

REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
“FEDERICO DE ONÍS”
Fundada en 1928

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Fernando Feliú Matilla

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
Magaly García Ramis

Mario Vargas Llosa
Sergio Ramírez
José Alcántara Almánzar
Clara Janés
Luce-López Baralt

JUNTA EDITORA

Ramón Luis Acevedo
María I. Castro
Nívea de Lourdes Torres

Fernando Feliú
María T. Narváez

CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset
Universidad de Lieja

Julio Ortega
Universidad de Brown

Wilfried Wvondo
Universidad de Yaoundé I (Camerún)

Caridad Atencio
Centro de Estudios Martianos (Cuba)

Lucía Stecher
Universidad de Chile

Eva Núñez Méndez
State Portland University

JUNTA EVALUADORA EXTERNA

Rafael Olea Franco
Colegio de México

Néstor Rodríguez
Universidad de Toronto

Guissela Gonzales Fernández
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Rita de Maeseneer
Antwerper University

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

Helena Usandizaga
Universitat Autònoma de Barcelona

Hortensia Morell
Temple University

Liliana Weinberg
Universidad Autónoma de México

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires

Oscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad de San Ignacio de Loyola

Elías Rengifo de la Cruz
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

Eric Dickey
Northwest Missouri State University

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Maia Sherwood Droz
Universidad del Turabo

Rocío Arana
Universidad Internacional de la Rioja

EVALUADORES INTERNOS
Departamento de Estudios Hispánicos

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.	María Luisa Lugo Acevedo, Ph. D.
Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.	Carmen I. Pérez Marín, Ph. D.
Sofía Cardona Colom, Ph. D.	Pamela Phillips, Ph. D.
Margarita del Rosario Angleró, Ph. D.	Zaira Rivera Casellas, Ph. D.
Carmen Hernández, Ph. D.	Mayra Santos Febres, Ph. D.
	Sunny Cabrera Salgado, Ph. D.

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

PRESIDENTE: Dr. Jorge Haddock Acevedo
RECTOR: Dr. Luis Ferrao
DECANA INTERINA: Dra. Agnes Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos
13 Ave. Universidad #1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

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
e-ISSN 2638-471X

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 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 6 NÚMERO 1 2019

SUMARIO

ARTÍCULOS

Sabina REYES DE LAS CASAS. No solo de poesía vive el vate: Una primera aproximación a *Mar Gruesa*, un drama inconcluso de Luis Palés Matos

Not only of poetry lives the vate: A first approach to *Mar Gruesa*, an unfinished drama of Luis Palés Matos 15

Carlos Manuel RIVERA. Hacia una visión transatlántica: la escritura creativa e intelectual de la poeta Aurora de Albornoz

Toward a Transatlantic Vision: The Creative and Intellectual Writing by the Poet, Aurora de Albornoz 41

Mariano SABA. El cuerpo de la polémica: sobre la disputa entre Clarín y Prat de la Riba

The body of the controversy: on the Dispute between Clarín and Prat de la Riba 63

Víctor CANTERO GARCÍA. Del viviparismo explícito al oviparismo implícito en los cuentos de Miguel de Unamuno

From Explicit Viviparism to Implicit Oviparism in the Short Stories of Miguel de Unamuno 87

Miguel Ángel NÁTER. Discurso, casa y alienación en *Miau*, de Benito Pérez Galdós, y *Coronación*, de José Donoso

Discourse, House, and Alienation in *Miau*, by Benito Pérez Galdós, and *Coronación*, by José Donoso 113

NOTAS

- Luce LÓPEZ-BARALT.** Borges y el éxtasis: en torno al estudio *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado* de Emilio Ricardo Báez Rivera (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017)..... 135
- Miguel Ángel NÁTER.** Nueva y necesaria la edición de *Aristas*, el primer libro publicado de Antonio S. Pedreira..... 151
- Mercedes LÓPEZ-BARALT.** *Aristas*, de Antonio S. Pedreira: Breve coda..... 163
- Nancy ABREU BÁEZ.** *La llegada: crónica con ficción*, relaciones dialógicas y cronotópicas con «El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña»..... 167
- Iris MIRANDA.** Notas para una novela cartaginense post-moderna: *Tu rostro en la memoria*, de Rubis Marilia Camacho 177

RESEÑAS

- Ivette MARTÍ CALOCA.** Santos, José E. *Al margen, la glosa. Temas literarios españoles*. San Juan: Obsidiana Press, 2018..... 183
- Carmen Ivette PÉREZ MARÍN.** Piazza de la Luz, Ivonne. *El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes*. Alicante: Cuadernos América sin nombre, 2017..... 187

PUBLICACIONES RECIBIDAS 195

COLABORADORES 201

RED DE REVISTAS 209

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS 213

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS 217

ARTÍCULOS

**NO SOLO DE POESÍA VIVE EL VATE:
UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A
MAR GRUESA, UN DRAMA INCONCLUSO
DE LUIS PALÉS MATOS**

NOT ONLY OF POETRY LIVES THE VATE:
A FIRST APPROACH TO *MAR GRUESA*,
AN UNFINISHED DRAMA OF LUIS PALÉS MATOS

Sabina Reyes de las Casas
Universidad de Sevilla
Correo electrónico: sreyes2@us.es

Resumen

El escritor puertorriqueño Luis Palés Matos es conocido por su faceta como poeta, sobresaliendo de manera especial por sus creaciones de tema negro entre las que destaca *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos* (1937). Sin embargo, el vate guayamés trabajó otras formas no solo en el campo de la poesía, sino que también nos brindó interesantes ejemplos de narrativa (su novela *Litoral*, varios ensayos y cuentos) y, lo que es más sorprendente, escribió el Primer acto de una obra de teatro: *Mar gruesa (Drama en tres actos)*. Por ello, en un intento por calibrar la importancia de este texto dentro de la trayectoria literaria de Palés, en este trabajo nos proponemos analizar el contenido de este drama inconcluso situándolo en el contexto sociohistórico y literario de la generación del 30 en Puerto Rico y, al mismo tiempo, poniéndolo en relación con el conjunto de la obra del autor.

Palabras claves: Luis Palés Matos, generación del 30, literatura e identidad, teatro puertorriqueño, *Mar gruesa*

Abstract

Puerto Rican writer Luis Palés Matos is known for his role as a poet, standing out especially for his creations of black theme among which stands

out *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos* (1937). However, the *vate guayamés* worked other forms not only in the field of poetry, but also gave us interesting examples of narrative (his novel *Litoral*, several essays and short stories) and, what is more surprising, he wrote the First Act of a play: *Mar gruesa (Drama en tres actos)*. Therefore, in an attempt to gauge the importance of this text within the literary trajectory of Palés, in this work we propose to analyze the content of this unfinished drama by placing it in the socio-historical and literary context of the generation of 30 in Puerto Rico and, at the same time, putting it in relation to the whole of the author's work.

Keywords: Luis Palés Matos, literary generation of 1930, literature and identity, Puerto Rican theatre, *Mar gruesa*

Recibido: 18 de octubre de 2019. *Aprobado:* 16 de diciembre de 2019.

Introducción

Nacido en 1898, fecha clave para comprender el devenir histórico de Puerto Rico, el escritor Luis Palés Matos es uno de los miembros más importantes de la conocida como generación del 30. Según señala Frauke Gewecke en un interesante volumen sobre la literatura del Caribe, esta generación literaria

no constituyó en modo alguno un “renacimiento” de las letras puertorriqueñas sino una prolongación —por cierto, con ímpetus renovadores— de la generación anterior, que con justo aprecio se puede llamar “Generación del 98”: una generación que anticipa ya todos los temas y enfoques que luego serían reasumidos por los del 30 (y las “generaciones” posteriores), y a la que con pleno derecho corresponde, dentro de la literatura nacional de este siglo, la posición —y el prestigio— de ser una literatura *fundacional*. (150)

Así, dentro de esta generación vindicada por Gewecke se encuentra, por ejemplo, el autor Eduardo Meireles, quien en su obra teatral *La Entrega del Mando o Fin de Siglo* plantea algunas de las claves que serán luego desarrolladas por la inmensa mayoría de los miembros pertenecientes a

la generación de Palés, como son la afirmación de lo criollo, la defensa del idioma español o la crítica de los efectos negativos que el cambio de soberanía había tenido para Puerto Rico (Gewecke 156). Sin embargo, a pesar de la calidad de la obra de Meireles, conviene apuntar que el teatro puertorriqueño es probablemente el género literario menos conocido y estudiado fuera de la Isla, pues siempre ha primado el interés por la poesía y la narrativa, donde destaca de manera muy clara el cuento. De hecho, es muy extraño encontrar autores que se dediquen exclusivamente a cultivar el arte dramático, algo que es más que evidente en el caso de Palés. En este sentido, la investigadora Antonia Sáez ha señalado que el teatro puertorriqueño, al menos hasta 1929,

es obra de autores que cultivan con especialidad otros géneros literarios u otras actividades de la vida, y de aquí la falta de espontaneidad y de fuerza dramática; el predominio del elemento lírico en muchas obras; la prodigalidad del detalle en la narración que empobrece la intensidad dramática en otras; y la marcada intención de adoctrinar que, en muchas, resta emoción estética. (81)

Aunque Palés comparte numerosos vínculos con sus colegas de generación, nuestro autor destaca por no adherirse a la hispanofilia imperante en ese momento ni tampoco al criollismo, pues reivindica la figura del negro y el mulato como dos de los ejes determinantes de la identidad nacional puertorriqueña¹. En ese sentido, el aspecto más conocido y difundido de su obra es la poesía negrista, género en el que se le considera pionero dentro de las letras hispánicas y en el que logró mayor éxito y fama². A pesar de ello, el vate guayamés fue mucho más que un escritor de versos

¹ En líneas generales, podemos decir que «la afirmación de lo “criollo”, junto con la defensa del idioma, será uno de los tópicos dominantes de la llamada “Generación del 30” que, partiendo del concepto todavía colonial de una identidad “regional”, llegará a formular el de una identidad “nacional” aún sin constituirse, en realidad, como nación en el sentido del derecho de gentes» (Gewecke 156).

