligado a sobrepasarse a sí mismo para seguir siendo referencial y comunicativo, pues se pretende que el receptor se haga la idea más aproximada sobre algo que en esencia es incomunicable. Se da por tanto la paradoja de que el hecho fundamental de la narración recibe poco desarrollo, en lo que a espacio se refiere, dada su naturaleza extraordinaria e inefable. Lo contrastable son las consecuencias en la vida del sujeto pasivo, pero apenas nos es trasmisible el momento de dilatación poética e íntima que compone el momento ontológico. De ahí que, como ahora se concretará, el mayor tratamiento narrativo lo reciban los momentos colindantes, tanto anteriores como posteriores. Por otra parte, no es una cuestión de la extensión del texto, ya que el testimonio de Frossard, siendo el más amplio de los tres, no dedica más espacio a la descripción del momento ontológico del que emplea Claudel o García Morente.

Esta imposibilidad tampoco le es ajena a la mística tradicional y lo declaró san Juan de la Cruz en el prólogo del “Cántico espiritual”: “sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística [...] con

alguna manera de palabras se puedan bien explicar” (3s). En consecuencia, optó por un complejo sistema alegórico que dilucidó en una detallada glosa a su obra poética.

Más cercana al corpus resulta santa Teresa de Jesús y su *Libro de la vida*, donde los relatos místicos se incluyen en una obra mayor de corte autobiográfico. Santa Teresa tampoco ignora la inefabilidad de la experiencia, pero hace esfuerzos constantes en explicar las sensaciones y particularidades del momento ontológico. En Teresa la especificidad es mayor, también su ánimo aclarativo. Explicita incluso los distintos grados de cercanía con Dios y el modo de acceso por medio de la vía ascética, aunque a la postre dependa del favor de la Gracia. Por el contrario, Frossard admite: “ce livre ne raconte pas comment je suis venu au catholicisme, mais comment je n’y allais pas lorsque je me suis retrouvé chez lui” (14).

Asimismo, los conversos súbitos, agraciados una sola vez por la teofanía, no pueden ser comparados con los místicos de larga tradición, quienes tendrán una familiaridad mayor con el fenómeno e irán afinando su designación y desentrañamiento con el sucederse de experiencias análogas. Por lo tanto, pese a que tanto unos como otros sean conscientes de estar hablando de lo inefable, el tratamiento que recibe el momento ontológico, por ejemplo en santa Teresa (335-342), es más pormenorizado. Los conversos súbitos, dada la insularidad de la experiencia, muestran un desconcierto mayor y, de ahí, una afasia más rotunda respecto al meollo del acontecimiento místico.

4. Antecedentes como marca de dirección

El comienzo absoluto de los antecedentes no es el nacimiento, sino el linaje, el contexto familiar en que nace el sujeto y que indudablemente le condicionará. Cualquier persona nace inscrita en unas instituciones y coyunturas que le preceden, de ahí que una correcta contextualización tenga que remontarse hasta antes del nacimiento. En el mundo antiguo el individuo no tenía valor en sí, sino como parte de un conjunto y fruto de una ascendencia; así, la reminiscencia tribal, obligaba al hombre a ser en tanto que sus *maiores*, pues no se consideraba la individualidad como legitimación suficiente (Weintraub 26). No obstante, con el advenimiento de la modernidad, el sujeto cobra importancia en sí mismo, en su “ser individual”.

En una autobiografía, en tanto que investigación en la formación de una individualidad, cabe esperar cierta referencia al linaje con la intención

de situar adecuadamente al protagonista-narrador. Para valorar a dónde llega, se ha de conocer de dónde parte. En nuestro caso, dada la temática religiosa, el repaso del linaje tiene un nuevo cometido: ver de qué manera han influido los antecedentes en la conversión posterior, y, una vez más, se comprueba que lo relatado se justifica en tanto que pertinencia respecto a la conversión. Claudel insiste en que su familia era completamente “indiferente” en materia religiosa (1008); Morente no oculta que, pese a su increencia, vivía en un ambiente familiar religioso (13). De esta forma, con vistas a aportar todos los datos necesarios para el discernimiento de la conversión, los autores repasan su linaje principalmente para descartar que su cambio existencial responda a un influjo ambiental. La conversión, en tanto que súbita, se produce en contra del contexto y no como corolario de éste.

Especial relevancia tiene esta cuestión en el caso de André Frossard; probablemente porque es quien, por ascendencia, menos cabría esperar que fuera a desembocar en el catolicismo. Dedicar casi por entero los cuatro primeros capítulos a describir la figura de sus abuelos, así como la tradición religiosa y cultural de los pueblos en que se desarrollaría su infancia. Por una parte, esto se debe a que Frossard es quien más se detiene en el pasado, sin rehusar incluso la voluptuosidad del recuerdo; por otra, es quien más decididamente se propone demostrar cómo su vida –procedencia, educación, ideología– le llevaba por derroteros completamente distintos a los que finalmente arribó, subrayando así el componente insospechado, ergo extraordinario de su conversión. Con este segundo cometido, Frossard deja claro que por ascendencia e influencia, su destino era ser “socialista” y, según la cosmovisión familiar en que fue amamantado, la religión era pura “gazmoñería” (20). Cuando Frossard toma la máscara de su yo-niño, antes de la plena formación de la personalidad –antes de pasar del estadio estético al ético–, usa la primera persona del plural porque el “yo” no está separado de la tribu en que ha nacido. Sus ideas son exactamente las que le han transmitido por medio de la tradición y los padres en esa simbiosis que caracteriza el estado previo a la formación de la individualidad. En este caso, la conversión será un radical alejamiento del punto de partida. Es el paso de la “naturaleza” a la “historia”. Si, por educación, Frossard debería haber sido “socialista”, los acontecimientos de su historia le acaban convirtiendo en católico, por lo que el relato puede considerarse como un alejamiento, repentino eso sí, de los posicionamientos a que naturalmente estaba destinado. En este

sentido, repasar el linaje sirve para oponerlo al estado y, por ende, destacar la actividad transgresora de la historia y realizar una oposición, a modo de figura retórica compositiva, entre el estado previo y el posterior a la conversión, de forma que el último quede destacado por contraste.

5. Teleología de los hechos

“La necesidad de encontrar un orden a la parte de vida ya vivida es tan instintiva y universal que los autobiógrafos ceden a ella sin percibirlo” (May 66). Aquí, Georges May habla de la unidad que vertebrará cualquier autobiografía y que, por ejemplo, le diferencia de lo fragmentario del diario íntimo. El mismo hecho de abordar la “multiplicidad de su pasado desde la unicidad del presente” (69), afirma, sería una marca de esa pretensión de unidad. Así pues, las autobiografías se presentan como un repaso por las distintas etapas que han conducido a su protagonista a convertirse en el narrador que ahora escribe.

En nuestro caso existen particularidades inherentes al tema tratado; no obstante, podemos, desde luego, seguir hablando de unidad, pues el narrador sirve todos los elementos que puedan resultar pertinentes para la conversión, aglutinante último del texto. La experiencia de la conversión es el núcleo al que se dirigen todos los elementos narrativos como los radios de una circunferencia, pues en última instancia todo gravita en torno al acontecimiento concreto de la hierofanía.

Ver, a hechos consumados, la vida como un vector, implica percibir una direccionalidad concreta en los actos. En las conversiones súbitas al catolicismo aquí tratadas, esta visión providencial de la historia resulta del modelo judeocristiano y exige una teleología en la vida del hombre. Habría un destino, establecido por Dios *in illo tempore*, que cada sujeto tiene que descubrir en ese “ir haciéndose” hasta completar el plan divino. García Morente dirá después de su conversión: “¡Querer libremente lo que Dios quiera! He aquí el ápice supremo de la condición humana.” (41).

Desde luego se trata de una visión religiosa que, si predominó durante toda la Edad Media en Occidente, con el Renacimiento primero y luego con la Ilustración, sería socavada por concepciones más secularizadas, de forma que, por ejemplo en el Romanticismo, se repitió con frecuencia el debate acerca del fátum y no necesariamente ligado al modelo religioso:

Aunque Voltaire no fue el primero en declarar que ya era hora de terminar totalmente con la historia providencial, se convirtió en un verdadero portavoz del deseo de estudiar el pasado humano como expresión de la necesidad que tiene el hombre de justificar su existencia por medio de la construcción de una vida civilizada y por el hecho de darle un sentido a la vida que no tendría si el hombre no se lo otorgara creándose su propio fin. De esta forma, ese cambio hacia una concepción laica de la civilización dejó atrás la visión providencial de la historia. (Weintraub 31)

Quebraría así el modelo, al menos como universalmente aceptado, siendo el hombre capaz de encontrar justificación –o no– en los hechos en sí, sin necesidad de un plan trazado de forma exógena. No obstante, en estos tres autores palpita un rescate del modelo providencialista, aunque no sin particularidades que en seguida se verán. El redescubrimiento del actante divino hace que la escritura de los hechos vuelva a tomar cariz teleológico y religioso, pues como dice el profeta Jeremías en Jr. 1,5: “Antes de haberte formado yo en el seno materno, te conocía, y antes que nacieses, te tenía consagrado”.

Construidos en torno al acontecimiento, los testimonios de conversión súbita traen a colación los elementos del pasado que puedan ser pertinentes para su mejor evaluación. Por lo tanto, se hablaría de una revisión del pasado en virtud del acontecimiento central. Se produce, por así decirlo, una discriminación de lo pretérito. Ahora bien, ¿qué criterios se siguen para la discriminación? Dependerá de la perspectiva que asuma cada autor. En el caso del español, por ejemplo, los hechos relevantes serán aquellos que contribuyan a dar una explicación somática o fisiológica de la teofanía, lo que le llevará a narrar con detalle la situación de angustia en que estaba inmerso; incluso cataloga lo que comió, bebió y horas de sueño de que disfrutó. En el caso de Frossard, quien también especifica los más nimios detalles previos al acontecimiento, vemos un recorrido autobiográfico mucho más dilatado para, en este caso, resaltar lo insospechado de la conversión y, por consiguiente, la gracia inmotivada de Dios. En Claudel, por último, asistimos a una descripción centrada en su cosmovisión y estado anímico. En definitiva, los tres ponen de relevancia las razones que pueden dar una explicación empírica de la experiencia para luego constatar, desde su punto de vista, que ninguna

resulta plausible. Así, además, se validan como testigos fiables en tanto que no ignoran, sino que constatan y evalúan, las posibles explicaciones o críticas que pudieran argüirse con vistas a deslegitimar el acontecimiento.

La teofanía convoca en el relato a todos aquellos sucesos que, según el parecer del autor, le dirigieron hasta el momento ontológico y que sólo ahora, gracias al descubrimiento de su destino, es capaz de dilucidar. Si bien en algunos casos esto puede parecer un proceso impostado que responde a la inclinación del hombre a buscar sentido, en la conversión súbita se convierte en consecuencia lógica de la nueva estructura descubierta: si Dios, que conoce y traza el camino de los hombres, realmente existe, la historia de cada sujeto tiene que ser revisada a la luz de este descubrimiento porque nada es fortuito. No se trata, por tanto, de que el narrador, en pos de dotar de un sentido a su trayectoria, manipule el tratamiento del pasado según su idea; sino que, confirmada la actividad de la Gracia –como intervención providencial y efectiva de Dios en la vida del hombre–, el narrador se ve obligado a revisar lo anterior bajo esta perspectiva totalizadora e ineludible. En resumen, la confirmación de la providencia divina obliga a adquirir una narración según el modelo providencial-histórico.

No obstante, estos casos presentan algunas particularidades que no se pueden dejar de anotar. Debido a lo insospechado de la conversión, los precedentes, más que encaminarnos a la conversión, parecen alejarnos. Principalmente en los casos franceses, y sobre todo en Frossard, los acontecimientos narrados parecen predecir cualquier cosa antes que una conversión al catolicismo y lo subraya el narrador para destacar la falta de merecimiento del protagonista y, por ende, la generosidad amorosa de Dios. Aquí no hay un ascenso por los distintos niveles místicos a base de privaciones y sacrificios, sino la irrupción de Dios que, por iniciativa propia, decide revelar la verdad a un sujeto sobre la más antigua de las cuestiones. ¿No cabe, entonces, hablar de una selección del pasado? Sí, pero en sentido negativo. El autobiógrafo presenta los hechos de su vida que más parecen desintonizar con cualquier inclinación religiosa. Así, se pone especial hincapié en los aspectos religiosos del pasado, pero para que el lector compruebe cómo reacciona ante ellos negativamente. Por consiguiente, los antecedentes que se nos presentan en su mayoría no son escalones ascendentes hacia la conversión, sino todo lo contrario. En tal caso, la discriminación del pasado iría encaminada al silenciamiento de

elementos que predispusieran a la conversión. Estaríamos ante el debate: creer o desconfiar del narrador. En un principio, no hay razones para desconfiar del pacto, asumiendo, claro está, posibles manipulaciones inconscientes para la mejor consecución del objetivo: demostrar la generosidad y magnanimidad del Dios existente.

Mucho menos protagonismo, en cuanto a extensión, recibe el periodo posterior a la conversión, más aún considerando, como se ha dicho, que nuestras autobiografías son parciales, pues relatan la existencia del hombre antiguo hasta su segundo nacimiento gracias al encuentro con Cristo. No obstante, está presente en los tres casos y lo está para verificar la efectividad del cambio, a modo de epílogo.

La importancia de estos epílogos reside en la comprobación de las consecuencias, lo que, a su vez, sirve para demostrar la fuente de que mana la experiencia. Así, para constatar la ejemplaridad del cambio, el epílogo recalca las consecuencias benignas que tuvo la epifanía, confirmando su efectividad y origen. Se cierra entonces el tríptico: antecedentes-conversión-consecuencias, pues la demostración de los efectos obrados en la vida del sujeto pasivo también es necesaria para la comprensión del proceso y la constatación de la presencia efectiva del sujeto activo, Dios.

6. Estructura y estilo

La pretensión de objetividad y verosimilitud de estos testimonios aconseja un estilo que podría llamarse neutro o no-estilo (Fernández Prieto 425). En pos de la credibilidad, Claudel limpia su usual estilo recargado para aproximarse a una crónica aséptica de los acontecimientos tanto objetivos como subjetivos. Pretende paliar cualquier color autoral que pudiera interponerse entre lo narrado y el lector, evitando así la sospecha de que se haya producido alguna interpretación tergiversadora. Por medio del orden no marcado de la oración, la contención adjetival y la concreción léxica, el autor aparenta presentar los hechos tal y como fueron, sofocando cualquier absceso de retórica o lirismo que interpondría al autor entre el lector hipotético y la realidad que se le presenta.

Desde luego, la objetividad es imposible para el relato en primera persona de un suceso presenciado o sufrido por un único testigo, esto es, el testimonio es irremediamente subjetivo; lo que no implica que sea mendaz. Ahora bien, por medio del estilo aséptico se busca trasladar con fidelidad y verosimilitud algunas de las características que adornaron el

fenómeno. En primer lugar, inmotivado: su aparición no depende del sujeto paciente, sino que la iniciativa parte del actante divino. En segundo lugar, autónomo significativamente: el testigo no presencia un hecho extraordinario que luego interpretará, sino que la teofanía impone su propia significación. De esta forma, aunque con la subjetividad propia de la primera persona, la elección estilística de los relatos va encaminada a subrayar la iniciativa divina frente a la pasividad del narrador y testigo, siendo la experiencia donadora de un sentido que en ningún caso el escritor puede escatimar debido a su sobreabundancia fenomenológica. En definitiva, el protagonista busca presentarse como testigo fidedigno de un acontecimiento autónomo, que no depende de su interpretación.

En la misma línea, la estructura idónea es la menos marcada, lo que le libra de cualquier acusación de reelaboración literaria y, por tanto, de cualquier sospecha de ficcionalización. La autobiografía, que pretende disociarse de la novela para ser tomada como verdad, debería seguir por tanto una estructura sucesiva y lógica, libre de artificio, para conseguir impresión de verosimilitud. Se trata de una convención más del pacto: la ordenación no marcada del relato incrementa la sensación de sinceridad.

Sucede igualmente en los casos paradigmáticos de san Pablo y san Agustín. Tanto en Hch. 22, 3-21 como en 26, 9-20, es el propio Pablo, aunque recogido en el libro lucano, quien en primera persona relata su conversión. Respetando la cronología de los acontecimientos, expone los antecedentes pertinentes –era fariseo perseguidor de cristianos–, relata la conversión –encuentro camino de Damasco– y apunta las consecuencias –apóstol por elección divina–. Agustín, por su parte, hace lo propio y, mediante el relato en primera persona, recorre todo el pasado que tuviera relevancia en su itinerario intelectual y religioso. Finalmente, en el capítulo XII del libro VIII, narra su conversión definitiva, dejando los libros IX y X para confirmar las consecuencias y exponer algunas conclusiones teológicas.