² «Luis Palés Matos fue entre los poetas del Caribe hispánico el primero en tratar el tema negro y darle cierta responsabilidad dentro de la literatura culta. Ya en 1927 algunas de sus poesías “negristas” fueron publicadas en España y en Cuba, donde tuvieron un gran impacto entre aquellos que, como Ramón Guirao y José Zacarías Tallet, se cuentan entre los primeros representantes de la poesía “negrista” en su vertiente cubana» (Gewecke 178).

negros. Autor polifacético, es cierto que cultivó la poesía en estilos diversos, pero también escribió varios cuentos, la novela *Litoral. Reseña de una vida inútil*, numerosos artículos periodísticos y, por otro lado, realizó algunas incursiones en el mundo del teatro, sin duda el aspecto más desconocido de este autor.

Precisamente en el Archivo «Luis Palés Matos» del Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras) se conservan esas aproximaciones del poeta de Guayama al arte dramático³. Me refiero a una carpeta que contiene diferentes fragmentos o ideas del poeta relacionadas con la creación de obras teatrales:

- I. *Mar gruesa*. Dos versiones del «Acto Primero»
- II. *El laboratorio de la muerte*, «Plan para un juguete cómico»
- III. «Debo lealtad a una bandera»⁴

El texto que aquí nos ocupa, *Mar gruesa (Drama en tres actos)*, había permanecido inédito hasta que la investigadora Margot Arce de Vázquez lo incorporó a su edición de las *Obras* de Luis Palés Matos, publicadas en dos volúmenes por la Universidad de Puerto Rico en 1984⁵. En este sentido, a pesar de que tenemos que reconocer el importante trabajo que realizó la doctora Arce al publicar por primera vez este texto de Palés, conviene señalar que la editora no se ocupa de analizar el texto, sino que se limita a reproducirlo. Por ello, nos proponemos aquí realizar una primera aproximación al estudio de este «Acto Primero» de *Mar Gruesa* para calibrar su

³ Gracias a la obtención de una ayuda para Estancias Breves y Traslados Temporales del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades se dio la posibilidad de realizar una estancia de investigación en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras) durante los meses de marzo, abril y mayo de 2019, periodo durante el cual se realizó la consulta de los fondos que forman parte de este Archivo. Fruto de esa estancia y de la estrecha colaboración con los miembros de este centro de investigación surge hoy este artículo.

⁴ En el documento se indica que es un fragmento de la escena final del «drama en 3 Actos-Johny Smith Jr.».

⁵ Palés Matos, Luis. «Mar gruesa (Drama en tres actos)». *Luis Palés Matos: Obras 1914-1959. Tomo II: Prosa*. Ed. Margot Arce. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1984. 305-326. En este artículo, citaremos siempre por esta edición indicando entre paréntesis la escena de la que forma parte el fragmento y también el número de página en el que se encuentra. Además, completaremos siempre los nombres de los personajes que en la edición de Margot Arce (y en el manuscrito) aparecen abreviados, para facilitar así la lectura del texto dramático.

importancia dentro del conjunto de la producción del poeta puertorriqueño y tratar de decodificar algunas de las claves de su poética que consideramos que también están presentes en este texto.

Para lograr nuestros objetivos, proponemos la realización de un análisis del contenido que gira en torno a los siguientes ejes temáticos: (1) la crítica social y el compromiso político, (2) la religión, (3) el amor, el matrimonio y las convenciones sociales, (4) la insularidad y el mar, (5) el hastío y (6) el lenguaje.

Luis Palés Matos y el arte de lo inconcluso

Como ya hemos señalado, Luis Palés Matos nace en el municipio costero de Guayama en 1898, año en el que la Corona española pierde sus últimas colonias en América (Cuba, Puerto Rico) y Filipinas, lo que desencadenaría una profunda crisis moral, política y social en la España de la época que en el plano literario culminaría con el surgimiento de la conocida como generación del 98, donde destacan autores como Pío Baroja, Miguel de Unamuno o Antonio Machado, entre otros. Sin embargo, a pesar de que a partir de este momento Puerto Rico deja de encontrarse bajo dominio español, el país no logra la tan ansiada soberanía nacional que reivindicaba un amplio sector de la sociedad insular, pasando a depender de Estados Unidos e integrándose ya bajo la condición de Estado Libre Asociado a partir de 1952⁶. Todo este contexto histórico, político y social no solo despertaría las reflexiones de los intelectuales puertorriqueños de las primeras décadas del siglo xx, sino que se dejaría sentir con fuerza también en el campo literario.

En el caso de Palés, su inquietud intelectual comienza desde muy joven, en gran medida como una consecuencia lógica del ambiente familiar en el que vivía, y en 1915 ve la luz su primer libro, *Azaleas*, poemario de juventud cuya publicación le llevó a contraer una cuantiosa

⁶ Somos conscientes de que, por cuestiones de tiempo y espacio, en estas líneas hemos simplificado una cuestión muy compleja. Por ello, conviene señalar que cuando queremos conocer mejor la historia puertorriqueña, uno de los libros más completos y actualizados que podemos consultar es el coordinado por Luis E. González Vales y María Dolores Luque, *Historia de Puerto Rico*, Madrid: CSIC, Doce Calles, 2013. El contenido de este libro está organizado en seis partes precedidas de una «Presentación» y una «Introducción»: «Población» (capítulos 1 y 2), «Economía» (capítulos 3 y 4), «Sociedad» (capítulos 5 y 6), «Política» (capítulos del 7 al 10), «Cultura y Ciencia» (capítulos del 11 al 17) y «Puerto Rico Contemporáneo» (capítulos 18 y 19).

deuda⁷. Por otro lado, cabe destacar también que el autor publicó muy poco en vida, hecho que se debe, entre otras cuestiones, a un afán de perfección y revisión constante de sus textos. En este sentido, es importante señalar que la mayor parte de sus poemas se publicó en prensa, en revistas y en diferentes diarios de la isla. Por ello, a pesar de que sabemos que el autor proyectó varios libros que la crítica posterior se ha ocupado de reconstruir y presentar de forma organizada ante el público, solamente hubo otro poemario que Palés decidió editar en vida: *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos* (1937), con prólogo de Ángel Valbuena Prat⁸.

Por tanto, conocemos la existencia de dos obras independientes publicadas con una diferencia de 22 años: *Azaleas* (1915) y *Tuntún de pasa y grifería* (1937). Sin embargo, como muy bien ha señalado Federico de Onís, uno de los grandes críticos de la poesía de Palés, «el examen de los datos que poseemos muestra que constantemente después de su primer libro está ensayando nuevos modos de poesía que designa con títulos de libros que no llegaron a publicarse, aunque las poesías que iban a formarlos aparecieron en periódicos y revistas» (21), como ya hemos indicado. En definitiva, lo que plantea Onís tiene que ver con una realidad evidente: en los años posteriores a la publicación de ese ensayo modernista de juventud que es *Azaleas* surgen muchos nombres de libros que se proyectan, pero ninguno se materializa. Para el crítico salmantino,

esta inseguridad y falta de coordinación entre la composición y publicación de la obra de Palés no nace de dificultades externas sino internas, y se parece mucho a la manera como se publicó la obra de su contemporáneo, el poeta

⁷ Según señala, entre otros investigadores, Raymond Clar: «en el año 1915 publicó una primera colección, *Azaleas*, en la casa editorial Rodríguez and Co. de Guayama. Estos versos no tuvieron la acogida esperada y se vio obligado a trabajar para saldar los gastos que le acarreó la impresión del libro. Como no poseía títulos ni profesión alguna, su hoja de empleos es irregular. Entre otras cosas, fue maestro en la escuela rural de Carite, escribiente de abogado, secretario de una oficina de bienestar público, listero de una central azucarera y secretario de una asociación de tahoneros» (9).

⁸ Este mismo libro vería una nueva edición en 1950, todavía en vida del autor, donde encontramos una segunda versión del poema «Mulata-Antilla» y tres nuevos poemas: «Menú», «Aires bucaneros» y «Canción de mar». El prólogo de esta nueva edición estaba firmado por Jaime Benítez, Rector de la Universidad de Puerto Rico, figura que siempre mantuvo un fuerte compromiso cultural y a quien le unía una profunda amistad con Palés Matos.

español Federico García Lorca, nacido también en 1898. También Lorca, cuya popularidad superaba a la de sus contemporáneos, era reacio a la publicación de sus obras en forma de libro, y sus poemas eran famosos antes de publicarse. (Onís 22)

A partir de los presupuestos que acabamos de señalar, podemos adelantar ya que esta búsqueda constante de la perfección y la escasa predisposición a publicar su obra la veremos también en relación con su drama inconcluso *Mar gruesa*, cuya fecha de composición se desconoce⁹. Sin embargo, aunque no podamos saber en qué fecha escribió Palés este Acto Primero, en una carta que el poeta le envía en 1924 desde Guayama a Enrique Gelpí, administrador del periódico *La Semana*, quien se encuentra en San Juan, podemos leer lo siguiente:

En cuanto a «Mar gruesa» está como lo dejé en S. Juan. No he podido añadirle nada, pues a medida que avanzo, el asunto presente [sic] un sinúmero [sic] de dificultades de fondo que han menestar [sic] una absoluta tranquilidad interior y yo no estoy para esta gracia con el pienso tan astronómicamente distante. Soy de tu opinión en cuanto a que un gran ‘burro de agua’ nos debía barrer a todos, ya que no hemos podido derramarnos contra estas podres municipales mas [sic] que en un simple «orín mental».¹⁰

Por tanto, aunque no conozcamos la fecha de composición exacta, sí sabemos que para 1924 ya estaba trabajando (aparentemente, sin demasiado éxito) en este Acto Primero. Por otro lado, en la misma carta el poeta no desaprovecha la oportunidad para quejarse del ambiente aburrido de su ciudad natal, idea sobre la cual volveremos a lo largo de este trabajo: «Yo estaba embarrancado en este horrendo bajo de mi pueblo...

⁹ En la edición de Margot Arce a la que ya hemos aludido, la investigadora indica lo siguiente en nota al pie: «Ms. inédito y sin fecha. Sólo [sic] escribió el primer acto» (Palés 305).

¹⁰ Esta carta forma parte del Archivo «Luis Palés Matos» del Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico. La carta se encuentra dentro de la carpeta que lleva por título «Palés Matos, Luis – Obra / Copias de manuscritos». Se trata de una carta mecanografiada que incluye firma autógrafa del autor.

Aquí estuvo Padró¹¹ unos cuantos días y se aburrió soberanamente», dice el vate.

En definitiva, lo que pretendemos poner aquí de manifiesto es que, si bien es cierto que Palés parece un auténtico especialista en el arte de lo inconcluso, entendemos que realmente este hecho deriva de su perfeccionismo y del afán por revisar continuamente sus creaciones buscando la palabra exacta que pudiera completar la obra literaria de la manera más adecuada desde un punto de vista estético.

Aproximación a las relaciones existentes entre literatura e identidad nacional en la obra de Luis Palés Matos: El caso de *Mar gruesa (Drama en tres actos)*

Antes de meternos de lleno en el comentario de *Mar gruesa*, consideramos conveniente aclarar que el análisis de este «Acto Primero» que aquí exponemos tiene que ver fundamentalmente con la interpretación del contenido del texto, partiendo del presupuesto básico de la existencia de importantes relaciones entre literatura e identidad dentro de la literatura puertorriqueña y, por extensión, dentro de la obra de Palés. Con esto nos referimos a la idea de que la literatura sirve como mecanismo de expresión de la identidad nacional (y cultural) de los pueblos y como forma de crítica, lucha y compromiso con la realidad sociohistórica en la que está inmerso el autor, algo que se deja sentir con especial énfasis en el marco

¹¹ Palés está haciendo referencia a su amigo José I. De Diego Padró, con quien en 1921 iniciará uno de los primeros movimientos de vanguardia en Puerto Rico: el *diepalismo*, palabra compuesta con las primeras sílabas de sus apellidos. Con este movimiento trataban de poner en marcha la nueva poesía, una poesía que diera más importancia a la sonoridad que al significado. Para ello, acompañaban el tono irónico y juguetón de sus composiciones con «ritmos acusados e insistentes, onomatopeyas, aliteraciones, jitanjáforas...» (Arce x). El primer poema diepálico suscrito por ambos amigos, «Orquestación Diepática», apareció en *El Imparcial*, el 7 de noviembre de 1921, acompañado de una nota explicativa de su posicionamiento con respecto a las tendencias renovadoras de la poética europea. En él defendían la concentración sintética, las formas ligeras despojadas de toda retórica y el uso de la onomatopeya para dar la impresión de lo objetivo, como los sonidos de los animales o el ruido del agua, del viento y del mar. Palés Matos mantendría una gran amistad (no exenta de diferencias, pero basada en el respeto mutuo) con De Diego Padró, quien publicaría en 1973 el libro *Luis Palés Matos y su trasmundo poético* (Río Piedras: Ediciones Puerto), una reflexión sobre la vida y la obra del vate *guayamés*. En este ensayo, criticará y rechazará la poesía afroantillana de Palés en base a «su noción de la *cultura occidental*» y «en la firme convicción de que no existe una personalidad antillana» (Díaz Quiñones, *El almuerzo en la hierba* 102), postura que ya había defendido férreamente en algunos trabajos anteriores como «Antillanismo, criollismo, negroidismo», publicado en *El Mundo*, año XIV, número 5170, el 19 de noviembre de 1932; p. 8.

de la literatura puertorriqueña, pues no podemos perder de vista el hecho de que Puerto Rico ha vivido siempre bajo dominio colonial (primero, de España y, posteriormente, de Estados Unidos).

En el ámbito teatral, destaca la propuesta de Camilla Stevens, quien en un trabajo publicado en 2004 con el título de *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*, plantea que “While it has become commonplace to expect any cultural history of Latin America and the Hispanic Caribbean to identify the role of writing in the project of constructing and defining nationhood, the place of performance in the cultural politics of representing the nation has been less rigorously investigated”, motivo por el cual se propone en su trabajo “to present a genealogy of modern Cuban and Puerto Rican drama that reveals how theater and performance constitute a special site and activity for imagining communities” (2).

Crítica social y compromiso político

Muchas veces se ha establecido un análisis comparativo entre los versos del cubano Nicolás Guillén y los del puertorriqueño Luis Palés Matos diciendo que no se da en el segundo de estos autores el compromiso político que sí habría en el primero. Además, al estudiar la figura del Palés no han faltado las voces que han señalado que la visión del negro que encontramos en *Tuntún de pasa y grifería* es superficial y está basada exclusivamente en estereotipos, contraponiéndola a la figura más política y socialmente comprometida del cubano Nicolás Guillén (Gewecke 171). Sin embargo, a pesar de las diferencias existentes entre ambos autores, hay que tener en cuenta que

esas diferencias arrancan del medio en el que se movían y que les deparaba recursos diferentes para realizar su proyecto común, que era el de satisfacer sus ansias de poetas vanguardistas. Palés y Guillén se iniciaron en el mundo de las letras bajo circunstancias parecidas; y aunque se diferenciarían en cuanto al conjunto de su obra poética, se asemejaban en su afán de romper con el pasado de un modernismo trasnochado. El deseo de ponerse a tono con las tendencias más novedosas del momento los une, ya que tanto Palés como Guillén se fijaron, en un primer momento, en la(s) vanguardia(s) europea(s). (Gewecke 172)

En este sentido, no podemos estar de acuerdo con aquellos que plantean que Palés no estaba comprometido política y socialmente con Puerto Rico, pues consideramos que el compromiso del vate guayamés con su pueblo es evidente, si bien es cierto que este se manifiesta de manera diferente a como lo hace en el caso del autor cubano. Asimismo, creemos que es importante destacar el hecho de que ese compromiso que encontramos en sus textos nunca implica una disminución o pérdida de la calidad estética de los mismos. Este elemento nos parece especialmente reseñable pues, aunque no sea fácil, los filólogos debemos siempre tratar de valorar las obras por sus cualidades estrictamente literarias y estéticas, dejando a un lado cuestiones de tipo ideológico.

Por tanto, y teniendo en cuenta que ya nos hemos referido en otra ocasión a estas cuestiones en el campo de la poesía palesiana¹², lo que pretendemos aquí es centrarnos en las referencias que dentro del texto dramático que estamos analizando puedan tener relación con ese compromiso político que adquiere el vate guayamés a través de la crítica de ciertas situaciones que ponen de manifiesto la actitud paternalista que los colonizadores han manifestado hacia Puerto Rico a lo largo de la Historia.

Para comenzar, situémonos en la Escena 3 del «Acto Primero» de *Mar Gruesa*, donde tiene lugar un diálogo muy interesante entre dos personajes, Gaspar y Má-Güisa, diálogo en el cual se alude a una entidad abstracta (y abarcadora) denominada «las autoridades»:

Má-Güisa. ¿Ya se fueron las autoridades?