En tanto que unidad de acción en torno a la conversión y uso de la estructura tripartita, el testimonio de conversión se corresponde con el modelo del relato tradicional según lo postuló Aristóteles en su *Poética* y que, además, supone la estructura no marcada que buscan estos testimonios. No obstante, la particularidad estructural de estos textos residirá en la descompensación de los componentes. El momento ontológico de la conversión, razón de ser de las otras partes, tanto por su carácter inefable como por su instantaneidad, recibe poco desarrollo. Asimismo,

las consecuencias o desenlace son apenas apuntados. La mayor atención la recibirán los antecedentes o introducción que acaparan la mayor parte del relato; incluso en el texto de Frossard, de mayor extensión, no es el momento de la teofanía el que se ve extendido, sino los antecedentes.

Claudiel, por su parte, como hiciera con el estilo, respeta enteramente el principio de ordenación no marcada del relato. Su estructura es la más básica y lógica, evitando cualquier salto o digresión respecto al hilo principal. Avanza unidireccional y cronológicamente con una distribución equilibrada de los párrafos. En definitiva, un respeto absoluto por la neutralidad estructural del relato.

No es el caso de Frossard, quien emplea técnicas novelescas de dilatación, narración intercalada y saltos temporales; particularidad achacable a la mayor extensión de su relato. Juega durante toda la obra con las expectativas del lector de encontrar la narración de la conversión súbita, motivo por cual se acercó al libro *—Dios existe, yo me lo encontré—*. Estas técnicas novelescas hacen que se fracture la ilusión de simbiosis entre relato e historia. La mano del narrador, reordenando lo pasado, queda patente. Sin duda, en cualquier caso, incluido el de Claudiel, se produce una reorganización y discriminación, el problema aquí reside en la apariencia. Sabiendo que cualquier relato de un hecho pasado es necesariamente una reelaboración, no habría razón para dar más crédito o presuponer más autenticidad en Claudiel que en Frossard; sin embargo, la sensación de respeto de los hechos es más notoria en el caso del poeta por la estructura y estilo de su testimonio. Se trata de la importancia del lector para el pacto: no sólo se debe ser veraz, sino también parecerlo.

Ahora bien, si Frossard, al emplear técnicas novelescas, se aleja de la crónica aséptica, consigue como contrapartida una mayor eficacia a la hora de interpelar al lector e implicarlo en la historia. Por medio de apelaciones, dilaciones, detalles personales aparentemente irrelevantes y breves prolepsis que anticipan la conversión, el lector ve incrementada su curiosidad, conoce mejor al protagonista y, por ende, la ejemplaridad a la postre se intensifica.

En García Morente encontramos la particularidad de lo epistolar. La comunicación de dos, quien se confiesa y quien acoge la confesión, tiene un plus de confianza dado lo restringido de la comunicación. En los casos de Frossard y Claudiel, al tratarse de sendas confesiones públicas, se pide también un pacto de credibilidad por parte de cada lector pese a la posible

multiplicidad de éstos. Así, cuando en los tres casos se ha de presuponer la honestidad y en todos cabe la posibilidad del engaño, lo que caracteriza la epístola de García Morente es lo restringido del destinatario: se trata de una carta privada que no fue difundida hasta la muerte de su autor –se ha dicho: durante su vida, fue pública su conversión pero no la teofanía que la originó.

Respecto a la estructura y el estilo, se da lo que cabría esperar en un texto de naturaleza epistolar: marcas de improvisación, como son las disculpas por lo extenso de la carta o por las reiteraciones, así como apóstrofes y marcas apelativas que son de esperar en una comunicación personalísima. El estilo es meridiano porque, ante todo, García Morente quiere transmitir su experiencia de la forma más meridiana posible; incluso hay cierta castración de elementos filosóficos que él barajaría. Pese a una estructura más improvisada que en los casos franceses, se puede seguir hablando de la presencia de los tres bloques principales: antecedentes-conversión-consecuencias. Si la particularidad de Frossard residía en la dilatación de lo previo y la de Claudel en la especificidad del proceso de conversión, lo propio y más suculento del caso Morente es el análisis racional que él mismo va desarrollando como primer analista insobornable de su relato.

7. Dar testimonio

La razón fundamental para la difusión es la necesidad de testimonio y prédica: el protagonista ha sido agraciado con una experiencia extraordinaria cuyo contenido es universalmente pertinente –"Lo que hemos visto y oído, no lo podemos callar" (Hch. 4, 20)–. Así, el primer valor a destacar sería el testimonial, eje definitorio de estos textos:

Es lo que ocurre, como se verá en seguida, con lo que hemos llamado testimonial. Este término debe entenderse como la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos. Si se les cree, esa obligación es tanto más imperiosa pues su testimonio corre el riesgo de ser más útil al público. (May 50)

Es éste el principal cometido de los textos: testimoniar un hecho que, por extraordinario y pertinente, no debe ser callado; salvo García Morente,

que escribió con la intención de recibir asesoramiento espiritual al respecto –aunque la responsabilidad no le fue ajena como parece indicar el que se ordenara sacerdote—. Así, nos acercáramos más al testimonio que a la autobiografía, ya que el núcleo de interés no reside en la historia de una personalidad, sino en un acontecimiento del que fueron testigos únicos y que, colateralmente, repercutió en la historia de su personalidad. El mismo Frossard afirma que no escribe para hablar de sí, sino para dar testimonio (166).

La existencia de Dios, que el narrador corrobora por su experiencia, es importante para cualquier lector de cualquier parte del mundo. De esta manera, si en toda autobiografía hay un componente interior (creación de la imagen de uno mismo) y otro exterior (comunicación testimonial), aquí el segundo cometido será el fundamental. El autor no escribe para reordenar o encontrar el sentido de su vida, sino para hacer al lector partícipe de una verdad que él ha descubierto –más bien le ha sido dada– experimentalmente. Se subraya así la relevancia pública del escrito. En resumen, la preponderancia del valor testimonial provoca que estos textos sean de divulgación más que de interiorización; no ha de olvidarse que existe, por así decirlo, un imperativo de prédica, un impulso de *propagatio fidei* en la mayoría de las religiones. Así: te cuento mi experiencia (acto cognoscitivo) para moverte a la conversión (acto performativo).

En muchos casos de escritos autobiográficos religiosos, se encuentra lo que se denomina como protréptica, es decir, un modelo de conducta para vivir en gracia de Dios, una proposición de *imitatio*. En los casos de conversión súbita, como en las hagiografías de pecadores arrepentidos, no hay un modelo de imitación anterior a la conversión, ya que la existencia previa del protagonista es impía y Dios irrumpe inmotivada e inesperadamente. Todos los antecedentes, que en estos textos copan el grueso del relato, dibujan un antimodelo que, a raíz de la epifanía, es subvertido.

El imperativo de prédica de estos testimonios no se concreta por la vía de la imitación, sino por medio de la constatación y la comunicación: Dios existe, es providente y ama a cada uno por su nombre. Se invita pues a los lectores a vivir según este descubrimiento. Todo el itinerario de antecedentes no son hitos que encaminaban a la conversión y que puedan ser seguidos por quien quisiera arribar al mismo puerto, sino elementos que recalcan la bondad y gratuidad de la intervención divina. En definitiva, el caso concreto no es extrapolable, únicamente lo es su conclusión general: Dios existe y es amoroso. Según esto, los testimonios de conversión

súbita se emparentan con el *Magnificat*, entonado por María en su visita a Isabel (Lc. 1, 39-45), en tanto que alabanza de la generosidad divina al haber intervenido providencialmente a favor de ellos. No en vano, Claudel escribió en 1907 un poema que versaba sobre su conversión y lo tituló, precisamente, *Magnificat*.

8. Posible contenido apologético

En muchos casos se ha establecido una relación directa entre la autobiografía y la apologética, llegando incluso Gusdorf a afirmar que en toda autobiografía hay un cometido más o menos claro de apología o teodicea personal (14). No obstante, esto es matizable y exige ciertas consideraciones en nuestro caso. Es conocido el valor apologético que han tenido muchos escritos autobiográficos, también en el terreno religioso: es el caso de los testimonios en estilo directo que se conservan de la conversión de san Pablo, tanto ante el rey Agripa (Hch. 26, 9-20) como ante los judíos de Jerusalén (22, 3-21); en ambos casos el apóstol relata su conversión como defensa ante sus acusadores.

En los textos aquí analizados hay sin duda una apología de Dios en tanto que alabanza; sin embargo, ¿hay también apología de índole personal? García Morente, al menos con la información de que se dispone, no tenía ninguna necesidad de justificarse ante Lahiguera –originalmente el único destinatario de la epístola–. Claudel no publicó su caso con ánimo de defensa, sino venciendo un sentimiento de pudor a petición de un amigo editor que creyó sería de utilidad para sus lectores. Por último, Frossard no traza un autorretrato muy favorecedor de sí mismo y además no utiliza la revelación para legitimarse como “apóstol”, como hiciera san Pablo.

A excepción de García Morente, caso particularísimo como se ha visto, Claudel y Frossard sí insisten tanto en su salud mental como en el completo desarrollo de su personalidad en el momento de la teofanía, evitando así las posibles suspicacias que pudiera generar su testimonio. Ni Claudel ni Frossard pretenden convencernos de la rectitud de su vida ni de lo acendrado de su religiosidad, sino que quieren comunicarnos un hecho vinculante: Dios existe y se me ha presentado de imprevisto, sin intervención por mi parte y sin que yo mostrara disponibilidad. En consecuencia, esta defensa de la integridad mental del autor servirá para que su descrédito no se extienda a la teofanía. Siendo el testigo único, ha de presentarse como cuerdo y creíble para que el lector confíe en la veracidad de lo que vio.

Así pues, amén de la apología divina, no podemos hablar de una apología del narrador en sí mismo, sino del testigo respecto al hecho, a tenor de los dos valores fundamentales que se le otorgan al acontecimiento:

- a) Dios existe.
- b) Se me ha presentado de improviso, como único testigo, y sin inter-vención ni predisposición por mi parte, luego Dios es magnánimo.

9. Conclusiones

En la disparidad de formatos –un artículo, un libro y una carta privada que no estaba destinada a su publicación–, los tres casos desenvuelven un esquema común que, si bien roba de la autobiografía, de la crónica y del testimonio, reivindica un *modus loquendi* propio e irrenunciable. Lo visto parece apuntar una serie de particularidades que obligan a tratar los testimonios de conversión súbita de forma específica, bien como crónicas de experiencias de vida nueva, bien como autobiografías centradas en la existencia previa al nuevo nacimiento que implica la conversión.

Se ha comprobado que el rasgo fundamental es el desarrollo en tres partes fundamentales: a) Antecedentes que, por un parte, sirven para subrayar lo insospechado del proceso y, por otra, para validar al protagonista como veedor creíble; b) momento ontológico que, pese a suponer el núcleo y reclamo de los textos, recibe poco desarrollo a tenor de su naturaleza inefable; c) consecuencias en que el autor describe los cambios producidos en su vida y da muestras de ello. Todo respaldado por un estilo y estructura concretos que trabajarán en pos de la verosimilitud ansiada en un texto que quiere ser tomado por dicho de verdad.

En definitiva, estos textos son producto de la particularidad y relevancia del tema que tratan, así como de la circunspección de su autor a la hora de relatarlo. El narrador y protagonista debe ponerse ante el paredón de la opinión ajena para relatar un suceso que puede escamar a los creyentes, por la aparente predilección divina, y a los alejados, por lo inexplicable y milagroso del suceso en una época marcada por el positivismo y el materialismo. Situación peliaguda que fuerza a un modo de exposición concreto caracterizado por la sinceridad –tanto real como aparente– y la transparencia –tanto de

contenido como de forma–, y ello de un asunto que rebasa toda capacidad racional y posibilidad comunicativa, he ahí la paradoja de este corpus. Si para dar a conocer la teofanía hubieran valido infinidad de formas, para hacerla creíble puede que sólo sirviera ésta.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2008.
- Bruss, Elizabeth. “Actos literarios”. Trads. Eduard Ribau Font y Antònia Ferrá Mir. *Anthropos* 29 (1991): 62-79.
- Cepeda y Ahumada, Teresa. *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Claudiel, Paul. *Oeuvres complètes*. París : Gallimard, 1965.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Anthropos* 29 (1991): 113-118.
- Eliade, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Trad. José Matías Díaz. Madrid: Taurus, 1958.
- Fernández Prieto, Celia. “Enunciación y comunicación en la autobiografía”. *Autobiografía en España: un balance*. Eds. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor, 2004. 417-432.
- Frossard, André. *Dieu existe, je L’ai rencontré*. París : Librairie Arthème Fayard, 1969.
- García Morente, Manuel. *El “Hecho Extraordinario”*. Madrid: RIALP, 2002.
- Gusdorf, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Anthropos* 29 (1991): 9-18.
- Hernández Rodríguez, Francisco Javier. *Y ese hombre seré yo: La autobiografía de la Literatura Francesa*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- Hipona, Agustín. *Las confesiones*. Ed. Olegario García de la Fuente. Madrid: Akal, 2003.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Useros Martín. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- May, George. *La autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de cultura económica, 1982.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teorías y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.

- Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Weintraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica". Trad. Ana María Dotras. *Anthropos* 29 (1991): 18-33.
- Yepes Álvarez, Juan. *El cántico espiritual: según el manuscrito de las Madres Carmelitas de Jaén*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

NOTAS

Jesús María Lago. Obra poética. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2014.

*Ramón Luis Acevedo Marrero, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico*

Las revistas literarias y culturales son esenciales en el desarrollo histórico de cualquier país. Tan es así que el conocimiento de la literatura está incompleto si no se conocen y se estudian las revistas. Las publicaciones periódicas son instrumentos muy efectivos para la difusión y discusión de la producción cultural, la educación y el entretenimiento del público lector. Además, por su propia naturaleza, las revistas nos presentan la actividad literaria y las proyecciones futuras de forma más inmediata y actual que los libros. Estos últimos son, muchas veces, recopilación de textos escritos mucho antes. Además, han tenido que esperar el largo proceso de publicación del libro, mucho más largo y difícil en el pasado que en el presente. Las revistas pueden publicar casi inmediatamente los textos producidos. Además, por su carácter periodístico, inmediato y transitorio, permiten mayor experimentación, mayor novedad que el libro, producto ya decantado que usualmente se presenta como definitivo. Al igual que otras producciones periodísticas, las revistas suelen privilegiar la actualidad y la novedad, constituyéndose en la vanguardia de la literatura del país.

Por otro lado, las revistas suelen ser empresas colectivas, iniciativas de muchas personas que colaboran como escritores, editores, distribuidores y lectores. Revelan, por lo tanto, el esfuerzo de grupos que se unen en torno a un proyecto cultural que tiene implicaciones sociales y hasta políticas, en el amplio sentido de la palabra. Si, además, consideramos que la relación entre los autores y el público lector es mucho más directa, continua e inmediata, entendemos mejor la importancia que tienen para conocer las mentalidades colectivas y su evolución histórica.

Las revistas literarias y culturales también son valiosas por otras razones. Hay cuentos, poemas y hasta novelas y obras de teatro que nunca

llegan al libro y sólo se publican en revistas. A veces son textos marginales, pero importantes en la producción de los autores; producciones iniciales de grandes escritores o textos valiosos y olvidados hasta por sus propios creadores. En ocasiones son textos fundamentales que por razones diversas no llegan al libro. Incluso hay algunos escritores valiosos que nunca publican libros y toda su producción se encuentra en las revistas.

En los últimos años el Dr. Miguel Ángel Náter se ha dedicado a la ardua, pero fascinante labor de examinar las publicaciones periódicas de Puerto Rico para rescatar textos valiosos de carácter creativo, crítico e informativo prácticamente desconocidos. Fruto de esta labor ingente es este volumen que reúne la totalidad de la obra poética de uno de nuestros principales poetas modernistas: el utuadeño Jesús María Lago, quien nació en Utuado en 1873 y murió en San Juan en 1927. Pero Náter no se limita únicamente a rescatar y reunir la obra poética del utuadeño, lo cual ya es un trabajo sumamente valioso, sino que también revisa las lecturas que se han hecho del poeta y del modernismo nuestro a partir de sus hallazgos.

En el caso de Lago esto resulta impresionante ya que, en realidad, sólo conocíamos su único poemario publicado, *Cofre de sándalo*, de 1927, y un puñado adicional de poemas que publicó el Dr. Ángel Luis Morales en una antología del 1960 auspiciada por el Ateneo Puertorriqueño. Náter nos demuestra en este libro que sólo conocíamos una tercera parte de la obra del poeta, la mayor parte de la cual estaba dispersa en periódicos, revistas y antologías. Nos demuestra, además, que entre estos poemas desconocidos se encuentran algunas de sus mejores composiciones y que se ha cometido el error de caracterizar y valorar la poesía de Lago a base de un poemario en el cual sólo incluyó algunos de sus sonetos y excluyó dos terceras partes de sus poemas. Conocíamos solamente la punta del *iceberg* de la obra de Lago y a base de esta pequeña porción sus críticos, como Enrique Laguerre, autor del primer estudio de conjunto de nuestra poesía modernista, y otros críticos como Josefina Rivera de Álvarez, Manrique Cabrera y Ángel Luis Morales, que en general siguen a Laguerre, nos representaron un Jesús María Lago sonetista parnasiano, preciosista, exotista y evasivo, muy parco en su producción. Náter corrige esta visión, tanto en su estudio preliminar, como con la publicación de su poesía completa. Dicho sea de paso, en un gesto de encomiable honestidad intelectual, el estudioso reconoce que parte de esta labor había sido ya adelantada en una tesis de maestría inédita, *Jesús María Lago: vida y obra* de Delia Suria de Crespo, presentada al Departamento de Estudios

Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en 1957; y en el libro de Edgar Martínez *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico* de 1977. No hay duda, sin embargo, que Miguel Ángel Nater va mucho más allá en la iluminación de su vida y su obra.