Gaspar. Sí. Dejaron dos inspectores vigilando la costa.

Má-Güisa. ¡Gracias a Dios! Esa gente cree que uno no tiene ni siquiera el derecho de ahogarse. Molestaron más a esos pobres hombres muertos... Y luego, registrándolo todo. No hay rincón donde no hayan metido las narices. Como si en esta isleta no mandáramos nosotros. (307-308)

En esta primera parte de la conversación aparece de forma clara y directa una opinión acerca de quién detenta y quién debería detentar el poder en la Isla, según las palabras de Má-Güisa. Frente a una clara restricción

¹² Nos referimos a las consideraciones realizadas hace algunos años en el siguiente artículo: Reyes de las Casas, Sabina, «Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos», *Les Ateliers du SAL* 11 (2017): 64-76.

de derechos y libertades, el pueblo, encarnado en la figura de este personaje femenino, muestra su disconformidad. Por tanto, poco le importa quiénes son esos inspectores que se dedican a tratar de desentrañar cómo se produjo el hundimiento que había tenido lugar o quién murió en él, pues entiende que son los propios ciudadanos los que tendrían que ocuparse de esos asuntos locales, no las autoridades extranjeras que para ella nada tienen que venir a averiguar a su tierra:

Gaspar. No seas animal. Para eso son las autoridades.

Má-Güisa. ¿Y qué tienen que ver las autoridades con lo que ocurra aquí? ¿A qué venir, de tan lejos, a meterse en lo que no les importa?

Gaspar. Dale, pues si son el gobierno.

Má-Güisa. ¡Ah! El gobierno. Bastante bien que la pasamos sin el gobierno. No vienen más que a molestar cuando ocurre una desgracia. Registran las casas; se zampan por los cuartos para ver si se ha robado algo; le rompen a una los sesos a preguntas y nada, para nada, para volver como vinieron después de revolver el vecindario.

Gaspar. Es verdad. No sirven para nada, pero son el gobierno. Ya me tienen hartos con el maldito faro éste. No hacen más que jeringar a uno constantemente.

Má-Güisa. Mejor estábamos cuando vivíamos de la pesca.

Gaspar. Sí hombre. Desde que soy torrero, no he podido respirar un minuto tranquilo, con la machaca ésta de los inspectores. (308)

En el drama palesiano, el gobierno aparece representado como una entidad difusa que únicamente se acerca a Puerto Rico con ánimo de molestar, sin aportar ningún beneficio para el pueblo: «No sirven para nada pero son el gobierno». En este sentido, aunque nadie sepa muy bien por qué, ser «el gobierno» aparentemente les confiere suficiente autoridad como para tener que ser respetados a pesar de que los habitantes de la Isla no estén de acuerdo con su comportamiento. Sin lugar a dudas, todo apunta a que esta idea entronca directamente con la situación colonial de Puerto Rico, pues el país se encontraba (y todavía se encuentra) bajo control estadounidense. Además, por lo que el autor pone en boca del personaje de Gaspar, destaca

la idea de que los distintos intentos de civilización por parte de ese «gobierno» más que ayudar a los habitantes del lugar, han logrado el efecto contrario, pues se alude a una reivindicación del pasado o una vuelta a los orígenes, a lo primitivo: «Mejor estábamos cuando vivíamos de la pesca». En definitiva, el personaje se queja de que el progreso tecnológico se ha convertido en una fuente de problemas más que en una ayuda.

La religión

Las cuestiones religiosas también forman parte de los asuntos por los que se interesa el poeta dentro de este drama inconcluso. Así, debemos destacar la figura del Padre Esteban, el sacerdote de ese lugar perdido en el que transcurre la acción (lugar cuyo nombre el lector / público no conoce jamás), alguien que es trasladado a los confines del mundo para llevar la palabra de Dios y cuidar del rebaño de almas que allí se encuentra. Por tanto, conviene destacar que esta representación tradicional de la religión y la figura del sacerdote como pastor de almas del rebaño de Dios encaja perfectamente con el imaginario religioso de la conquista y colonización de América, referencia que muy probablemente Palés tuviera en mente cuando escribió el texto.

En este sentido, si queremos trabajar la cuestión religiosa resulta inevitable aludir al diálogo que el sacerdote mantiene con Sofía en la Escena 7:

Padre Esteban. A ver, ven acá. Ten confianza en mí. Ábreme tu corazón y dime lo que pasa.

Sofía. No, no puedo.

Padre Esteban. ¿Cómo que no puedes? ¿Acaso yo no te inspiro confianza? ¿Para qué habré venido entonces a esta isla?

Sofía. No puede ser, no puede ser.

Padre Esteban. ¡Ah! Con que yo no soy nada para ti. Conque yo que he venido, precisamente a eso, a saber, a que ustedes me confíen sus tribulaciones para consolarlos y enseñarles el buen camino... Vamos, hija... (313)

Como podemos ver, junto al poder político también hace aparición en escena el poder religioso, ambos convertidos en baluartes del sistema colonial. En este caso en concreto, consideramos que en el diálogo se está

haciendo referencia al proceso de evangelización («enseñarles el buen camino») y a la idea de que los fieles deben tener una relación de confianza total con su sacerdote, aspecto que también se encuentra vinculado al sacramento de la confesión. Así, empleando un tono irónico-burlesco, que es también muy característico de una parte de su poesía negrista, Palés hace alusión al hecho de que, al igual que sucedía en el caso del poder político que quería imponerse desde fuera, a los habitantes de esta isla sin nombre les han hecho creer que el pueblo necesita del poder religioso para, siguiendo con la alegoría del camino como itinerario vital, permanecer en el sendero adecuado, pues la Iglesia defiende que el pueblo no es capaz de mantenerse en pie y sobrevivir por sí mismo.

El amor, el matrimonio y las convenciones sociales

Por otro lado, en relación con temas que tienen que ver con el amor, el matrimonio o las convenciones sociales (aspectos que, dicho sea de paso, se encuentran fuertemente vinculados a la religión dentro de este contexto), resulta muy interesante analizar el diálogo que mantienen Carmen y Sofía en la Escena 9. En ella, las dos mujeres hablan sobre el amor que sienten por el personaje masculino de Roca, el novio de Sofía, quien había salvado previamente a Carmen de morir ahogada tras el naufragio. Este rescate sirve como detonante y elemento desestabilizador de la armonía y el *statu quo* establecido en la relación entre Sofía y Roca antes de que ocurrieran los hechos, pues desencadena toda una serie de sentimientos y pasiones amorosas entre Roca y Carmen que jamás podrían ser permitidas en el contexto social en el que se insertan los personajes.

En definitiva, lo que sucede realmente en esta escena tiene que ver con el hecho de que ambas estén enamoradas del mismo hombre. Por ello, Carmen intenta convencer a Sofía de que la creencia de que Roca solamente puede querer a una de las dos (y nunca a ambas) y, en consecuencia, el hecho de que tiene que limitarse a estar con una sola mujer son el producto de convenciones sociales, son meras apariencias que poco o nada tienen que ver con la realidad:

Carmen. ... De modo que si hubiera otra mujer temblando de pasión por él tú no le permitirías que lo amara, por la sola razón de que es tuyo, todo tuyo.

Sofía. Bastantes hombres hay sueltos por el mundo.

Carmen. ¿Y si ese hombre, todo tuyo, se enamorara de mí también?

Sofía. Pero es que no puede.

Carmen. Mira, hijita, seamos razonables, y hablemos como dos buenas hermanas ... ¿Por qué tuyo, si yo sé íntimamente que él me ama, si tú misma, con esos celos irrefrenados me lo estás diciendo? ¿Por qué mío, si su amor a ti viene de tan lejos y aumenta cada vez más? Ni tuyo ni mío. ¿Acaso es algún mueble para ostentar sello de propiedad?

Sofía. Él va a casarse conmigo.

Carmen. Peor. Porque entonces lo encierras en una jaula. Le quitas toda su libertad que es lo más bello en él. Y entonces es cuando menos tuyo será... (Escena 9, 318)

Por tanto, esas convenciones sociales aparecen como algo que puede alterarse o destruirse, como algo, en definitiva, mutable, idea bastante rompedora en el contexto de la época. Como es lógico, esto conlleva la posibilidad de que Roca pueda amarlas a ambas, estableciendo un nuevo orden de cosas que garantizaría la felicidad de las dos mujeres. Para garantizar el correcto desarrollo de este planteamiento, podemos comprobar que en esta primera parte del diálogo Carmen compara a Roca con dos elementos: uno propio del reino animal (un animal encerrado en una jaula) y otro del mundo de los objetos (un mueble). Por tanto, este personaje masculino sufre un proceso de animalización y cosificación que responde a la idea que Carmen quiere expresar en su argumentación. Así, según la perspectiva de este personaje desestabilizante (Carmen), obligar a Roca a estar solamente con una mujer sería, en términos metafóricos, como cortarle las alas y limitar su libertad.