¿Quién era Jesús María Lago? La pregunta es válida, pese a la proclamación hace algún tiempo de la muerte del Autor con letra mayúscula. En su caso, la respuesta ilumina bastante su concepción de la poesía y su actitud general frente a la vida. Lago nace el 16 de agosto en la zona montañosa de Utuado, en el seno de una rica y refinada familia de hacendados criollos de origen asturiano. En su pueblo realiza sus estudios primarios y luego estudia pintura en Ponce y música en Arecibo. Además, también estudia francés e inglés. Desde muy temprano se vincula al comercio. Después de una temporada en España, donde estudia literatura y pintura, hacia 1892 trabaja como dependiente en un almacén de Ponce y luego se une a una empresa comercial de Arecibo. En 1897 se casa con Genoveva Storer Dalmau, hija del administrador de la compañía internacional de seguros Sol de Canadá. Lago, nos dice Náter, “será agente de seguros en esa compañía, de la cual fue agente general en Puerto Rico hasta su muerte. Fue buen hombre de negocios y acumuló cierta fortuna, llegando a vivir con comodidad en El Condado.” (p. 25) Pero hay más. El estudioso añade lo siguiente:

Perteneció Lago a la Logia Masónica Regeneración. Organizó los primeros *Juegos Florales* de Arecibo, en los cuales Eugenio Astol ganó la flor natural, y José de Jesús Esteves obtuvo el segundo premio por su poema “Sinfonía helénica”. Fue, además, Presidente del Ateneo Puertorriqueño en 1915 y de 1922 a 1926. Fue, de hecho, quien logró que el Ateneo obtuviera la cede donde se colocó en San Juan. De sus estudios de pintura, se desarrolló como un excelente acuarelista; pero su vocación principal fue la poesía. Obtuvo algunos premios como la Margarita de Oro en los *Juegos Florales* de Manatí en 1907, por su poema “Himno al trabajo”. Fue también amante de la ópera y de la música clásica. Admiró el ballet, sobre todo a la primera bailarina Ana Pavlova, quien visitó la Isla en noviembre de 1916 y a quien algunos poetas, entre ellos Lago, escribieron poemas celebrando su interpretación de *La muerte del cisne*, con coreografía de Michel Fokine y música de “Le Cygne” del *Carnaval de los animales* (1866) del compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921). Lago le dedicó una serie de poemas publicados en *Puerto Rico Ilustrado*: “Chopinianas”, “Libélula”, “Copelia”, “Envío” (p. 25).

Hago esta extensa cita no sólo para dibujar el retrato de Lago, sino también para ilustrar el estilo discursivo del crítico, abundante en datos que ayudan a reconstruir y entender el medio social y cultural de la burguesía puertorriqueña de principios de siglo XX, medio dentro del cual Lago era figura prominente.

Como poeta, se inicia apadrinado por Luis Muñoz Rivera, a quien tras de su muerte dedicará una sentida elegía. “Así comenzó la carrera de Lago, del lado de una de las voces más importantes de la política, la literatura y el periodismo de entonces”, afirma Náter. (p. 27) Desde el 1904 publica poemas en *La Democracia*, *El Carnaval*, *Plumas amigas*, *La Educación*, *La Semana*, *Puerto Rico Ilustrado*, *Gráfico*, *La Revista de las Antillas* y otras publicaciones periódicas. El poema más celebrado de sus inicios y uno de los más conocidos es “La princesa Ita-Lu” de 1904, el cual se destaca por su refinamiento, su exotismo y su perfección formal. Con demasiada frecuencia, a base de este poema se ha caracterizado toda su poesía.

En fin, ¿quién era Jesús María Lago? Todo tiende a indicar que fue un miembro feliz y exitoso, sibarita y refinado, de la alta burguesía criolla, que aunque provenía de la clase hacendada vinculada al café, se integró al sector emergente empresarial. Aunque en términos generales el modernismo fue antiburgués, ese no es el caso de Lago quien perteneció, como Guillermo Valencia y Arístides Moll Boscana a un sector muy ilustrado, arielista, de la burguesía americana. Me parece que esto se manifiesta en su poesía. Lo que realmente caracteriza la lírica de Lago es su tono y carácter celebratorio. Lago celebra el paisaje, la belleza de la mujer, la herencia hispánica, el arte y la poesía. Su poesía es feliz y luminosa. En muy raras ocasiones problematiza los temas que trata y no hay nada en él de la angustia existencial o la preocupación política y social de otros poetas modernistas. Dentro de esta visión del mundo, la vida y la poesía, Lago demuestra ser un poeta exquisito cuya poesía ostenta una alta calidad estética. También es más rica y variada de lo que habíamos pensado hasta la publicación de este libro.

Tras la lectura de este libro, tenemos que descartar la idea, proyectada por su único poemario, de que Lago es esencialmente un sonetista. Ciertamente maneja esta forma estrófica con gran destreza y utilizando diversos metros. Cultiva el soneto clásico endecasílabo, como en sus “Acuarelas” y en “Cofre de sándalo”; maneja a perfección el soneto alejandrino en “Como es ella” y “Del natural”; se arriesga y sale airoso, en

“La princesa Ita-Lu” empleando el verso de diez y seis sílabas, y hasta escribe sonetinos octosilábicos como Nicolás Blanco (“Añoranzas”). Incluso, a manera de ejercicio juguetón, publica, en el *Puerto Rico Ilustrado*, un sonetino en pentasílabos, todo en mayúsculas, que titula, precisamente, “¡Allá va eso!”.

Lo que nos revela su poesía completa es que en realidad el poeta tenía cierta preferencia por el poema de largo aliento, entre los cuales, como subraya Náter se encuentran algunas de sus mejores composiciones, como “Siesta criolla” (1905), “A pleno sol” (1907), “La flota de los sueños” (1912), curioso poema alegórico que culmina en la exaltación de la Poesía; “Visionaria”, donde se define como poeta “visionario y soñador”; “Lucha eterna” (1913), hermoso himno al agua en el cual traza todo su ciclo natural; “Los cisnes” (1913); “La musa de la sierra” (1925); “Avatar” y “El amor cuando pasa”.

También hay que revisar lo que se ha dicho sobre el exotismo y la evasión en la poesía de Lago. Ciertamente abundan, sobre todo en *Cofre de sándalo*, las evocaciones de paisajes, escenas y mujeres lejanas. A partir de “La princesa Ita-Lu” se ha pensado en la evasión al Lejano Oriente. Sin embargo, son realmente muy pocos los poemas, como “Nipón”, que se van tan lejos. Predomina lo morisco español y el mundo árabe que se siente como algo muy cercano por la herencia hispánica. En su poemario *Cofre de sándalo*, por ejemplo, encontramos “Danza morisca”, “Sevilla”, “En el Alcázar”, “El cortijo”, “Córdoba”, “Toledo”, “Harem”, “La gitana” y “Los toros”. Entre sus poemas dispersos podemos destacar “Alhambra”, doce quintillas que evocan el mundo hispanoárabe como en un sueño; “Morisco”, reflexión nostálgica que suscitan ruinas árabes; y “En el desierto”, que nos remonta a un pasado heroico en el norte de África. Este españolismo morisco del poeta no resulta, pues, tan exótico y está estrechamente vinculado a una afirmación de lo hispánico de la identidad puertorriqueña, elemento que se afirma frente al temor a la norteamericanización. El vínculo está muy claro en poemas como “Mi raza”:

Purpurino clavel de cáliz doble,
orgullo de la roja enfloración,
es, la raza, perfume de mi vida,
que me hace el alma generosa y noble.

Ilusión que de un tajo de mandoble
pone fin a la empresa enloquecida,
realidad que se yergue sostenida
como en su fuerza secular el roble...!

Raza de capitanes pendencieros,
de artistas que son brillo de la historia,
de humildes y pacientes misioneros.

Oro de ley sin mezcla y sin escoria,
para moldear los trazos verdaderos
del valor, del ensueño y de la gloria. (p. 183)

La prolongación de España en Puerto Rico y la evocación melancólica de la gloria del imperio recién derrotado por el poderío norteamericano, se poetizan magistralmente en el soneto titulado “San Jerónimo”, de *Cofre de sándalo*, donde aparece como una presencia fantasmal:

Fuertes murallas, recios bastiones,
Puertas ferradas, hosco almenar...
Todo es herrumbre: verjas, cañones,
Y hasta las piedras en el sillar.

Nuevas conquistas, nuevos Pinzones,
Otras empresas por comenzar
Sueñan los siglos hechos terrones
En los cimientos que lame el mar...!

La noche anima la heroica hazaña;
Vibra en las sombras la voz de España;
Hierde la espada, reza la cruz...

Y en el asombro del gran pasado,
Turba el misterio, casi sagrado,
Como el disparo de un arcabuz. (p. 258)

Llegamos, pues, a Puerto Rico y tenemos que decir que, contrario a la opinión crítica prevaleciente, abundan en la poesía de Lago los temas

puertorriqueños. Como señala Náter “si bien existe una parte de la poesía de Lago que tiende a lo evasivo del primer modernismo, habrá una serie considerable de sus poemas que se ocupen de lo tropical y de lo puertorriqueño” (p. 30). Entre ellos, incluso, podemos destacar dos dedicados a figuras políticas vinculadas, entonces, al partido unionista y defensores de la patria puertorriqueña. El más conocido es “Lapidaria”, dedicado a Luis Muñoz Rivera en el momento de su muerte, que concluye con los siguientes tercetos:

Al maternal regazo retorna ¡oh visionario
patriota, que te llevas el beso de la gloria
en el supremo instante de hundirte en el osario!

Que la palmera fuerte, serenamente erguida
símbolo de la patria e imagen de la historia
se nutra en los fecundos ensueños de tu vida. (p. 157)

El otro soneto, sin fecha, pero que debe ser muy anterior, está dedicado a Matienzo Cintrón, uno de los más destacados defensores de la independencia para Puerto Rico y a quien presenta como “Apóstol” y sembrador de ideales. Los tercetos finales también son muy elocuentes:

Cuando el cendal oscuro que nos ciega
nos deje ver los vivos resplandores
del Sol que la ignominia torpe niega,

entonces tu simiente dará flores
y el campo estéril que tu mano riega
germinará en la paz y en los amores. (p. 220)

Pero no es en el terreno de lo civil donde se manifiesta más el puertorriqueñismo de Lago, sino en la visión del paisaje y la naturaleza, temas principalísimos de la obra del poeta. La lectura de su obra poética completa nos permite observar que muchas de sus composiciones líricas se refieren a un paisaje difícil de localizar por carecer de referencias específicas. El río, el estanque, el mar, las flores, las aves, las nubes, la luna y el cielo estrellado son de carácter, por decirlo así, genéricos y no específicamente tropicales o puertorriqueños, aunque tampoco son

específicamente exóticos. Un buen ejemplo es el conjunto “Los jardines de mi musa” de su único poemario. No obstante, hay bastantes poemas, particularmente en su obra dispersa, que se refieren muy específicamente a nuestro medio natural y humano; sobre todo, al mundo campesino. Son muchos y abarcan la totalidad temporal de su obra –“A pleno sol” (1907), “Paisaje” (1907), “Crepúsculo” (1909), “Mayo” (1922), “Espejo rusticano” (1922), “El Ángelus” (1923) y “El río de mi pueblo” (sin fecha)... Quiero detenerme en dos particularmente significativos: “Siesta criolla” (1905) y “La musa de la sierra” (1925).

El primero fue publicado en *La Democracia* el 14 de marzo de 1905, menos de un año después de “La princesa Ita-Lu”. Destaco este detalle porque contrastan dramáticamente la exótica, aristocrática y refinada japonesa y la pobre, ingenua y sufrida joven campesina que describe en “Siesta criolla” y que se parece más a “La jibarita” de Virgilio Dávila, publicada un año antes. El poema, compuesto por cincuenta versos alejandrinos, nos presenta a “una joven campesina, del trabajo fatigada” que descansa “Protegida por el toldo de un bosque de palmeras/ que sacuden con el viento su indolencia tropical” (p. 55). El poeta se pregunta con que sueña la niña inocente que sonrío y piensa que sueña en el amor, pero que “no comprende del ensueño la posible realidad” (p. 55)

Sólo sabe que la abeja busca el cáliz afanosa,
y después de haber libado la ambrosía de la rosa
la abandona para siempre sin ternuras ni piedad. (p. 55)

Pese a que luego señala que la jibarita “Feliz vive bajo el techo de su rústico bohío” (p. 56) y que “ama el río transparente con sus cañas de bambú” (p.56), advierte, sin embargo, que sus sueños chocan con la triste realidad:

Inocente campesina, con las siestas tropicales
se abandona a los ensueños de ventura y de placer,
y a sus ojos va en la forma de mentidos ideales,
sus tristezas infinitas, la amargura de sus males
y el recuerdo doloroso de su eterno padecer. (p. 56)

Al final se despierta para comprobar con tristeza que “sus palomas mensajeras,/ no retornan con las nuevas que soñaba su ideal...” (p. 57)

No obstante, como muchos poetas de su momento, Lago suele idealizar la vida campesina. En otro poema, “A pleno sol”, nos dice:

Son los jíbaros más ricos
que rentistas
agobiados por ensueños
de codicia,
mas felices que los reyes
de la India,
preocupados por sus perlas
de hermosura nunca vista.
La hojarasca de la caña
les abriga,
basta un plátano a su hambre
nunca ahíta,
y tranquilos en sus chozas
primitivas,
por las noches con el tiple
tiernas coplas improvisan. (p. 81)

Él mismo, como Lloréns en algunas de sus décimas, expresa su preferencia por esta vida sencilla y frugal, que contrasta con la vida aristocrática y refinada:

Más que el lujo de las salas
atractivas,
donde vagan las esencias
exquisitas,
y la musa complaciente
y sonreída
entreteje madrigales
con el brillo de las rimas,
preferiera por los campos de mi Isla,
cual un bardo de leyenda,
la conquista
alcanzar de las estrofas
sugestivas,
preguntando las virtudes

de las vírgenes sencillas,
 y al amparo del bohío
 que me abriga
 del ardiente Sol de Agosto
 brindaría
 por la tierra que los mares
 esclavizan,
 con el jugo del cafeto
 que mi numen vigoriza. (p. 82-83)

¡Ensueños de hacendado rico que no conoce realmente la miseria campesina y que no se ha leído *La charca* de su vecino arecibeño Manuel Zeno Gandía! Y ya que hablamos del “jugo del cafeto”, vayamos al segundo poema, “La musa de la sierra”, que es un canto al café y a su vendimia y una exhortación al trabajo de la campesina. El poema, de tono entusiasta y celebratorio, resalta, mediante hermosas imágenes, la belleza y la productividad del cafetal, de una manera que nos recuerda la lírica criollista de Luis Lloréns Torres (p. 180).

Hay muchos otros aspectos de la obra de Lago que esta publicación de su poesía completa nos obliga a revisar. No quiero terminar sin referirme a un aspecto que el compilador no menciona y que la crítica tampoco ha tratado, pero que me parece importante. Se trata del parnasianismo de Lago. Otra vez, pensando en “La princesa Ita-Lu”, en su dominio del soneto y en el carácter descriptivo de buena parte de su poesía se ha definido a Lago como un poeta esencialmente parnasiano.

Ángel Luis Morales caracteriza el parnasianismo como un movimiento hacia una poesía objetiva y contraria a la subjetividad emotiva. Poesía fría, marmórea, narrativa o descriptiva, impasible y erudita; poesía arqueológica que se inspira en la cultura clásica europea o en el mundo oriental y que con mucha frecuencia se inspira en la historia, o en obras artísticas anteriores de reconocido prestigio, sobre todo, obras pictóricas o escultóricas. Por otro lado, también destaca su búsqueda de la perfección formal, del léxico preciso y correcto. Aclaremos que generalmente, asociamos la perfección formal con formas métricas tradicionales, rigurosas, cerradas, simétricas, de rima consonante como el soneto. (Hay también perfección formal en poemas completamente opuestos, pero que responden a otra estética, como la simbolista. Piénsese en el famoso “Nocturno” de José Asunción Silva.)

Ciertamente, Lago fue un consumado sonetista, según lo evidencia su poemario *Cofre de sándalo*, pero no sólo escribió sonetos, según lo demuestra esta edición de su poesía completa que nos muestra su dominio sobre formas estróficas mucho más libres y variadas. Por otro lado, uno de sus grandes temas es la belleza de la naturaleza, el cual no es muy común entre los parnasianos que prefieren el mundo artístico y cultural. Además, estas descripciones de la naturaleza, intensamente basadas en lo sensorial, no suelen limitarse a lo plástico, sino que, a la manera de Llorens, remiten a todos los sentidos, incluyendo lo auditivo y lo olfativo. Incluso en términos visuales, sus imágenes se acercan más al impresionismo o al arte del acuarelista que a la pintura académica que sería lo equivalente a lo parnasiano. Véanse, por ejemplo, los cuartetos del soneto “Impresión de color” (p. 143) o la siguiente estrofa de “La ronda del ensueño”:

Una oblación hacia el altar de Eros
emana del jardín. Los maceteros
recargados de flores, con la brisa
avivan sus dormidos pebeteros,
y sonora, lo mismo que la risa
de una bacante joven, en la taza
agrietada y musgosa de la fuente,
trueca el agua su límpida corriente
en diáfanas espumas que entrelaza
un hilo luminoso y las irisa. (p. 76)

Hay poemas donde predomina más bien una estética simbolista, vaga, sugerente y misteriosa, como en “Nocturnal”:

Dormita todo en indolente calma,
las hojas de la palma
se mueven cual gigantes abanicos
al soplo de la brisa
y la luna surgente se divisa
tras las siluetas de elevados picos.

En los tersos remansos de los ríos
se reflejan sombríos
los sauces, que doblegan su ramaje

y un pálido destello
rielando de la luna hace más bello
el encanto nocturno del paisaje. (p. 212)

En su poética explícita tampoco se define como estrictamente parnasiano. En “Visionaria”, por ejemplo, nos dice:

Las abejas de mis sueños elaboran sus panales
en idílicas baladas y sentidos madrigales,
cuando viertes en mi alma el perfume de tu amor,
y se visten con las galas de las vagas ilusiones,
los acordes musicales con que ritmo mis canciones
de poeta visionario, visionario y soñador. (p. 131)

Incluso en su poema “Cofre de sándalo”, que introduce su libro de sonetos, pese a la imagen parnasiana del cofre tallado, predomina lo simbolista:

El cofre, a los caprichos del tiempo resistente,
satura los objetos, teniéndolos unidos
con un perfume vago que aviva los sentidos
y evoca florescencias del alma y de la mente. (p. 223)

En fin, Lago, como Darío, no se ciñe a una sola estética sino que integra elementos de varias, desarrollando una escritura genuinamente modernista que puede variar según el poema. Este sincretismo creador es lo que caracteriza verdaderamente el estilo modernista.

Hay muchos otros aspectos que este libro nos permite revisar dentro de la poesía de Lago. Ciertamente aquí se nos muestra como un poeta mucho más rico, auténtico y variado que el que nos había presentado la crítica. Después de la lectura de este libro, que le agradecemos mucho al investigador, tenemos que coincidir con él cuando escribe: “Estos poemas de Jesús María Lago que recogemos en esta edición muestran que su autor es uno de los poetas más finos y exquisitos del parnaso puertorriqueño...” (p. 49).¹

¹ Presentación del libro en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico en abril de 2015.

RESEÑAS

Manuel Zeno Gandía. *La charca*. Edición crítica de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2014.

Juan G. Gelpí, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

A diferencia de lo que sucede en la comunidad rural marcada por el estancamiento que se representa en esta gran novela puertorriqueña, la excelente edición crítica de *La charca* de Miguel Ángel Náter se destaca por su diversidad y la multiplicidad de posibles acercamientos que a ella se pueden realizar. El editor ha pensado en un público verdaderamente amplio y variado. Convocados están los lectores y lectoras de Puerto Rico y el exterior, tanto quienes leen por gusto como quienes estudian literatura puertorriqueña gustosamente, desde el nivel secundario hasta los estudios universitarios. Y, por supuesto, el editor se dirige asimismo a la comunidad interpretativa profesional: a la crítica que articulan sus pares en torno a este verdadero clásico de nuestras letras. Y entiendo aquí por clásico aquel texto que disfruta de una larga duración y una larga presencia ante el público lector, no solamente por su calidad en la ejecución literaria, sino también porque sigue diciéndole mucho a las sociedades y los lectores de distintas épocas. Concibo también el clásico como aquel texto que tiene una particular capacidad para generar reescrituras o reelaboraciones. *La charca* es todo esto y mucho más.

Sin sacrificar o tratar de diluir la complejidad de esta novela, Náter ha elaborado un intachable sistema de notas al pie de una gran utilidad para ese amplio público que atraerá esta edición crítica. En ellas se plasma un trabajo de excelencia, en particular, en lo que Jean-François Botrel, en su ensayo “Editar un clásico contemporáneo”, ha denominado las dos caras de la edición crítica: “...La referente a la génesis y fijación del texto y la de aclaraciones y comentarios a este” (Botrel 109-110). Para los especialistas de la literatura puertorriqueña, allí se encuentran consignadas, con paciencia y rigor, las variantes que se registraron en la novela en sus distintas ediciones. Su inclusión permite, por ejemplo, captar las formas de atenuar y modular los juicios morales del autor. Acostumbrados como estamos a leer una edición específica y, aunque no queramos admitirlo, tal vez temerosos del posible carácter aleatorio

de un texto literario, muchas veces no tenemos la oportunidad de contemplar la variación considerable que se produce en un texto en sus múltiples ediciones. Esta edición crítica nos permite asomarnos a ese espacio fluctuante, pero muy valioso, que son las variantes.

Un valor añadido para las y los estudiosos de esta edición crítica es la publicación, a manera de apéndice, de cuatro artículos críticos en torno a la novela escritos por Agustín Navarrete y publicados en *La Correspondencia de Puerto Rico* a fines de noviembre y principios de diciembre de 1894. De cierto modo, en esa recepción inicial se observa lo que será un patrón años después en el proceso de interpretación de la novela de Zeno Gandía: la tendencia a circunscribir o limitar las expectativas y la participación de los lectores en el ámbito de la ficción a lo que Vassilis Lambropoulos denominó “actos de reconocimiento realista”. Ante todo y sobre todo, a Navarrete le interesa la novela como “caso patológico” colectivo. En su lectura, prácticamente desaparecen los límites entre el universo representado y la isla entendida como “un inmenso hospital”. Luego de examinar la obra como documento social y obra científica y filosófica, se le da “. . . un vistazo muy a la ligera, como obra literaria” (506). Los ensayos de Navarrete, escritos en una cercanía muy grande al novelista y médico, ayudarán a las y los especialistas a profundizar en el proceso histórico de la recepción de *La charca*.

Para quienes se enfrenten a la novela de Zeno Gandía por primera vez, en el nivel secundario o en los estudios universitarios de bachillerato, la edición crítica de Náter provee información sumamente valiosa en varios renglones: allí el editor despliega su conocimiento como comparatista y estudioso de la literatura hispanoamericana. Aclara el léxico que difiere del actual o más difundido, a la vez que señala y comenta el contenido histórico de varios pasajes y establece nexos entre el texto de Zeno Gandía y las obras afiliadas a distintos movimientos literarios del siglo XIX. Como profesor consciente de su necesidad de integrar a sus interlocutores estudiantiles de la Universidad de Puerto Rico, abre la novela de Zeno Gandía y la renueva al acercarla a los lectores y lectoras que se inician. Una edición crítica puede ser un excelente modo de mediar entre el lector modelo inicial que pudo tener *La charca* en 1894 y el lector o lectora contemporáneo de edad universitaria. El innegable desfase cronológico de tipo cultural o lingüístico, como bien plantea Botrel, es uno de los grandes retos de una edición crítica. Y Náter sale airoso de ese reto.

En estas ricas notas, las y los especialistas encuentran observaciones mediante las cuales el editor interviene, en momentos puntuales, en algunas de

las polémicas que ha desatado la novela en el ámbito de la crítica. Tal es el caso del debate en torno a la representación de la naturaleza en esta novela naturalista y ecléctica, en la cual no hay una sola ideología literaria que la moldee, sino diversas entonaciones que pueden remitir a veces a una concepción romántica y, en otros momentos, a una filiación realista o naturalista. En ese sentido, podríamos afirmar que en la hibridez de *La charca* se produce un fenómeno parecido a la temeridad sobre la cual reflexiona José Lezama Lima en su colección de ensayos titulada *La expresión americana*. Como texto ejemplar de una expresión americana, *La charca* transforma temeraria, imprudentemente, las ideologías literarias europeas, a la vez que las alterna. En otros momentos, Náter hace hincapié en los modos en que esta novela, que a menudo se suele leer como primordialmente naturalista, se aparta de lo que se transparenta en las novelas naturalistas. Es lo que se registra en un pasaje en el que, al optimismo del narrador en torno al sistema judicial, se contraponen lo que sucede en la novela *La bestia humana* de Emile Zola.

Náter se mueve en una zona a la vez erudita y polémica, como intérprete de las lecturas que se han hecho de la novela de Zeno Gandía, en un extenso ensayo titulado “Nuevos sumergimientos en *La charca*”. Allí se destacan los estudios críticos que han circulado en las últimas décadas, tanto en Puerto Rico como en el ámbito internacional. A diferencia de lo que se podría dar en una exposición distanciada, el editor debate con los intérpretes recientes de la novela señalando tanto logros como posibles desaciertos. Por ejemplo, el editor refuta las interpretaciones que se asientan en una negación de los personajes como criaturas de ficción, a la vez que advierte el componente trágico compartido tanto por Silvina como su madre Leandra.

En ese debatir con otros y otras intérpretes de la novela, Náter articula su propia lectura teniendo en cuenta aspectos estéticos, así como sociológicos e históricos, en un sentido amplio de la palabra. Rescata y privilegia unas observaciones del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies para cuestionar las presuntas relaciones de comunidad en *La charca*. Igualmente niega la supuesta dualidad entre un mundo ideal y un mundo naturalista que ha afirmado cierta crítica. Esto lo lleva a plantear la compleja relación que entabla Zeno Gandía con su clase social, quien, a pesar de pertenecer a la clase hacendada, “. . . crea en su obra un autor implícito autoconsciente de los males de su propia clase social” (444). La podredumbre, según Náter, abarca a todos los estratos sociales que se representan en esta novela. Esta afirmación se basa, en buena medida, en el debate que ha librado la crítica acerca de la representación de la naturaleza y el espacio en la novela.

Pero cabría tal vez una matización. Si bien a la larga la podredumbre se generaliza en el universo ficcional de la novela, no es menos cierto que la tierra—ese componente de la naturaleza que el texto focaliza en varios momentos—parece disfrutar, aunque sea de manera pasajera, de un statu ajeno a la podredumbre. En las etapas iniciales de la novela, la tierra, la posible fuente de riqueza de la clase propietaria, adquiere una caracterización que no colinda con la podredumbre. Me permito citar un pasaje que considero pertinente:

Juan recorría así la vertiente, subiendo con el auxilio de los troncos o descendiendo con cuidado en previsión de caídas. No era raro que en determinado lugar se arrodillara, cuando veía surgiendo a flor de tierra la raíz de un cafeto. Entonces se echaba de bruces y emprendía él mismo la faena de aterrarla, mientras explicaba a los campesinos la importancia de aquel detalle. Sí, las raíces debían profundizar para beber en lo hondo los jugos de la tierra (51, subrayado mío).

Esos jugos de la tierra unen a Juan del Salto con su hijo y remiten a la idealización de la tierra que realiza su hijo Jacobo.

Con todo, el desarrollo de la novela derrumba esa promesa que se basa en las sustancias de la tierra. Y esto se logra no solamente en las acciones de los personajes que constituyen el silencio y la corrupción ética, sino también mediante toda una economía de lo líquido y lo telúrico que recorre *La charca* de principio a fin. Cabría la pregunta: ¿qué otros líquidos o jugos se inscriben y operan en esta novela? La gran mayoría de los personajes de este universo ficcional se apartan de esos jugos de la tierra, de esa especie de placenta, en su trato y relación con diversas variantes de lo líquido. Habría que recordar el veneno lento del alcohol que ingieren Gaspar y Deblás. También, tener presente que, para marcar su carácter trágico, los senos de Leandra carecen de leche. La extensión de la tierra que es un árbol siente la herida con una cuchilla de Gaspar al tiempo que la conducta de Galante usa un árbol para asesinar a Ginés. Todas estas son distintas formas de apartarse de los jugos telúricos. Los jugos de la tierra contrastan también con la avaricia y la mezquindad alimenticia de Marta con su nieto. Difiere esa placenta fallida de igual modo de la “sed” de dinero de Deblás. Por último, esa placenta también es ajena al uso que le da Marta al convertir la tierra en banco. Todos estos detalles y el juego narrativo que se opera a partir de ellos llevan, en efecto, a una podredumbre.

Me resta felicitar al colega Miguel Ángel Náter por una labor excelente en esta edición crítica e instarlos a todas y todos ustedes a disfrutar la lectura de la novela.¹

¹ Presentación celebrada en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, el 7 de mayo de 2014. En el texto se alude al siguiente artículo de Jean-François Botrel: “Editar un clásico contemporáneo”, *Encuentros con la literatura y el teatro del mundo hispano*. Volumen II. Eds. Joanna Wilk-Racińska y Jasek Lyszczyna. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2008. 107-125.

Gilberto Hernández. *El expolio de Tanhausser*. Carolina: Editorial Último Arcano, 2012.

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

El expolio de Tanhausser, de Gilberto Hernández Matos (1959-), es poesía en la cual la rareza de la dicción y el pensamiento filosófico tienen el carácter a la vez épico y trágico, por tratarse del intento de ofrecerle voz a un poeta alemán de la Edad Media, cuya leyenda opacó su poesía, y cuyo arrepentimiento de su licenciosa vida sexual, sin encontrar el perdón anhelado, aunque recibido, hace pensar que es posible la virtud a pesar de la autoridades que los seres humanos han impuesto en las religiones, ocultando la verdad más alta de una divinidad que no responde a sus deseos. Se trata del *minnesinger* –poeta afiliado a la tradición del amor cortés– Tanhäusser (1205-1270), vinculado con el ocaso del *Minnesang*.

La leyenda del caballero se recoge hacia el siglo XVI. Tanhäusser habría llevado una vida disoluta, vagando hasta llegar al Venusberg (Montaña de Venus), donde recibe todos los placeres del sexo. En la leyenda, se percibe una pugna entre el amor profano y el amor cristiano, cuando Tanhäusser decide abandonar el Venusberg y regresar a la realidad. La diosa intenta evitarlo, pero el caballero clama a la Virgen María, quien lo traslada al mundo real. El poeta peregrina hasta Roma para buscar el perdón del Papa, Urbano IV, pero éste afirma que antes de recibir el perdón nacerían flores a su bastón. Tanhäusser se aleja consternado y retorna al Venusberg. Poco tiempo después, florece el bastón del Papa, quien ordena que busquen al caballero, pero ya es tarde. Esta historia inspiró a poetas y músicos como Heinrich Heine, Oscar Wilde y Richard Wagner, entre otros. De este último es la ópera titulada *Tanhäusser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845), con libreto y música de Wagner. De ahí, se entiende una de las dedicatorias de Hernández a Wagner, entre otras que aluden a la obra filosófica de Friedrich Nietzsche (*Así habló Zaratustra*), al poema de Wilde, *La Balada de la Cárcel de Reading*, y

a la generación del '47, de la que parece desprenderse el proyecto mayor al cual aspira el libro: la trascendencia del poema del dolor. El libro tiene un prólogo breve en el cual Hernández explica su propuesta poética, un texto que aspira a ser la palabra de otro (Tanhäusser). Lo llama "expolio". Esa palabra tiene varios significados. Sin embargo, el que más se ajusta al sentido del libro –a nuestro entender– es: apropiación de algo que pertenece a otra persona (de forma violenta o injusta). Esta última frase no nos parece legítima del acto poético que realiza Hernández, quien pone ante el lector una leyenda metamorfoseada para captar la esencia del decir poético, del amor, de la sexualidad y del ser otro a través de su propio ser. La presencia de dos voces (Tanhäusser y el corifante) hace del libro un extenso diálogo que alterna descripciones ajenas y expresiones propias del sujeto. La palabra "corifante" no existe en español. Lo más cercano a ella es, por un lado, "corifeo" o director del coro en las tragedias griegas antiguas, o "coribante", sacerdote de la diosa Cibeles. Hay un proemio que los antecede, coronado por un epígrafe de la escritora española Rosa Chacel Arimón (1898-1994), en el cual se resume la vida de Tanhäusser, por el hecho de exponer una culpa redimida en el contradictorio oxímoron que aparece casi como un claroscuro que ocultara la realidad de un perdón nunca recibido aunque otorgado. El proemio es una forma de introducción del expolio en el cual Tanhäusser camina inocente por las calles. Sin embargo, esa inocencia, que será la característica mayor de quien nunca fue perdonado por las autoridades de la Iglesia católica, lo llevará a una peregrinación en la cual se perderá eternamente culpable para sí mismo. Esa será su maldición: la escritura de su propia vida entre la oscuridad y la luz, entre lo que la palabra dice y, a la vez, silencio. El amor –confuso sexo– cobra importancia como motor de la vida, como trampa en la cual el ser se (des)enreda. Víctima del Eros, Tanhäusser es el poeta maldito, el hombre condenado a la culpa de su pasado y del tiempo, de la memoria, atrapado en una inocencia que ignora. Este libro es la palabra obligada de un poeta legendario; pero, también, del poeta que cree decir lo que dice y vive engañado. Por eso Tanhäusser es lo otro.