Sin embargo, conviene matizar que este planteamiento no solo es llamativo por lo rompedora que pueda resultar la cuestión de la poligamia (o el *poliamor*), sino también por el hecho de que se reconozca y ponga sobre la mesa la existencia de infidelidades dentro del matrimonio, un tema tabú en sociedades tradicionales como la puertorriqueña que describe Palés:

Sofía. Bueno estaría el mundo si todas las mujeres pensarán como usted.

Carmen. Tal vez estaría mejor. Mira, no pretendo dármelas

de filósofa, pero yo creo que estaría mejor. ... ¿Y crees tú que todos los hombres casados se conforman con sus mujeres? ¡Pobrecita! Además, hay muchas cosas que no se han visto nunca, y son perfectamente buenas.

Sofía. Señora... ... Habla usted contra todo lo que me han enseñado; contra todo lo que he visto siempre; contra lo que piensa el padre Esteban, que siempre ha resultado sagrado para mí, y sin embargo, me parece usted tan clara, tan razonable, que a pesar mío, me voy transformando.

Carmen. Sí, sí... Es la costumbre, hijita, la odiosa costumbre. Se nos dice, se nos enseña, o mejor, las cosas están dispuestas de tal manera que se le impide a un hombre amar a dos mujeres, aunque las ame, y a esas mujeres, hermanarse a través de ese cariño aunque pudieran ser las mejores hermanas del mundo. (Escena 9, 318-319)

Por tanto, parece que se nos quiere transmitir la idea de que la libertad del ser humano está coartada y limitada por la sociedad, por la religión y, en definitiva, por unas costumbres que poco o nada tienen que ver con los verdaderos sentimientos de los personajes que pueblan el universo de ficción, personajes que frecuentemente se convierten en representación del sentir propio del pueblo puertorriqueño.

En esta misma línea, se critica duramente a la señora Carmen por su profesión, pues la moral eclesiástica la considera un ejemplo de perversión y falta de decencia, idea que conecta nuevamente con el apartado que comentamos en el punto anterior («La religión»):

Má-Güisa. ... ¿Sabes? Ella dijo que era una artista.

Gaspar. ¿Una artista?

Má-Güisa. Sí. De esas que cantan y bailan en la ciudad.

Gaspar. ¡Mal rayo me parta! Pues nos hemos reventado. El padre Esteban dice que de esa gente no se puede esperar nada bueno. (Escena 3, 308)

Padre Esteban. ... Conozco a todas las de su gremio. Son iguales. ¡Pobres mujeres! Están llenas de vicios, están llenas de errores. Son las malas ovejas, las que desoyen la voz del Señor. (Escena 6, 312)

Como podemos comprobar, en ambos casos la mujer que se aparta del camino que la sociedad ha marcado para ella acaba siendo considerada poco menos que una *femme fatale*, un ser que encarna los mayores pecados, vicios y peligros que son totalmente despreciables para la sociedad tradicional, una figura que, en definitiva, los hombres y mujeres «de bien» deberían evitar. Por tanto, en *Mar gruesa* la ruptura de la armonía preconcebida tiene lugar cuando aparece en escena un personaje como Carmen quien cuestiona el sistema establecido y, además, intenta convencer a otros personajes para que se sumen a su postura.

La insularidad y el mar

Sin lugar a dudas, la insularidad condiciona la forma de ser de los habitantes de una isla, al tiempo que determina sus relaciones con el resto del mundo. Asimismo, la vida de los isleños está inevitablemente vinculada al mar, puerto de salida hacia el exterior (vía de escape frente al aislamiento), pero también cinturón que oprime a quienes se encuentran dentro del espacio insular. En este sentido, como dijera el puertorriqueño Antonio S. Pedreira en su ensayo *Insularismo* (1934), obra de consulta obligada cuando queremos estudiar estas cuestiones en relación a los autores de la generación del 30,

Llevamos encima la tara de la dimensión territorial. No somos continentales, ni siquiera antillanos: somos simplemente insulares que es como decir insulados en casa estrecha. Encogidos por la tierra, tiene nuestro gesto ante el mundo las mismas dimensiones que nuestra geografía. (40)

Para Pedreira, la cuestión insular es una de las claves definitorias del carácter de los puertorriqueños: «El cinturón de mar que nos crea y nos oprime va cerrando cada vez más el espectáculo universal y opera en nosotros un angostamiento de la visión estimativa, en proporción al ensanche de nuestro interés municipal». (108) Por tanto, este ensayista defendía la necesidad de «romper» ese cinturón para que Puerto Rico pudiese avanzar.

Teniendo en cuenta este contexto, como era de esperar, el tema insular fue también una de las grandes obsesiones del vate guayamés. Por ello, podemos encontrar distintas alusiones a aspectos relacionados con la insu-

laridad o con el mar dentro del texto analizado. Por ejemplo, en la Escena 5 la isla aparece como un espacio separado del resto del mundo donde imperan sus propias normas:

Roca. Qué sé yo. Nada. Pero me parece que esa mujer no debió venir a parar aquí. Porque nadie debe venir a parar aquí. Mira, se está uno tranquilo. Corren los días y las noches, esperando, esperando, sin que ocurra nada. Vive uno bien, sin molestias, sin majaderías, quiero decir, hace uno lo que le da la gana. ¿Entiendes? De golpe viene un burro de agua y echa una mujer sobre la costa. ¡Demonio! Pues ya se tiene que cambiar... Vestirse mejor, hablar mejor, aguantarse las ganas de ser como es uno, hacer las cosas de otra manera. (310)

Como vemos, la llegada del personaje desestabilizante parece obligar al resto de los personajes a cambiar su forma de ser y comportarse, su forma de hablar y desenvolverse en el espacio insular. El objetivo de este cambio es, en gran medida, una cuestión que tiene que ver con la distinción clásica entre corte y aldea, pero también entre regionalismo y cosmopolitismo.

En relación con lo que acabamos de señalar, y conectando directamente con una especie de *tedium vitae*, parece que los isleños viven eternamente detenidos, esperando, aunque sea un tanto paradójico, bien que algo suceda, bien que nada ni nadie altere el orden establecido:

Padre Esteban. ... Y cuándo piensa regresar. Supongo que tendrá grandes deseos de regresar. Esta isla no debe parecerle muy interesante.

Sofía. No sabemos. Es posible que tarde en coger barco.
(Escena 6, 312)

Para el crítico Federico de Onís, el mar «es un tema que tiene su origen también en Guayama», lugar de nacimiento de Palés, pues «ya en su juventud la visión de los pescadores de Guayama está mezclada con el mundo lejano de la piratería y con el sentimiento del misterio y de la muerte» (28), un tema que, sin lugar a dudas, terminaría convirtiéndose en una constante dentro de su obra.

Por otro lado, es frecuente que esas alusiones al mar tengan que ver con el empleo de términos marineros como elementos de comparación, aspecto que trataremos en otro apartado de este artículo que lleva por título «El lenguaje».

El hastío

Como sabemos, Palés comienza a escribir dentro del modernismo y sus textos de aquella época

se caracterizan por una actitud pronunciada de melancolía y desolación, de languidez y hastío, que tiene su raíz en las circunstancias concretas del entorno en el que vive su infancia y juventud: el medio provinciano de su ciudad natal, Guayama, que considera intelectualmente pobre y asfixiante y del que intenta fugarse mediante la incursión en mundos puramente imaginarios. (Gewecke 174)

Por tanto, es importante destacar que en el ambiente pueblerino de Guayama, un lector voraz como Palés se convierte en un incomprendido que no termina de encontrar su lugar en medio del ambiente local. Por ejemplo, en este sentido ya hemos hecho referencia a la forma en la que Palés aprovecha la carta que en 1924 escribe a Enrique Gelpí para, entre otras cosas, quejarse del ambiente aburrido de su ciudad natal.

Dentro de este contexto que acabamos de señalar, sumergidos en el que Palés nos presenta en esta historia teatral que conecta directamente con el Guayama del poeta, destaca el hecho de que la afición de Roca y Sofía por la lectura no es tampoco apoyada (y muchos menos compartida) por personajes como el de Má-Güisa, quien lo considera una pérdida de tiempo:

Gaspar: ¿Y la nena?

Má-Güisa. Ahí, metida en el cuarto. No hace más que leer. Desde que les trajeron los condenados libros esos, ella y Roca se han convertido en dos señores pavos. ¡Idiotas! Mira que eso de pasarse horas enteras doblados sobre un libraco, tiene mucha gracia. ¿Qué diantre de gusto le sacarán a eso?

Gaspar. Déjalos. Serán historias las que leen.

Má-Güisa. Historias. Que se pongan a trabajar y se dejen de historias... Un mamalón tan grande como ése. No faltaría más. Y la otra, como una mosquita muerta: dando unos suspirotos y unos bostezos. Por ese camino se van a convertir en dos babiecas.