El viaje de las voces en este libro se acomoda al paso del tiempo, sobre todo al advenimiento de la noche y, luego, de la madrugada. En el "Interludio primero del Corifante", se advierte la perdición del ser en lo absoluto a través de la palabra. Esta toma de conciencia da paso a "Visión de mediodía", donde se define la vida de Tanhäusser como "tragedia" y se describe el estado de *yecto* del amante, feliz en las avenidas del

Venusberg, espacio del cuerpo y de la sexualidad. Hay una teatralidad que anima al texto. Como tragedia, rescata el mito de Tánhüusser y lo transforma. El libertinaje se celebra como motor de la vida y de lo trágico, y nada más sintomático que Sodoma, la antigua ciudad destruida por los ángeles de Yahvé. Por eso, el que ama siempre asume la caída, como si del mediodía a la tarde ya hubiese avanzado la tragedia. Esto es evidente en “Conciencia de la tarde”. El amor es un juego a la destrucción. De ahí, la tensión siempre entre Eros y Tanatos. Tánhüusser cae en su *hamartía* por amar el instante y olvidar el tiempo, por olvidar el *kairós*. En “Visión del cenit”, se percibe la palabra poética como inexistencia, como impotencia de un Eros anhelante. Ya circunscrito al régimen de lo poético, la Poesía pasa a ser un espacio guardado para algunos seres, aspecto contradictorio que lleva a la consigna de que los poetas no son amantes porque conocen la esencia del amor. Sin embargo, los amantes se confunden a veces con los poetas. Otros hay que, como Judas, traicionan al poeta al escribir sus versos. Después de la disolución, la culpa mueve la conciencia de la existencia, y la muerte, con su aliado el tiempo, da sentido a la vida. Esta conciencia del paso del tiempo y de la dependencia del presente en relación con el pasado, que, a su vez, deparará el futuro, acerca este libro de Hernández a la filosofía existencial, sobre todo a la consigna del ser-para-la-muerta que Martin Heidegger expuso en *El ser y el tiempo*. En el fragmento titulado “La Culpa”, donde las voces del Corifante y de Tánhüusser se deben escuchar al unísono –curioso efecto teatral–, la palabra se silencia en el momento en que se experimenta la culpa, y es sustituida por la mirada, otra forma de hablar. Sin embargo, no todas las culpas son similares. El lamento se encuentra, pues, en la posibilidad de que aun en el momento de experimentar la culpa, ésta no tenga una resolución positiva. De la culpa sentida como un golpe del tiempo, surge el dolor humano. El poeta es el ser culpable de una serie de posibilidades en la palabra.

En “Expolio de Tánhüusser”, se escucha la voz del poeta antiguo en su desesperación de abandono, de una palabra que lo traiciona y en la cual se encuentra con la mentira de su ser, con la existencia entendida como una despedida, muy cerca de la noción de la existencia que se observa en las *Elegías de Duino*, de Rainer Maria Rilke. En esta consciencia del haber sido y del reconocimiento de las transformaciones del otro y de sí mismo, la voz del presente es un lamento y en ella se experimenta la *katarsis*. La explicación del Corifante declara que el ser humano está destinado a la traición de sí mismo, sobre todo cuando existe conciencia

del pasado y del ser en del tiempo. En “Memoria del arrepentimiento”, la poesía se vuelve cuestionamiento, pregunta retórica que es una memoria arrepentida. En el encuentro de Tanhäusser con el Papa Urbano IV, se define la negación del perdón como la acción de un ojo que deforma la realidad. El ojo no es capaz de observar el mundo tal cual es, sino desde su particular agonía del ser. El juicio de Urbano sobre Tanhäusser lo aleja de Cristo y su misericordia. Del mismo modo, la memoria es una forma de mirada que no nos permite la inocencia o el perdón; la conciencia es una forma de suplicio y de culpabilidad.

En el poema que se titula “El Perdón”, se describe el otro encuentro de Tanhäusser con Temur, el ángel del castigo y de lo inmisericorde, lo cual vuelve a recordar la consigna de lo terrible del ángel en Rilke, porque muestra la desolación del grito del ser humano en medio de lo absoluto inalcanzable. En el “Tercer expolio”, la voz de Tanhäusser define la conciencia de la vida como una contradicción en que se suman las horas restadas. Como en el existencialismo de Heidegger, el tiempo es la razón vital de la existencia. Sigue de cerca la noción de la vida entendida como un viaje hacia la muerte, como en Rilke y Heidegger. El poeta se define a sí mismo como un “desasido”, abandonado como Cristo en el huerto de Getsemaní, en su preocupación por el paso del tiempo, por la desesperanza y la amenaza de la muerte cercana. Sin embargo, en la conciencia del tiempo, el pasado parece ser el perdón que necesita el ser humano ante su culpabilidad. En este poemario, la vuelta a la infancia, como en el romanticismo, es una forma de redención, pero entendida como purgación de la culpa, como encuentro con el arrepentimiento. Curiosa resulta la filiación del martirologio de Cristo y la existencia de Tanhäusser en este libro de Gilberto Hernández. El pasado del primero nada tiene de condenable; mientras la vida pecaminosa del segundo parecería ser acreedora del castigo y de la condena. Sin embargo, el final de su leyenda lleva a pensar que el perdón y la inocencia no dependen de las acciones y resoluciones de la iglesia o del sujeto, sino de la divinidad. Tanhäusser fue perdonado sin saberlo, y su regreso a Venusberg, a su vida pasada, nada sustrajo al perdón alcanzado tras la floración del báculo del Papa que lo condenó a la culpabilidad eterna.

Este libro de Gilberto Hernández se aparta de la “poesía” hueca y prosaica a la cual estamos acostumbrados en los últimos años. Aun cuando se decanta por el verso libre, sabe dar a la forma el ritmo necesario para

las modulaciones de las voces que lo constituyen. Alguna esperanza había para el poeta silenciado tras la hecatombe de la antipoesía y las últimas consignas de la postmodernidad.

Emilio R. Delgado. *Poesía completa*. Edición y prólogo de Ramón Luis Acevedo. Corozal. Ediciones Corozo, 2015.

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

La literatura en Puerto Rico se nutre con la publicación de la *Poesía completa* de Emilio R. Delgado (Emilio Delgado Rodríguez), poeta nacido en Corozal en 1901 y parte importante del grupo de escritores afiliados a lo que Vicente Géigel Polanco llamó hacia 1960 los *ismos* de los años veinte. Otro poeta, cuentista e investigador vinculado con Corozal, Ramón Luis Acevedo, ha realizado la labor ardua de recopilar los poemas y organizarlos según la agitada travesía de la vida que llevó Delgado desde Puerto Rico a España y Estados Unidos, donde murió en Nueva York en 1967. Acompaña a los poemas una semblanza de la sobrina de Delgado, Solange Rivera Delgado, titulada “Mi tío: un hombre árbol”.

El prólogo, titulado “Gloriosa sencillez: vida y poesía de Emilio Delgado”, es valioso por varias razones: ubica al poeta corozaleño en su trayectoria poética desde las euforias del vanguardismo poético de los años veinte hasta su exilio en Nueva York, del cual no regresó a su nativo y añorado Corozal. Si bien es importante la divulgación del único libro que escribió Delgado, titulado *Tiempos del amor breve* (1958), la recopilación de los poemas dispersos conlleva mayor mérito, porque aporta a la develación de un período poco atendido por la crítica, que sigue aferrada a las exposiciones de la “vanguardia” en Puerto Rico a partir del famoso libro de Luis Hernández Aquino, *Nuestra aventura literaria*, y del opúsculo de Vicente Géigel Polanco, *Los ismos de los años veinte en Puerto Rico*. La vanguardia poética en Puerto Rico se desarrolló de forma dispersa en periódicos y revistas. No se publicaron libros que la respaldaran, sino hacia finales de la década con el Atalayismo y *Responso a mis poemas náufragos* del moroveño Graciany Miranda Archilla, y con el otro poemario titulado *Grito*, de Fernando González Alberty. El libro más importante de la vanguardia –a nuestro entender–, *El hondero lanzó la piedra*, de Evaristo Ribera Chevremont, quedó sin publicarse,

del mismo modo que los poemas que formarían el libro titulado *Cofa: 15 poemas vanguardistas*, de Juan Antonio Corretjer. De ahí, la razón que tuvo Antonio S. Pedreira en *Insularismo* y en *El periodismo en Puerto Rico* para afirmar que lo más importante de la “cultura puertorriqueña” se había publicado en periódicos y revistas.

Hace ya algunos años que Ramón Luis Acevedo ha venido realizando una labor encomiable, relacionada con la recuperación de textos de la literatura en Puerto Rico, como es el caso de los sonetos de José de Jesús Domínguez que formarían parte del libro *Ecós del siglo*. A esa publicación se une la edición del único libro de Arístides Moll Boscana, *Mi misa rosa* (1904). Esos dos ejemplos son suficientes para reconocer en Acevedo una preocupación por la poesía modernista en Puerto Rico. Ahora se encarga de la poesía vanguardista en la primera parte de su estudio sobre Emilio R. Delgado y en ese fragmento se desarrolla la mayor aportación de sus hallazgos.

Después de un breve estado de la cuestión sobre lo que la crítica ha señalado acerca del valor de la obra poética de Emilio R. Delgado, Acevedo se ocupa de exponer datos sobre la vida del poeta, para dar paso a sus más importantes aciertos sobre la labor de Delgado en la vanguardia poética de los años veinte. Podríamos afirmar que el poeta se va moviendo con los principales “ismos” –diepalismo, euforismo, noísmo– hasta fundar tres de las revistas significativas del gesto poético de la vanguardia en Puerto Rico: *Faro*, *Vórtice* y *hostos*. Vinculado con José I. de Diego Padró y Luis Palés Matos, Delgado publica su “Soneto diepalista: Amanecer capitalino” en el periódico *El Imparcial* en 1921. No obstante, el eclecticismo era la orden del día. Ese mismo año, Delgado publica en la revista *Puerto Rico Ilustrado* el sonetino titulado “Osadamente”, afiliado al modernismo. Desaparecido el breve quehacer del diepalismo, Delgado se vincula con Vicente Palés Matos y Tomás L. Batista para fundar el euforismo, influidos por el futurismo italiano. Afirma Ramón Luis Acevedo que a pesar de esta vertiente vanguardista, Delgado continuó cultivando el criollismo nostálgico y el apego a la tierra natal, como puede verse en el poema titulado “Matinal”, publicado en *Puerto Rico Ilustrado* en 1923. Como si fuera poco, decaído el euforismo, Delgado se une a Vicente Palés Matos para formar el grupo denominado “Noísmo”, cuyos primeros poemas publican juntos en el periódico *El Imparcial* en 1925.

La aportación de Ramón Luis Acevedo se aquilata más en lo que concierne al derrotero de las revistas que fundó Delgado en la segunda parte de la década del veinte. En relación con el único número de la revista *Faro* –aun cuando no se ha podido encontrar un ejemplar–, el investigador se vale de un artículo de Luis Muñoz Marín publicado en el periódico *La Democracia* en 1926, donde se describe el proyecto de la revista e incluye –lo más suspicaz– un breve manifiesto noísta escrito por Delgado. Acevedo cita las palabras de Delgado en su prólogo. Para esclarecer el final trágico de la revista *Faro*, Acevedo se vale del testimonio de Arnaldo Meyners, expuesto en la antología de la obra de Delgado que preparó en su momento Vicente Géigel Polanco, *Antología en recuerdo de su vida y de su obra*. De este modo, ofrece una visión más clara del derrotero de esa publicación, semejante a la de otro de los voceros importantes en el desarrollo de los *ismos* en Puerto Rico, el periódico o revista *Los Seis*. Del mismo modo sucede con las revistas *Vórtice* y *hostos*, mediante las cuales se observa la importancia del trabajo de Delgado en la divulgación de la poesía del momento, no solo en Puerto Rico sino en el exterior de la Isla, al afiliarse al grupo Amauta de Perú, a los “minoristas” de Cuba y a los “estridentistas” de México.

En carta hológrafa del 29 de octubre de 1937 sita en el *Epistolario* de Concha Meléndez que custodia el Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, el poeta y estudioso de la obra de César Vallejo, Xavier Abril, pedía a Meléndez noticias sobre dos escritores amigos suyos: Tomás Blanco y Emilio Delgado. Estoy seguro de que este libro que reseñamos le hubiese llenado de gran satisfacción.

BIBLIOGRAFÍAS

**Zarzuelas, sainetes, dramas líricos y cómicos
(finales del siglo XIX y principios del siglo XX)
en el SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS**

*Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Director
Seminario Federico de Onís*

Entre los documentos que custodia el Seminario Federico de Onís, del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, se encuentra una serie considerable de zarzuelas, sainetes, dramas líricos y operetas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De muchas de ellas poseemos, también, las partituras correspondientes. Existen, además, partituras sin el texto para el cual fueron escritas. En esta bibliografía, se incluyen, primero, los textos dramáticos existentes –la mayoría considerada como textos raros–. Se indica al lado entre corchetes si existe la partitura correspondiente. En la segunda parte, se incluyen las partituras que no tienen el texto para el cual fueron escritas. Las fechas que aparecen entre corchetes corresponden al año de estreno.

Bibliografía

- Alonso y Gómez, Sebastián. *La macarena*. Sainete en cuatro cuadros y en prosa. Música de Emilio López del Toro. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1901.
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *El género ínfimo*. Pasillo. Música de Valverde (hijo) y Barrera. Estrenado en el Teatro de Apolo el 17 de julio de 1901. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1901.
- . *El mal de amores*. Música de José Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo el 28 de enero de 1905. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1905.
- . *Nanita, Nana...* Entremés. Estrenado en el Teatro de Apolo el 27 de febrero de 1907. Madrid: Imprenta Velasco, 1907.

- . *La patria chica*. Zarzuela en un acto. Música de Ruperto Chapí. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 15 de octubre de 1907. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1907. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *La mala sombra*. Sainete. Música de José Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo el 25 de septiembre de 1906. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1908.
- . *El patinillo*. Sainete. Música de Gerónimo Giménez. Estrenado en el Teatro de Apolo el 15 de octubre de 1909. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1909.
- . *La buena sombra*. Sainete en tres cuadros. Música del Maestro Brull. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 64 de marzo de 1898. Madrid: Imprenta de Regino Velasco, 1914. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, Carlos. *La cara de Dios*. Drama de costumbres populares en tres actos, divididos en once cuadros, original y en prosa. Música de Ruperto Chapí. Estrenado en el Teatro de Parish la noche del 28 de noviembre de 1899. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1899. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, Carlos, Andrés Paso y Enrique García Álvarez. *Los niños llorones*. Zarzuela en un acto dividido en tres cuadros. Música de Valverde (hijo) y Barrera. Madrid: s. n., 1901. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, Carlos y Enrique García Álvarez. *La gente seria*. Sainete lírico en un acto y en prosa. Música de José Serrano. Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 25 de abril de 1907. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1907.
- . *El trust de los tenorios*. Humorada cómico-lírica en un acto, dividido en ocho cuadros, en prosa. Música del Maestro José Serrano. Estrenada en el Teatro de Apolo la noche del 3 de diciembre de 1910. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches y García Álvarez. *El terrible Pérez*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, Carlos y Gonzalo Cantó. *El fuego de San Telmo*. Sainete lírico en un acto y en prosa. Música del Maestro Brull. Estrenado con extraordinario éxito en el Teatro de la Zarzuela la noche del 26 de octubre de 1889.

- . *La leyenda del monje*. Zarzuela en un acto y en prosa. Música del Maestro Chapí. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo el 6 de diciembre de 1890. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1891. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *Las campanadas*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa. Música del Maestro Chapí. Estrenada en el Teatro de Apolo el 13 de mayo de 1892. Cuarta edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1898.
- Arniches, Carlos y Celso Lucio. *Los secuestradores*. Sainete lírico en un acto y cuatro cuadros original y en prosa. Música del maestro Nieto. Representada por primera vez en el Teatro Eslava la noche del 3 de febrero de 1892. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1892.
- . y José Jackson Veyán. *Los granujas*. Zarzuela en un acto y cuatro cuadros. Música de Quinto
- Valverde y Tomás López Torregrosa. Estreno en el Teatro Cómico de Madrid, 1902. Sin datos de lugar y casa de publicación, 1907.
- . *Los guapos*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, original en prosa y verso. Música de Gerónimo Giménez. Séptima edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1918. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, Carlos y Ramón Asencio Más. *El puñao de rosas*. Zarzuela de costumbres andaluzas en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Roberto Chapí. Octava edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1903. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Arniches, García Álvarez, Domínguez y Valverde. *El fresco de Goya*. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Estrenado en el Teatro de Apolo la noche del 22 de marzo de 1912. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1912. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Asencio y Más y José Juan Cadenas. *Los molinos cantan*. Opereta holandesa en tres actos. Del Maestro Van Oost. Versión castellana. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.
- Cadenas, José Juan. *Soldaditos de plomo*. Opereta en tres actos y en prosa. Música del Maestro Oscar Strauss. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.
- . *Los húsares del Kaiser*. Opereta en tres actos y en prosa. Música del Maestro Emmerich Kalman. Adaptación del Maestro Vicente Lleó. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913.
- . *La mujer divorciada*. Opereta en tres actos. Música de Leo Fall. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1917.