Gaspar. Pues a mí me gusta verlos así. No quiero que mi hija salga tan bruta como tú. (Escena 3, 307)

Como vemos, en esta escena se habla de los personajes de Sofía y Roca como si se tratara de unos individuos ignorantes por culpa de sus lecturas que, desde la perspectiva de Má-Güisa, más que cultivar su intelecto lo que hacen es idiotizarles y, al mismo tiempo, alejarles de la vida práctica y de las ocupaciones reales que cualquier persona de su edad debería tener. Por el contrario, Gaspar justifica a su hija y desea que se cultive para que no se parezca a su madre, quien precisamente es la que critica que los dos jóvenes pierdan el tiempo leyendo «los condenados libros esos», pues si siguen «por ese camino se van a convertir en dos babiecas».

Llegados a este punto, conviene señalar que tras su traslado a San Juan en 1921 Luis Palés Matos se vinculará a la bohemia literaria y a los movimientos iconoclastas propios de los escritores vanguardistas del momento (Gewecke). Por tanto, es lógico pensar que es precisamente en este contexto literario y vital que estamos señalando donde el poeta desarrolla el sentimiento de tedio y hastío, el *spleen* y la angustia vital que lo acompañarían toda la vida.

En este sentido, en *Mar gruesa* encontramos también aspectos que conectan directamente con un sentimiento de tedio vital, especialmente en las intervenciones del personaje de Carmen. Veamos dos ejemplos:

Carmen. Ciertamente. Es lo lamentable. En verdad que debía inspirarme horror esta catástrofe; pero el mundo es tan aburrido que no puede vivirse en él sin la esperanza de estas aventuras. Estoy harta de todo. (Escena 8, 315)

Carmen. Pero si mi vida ha sido un movimiento constante: cantando, bailando, arrancándole al mundo su tremenda costra de tedio, mientras yo me moría por dentro. (Escena 8, 315)

A través de las reflexiones de este personaje, Palés logra poner sobre la mesa distintos aspectos que se encuentran vinculados a la idea de contraste. Así, en el primer ejemplo vemos cómo el sentimiento de aburrimiento que tiene Carmen es tan grande que produce poco menos que la muerte en vida y, además, la convierte en un ser insensible frente a los males ajenos (en este caso, el naufragio del barco en el que ella misma viajaba y donde murieron muchas personas). Por otro lado, destacado especialmente el contraste entre el mundo exterior (apariciencia) y el interior (esencia) del personaje de Carmen, pues a pesar de que se dedica profesionalmente a entretener a la gente como artista, en su interior sufría enormemente. Por tanto, el contraste viene acompañado de la ironía que supone que la persona encargada de hacer a los demás olvidar sus problemas y llevarles felicidad, sea incapaz de lograr la suya propia (o al menos sus palabras apuntan a que así había sido hasta que sucedió el naufragio y Roca la rescató llevándola hasta la isla).

El lenguaje

En su poesía, el vate guayamés se muestra muy interesado en utilizar expresiones y rasgos propios del español de Puerto Rico, ocupando un lugar destacado las voces africanas. Mediante el empleo de este léxico, el autor reivindica una forma de hablar propia y diferente a la del español europeo en sus distintos dialectos, una variedad lingüística de la que se siente orgulloso. Esta afirmación que acabamos de realizar con respecto a su poesía la podemos hacer extensible a *Mar gruesa*, pues en este drama inconcluso Palés emplea también rasgos propios del español hablado en la Isla.

De hecho, en el texto que estamos comentando las cuestiones lingüísticas afectan a los distintos niveles del lenguaje, tanto fónico como gramatical y léxico, siendo este último el más interesante. Aunque podríamos detenernos en muchísimos ejemplos, señalaremos aquí los que resultan especialmente interesantes por su vinculación con una poética insular.

Sin lugar a dudas, una de las claves de la literatura y, en general, de la historia puertorriqueña tiene que ver con el concepto de *bregar*. El intelectual puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones, en su ensayo «De cómo y cuándo bregar»¹³, dice que «los puertorriqueños están siempre en la brega,

¹³ El ensayo «De cómo y cuándo bregar» procede de una serie de artículos publicados en versión abreviada en la revista *Palique* (Puerto Rico, enero-febrero de 1999), cuya

vulnerables y alertas. O, decepcionados, desacreditan a quienes no bregan o no saben bregar» (*El arte de bregar* 19) y define el término de la siguiente manera:

Bregar es, podría decirse, otro orden de saber, un difuso método sin alarde para navegar la vida cotidiana, donde todo es extremadamente precario, cambiante o violento, como lo ha sido durante el siglo 20 para las emigraciones puertorriqueñas y lo es hoy en todo el territorio de la isla. (*El arte de bregar* 20)

En definitiva, Díaz Quiñones defiende el bregar como «seña de identidad» de los puertorriqueños (*El arte de bregar* 23). En este sentido, el término adopta una triple vertiente: «trabajo concreto», «principio del placer erótico» y «negociación-acción-espiritual o social» (*El arte de bregar* 28), siendo este último el aspecto que más interesa el autor.

En el texto que conocemos de *Mar Gruesa*, el verbo *bregar* aparece en varias ocasiones:

Roca. Sí, te miro, te hablo, porque quiero explicarte, digo, yo no sé explicarte. No entenderías. Yo mismo no entiendo. Si te lo dijera no lo ibas a creer. Estoy bregando con eso hace cuatro días. No duermo, no vivo. Es una fuerza más fuerte que yo. (Escena 5, 310-311)

Gaspar. ... Esta chivita la quiero yo más... No sabe usted la brega que nos costó criarla. Se pasaba el día entero con ese otro animal, encaramada en los cayos. No había quien la cogiera en casa. Suerte que ahora con el casamiento, se le está quitando la cabrería. (Escena 10, 320)

En ambos ejemplos, el término *bregar* se refiere directamente a la idea de gestionar, trabajar u ocuparse de algo, sentido que utilizan los puertorriqueños con mayor frecuencia. En este sentido, las palabras de Roca aluden al conflicto interno al que se enfrenta el personaje tras haber desarrollado

versión definitiva se publica íntegramente por primera vez en *El arte de bregar: ensayos* (2003), tras varios años de trabajo, según indica el propio autor en la edición.

una serie de sentimientos amorosos por Carmen. De la misma manera, «la brega» de la que habla Gaspar también tiene que ver con la idea de «tratar alguien de hacer algo» o «resolver algo»¹⁴.

Por otro lado, debemos destacar el empleo de términos y voces propias del léxico marinerero, recurso que ya adelantamos al hablar de «La insularidad y el mar». Analicemos, por ejemplo, las palabras de Roca en un diálogo que mantiene con Má-Güisa en la «Escena 4»:

Má-Güisa. Sofía te está esperando para echarte una chubasquera. Prepárate. Dice que estás completamente cambiado.
Roca. Sofía quiere que uno tenga el humor siempre lo mismo. Además, estos son días de rebozo, y se está así, como salido. (309)

En este caso, Roca emplea un término relacionado directamente con el estado del mar para justificar su estado de ánimo: *rebozo*. Si consultamos el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*, podemos leer varias definiciones del término:

1. Conjunto de inmundicia y bascosidad que la marea arrastra a la playa.
2. Mar llena que salta fuera de sus límites normales.
3. El revolcarse de las olas echando para arriba la arena del fondo, el sargazo, etc.
4. También mar de fondo.
5. Mar agitada.¹⁵

Como vemos, todas estas definiciones apuntan a una alteración del estado normal de un mar que deja de estar en calma y se vuelve sucio o bravío. Por tanto, parece que se defiende la tesis de que el ambiente determina el comportamiento de los individuos, idea que el propio Roca vuelve a señalar nuevamente en la Escena 4 tratando de justificar su manera de comportarse que tantas veces resulta extraña para los demás:

Yo no tengo la culpa de ser así. Hay días, sobre todo, cuando barrunta, que no me puedo aguantar. Se me entran unas

¹⁴ *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Web. 9 May. 2019.

¹⁵ *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Web. 15 May. 2019.

ganas de correr, de brincar, y sobre todo de encaramarme en el roquedo y desde allí gritarle duro al mar y las estrellas... Es, Má-Güisa, como una cosa honda, como un pescado vivo que me salta por dentro, como un burro de agua que se me va agrandando, poco a poco, hasta que me ahoga de entusiasmo... (309)

El término *barrunta* procede del verbo *barruntar*, que en Puerto Rico significa «Anunciarse mal tiempo. Haber mal tiempo, precursor de lluvia. Observar señales o indicios de lluvia»¹⁶. Por tanto, nuevamente el carácter cambiante y alterado del personaje se asocia con los factores ambientales, una idea a la que el propio Antonio S. Pedreira se refirió también en su ensayo *Insularismo*, aunque él lo asociaba al carácter pasivo de los puertorriqueños. Por el contrario, Palés nos propone una asociación entre el mal tiempo y el mar alterado y el carácter activo y con tendencias de locura (o de incompreensión, según se mire) del personaje de Roca.

Este tipo de comparaciones se repiten en incontables ocasiones a lo largo del texto:

Sofía. ¿Qué dices? Parece mentira. Mírame. Estos días tienes la bilis revuelta. Eres lo mismo que el mar: cuando una menos se piensa, se te embarrunta la sangre, se te cierran las cejas y se te ponen unas arrugas tan feas sobre la frente... Pobre del que te cruce en esos momentos, porque te entra un afán de romper, de destruir, de pasar por encima de todo como una marejada. (Escena 5, 309-310)

Sin embargo, las alusiones a términos vinculados al mar y al mundo de la pesca no solo aparecen en relación con el carácter de los personajes, sino que también tienen que ver con otras realidades. Por ejemplo, Roca habla en la Escena 4 de los inspectores en los siguientes términos: «Andaba en la costa ayudándole a los inspectores. Es un cardumen más cobarde que las jareas» (309). De la misma forma, explica sus sentimientos hacia Carmen empleando otra metáfora procedente del mundo de la pesca, algo directamente relacionado con la perspectiva insular:

¹⁶ *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* Web. 6 May. 2019.

Roca. Desde que usted vino, todo se me ha cambiado; las cosas me voltean en la cabeza como si hubiese bebido mucho. Oh, usted no sabe lo que es tenerla, clavada como un anzuelo, todos los días, aquí. (Señala el corazón) Cada palabra que usted dice, es un halón que le dan al cordel, y uno aguantando, aguantando, todos los días... (Escena 17, 326)

El sentimiento amoroso se asocia, como vemos, a la idea de tener clavado un anzuelo, como si Carmen fuese la persona que ha lanzado ese anzuelo para atrapar a Roca, para «pescarle».

Conclusiones

La importancia e inclusión del puertorriqueño Luis Palés Matos dentro del canon poético de las letras hispánicas resulta hoy en día una cuestión que nadie puede negar en base a la calidad estética de sus creaciones. Sin embargo, todavía existen muchos aspectos de su obra que son desconocidos o que han sido poco estudiados, especialmente cuando traspasamos las fronteras de Puerto Rico y nos movemos al ámbito internacional.

Como ya hemos señalado, su escaso interés por publicar sus textos dificulta enormemente la tarea de los estudios palesianos, por lo que entendemos perfectamente la frustración de Federico de Onís, uno de los críticos más importantes de la poesía del vate guayamés, cuando plantea que la verdadera cuestión es «por qué no público Palés ningún libro antes ni después del renombre que alcanzó a base de la pequeña parte de su obra total que llegó a ser conocida, y tratar de llenar el vacío que hay en nuestro conocimiento de ella» (20-21). Sin embargo, poco se puede hacer para solucionar este asunto más que seguir buceando en los archivos y bibliotecas de las distintas universidades e instituciones puertorriqueñas con la firme esperanza de algún día localizar nuevos textos que hayan permanecido ocultos hasta la fecha.

En relación con este asunto, hemos podido confirmar en este trabajo que el aspecto más desconocido de la creación del vate guayamés son sus intentos de aproximación a los géneros dramáticos. Por ello, hemos tratado de realizar un análisis del Acto Primero de *Mar gruesa (Drama en tres actos)* que arroja un poco de luz sobre las relaciones entre literatura e identidad existentes en este texto en concreto. Así, a través de esta propuesta hemos podido ver que hay algunos aspectos de la poesía de Palés

que también están presentes en esta incursión teatral de nuestro autor, como las alusiones al paisaje insular, aspecto esencialmente ligado al mar, elemento que el autor utiliza aquí para aludir a la fuerza de los sentimientos de los personajes. De la misma manera, hay referencias a la situación colonial puertorriqueña, a la sociedad tradicional y a las características propias del español hablado en Puerto Rico, con lo que Palés configura una obra estrechamente vinculada a su contexto inmediato.

Sin embargo, nos vemos obligados a reconocer que los textos que forman parte de la sección teatral del Archivo «Luis Palés Matos» que se encuentra ubicado en el Seminario Federico de Onís no nos permiten conocer demasiado sobre esta faceta del escritor puertorriqueño, ya que se trata apenas de bosquejos, ideas y textos incompletos.

A pesar de ello, consideramos que es fundamental tener en cuenta el análisis de este Acto Primero para lograr una visión más completa de la trayectoria creadora de uno de los autores más importantes de la generación puertorriqueña del 30. En definitiva, si realmente queremos conocer la obra de Palés en su conjunto y plantear unas conclusiones globales en relación al conjunto de su obra, no podemos obviar estos textos que salieron de la mente del vate guayamés, quien los plasmó en unos legajos que pasaron largo tiempo en el olvido.

OBRAS CITADAS

- Arce, Margot. «Prólogo». *Poesía completa y prosa selecta*. Palés Matos, Luis. Ed., prólogo y cronología de Margot Arce de Vázquez). Venezuela. Biblioteca Ayacucho, 1978. ix-xx. Print.
- Arce, Margot, ed. *Luis Palés Matos: Obras 1914-1959. Tomo II: Prosa*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1984. Print.
- Clar, Raymond. «Lo antillano en la obra publicada e inédita de Luis Palés Matos: tema e Imagen». Universidad de Maryland, 1977. Print.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El almuerzo en la hierba (Iloréns torres, palés matos, rené marqués)*. Puerto Rico: eds. huracán, 1982. Print.
- . *El arte de bregar: ensayos*. Puerto Rico: Callejón, 2003. Print.
- Gewecke, Frauk. *De islas, puentes y fronteras: estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos de EE.UU.* (ed. Andrea Pagni). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. Print.

- González Vales, Luis E. y María Dolores Luque. *Historia de Puerto Rico*. Madrid: CSIC, Doce Calles, 2013. Print.
- Luis, William. *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010. Print.
- Onís, Federico de. *Luis Palés Matos: Vida y obra – Bibliografía – Antología*. Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de las Villas: Santa Clara (Cuba), 1959. Print.
- Palés Matos, Luis. *La poesía de Luis Palés Matos* (ed. crítica de Mercedes López-Baralt). San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995. Print.
- Pedreira, Antonio S. *Obras completas, v.3*. Puerto Rico: Edil, 1968. Print.
- Sáez, Antonia. *El teatro en Puerto Rico: Notas para su historia*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1972. Print.
- Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: University Press of Florida. 2004. Print. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Web. May 2019.

HACIA UNA VISIÓN TRANSATLÁNTICA: LA ESCRITURA CREATIVA E INTELLECTUAL DE LA POETA AURORA DE ALBORNOZ

TOWARD A TRANSATLANTIC VISION:
THE CREATIVE AND INTELLECTUAL WRITING
BY THE POET, AURORA DE ALBORNOZ

Carlos Manuel Rivera
Bronx Community College
City University of New York
Correo electrónico: Carlos.Rivera02@bcc.cuny.es

«A Aurora de Albornoz en su decisión incauta al infinito».
«Qué silencio,
quietud vacía,
Auras que siembran mármoles dormidos,
Abstinencias».

Carboinael Rixema

Resumen

La poeta española, Aurora de Albornoz aporta con su escritura desde el exilio en Puerto Rico y desde su regreso a España a finales de los años sesenta a los actuales estudios transatlánticos que nos revelan las conexiones y desconexiones culturales, políticas y económicas entre España, Latinoamérica, el Caribe y los Estados Unidos. Su trabajo genera un debate académico que desmantela el límite espacial y nacional que proponen los discursos hegemónicos a la escritura del exilio. Su póstumo libro *Croni-líricas. Collage* (1991) nos muestra en una manera más explícita a una España desde el exilio en Puerto Rico y una creación poética e intelectual de un Caribe hispano y una Latinoamérica desde la península, proyectándose con esto la iniciación de unos estudios hispánicos transatlánticos e interdisciplinarios, o quizás transdisciplinarios.

Palabras claves: estudios transatlánticos, poesía española, exilio, literatura latinoamericana

Abstrac

The Spanish poet Aurora de Albornoz contributes with her writing from the exile in Puerto Rico and from the returning to Spain in the sixties to the recent Transatlantic Studies. Her writing reveals cultural, political, and economic connections and disconnections between Spain, Latin America, the Caribbean, and United States. Her work generates an academic debate that dismantles spatial and national limit proposed by the hegemonic discourses to the exile writing. Her book published after her death *Cronilíricas Collee* (1991) displays a explicit way of Spain from the exile in Puerto Rico and a poetic and intellectual creation of the Hispanic Caribbean and Latin America from the Iberian peninsula, projecting the beginning of Transatlantic and interdisciplinary, or transdisciplinary Hispanic Studies.

Keywords: Transatlantic Studies, Spanish Poetry, Exile, Latin-American Literature

Recibido: 24 de abril de 2019. *Aprobado:* 12 de diciembre de 2019.