- Campo Arana, José. *¡Tierra!*. Cuadro lírico-dramático en un acto. Música de Antonio Llanos. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela el 4 de octubre de 18779. Madrid: Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya, 1879.
- Cocat, Luis y Heliodoro Criado. *Nina*. Juguete cónico-lírico en un acto y en prosa. Música del Maestro D. Ángel Rubio. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1888.
- Delgado, Sinesio y Joaquín Abati. *Lucha de clases*. Zarzuela en un acto, dividida en tres cuadros, en prosa. Música de Eladio Montero. Representada por primera vez en el Teatro Eslava el día 27 de octubre de 1900. Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, 1900.
- Echegaray, Miguel. *La viejecita*. Zarzuela cómica en un acto y dos cuadros, en verso y original. Música de Manuel Fernández Caballero. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 29 de abril de 1897. Tercera edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1900. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *Gigantes y cabezudos*. Zarzuela cómica original y en verso, en un acto y tres cuadros. Música del Maestro Manuel Fernández Caballero. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela en la noche del miércoles, 29 de noviembre de 1898. Quinta edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1902.
- . *Juegos malabares*. Zarzuela en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa, original. Música del Maestro Amadeo Vives. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1910. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *La Rabalera*. Zarzuela en un acto. Letra de Miguel Echegaray. Música del Maestro A. Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1907.
- Fernández de la Puente. *La hija del mar*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, original. Música de Tomás Barrera. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *El niño judío*. Zarzuela en dos actos, divididos en cuatro cuadros. Música de Pablo Luna. Estrenada en el Teatro de Apolo el día 5 de febrero de 1918. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1918. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Franco Rodríguez, José. *El señorito*. Música de Rafael Calleja. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1908. [Existe la partitura en el Seminario.]

- Frontaura, Carlos. *En las astas del toro*. Zarzuela en un acto y en verso. Madrid: s.n., 1905.
- García Álvarez, Enrique y Antonio Paso. *Los rancheros*. Zarzuela cómica en un acto dividido en tres cuadros, en prosa. Música de los Maestros Rubio y Estellés. Estrenada en el Teatro Eslava la noche del 10 de noviembre de 1897. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1898.
- Granés, Salvador María. *La golfemia*. Parodia de la ópera *La Bohemia*, en un acto y cuatro cuadros en verso. Música del Maestro Arnedo. Segunda edición. Madrid: Arregui y Aruej, Editores, 1901.
- . *Miss Helyett (Petitte)*. Opereta cómica en un acto, en verso, refundida y arreglada a la escena española. Música del Maestro Audrán. Nota: Este ejemplar no podrá venderse y sirve sólo de manuscrito para representar la obra. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1905.
- Jackson Cortez, Eduardo y J. Jackson Veyán. *Toros de puntas*. Copia a manuscrito. Música de Ysidro Hernández. S. f.
- Jackson Veyán. *Flor de la montaña*. Copia a manuscrito por Luis de Rueda. Música de Saco del Valle. Estreno de la obra en 1894.
- Jackson Veyán, José. *La señora capitana*. Juguete cónico-lírico en un acto y en verso. Cuarta edición. Música de los Maestros Valverde (hijo) y Barrera. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1908. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Jackson Veyán, José y Francisco Roig Bataller. *Lohengrin*. Bufonada lírica en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música del Maestro Hermoso. Representada con extraordinario éxito en el Teatro Cómico el 14 de febrero de 1902. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1902. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Jaques y Aguado, Federico. *La rapaza*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa. Música de Vicente Zurrón. Estrenada en el Teatro Eslava de Madrid la noche del 19 de diciembre de 1896. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1896.
- Jiménez Prieto, Diego y Felipe Pérez Capo. *Flor de mayo*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música de Hermoso y Caballero (hijo). Estreno: Teatro Cómico, 10 de mayo de 1904. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1904.

- Lara, Manuel González y Armón Díaz Mirete. *El elefante blanco*. Ópera en tres actos y prosa. Música del Maestro Rafael Milán. Estrenada en el Teatro del Centro (antes Odeón) de Madrid, el día 11 de junio de 1919. Revista Novela Cómica, año IV, número 174, 5 de octubre de 1919.
- Larra, Luis de. *La trapera*. Zarzuela en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de los Maestros Fernández Caballero y Hermoso. Representada por primera vez en el Teatro Cómico de Madrid por la compañía Parado-Chicote, el 28 de enero de 1902. Tercera edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1903. (Hay dos copias.) [Existe la partitura en el Seminario.]
- . y Eugenio Gullón. *La guardabarrera*. Zarzuela en un acto y cinco cuadros. Música del Maestro Torregrosa. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1905. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Larra, Luis Mariano de. *Las hijas de Eva*. Zarzuela en tres actos y en verso. Música de Joaquín Gaztambide. Cuarta edición. Madrid: Hijos de A. Gullón Editores, 1878.
- Larra, Luis de y Manuel Fernández de la Puente. *La moza de mulas*. Zarzuela en dos actos, dividida en siete cuadros. Música del Maestro Tomás L. Torregrosa. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Limendoux, Félix D. y Celso Lucio. *El gorro frigio*. Sainete en un acto y en prosa. Música de Manuel Nieto. Sexta edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1889.
- Linares Rivas, Manuel. *Santos e Meigas*. Idilio campesino en un acto y tres cuadros. Música de los maestros Lleó y Raldomir. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 11 de febrero de 1908. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1908.
- López Monis, Antonio. *¡Si yo fuera rey!* Zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, original. Música del maestro José Serrano. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913.
- Martín de Eugenio, José María. *El soldadito de chocolate*. Opereta cómica, Música de Oscar Strauss. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911.
- Martínez Sierra, G. *Las golondrinas*. Drama lírico en tres actos. Música de José María Usandizaga. Madrid: Renacimiento, 1914.
- Merino, Manuel. *El príncipe bohemio*. Opereta en dos actos. Música del Maestro Millán. (Manuscrito).

- Mihura, Miguel y Ricardo González. *La niña de los besos*. Opereta en un acto, dividido en tres cuadros, original y en prosa. Música del maestro Manuel Penella. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913.
- Moncayo, Manuel. *El viaje de la vida*. Música de Manuel Penella. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.
- . *Las musas latinas*. Revista lírica fantástica, en un acto, dividido en un prólogo, cuatro cuadros y un epílogo. Estrenado en el Teatro de Apolo el 10 de abril de 1913. Madrid, 15 de junio de 1919. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Montesinos, Eduardo y Fernando Porset. *Pura la cantaora*. Sainete lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso y prosa. Música de Pablo Luna. Estrenado en el Teatro de la Latina el día 25 de junio de 1909. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1909.
- Moyrón, Julian. *Las lindas perras*. Sainete en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa y verso. Música de Rafael Calleja y Pablo Luna. Estrenado en el Teatro Cómico la noche del 5 de mayo de 1909. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1909. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Muñoz Seca, Pedro. *El naranjal*. Zarzuela en un acto y un solo cuadro. Estrenada en el Teatro de Apolo de Madrid, la noche del 23 de abril de 1908. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1908.
- Navarro, Calixto y Javier Govantes de Lamadrid. *La tela de araña*. Juguete lírico en dos actos y en verso. Música de Manuel Nieto. Representada con gran aplauso en el Teatro de la Zarzuela, la noche del 10 de enero de 1880, a beneficio de la primera tiple señorita Soler Di-Franco. Segunda edición. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1882. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Navarro Serrano, León y Javier de Burgos. *Justicia Baturra*. Comedia lírica en tres cuadros, original y en prosa. Música de los Maestros San Felipe y Vela. Estrenada en el Teatro de Novedades la noche del 26 de junio de 1909. Madrid: Imprenta de R. Velasco, 1909.
- Olona, Luis de. *Los madgyares*. Zarzuela en cuatro actos. Representada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela en abril de 1857. Decoraciones pintadas por don Luis Muriel. Segunda edición. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1860.

- Oronkowski, Georg y Alfred Schonfeld. *La mujer moderna (Die Moderne Eva)*. Opereta alemana en tres actos (Adaptación española). Música de Jean Gilbert. Barcelona: Fabrè y Asensio, 1912.
- Paradas, Enrique y Joaquín Jiménez. *Las corsarias*. Música de Francisco Alonso. Se estrenó en el Teatro Martín de Madrid el 31 de octubre de 1919. Madrid: *Revista Novela Cómica*, 1919.
- Pascual Frutos, Luis. *Molinos de viento*. Opereta en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música de Pablo Luna. Tercera edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *Canto de primavera*. Opereta en dos actos de costumbres de estudiantes alemanes. Música de Pablo Luna. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Paso-Abati-Mario. *La mulata*. Zarzuela cómica en tres actos. Música de los Maestros Valverde (hijo), Calleja y Lleó. Estrenada en el Teatro de Eslava la noche del 23 de marzo de 1905. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1905. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *Los hombres alegres*. Zarzuela en un acto. Música de V. Lleó. Madrid: Ildefonso Alier, [1909]. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Paso y Asensio Más. *La tribu gitana*. Farsa lírica en un acto, dividido en cuatro cuadros, en prosa. Música del Maestro Mariani. Estrenada en el Teatro Martín la noche del 28 de noviembre de 1908. Segunda edición. Madrid: Imprenta de R. Velasco, 1909.
- Paso y Jiménez-Prieto. *El solo de trompa*. Humorada cómico-lírica en cuatro cuadros, original y en prosa. Música del Maestro José Serrano. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906.
- Pastor, Emilio S. *El monaguillo*. Zarzuela en un acto y dos cuadros. Música del Maestro Miguel Marqués. Estrenada en el Teatro Apolo la noche del 26 de mayo de 1891. Méjico [sic]: Imprenta de Antonio Venegas Arroyo, 1892. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Pastor Rubira, J. y R. Deh Villar. *Soledá*. Zarzuela dramática en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa. Música de Joaquín Gené. Estrenada con éxito extraordinario en los Teatros Cómico de Barcelona, el día 6 de octubre de 1906, y Martín de Madrid, el día 13 de noviembre de 1907. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1907.

- Perrín, Guillermo y Miguel de Palacios. *Pepe Gallardo*. Música de Ruperto Chapí. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro de Apolo la noche del 7 de julio de 1898. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1898. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *La torre del oro*. Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa y verso. Música del maestro Gerónimo Giménez. Estrenada en el Teatro de Apolo en la noche del 29 de abril de 1902. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1902.
- . *El húsar de la guardia*. Zarzuela en un acto. Música de los Maestros Giménez y Vives. Barcelona, Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1904]. [Existe la partitura en el Seminario].
- . *La generala*. Opereta cómica en dos actos y en prosa, original. Música de Amadeo Vives. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913. [Existe la partitura en el Seminario, 1913.]
- Pina Domínguez, Mariano. *Los carboneros*. Zarzuela en un acto y en prosa. Música de Francisco Barbieri. Representada por primera vez en el Teatro de la Comedia el 21 de diciembre de 1877. Tercera edición. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1892.
- . *¡Ya somos tres!*. Juguete cómico-lírico en un acto y en prosa. Música de Ángel Rubio. Cuarta edición. Madrid: Florín B. Bajo, 1899.
- Prieto, Enrique y Ramón Rocabert. *El túnel*. Zarzuela de costumbres montañesas en un acto y tres cuadros, en prosa y original. Música del Maestro Arturo Saco del Valle. Segunda edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1905.
- Puente y Brañas, Ricardo. *Pascual bailón*. Zarzuela en un acto y en verso, original. Música de Guillermo Cereceda. Representada por primera vez en el Teatro del Circo, la noche del 15 de octubre de 1868. Tercera edición. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1873.
- Ramos Carrión. *Los sobrinos del capitán Grant*. Novela cómico-lírico-dramática basada sobre una de Julio Verne. *La Novela Teatral* (Revista). Año III, número 106, Madrid, 22 de diciembre de 1918.
- Ramos Carreón, M. *La gallina ciega*. Zarzuela cómica en dos actos y en prosa. Música de Fernández Caballero. Estrenada con gran éxito en el Teatro de la Zarzuela el 3 de octubre de 1873. México: Imprenta de Antonio Venegas Arroyo, 1893. [Existe la partitura en el Seminario.]

- Ramos Carreón y Vital Aza. *El rey que rabió*. Zarzuela cómica en tres actos, divididos en ocho cuadros, en prosa y verso, original. Música del Maestro Chapí. Novena edición. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1914. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Ramos Martín, José. *Los gavilanes*. Zarzuela en tres actos, divididos en cinco cuadros, en prosa y original. Música de Jacinto Guerrero. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1923.
- Romea, Julián. *El señor Joaquín*. Comedia lírica en un acto y tres cuadros, en prosa. Música del maestro D. Manuel Fernández Caballero. Representada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, la noche del 18 de febrero de 1898. Tercera edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1902.
- Serra, Narciso. *El último mono*. Sainete filosófico escrito en verso sobre un pensamiento de Alfonso Karr. Música de Cristobal Oudrid. Estrenada por primera vez en el Teatro de la Zarzuela con extraordinario aplauso en la noche del 30 de mayo de 1859. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1874.
- Sierra, Eusebio. *La noche de San Juan*. Zarzuela de costumbres montañesas en un acto y tres cuadros. Música de los Maestros Valverde (padre e hijo). Estrenada en el Teatro de Apolo el 22 de febrero de 1894. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1894.
- Silva, Jorge López y Julio Pellicer. *El gallo de la pasión*. Entremés en prosa. Música de los Maestros Valverde. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 12 de abril de 1907. Segunda edición. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1908.
- Tenner, James T. *Los Quákeros (Quaker Girl)*. Opereta inglesa en tres actos. Cantable de Adrian Ross y Percy Greenbank. Adaptación española de José Jackson Veyan y José Paz Guerra. Música del Maestro Monckton. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1916.
- Tous, Maximiliano y Elías Cerda. *Moros y cristianos*. Zarzuela de costumbres valencianas en un acto, dividido en tres cuadros. Música del Maestro José Serrano. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el día 27 de abril de 1905. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1905. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Tristán Barrios, Francisco. *La mazorca roja*. Madrid: s. n. 1902.

- Vega, Ricardo de la. *La verbena de la paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Sainete lírico en un acto y en prosa. Música de Tomás Bretón. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1915. [Existe la partitura en el Seminario.]
- Vega, Ventura de la. *Cambios naturales*. Zarzuela en un acto dividido en tres cuadros. Música de Ángel Rubio y Vicente Lleó. Estrenada en el Teatro de Maravillas la noche del 19 de agosto de 1890. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1890. [Existe la partitura en el Seminario.]
- . *¡Mala hembra!*. Zarzuela cómico-dramático en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso. Música del Maestro Padilla. Estrenada en el Teatro Barbieri la noche del 24 de marzo de 1909. Segunda edición. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1910.
- Viérol, Antonio M. *Ruido de campanas*. Comedia lírica en un acto y en prosa. Música del Maestro Lleó. Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Eslava el 18 de enero de 1907. Segunda edición. Madrid: Imprenta Velasco, 1907.
- Yráyoz, Fiacro. *¡Viva la libertad!*. Cuadro lírico-monástico en un acto y en verso. Música del maestro Álvarez del Castillo. Decorado de D. Luis Muriel. Estrenado en el Teatro Eslava el 8 de mayo de 1909. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1909.
- Yráyoz, Fiarco y Carlos Fernández Shaw. *Polvorilla*. Zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros, original. Música de los Maestros Vives y Montesinos. Teatro Eslava, 31 de diciembre de 1900. Madrid: Imprenta R. Velasco, 1901.
- Zaldivar, José. *El héroe vencido o el soldado de chocolate*. Opereta bufa en tres actos adaptada a la escena española. Música de Oscar Strauss. Estrenada en los teatros Cómico y Trivoli de Barcelona el 19 y 25 de enero de 1911. Copia a maquinilla. [Existe la partitura en el Seminario.]

Partituras sin su texto correspondiente:

- Ainsildegui, Góngora, y Afán de Rivera. *Casta y pura*. Música de Foglietti. Sin fecha.
- Álvarez Quintero (señores: Serafín y Joaquín). *Los borrachos*. Música del Maestro Gerónimo Giménez. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 3 de marzo. Madrid: Zozaya, 1899.
- Álvarez, E. G. y A. Paso. *La alegría de la huerta*. Zarzuela en un acto y tres cuadros. Madrid: Almagro Editores, [1900].

- Arniches, Carlos. *La fiesta de San Antón*. Música de T. L. Torregrosa. Madrid: Unión Musical Española, [1898].
- . *El santo de la Isidra*. Música de J. Torregrosa. Madrid: Unión Musical Española, [1898].
- . *Gente menuda*. Sainete en dos actos. Música de García Álvarez y Valverde. Madrid: Ildefonso Alier, 1911.
- . *El amigo Melquiades*. Sainete lírico de costumbres madrileñas. Música de José Serrano y Quinito Valverde. Madrid [1914].
- Arniches, C. y Fernando Shaw. *Los pícaros celos*. Sainete lírico en un acto. Música de Gerónimo Giménez. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1904].
- Arniches y García Álvarez. *El pobre Valbuena*. Humorada lírica en un acto. Música de los Maestros Valverde (hijo) y Torregrosa. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [1904].
- . *El método Gorritz*. Zarzuela en un acto. Música de Vicente Lleó. Madrid: Ildefonso Alier, [1911].
- Arniches y Quintana. *La alegría del batallón*. Zarzuela en un acto y cuatro cuadros. Música de José Serrano. Madrid: Ildefonso Alier, [s. f.]
- Burgos, Javier de. *Cádiz*. Episodio Nacional Cómico-Lírico Dramático. Música de los Maestros Chueca y Valverde. Madrid: Pablo Martín, editor, [1886].
- Caamaño, Ángel. *El chico de la portera*. Zarzuela en un acto. Música de Rubio y Masllovet. Madrid: Editor Rosso y Montero, [1901].
- Cadenas, José Juan. *El conde de Luxemburgo*. Opereta austríaca en tres actos. Música de Franz Lehar. Madrid: Ildefonso Alier, [1916].
- Camprodón, Francisco. *Marina*. Zarzuela en dos actos. Música de Emilio Arrieta. Madrid: Echevarría, [1855].
- Delgado, Sinesio. *La balsa de aceite*. Zarzuela en un acto. Música del Maestro Lleó. Madrid: Ildefonso Alier, [1908].
- . *Una vieja*. Zarzuela en un acto. Música de Gaztambide. Estrenada en Madrid en 1860.
- Echegaray, Miguel. *Los tres gorriones*. Zarzuela cómica en un acto y dos cuadros. Música de Quinito Valverde. [1905]
- Fiacro Irayzoz, D. *¡Ábreme la puerta!* Opereta en un acto. Música de A. Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1910.
- Flores, Ricardo R. *Carceleras*. Drama lírico en un acto dividido en tres cuadros. Música de Vicente Peydró. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1911.

- Frutos, Luis Pascual. *Sueño de Pierrot*. Opereta romántica. Música de Tomás Barrera. [1920].
- Gamarro, José. *La comedianta*. Opereta austriaca en tres actos. Madrid: Ildefonso Alier, [s. f.]
- Hall e Greenbank, O. *La Geisha*. Música de Sidney Jones. Milano: Carisch & Janichen, 1897.
- Jackson, Eduardo. *Viva mi niña*. Juguete cómico en un acto en prosa y e verso. Música de Ángel Rubio. Estreno en 1889.
- Jackson Veyán y Emilio G. del Castillo. *La gatita blanca*. Humorada lírica en un acto. Música de Giménez y Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1905].
- . *Los calabreses*. Zarzuela en dos actos. Música de Pablo Luna. Madrid: Unión Musical Española, [1918].
- Jackson Veyán, José, y López Silva. *El barquillero*. Zarzuela en un acto. Música de R. Chapí. Madrid: Unión Musical Española, 1915.
- . *La borracha*. Zarzuela en un acto. Música de F. Chueca. [1904]
- Jackson Veyan, José, y Carlos Arniches. *Los chicos de la escuela*. Música de Valverde y Torregrosa. [1925]
- Junoy, Roger (versión española). *La viuda alegre*. Opereta en tres actos. Música de Franz Lehar. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1912.
- Larra, L. y M. F. de la Puente. *El refajo amarillo*. Zarzuela en dos actos. Música de F. L. Torregrosa. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1912.
- López Silva, J. y C. Fernández Shaw. *La revoltosa*. Sainete lírico en un acto. Música del Maestro R. Chapí. Madrid: Sociedad anónima Casa Dotésio, [1897].
- Lucio, Celso y Carlos Arniches. *Los camarones*. Zarzuela cómica en un acto y en prosa. Música de Valverde (hijo) y Torregrosa. Madrid: Velasco, [1908].
- Martínez Sierra, G. *La tirana*. Zarzuela en dos actos. Música de V. Lleó. Madrid: Faustino Fuentes, [1913].
- Merino, Manuel. *El príncipe bohemio*. Opereta en un acto y cuatro cuadros. Música del Maestro Millán. Madrid: Unión Musical Española, 1915.
- Moirón, Julián. *Los cadetes de la Reina*. Opereta en un acto. Música de Pablo Luna. [1913].
- Ordonneau, Maurice. *La Poupée*. Opera-comique en 4 actes et 5 tableaux. Musique de Edmond Audran. [Antes de 1923.]

- Oardo, Julio. *El amor que huye*. Comedia lírica en un acto. Música de T. L. Torregrosa. Madrid: Fuentes y Asenjo, [1917].
- Paso y Abati. *El trébol*. Zarzuela en un acto. Música de los Maestros Valverde y Serrano. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [1904].
- . *El sueño de un vals*. Opereta austríaca en tres actos. Música de Oscar Strauss. Madrid: Ildefonso Alier [1907].
- Pastor Rubia, D. J. *Corpus christi*. Zarzuela dramática en un acto y tres cuadros. Música de M. Penella. Madrid: Ildefonso Alier Editor, [s. f.]
- Pérez, D. F. *La gran vía*. Zarzuela en un acto. Música de Chueca y Valverde. Madrid: Pablo Martín, Editor, [1886].
- Perrin, Guillermo, y Miguel Palacio. *Enseñanza libre*. Música de Gerónimo Giménez. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1901.
- . *El barbero de Sevilla*. Zarzuela cómica en un acto y dividida en tres cuadros. Música de Nieto y Giménez. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1901].
- . *Bohemios*. Zarzuela en un acto. Música de Amadeo Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1904].
- . *Cinematógrafo nacional*: Revista cómico-lírica en un acto. Música del Maestro Giménez. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1907.
- . *La corte de Faraón*. Opereta en un acto y cinco cuadros. Música de Vicente Lleó. Madrid: Ildefonso Alier Editor, [1910].
- Puente, M. F. de la, y L. P. Frutos. *El club de las solteras*. Música de L. Foglietti y P. Luna. Madrid: Fuentes y Asenjo, [1909].
- Quintero (señores). *Anita la risueña*. Zarzuela en dos actos. Música de A. Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1911.
- Ramos Carrión. M. *La tempestad*. Melodrama fantástico en tres actos. Música de R. Chapí. [1882]
- . *Agua, azucarillos y aguardiente*. Pasillo veraniego en un acto. Música de Federico Chueca. Ediciones Herres, [1897].
- Romea, Julián. *La tempranica*. Zarzuela en un acto. Música del Maestro G. Giménez. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1900].
- Romero, F. & G. Fernández Shaw. *La canción del olvido*. Zarzuela en un acto. Música de J. Serrano. Madrid: Unión Musical Española, 1920.
- Sánchez Pastor, Emilio. *El tambor de Granaderos*. Zarzuela en un acto. Música de Ruperto Chapí. Madrid: Pablo Martín Editor, [1896].
- Sellés, Eugenio. *La balada de la luz*. Zarzuela en un acto. Música de Amadeo Vives. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [1900].

- . *La barcarola*. Zarzuela en un acto. Música de los Maestros Caballero y Lapuerta. Madrid: Sociedad anónima Casa Dotésio, [1901].
- Vega, Ventura de la. *El estreno de una artista*. Zarzuela en un acto. Música de J. Gaztambide. Madrid: Pablo Martín Editor, [1857].
- Viergol, Antonio. *Las bribonas*. Zarzuela en un acto. Música de Radael Calleja. Barcelona: Sociedad Anónima Casa Dotésio, 1908.
- . *El cine de embajadores*. Zarzuela en un acto y cuatro cuadros. Música del Maestro Rafael Calleja. Madrid: Ildefonso Alier Editor, [1909].
- Willner, A. M. & Roberto Bodanzky. *Eva*. Música de Franz Lehar. Leipzig: Ludwig Doblinger, 1912.
- . *¡Al fin solos!* Opereta en tres actos. Música de González del Castillo. Madrid: Unión Musical Española, 1914.
- Zapata, Marcos. *El anillo de hierro*. Drama lírico en tres actos. Música del Maestro Miguel Marqués, New York: Carl Fisher, [1878].

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

LIBROS

- Acevedo, Ramón Luis. *No mires ahora... y más cuentos*. Corozal: Ediciones Corozo, 2015.
- . *Negros y mulatas en la literatura puertorriqueña*. San Juan: EDP University, 2015.
- Álvarez, Ernesto. *Clase invicta*. Arecibo: Ediciones Boán, 2015.
- Aponte Alcina, Martha, Juan G. Gelpí y Malena Rodríguez Castro. *Escrituras en contrapunto. Estudios y debates para una historia crítica de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015.
- Aranda, Verónica. *Café Hafa*. Prólogo de Álvaro Valverde. España: El Sastre de Apollinaire, 2015.
- Arias de la Canal, Fredo. *Antología del soneto oral traumático, homosexual y lírico de Rubén Failde Braña*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2008.
- . *La copla real en Castilla del «Cancionero del siglo XV»*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2015.
- . *Antología de la poesía oral-traumática y cósmica de Gabriela Mistral y Delmira Agustini*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Ayala, Francisco. *Historia de Macacos*. Con dos ilustraciones de Ricardo Zamarano. Edición no venal (Academia de la Lengua Española). Madrid: Alfaguara, 2006.
- Balsini Gerena, Antonio. *ABC-Ideario Heurístico*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2014.
- . *Cuentos y leyendas de la Lelolandia*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Baranda, María. *Anuario de poesía mexicana 2008*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Bernabe Reifkohl, Rafael. *Puerto Rico: Crisis y alternativas*. Río Piedras: Huracán, 2014.
- Burgos, Julia de. *Cartas a Consuelo*. San Juan: Follium, 2014.
- . *Diario*. Edición de Edgar Martínez Masdeu. San Juan: Libros de la Iguana, 2014.
- Carrera, Valentín (ed.). *Actas del Congreso Internacional Enrique Gil y Carrasco y el romanticismo*. León: Andavira, 2016.

- Corretjer, Juan Antonio. *Obra poética*. Edición aumentada y corregida. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2005.
- Cotto Suárez, José. *Un poeta encarcelado aprendió a volar*. Charleston, 2015.
- Delgado, Emilio R. *Poesía completa*. Edición y prólogo de Ramón Luis Acevedo. Corozal: Ediciones Corozo, 2015.
- Díaz, Luis Felipe. *Eros y violencia en la novela hispanoamericana del siglo XX*. San Juan: Isla Negra, 2014.
- Díaz, Nylda R. *¡Julia en mí!... (Encuentro en el río)*. Carolina: Impresora Nacional, 2009.
- Domínguez, José de Jesús. *Las huríes blancas*. Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Eulate Sanjurjo, Carmela. *La muñeca*. Edición, introducción y notas por Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2016.
- Fernández Ferre, Antonio (coordinador). Homenaje al Premio Cervantes: *Juan Goytisolo: Compromiso y disidencia*. Universidad de Alcalá de Henares, 2014.
- Fernerín, Miguel Ángel. *La escritura de Pedro Mir*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe, 2014
- García de la Concha (Director Instituto Cervantes). *Quijotes por el mundo*. (Catálogo de exposición). Madrid: Artes Gráficas, 2015.
- Gómez Mazara, Fabricio. *Relación entre juventud y empleo en República Dominicana*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2014.
- Guadalupe de Jesús, Raúl. *El evangelio de Makandal y los hacedores de lluvia: Ensayos sobre literatura, historia y política del Caribe*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Gutiérrez Pedreiro, Daniel. *Reconstrucción del olvido*. México: Beda, 2015.
- Hernández, Grisselle Mercedes. *Cartas viajeras: Julia de Burgos / Clarice Lispector: Versiones de sí mismas*. San Juan: Editorial Nubedelettras, 2014.
- Hernández Mella, Rocío y Patricia Liranzo Soto. *Las diosas sometidas: Autoconcepto en mujeres de grupos vulnerables*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2014.
- Hostos, Eugenio María de. *Para todos los días: Aforismos*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2011.
- Jiménez-Vera, Cindy. *En San Sebastián, su pueblo y el mío, un proyecto de país desde la poesía*. Hato Rey: Editorial EDP University, 2015.

- Lago, Jesús María. *Obra poética*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2014.
- Lara, Justo de. *Cervantes y El Quijote*. Introducción de Salvador Bueno Menéndez. Apéndices de Fredo Arias de la Canal. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- Llibre Otero, Manuel. *Residencia en la luz*. República Dominicana, Artécia Ediciones, 2015.
- Lloréns Torres, Luis. *Canción de las Antillas*. Introducción de Félix Córdova Iturregui y edición crítica de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- López-Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española*. Traducción al chino, Beijing: Academia de la Lengua, 2014.
- . *Luz sobre Luz*. Madrid: Trotta, 2014.
- Lucía Megías, José Manuel. *Tríptico*. Madrid: Sial Ediciones, 2009.
- . *Elogio del texto digital*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2012.
- . *Los últimos días de Trotski*. Madrid: Calambur, 2015.
- y Carlos Jiménez. *Voces en el silencio (Y se llamaban Mahmud y Ayaz)*. Madrid: Grupo Sial Pigmalión, 2016.
- . *Quijote por el mundo*. Madrid: Instituto Cervantes, 2015.
- Maldonado Colón, Margarita. *El drama de una confrontación: Garduña, de Manuel Zenó Gandía*. San Juan: Los Libros de la Iguana, 2012.
- Martín Sevillano, Ana Belén (ed.). *Puerto Rico indócil: Antología de cuentos puertorriqueños del siglo XXI*. Sevilla: Algaida Editores, 2015.
- Martínez Márquez, Alberto. *Contigo he aprendido a conocer la noche*. Aguadilla: Arco de Plata Editores, 2011.
- . *Muerte en la familia*. Isabela: Espejitos de Papel Editores, 2013.
- Martínez Masdeu, Edgar. *Carta de presentación: Julia de Burgos*. San Juan: Libros de la Iguana, 2014.
- Matos Bernier. *La protesta de Satán*. Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Matos Moquete, Manuel y Reina Rosario Fernández. *El discurso de juramentación presidencial en República Dominicana (1963-2012)*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2014.
- Matos Paoli, Francisco. *Intelecto en éxtasis (ensayos de poética)*. Selección y nota de Susana Matos Freire. Colombia: Poiesis, 2014.
- Mejías López, William (comp.). *A lomo de tigre: homenaje a Luis Rafael Sánchez*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015.

- Montero Delgado, Juan et al. *De todos los ingenios los mejores: El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frías (c. 1550-1613)*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.
- Muñoz Rivera, Luis. *Sísifo*. Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Náter, Miguel Ángel. *Más de Sodoma*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2014.
- . *Historia y crítica de La charca*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Nieves Albert, Dalia (dir.). *La magia de la palabra escrita: Antología de los Magos Poetas (Taller de Poesía Mágico-Poético)*. San Juan: Centro de Estudios Avanzado de Puerto Rico y El Caribe, 2007.
- Pedreira, Antonio S. *Los silencios de oro y otras poesías*. Introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Pérez Ortiz, Melanie (compilación y prólogo). *Los prosaicos dioses de hoy: Poetas puertorriqueños de lo que va de siglo*. San Juan: La secta de los perros, 2014.
- Portalatín Rivera, Nannette. *Julia de Burgos y la tradición de poesía erótica femenina en Puerto Rico*. San Juan: Callejón, 2015.
- Rebollo Gil, Guillermo (ed.) *Un nuevo pulmón: Antología del porvenir*. San Juan: La Secta de los Perros, 2015.
- . *Todo lo que no acontece igual (crónicas y comentarios)*. Cabo Rojo: Editora Educación Emergente, 2015.
- Ríos Ávila, Rubén. *Embocadura*. San Juan: Ediciones Tal Cual, 2003.
- Rivas, Rafael Ángel y Gladys García Riera. *Quiénes escriben en Venezuela: Diccionario de escritores venezolanos (siglos XVIII a XXI)*. Segunda edición revisada. Caracas: Impresos Minipres, 2006.
- Robles Álvarez, Irizelma. *Agave azul*. San Juan: Follium, 2014
- Rodríguez, Emma Jeannette. *Murciélagos de vidrio*. Aguadilla: Letras Salvajes Editores, 2011.
- Ruiz, Sonia. *Eugenio María de Hostos: Educador puertorriqueño en Chile*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2006.
- Sáenz, Adriana et al. *Prototipos, cuerpo, género y escritura*. Tomos I y II. México: Universidad de Michoacán, 2013.
- . *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*. México: Miguel Ángel García ed., 2015.

- Salinas, Pedro. *Defensa del lenguaje*. Edición no venal. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- . *Quijote y lectura: Defensas y fragmentos*. Edición de Enric Bou. Madrid: Biblioteca ELR Ediciones, 2005.
- Santos, Rick J. *Poétia de diferença um olhar queer*. São Paulo: Factash Editora / Hagrado Edições, 2014.
- Santos, José E. *Los comentarios*. Mayagüez: Centro de Publicaciones Académicas, 2008.
- . *De Coyoacán a Polanco*. Charleston: Occidiana Press, 2013.
- . *El fundamento de los instantes*. San Juan: Casa de los Poetas, 2014.
- Sevilla, Karen. *Parque Prospecto*. San Juan: Libros AC, 2014.
- Sánchez Saus, Rafael. *La Sevilla de doña Guiomar Manuel: Un ejemplo medieval de evergesía cívica y cristiana*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2015.
- Soto, Smith. *Libro del lago*. Madrid: Ardora Ediciones, 2014.
- Torres, Daniel. *La isla del (des)encanto*. San Juan: Isla Negra, 2015.
- Torres, Nívea de Lourdes. *El mar que nos une: Ensayos de literatura caribeña*. San Juan: Editorial EDP, 2016.
- Torres Santiago, José. *Julia de Burgos, poeta maldita*. San Juan: Libros de la Iguana, 2014.
- Ulloa Hung, Jorge. *Arqueología en la línea noroeste de La Española: Paisajes, cerámicas e interacciones*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2014.
- Urbina, Nicasio. *Caminar es malo para la salud*. Ciudad de Guatemala: Letra Negra, 2011.
- . *Poesía reunida (1984-2014)*. México: La cuadrilla de la langosta, 2014.
- . *Poesía reunida (1981-2015)*. Madrid: Ediciones Vitruvio, 2015.
- Valle, Rafael del. *La última estrofa*. Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Vidal, Rayza. *Selfis boricuas: Teatro breve para un realismo cómico*. San Juan: Editorial EDP University, 2015.
- Zeno Gandía, Manuel. *El monstruo*. Segunda edición. Edición, Introducción y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- . *Cuentos*. Introducción de Mario O. Ayala Santiago. Edición y notas de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2016.

Grabación

Salinas, Pedro. *El Contemplado*. Grabación original realizada por la Biblioteca del Congreso, Washington, USA. Consejo de Educación y Cultura, 1992.

Revistas mediante canje

1. *Cuadernos de investigación filológica*
Universidad de la Rioja
2015
2. *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*
Université de Toulouse
2015
3. *Estudios*
Instituto Tecnológico Autónomo de México
2014
4. *Hispanic Review*
Universidad of Pennsylvania
2015
5. *Ichuiko*
(Japón)
2016
6. *Islas*
Revista de la Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas
Cuba
2015
7. *Revista de Literatura*
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Madrid
2015
8. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*
2014
9. *Revista de Occidente*
2016

10. *Sigila*
Francia
2016
11. *Bulletin of Spanish Studies*
Universidad de Galsgow
2014
12. *Casa de las Américas*
Cuba
2015
13. *Foreing Affairs Latinoamérica*
2015
14. *Cuadernos de Filología Latinoamericana*
Universidad Santo Tomás
Colombia
2015
15. *Anuario de Estudios Latinoamericanos*
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
España
2015
16. *Boletín de la Academia Colombiana*
2013
17. *Anuario de Lingüística Hispánica*
Universidad de Valladolid
2014
18. *Archivum*
Revista de Filología
Universidad de Oviedo
2014
19. *Alpha*
Revista de Artes, Letras y Filosofía
Universidad de los Lagos (Chile)
2014

20. *Anales de Literatura Hispanoamericana*
Universidad Complutense de Madrid
2014
21. *Alfinge*
Revista de Filología
Universidad de Córdoba
2013
22. *Atenea*
Universidad de Concepción (Chile)
2015
23. *Confluencia*
University of Northern Colorado
2015
24. *Comparative Literature*
University of Oregon
2016
25. *Cuadernos Hispanoamericanos*
2016
26. *El Ciervo*
Revista de pensamiento y cultura
2016
27. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*
2008
28. *Anales Valentinus*
Revista de Filosofía y Tecnología
2015
29. *Anuario de Estudios Filológicos*
Universidad de Extremadura
2015
30. *Revista Chilena de Literatura*
2016
31. *Outra Travessia*
Universidad Federal do Santa Catarina (Brasil)
2014

32. *Literatura mexicana*
Centro de Estudios Literarios
2014
33. *Milenio*
Universidad de Puerto Rico (Bayamón)
2012-2013
34. *Ceiba*
Universidad de Puerto Rico (Ponce)
2014

COLABORADORES

COLABORADORES

Nancy ABREU. Puertorriqueña. Cuenta con una maestría en Bibliotecología y Ciencias de la Información y un doctorado en Estudios Hispánicos con concentración en Literatura Puertorriqueña. Ambos grados de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Obtuvo la calificación de sobresaliente en su disertación doctoral titulada: En búsqueda de “El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)”: su articulación retórica, vínculo dialógico y cronotópico con *La llegada (Crónica con “ficción”)*. Actualmente, se desempeña como bibliotecaria docente en la Biblioteca Regional del Caribe y Estudios Latinoamericanos del Sistema de Bibliotecas de la UPR-RP. Ha participado como conferenciante y tallerista en distintos congresos. Además, ha publicado sobre temas bibliotecológicos y artículos en periódicos.

Ramón Luis ACEVEDO MARRERO. Puertorriqueño. Profesor de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y fue Director de la *Revista de Estudios Hispánicos*. Es autor de *La imagen de maestro en la literatura puertorriqueña* (1974), *Augusto D’Halmar; novelista* (1976), *La novela centroamericana (Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)* (1982), *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña* (1991), *Los senderos del volcán: narrativa centroamericana contemporánea* (1991) y *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana* (2002). También, escribe ficciones y es autor del libro *No mires ahora... y otros cuentos* (1997). Además, ha publicado numerosas reseñas y ensayos de crítica en revistas y periódicos de Puerto Rico y el exterior.

Rocío ARANA (1977-). Es licenciada en Filología Hispánica y doctora en Ciencias del Espectáculo por la Universidad de Sevilla. Desde 2011 es profesor asociado en la Universidad Internacional de La Rioja. Ha participado en proyectos de investigación con el GRISO, Grupo de Investigación Siglos de Oro de la Universidad de Navarra, se ha especializado en teatro de Calderón de la Barca, y últimamente está publicando en revistas especializadas sobre Didáctica de la Literatura, asignatura que impartió Rafael Bernabe.

Puertorriqueño. Posee un bachillerato en historia de la Universidad de Princeton y maestría y doctorado de la Universidad del Estado de Nueva York. Se desempeña como investigador en el Seminario Federico de Onís en el Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. Es autor de artículos y libros sobre literatura e historia de Puerto Rico entre ellos *Respuestas al colonialismo en la política puertorriqueña, 1899-1929* (1996), *La maldición de Pedreira. Aspectos del crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico* (2002), *Manual para organizar velorios* (2003), (con César J. Ayala, *Puerto Rico en el Siglo Americano: su historia desde 1898* (versión español 2011), *Puerto Rico: crisis y alternativas* (2013).te desde febrero de 2011, y sobre blogs y moda. Es autora de un blog y de cuatro poemarios: en 2004 recibió el premio de poesía Florentino Pérez Embid, concedido por la Academia de Buenas Letras de Sevilla, y en 2012 recibió un accésit del Premio de poesía Adonáis.

Rafael BERNABE RIEFKOHL. Rafael Bernabe. Puertorriqueño. Posee un bachillerato en historia de la Universidad de Princeton y maestría y doctorado de la Universidad del Estado de Nueva York. Se desempeña como investigador en el Seminario Federico de Onís en el Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. Es autor de artículos y libros sobre literatura e historia de Puerto Rico entre ellos *Respuestas al colonialismo en la política puertorriqueña, 1899-1929* (1996), *La maldición de Pedreira. Aspectos del crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico* (2002), *Manual para organizar velorios* (2003), (con César J. Ayala, *Puerto Rico en el Siglo Americano: su historia desde 1898* (versión español 2011), *Puerto Rico: crisis y alternativas* (2013).

Óscar Javier GONZÁLEZ MOLINA. Profesor de medio tiempo del pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín-Colombia. Maestro en Estudios Literarios de la Universidad Autónoma del Estado de México y Candidato a Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Su línea de investigación es la literatura latinoamericana, tanto narrativa como poesía. Tiene publicados artículos de investigación en revistas académicas de Argentina, Colombia, España, México y Suiza. Recientemente participó en los libros *El poema extenso en México*, Toluca, Los Cuatrocientos, 2012; *Poesía hispanoamericana del siglo XX. Vaz, Borges, Gironde, Owen, Chumacero y Paz*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2013; *Monstruos y grotescos*.

Aproximaciones desde la literatura y la filosofía, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014; y *Cartografías de la literatura de viaje en Hispanoamérica*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.

Eric DICKEY. Profesor de español en la Universidad de Northwest Missouri State. El recibió el doctorado en Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Minnesota en 2009. Su investigación se enfoca en la literatura española peninsular con un énfasis en el exilio, la memoria traumática y el testimonio de experiencias de internamiento en campos de concentración. Su tesis doctoral titulado *Los Campos de la Memoria: The Concentration Camp as a Site of Memory in the Narrative of Max Aub* examina las estrategias narrativas utilizadas por sobrevivientes de trauma para testimoniar el trauma a través de la literatura. Él ha publicado artículos y reseñas de libros y está escribiendo un libro sobre la representación del campo de concentración como un lugar de memoria y la reconstrucción de identidad en la ficción contemporánea de España.

Juan G. GELPÍ. (Puerto Rico, 1953). Es autor de los libros *Enunciación y dependencia en José Gorostiza* (México: UNAM, 1984) y *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (UPR, 1993; segunda edición aumentada, 2005), así como de múltiples artículos sobre literatura latinoamericana y puertorriqueña publicados en revistas profesionales y libros colectivos. Junto a Marta Aponte Alsina y Malena Rodríguez Castro, es co-editor de *Escrituras en contrapunto: Estudios y debates para una historia crítica de la literatura puertorriqueña* (UPR, 2015). Ha sido profesor visitante en las Universidades de Amberes, Buenos Aires, Chile y de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Se ha desempeñado como miembro del jurado de los Premios Iberoamericano de Literatura José Donoso (2013), Casa de las Américas (2014) y de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes (2015). Actualmente es catedrático de literatura hispanoamericana y puertorriqueña, así como de teoría literaria, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Hortensia R. MORELL. Puertorriqueña. Egresada de la Universidad de Puerto Rico con especialidad en Estudios Hispánicos y recibió el doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Wisconsin-Madison. Es profesora de literatura latinoamericana de los siglos 20 y 21 en Temple

University, Filadelfia, Pennsylvania. Entre sus trabajos publicados cuenta dos libros sobre el escritor chileno José Donoso y, más recientemente, *Palabras en las tablas: Ensayos de literatura hispanoamericana contemporánea* (UPR, 2008). Allí explora la narrativa de Griselda Gambaro y la narrativa y el teatro de Luis Rafael Sánchez, entre otros. Sus últimos trabajos se enfocan en la presencia de la ficción criminal en Puerto Rico: la narrativa de Wilfredo Mattos Cintrón y Arturo Echavarría, y la narrativa y dramaturgia de Luis Rafael Sánchez y José Luis Ramos Escobar.

Wilfried MVONDO. Natural de Camerún. Nació el 11 de febrero de 1978 en Nkol-feb, una aldea de la región del Centro. Es profesor de Literatura y Civilización hispanoamericana del Departamento de Lenguas Extranjeras en la Escuela Normal Superior (Universidad de Yaundé I). Se doctoró en filología hispánica por la Universidad de Yaundé I. Sus investigaciones versan sobre temas afro y africanos. Hasta la fecha, tiene preparados varios trabajos académicos sobre literatura en español, de los que destacan su tesis doctoral titulada “Africanía y africanidad en *El último río* de Nelson Estupiñán Bass y *El metro* de Donato Ndongo: un estudio sociocrítico comparado”, su tesina de DEA “El sujeto cultural en *El último río*” y su memoria de Maestría “Estudio de las voces en *El desmayo de Judas* de Juan Tomás Ávila Laurel”. En el marco de sus publicaciones, son de interés sus artículos “L’émancipation et le développement de l’Afrique en question dans l’œuvre littéraire de la diaspora africaine: le cas de *El metro* de Donato Ndongo-Bidyogo”, “*El desmayo de Judas* de Juan Tomás Ávila Laurel: una percepción de la cuestión de la identidad y de la integración cultural en la Aldea planetaria” y “Hacer globalización desde el ecuatoriano: la aldea global como utopía de progreso en *Timarán* y *Cuabú* de Nelson Estupiñán Bass”.

Miguel Ángel NÁTER. (1968-). Puertorriqueño. Obtuvo una Maestría en Artes con concentración en Literatura Comparada y un Doctorado en Filosofía con concentración en Estudios Hispánicos, ambos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, tanto en Puerto Rico como en el extranjero, así como libros de su especialidad: *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*; *José Donoso: Entre la Esfinge y la Quimera*, e *Incitaciones del infierno: la poética de la «sumersión» en algunas novelas breves hispanoamericanas del siglo XX*. Ha sido editor de la obra poética de José de Jesús Esteves, de Jesús María Lago y de las obras dramáticas de

Manuel Zeno Gandía y de su novela inédita *El monstruo*. Coordina la Serie de Literatura en Puerto Rico, Miguel Guerra Mondragón, en la cual se han publicado cuatro libros: *Las huríes blancas*, de José de Jesús Domínguez; *La última estrofa*, de Rafael del Vale; *Sísifo*, de Luis Muñoz Rivera, y *La protesta de Satán*, de Félix Matos Bernier. La Editorial de la Universidad de Puerto Rico ha publicado de Náter la primera edición crítica de *La charca*, de Manuel Zeno Gandía. Es, además, poeta y tiene a su haber seis libros publicados: *Ceremonial*, *Esta carne proscrita*, *La queja de los besos negros*, *El jardín en luto*, *Nadie es poeta en su tierra* y *Más de Sodoma*. Ha sido Coordinador del Programa Graduado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y es Catedrático de dicho Departamento. Actualmente, es director del Seminario Federico de Onís del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, donde trabaja con la edición de la poesía de Antonio S. Pedreira y con los ensayos dispersos de Concha Meléndez. Es Director de la *Revista de Estudios Hispánicos* y de la revista Independiente titulada *Retorno*.

Eduardo NEGRÓN. Eduardo M. Negrón Medina. Puertorriqueño, 1981. Obtuvo un bachillerato en Artes con especialidad en Historia de Europa de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha colaborado como editor de la revista de la Asociación de Estudiantes de Estudios Hispánicos, *Trasunto*. Actualmente es estudiante de maestría en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Rosalía PÉREZ GONZÁLEZ. Cursó su licenciatura de Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla. Durante sus años de licenciatura pudo ampliar su formación como alumna de intercambio en otras universidades como la Universität zu Köln (Alemania); la Universidad de Puerto Rico y varios cursos de verano de la Universidad Complutense. Tras realizar cursos de maestría en la Universidad de Carolina del Norte (EEUU), se doctoró en la Universidad de Puerto Rico bajo la dirección de la Prof. Luce López-Baralt. Posteriormente estuvo de lectora de español durante tres años en Jawarharlal Nehru University, Nueva Delhi (India), a la vez que colaboraba con el Instituto Cervantes de dicha ciudad. En la actualidad reside en Moscú, promoviendo la lengua y la cultura española e hispanoamericana. Entre sus publicaciones se encuentran un libro: *Clara Janeis. La luz y el prisma*. Madrid: Mandala, 2014 y varios artículos especializados en la influencia oriental en la

literatura española, poesía española contemporánea y literatura mística: “Poesía clásica viva en el flamenco. El *Romance del Amargo* de Lorca y Camarón” *Revista de Lenguas Modernas* 19-II (2013), “¿Cómo rezan los personajes de *La Celestina*?” *Lemir* 17 (2013), “Machnún y Don Quijote: Dos locos de amor. Una comparación sobre su locura y sus implicaciones” *Hispanófila* 168 (Mayo 2013), entre otros.

RED DE REVISTAS

Hemos comenzado la participación en la **Red de Revistas** de la REVISTA CHILENA DE LITERATURA, la cual incluye una considerable gama de revistas literarias y culturales. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares y evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto”. Iniciamos esta sección con la divulgación en nuestras páginas de la **Revista Chilena de Literatura**, que mantiene canje con nuestra **Revista de Estudios Hispánicos**.



Revista
Chilena
de Literatura

Incluida en ISI, ERIH, SCOPUS, REDALYC, SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de Estudios, Notas, Documentos, Reseñas.

2015: números monográficos "Barroco fronterizo" número 90 y "Nicanor Parra" número 91.

2016: número monográfico "El libro y soporte digital ¿Cambio de época?" convocatoria abierta, ver número 91.

Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Para suscripción y envío de contribuciones
www.revistaliteratura.uchile.cl
Contacto: rchilite@gmail.com

**NORMAS PARA LA
PRESENTACIÓN DE
ARTÍCULOS**

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La *Revista de Estudios Hispánicos* es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés y portugués trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías y entrevistas.

Los colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos:

1. Los artículos pueden fluctuar entre 15 y 25 páginas a doble espacio (alrededor de 25 a 30 líneas por página, incluyendo las notas), tamaño: 12 puntos, fuente: *Times New Roman*. Las reseñas no deben exceder las cinco páginas.
2. Incluir un resumen de no más de 150 palabras y seleccionar cinco palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave deben estar en español e inglés, preferiblemente.
3. Seguir las indicaciones en la redacción de los artículos de la última edición del *MLA Handbook*.
4. El autor deberá incluir la dirección postal y la dirección electrónica a través de la cual se le pueda contactar.
5. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
6. Los artículos se circularán anónimamente entre asesores especialistas quienes evaluarán el mérito para la publicación.
7. Enviar en documento adjunto una versión en *Word* o *Word Perfect* (versiones recientes) a la siguiente dirección: reh.pr@upr.edu.
8. No se devolverán artículos que no sean aceptados.
9. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