La poeta e intelectual española, Aurora de Albornoz (1926-1990), contribuye con su escritura a los actuales estudios transatlánticos desde su vivencia, educación y enseñanza en Puerto Rico, como también desde su actividad política, creativa e intelectual en su retorno a la Península Ibérica a finales de los años sesenta. Así, desde nuestras aproximaciones ampliamente a la crítica literaria sobre su libro póstumo *Cronilíricas. Collee* (1991), se nos revelan conexiones y desconexiones interculturales entre España, el Caribe, Latinoamérica y los Estados Unidos. De ahí, que su trabajo genere una polémica cultural que desmantela los límites fronterizos que proponen los discursos nacionalistas a la supuesta nostalgia domiciliaria de la escritura del exilio. Su continuo movimiento creativo entre Puerto Rico, España, Latinoamérica y Estados Unidos nos dirigen a buscar otras maneras para analizar su escritura, resemantizando su trabajo como «una identidad heteróclita, en la cual el lugar del sujeto está hecho en la interpolación de espacios» (Ortega «Crítica transatlántica»

2). También nos permite: «la reconceptualización del espacio, ya no como algo fijo y definido, sino como una construcción social y política, y, por ende, mucho más permeable y compleja [...]» (Merediz y Gerassi Navarro 615), la cual ha sido controlada por poderes hegemónicos imperialistas en ambos lados del Atlántico.

La visualización de una España desde la vivencia en Puerto Rico y la creación poética e intelectual de un Caribe hispano y una Latinoamérica desde el habitar en la Península Ibérica nos muestran la iniciación de unos estudios hispánicos transatlánticos e interdisciplinarios, o quizás transdisciplinario, al ir más allá de un saber específico en una marcada disciplina. Esa agencialidad junto a Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, María Zambrano, Vicente Llorens, Ricardo Gullón, Enrique Tierno Galván, Francisco Ayala, José Olivio Jiménez, Dionisio Cañas e Iris Zavala, por nombrar algunos, ha contribuido desde la escritura creativa, la teoría y la crítica literaria a esta gran misión intelectual hispanista en ambos lados del Atlántico. Su investigación académica, su crítica y su creatividad se inician desde la literatura comparada y se desarrollan «desde una perspectiva pluridisciplinar, con el objetivo además de intentar ofrecer una visión holística», abrirse en la escritura a otras disciplinas, a otros saberes, a otros paradigmas y a nuevas preguntas desde perspectivas que nacen del trabajo literario realizado (García Galindo 62). Su escritura poética, tanto investigativa, creativa como crítica y pedagógica:

ofrece un ejemplo interesante entre las muchas historias del exilio español en América tras la Guerra Civil. Su propia vivencia, su educación heredera de la Segunda República, su dedicación al estudio de la poesía exiliada y su posterior militancia antifranquista, la convierten en sujeto único en el que se reúse la centuria pasada, tanto en lo histórico y lo hace siempre con la mirada puesta en ambos lados del Atlántico, en sus dos tierras: Puerto Rico y España. (González Sans 70)

Es una escritura que nos revela los «lugares de cruce y condensación de esos debates estéticos e ideológicos» de las revistas literarias de la Universidad de Puerto Rico *Asomante* y *La Torre*; una intelectualidad que en su inicio se localiza entre los salones literarios de Nilita Vientós Gastón,

como también en el espacio moderno institucional de la cultura, «quien autorizaba y era autorizado por el exilio español que aprovechaba con energía las oportunidades que abría la modernización a la vida puertorriqueña» (Díaz Quiñones 101-107). Su formación intelectual en la Universidad de Puerto Rico la lleva a encarar «un paradigma ideológico y lo encarna toda su vida de una manera más abierta y plural, porque le va a sumar todo un componente de solidaridad internacionalista de raigambre marxista que matizará un tanto la exclusión de las poblaciones originales del Caribe que se observa en la construcción identitaria» (González Sans 70) «[de la generación] de los Treinta» (Cañete Quesada 20).

Durante la Guerra Civil española (1936-39), la poeta Aurora de Albornoz y su familia se trasladaron de Luarca, Asturias, España a Puerto Rico, donde muchos intelectuales se escapaban de la dictadura franquista (1936-75) y la persecución a los seguidores de la Segunda República española (1931-1939). Entre sus escritos más destacados en crítica, poesía y prosa encontramos los siguientes: *La prehistoria de Antonio Machado* (1961), *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (1967); *Nueva antología de Juan Ramón Jiménez* [sic]: *Estudio preliminar y selección de Aurora de Albornoz* (1973); *Brazo de niebla* (1955-1957); *Prosa de París* (1959); *Poemas para alcanzar un segundo* (1961); *Por la primavera blanca. Fabulaciones* (1962); *En busca de niños en hilera* (1967); *Palabras desatadas* (1972); *Hacia la realidad creada* (1979); *Palabras reunidas* (1983); *Canciones de Guiomar* (1990); *Cronilíricas. Collage* (1991) y *El sur del sur* (1992), publicados *postmortem*; y «Pequeños poemas en prosa» aún inédito; asimismo un sin número de artículos críticos en revistas y periódicos sobre escritores españoles en el exilio y latinoamericanos.

También no han de faltar varias antologías sobre diferentes autores con estudios preliminares y prólogos escritos bajo su pluma. Podríamos decir que su trabajo transatlántico se inicia desde el exilio en Puerto Rico con los escritos sobre Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y en la fe y defensa de «la tradición de la Segunda República Española [que ya perdida] unificaba a castellanos, catalanes, andaluces, asturianos, vascos y gallegos, quienes reivindicaban su diferencia en la pluralidad cultural de España [...] [Un] mundo de encrucijadas y discontinuidades que se convierten en centro, en dirección y en sentido: un gran lugar de construcción de identidades» (Díaz Quiñones 101-107).

No obstante, es importante destacar a Aurora de Albornoz, de las más jóvenes de la tradición del exilio y de otros intelectuales españoles antes y después que ella, en la formación de lo que llamamos hoy día estudios ibéricos, estudios caribeños y estudios latinoamericanos en la actual academia. Un mundo de escritores e intelectuales que desde el exilio contribuyen al Humanismo Solidario que:

recoge una circunstancia básica como hundir sus raíces en la igualdad, la solidaridad, la esperanza y la fraternidad entre los pueblos; en el contexto de un marco social y democrático que garantice los derechos y obligaciones del individuo con la sociedad, y de la sociedad con los individuos, recabando un horizonte en que la nacionalidad o cualquier identidad ingénita no aporta ni merma atributos, sino que es un mero accidente del *ser* [sic] y, prácticamente se articulan sus puntos en torno a la esperanza. (Torés García 4)

Por así decirlo, la tradición del exilio en su obra propone un humanismo solidario frente a los desposeídos por la guerra civil española y se sostiene en la escritora «sin demagogias o sentimentalismos para situar cada una de sus obras en su panorama o devenir». Es decir, para que fluctúen en sus obras críticas y creativas la tradición de los desterrados en concantenación con la poesía latinoamericana social y política de Darío, Vallejo, Martí, Neruda y Guillén, por denominar algunos, autores que «afiliaron los nombres de sus versos para dignificar al hombre americano y que merecen la misma atención que sus compatriotas españoles». *La España peregrina*¹ se transformará en Albornoz en un crisol, en el que se anudan «dos poéticas embarcadas en un mismo futuro: la salvación de un pueblo a través de su lengua». España e Hispanoamérica se entretrejen en «lo novedoso, la vanguardia y otras lenguas ancestrales», enriqueciendo a las letras hispanas transatlánticas o transnacionales (Ripoll 97-99).

En los años 40, a su llegada a Puerto Rico, Aurora de Albornoz comienza a estudiar en la Universidad de Puerto Rico, donde obtuvo la licenciatura y maestría en estudios hispánicos y literatura comparada con una tesis sobre «Antonio Machado y el paisaje». Allí fue guiada por escritores

¹ Substantivación creada por José Bergamín para una revista literaria (1940) en su exilio en México.

españoles, quienes como ella vivían en el exilio, entre ellos: Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Francisco Ayala y Federico de Onís, quienes habían comenzado a desarrollar una visión transatlántica entre España, Estados Unidos y Puerto Rico. Luego, Albornoz se traslada a España a terminar su doctorado en Filología Hispana en la Universidad de Salamanca con una disertación sobre *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, dirigida por Rafael Lapesa, que más tarde fue publicada por la Editorial Gredos (1967)².

Ya obteniendo su grado, regresa a Puerto Rico, donde comienza a impartir clases de literatura en la Facultad de Estudios Generales, Departamento de Español y en la Facultad de Humanidades, Departamento de Literatura Comparada. Durante estos años, debido a su compromiso con la literatura puertorriqueña que se realizaba en el momento, se convierte en mentora del grupo de poetas de la Revista *Guajana*, donde jóvenes universitarios comenzaban a escribir poesía, entre ellos destacamos a: Ángela María Dávila, Antonio Cabán Vale —«El Topo»—, Juan Sáez Burgos, Vicente Rodríguez Nietzsche, Marina Arzola, Wenceslao Serra Deliz, Marcos Rodríguez Frese, José Manuel Torres Santiago, Edgardo López y Edwin Reyes, por identificar algunos. El mundo hispanoamericano que conoce en sus estudios en Puerto Rico le presenta a Albornoz una forma de «moderno descubrimiento de cuanto sucedía de España en tierras de América» y de entender la grandeza de la lengua castellana en estas tierras al otro lado del Atlántico (Ripoll 93).

En cuanto a los estudios transatlánticos no solo son considerados como nuevos y controvertibles, sino, más bien, se visualizan como: «una práctica compleja de posicionamientos, rearticulaciones y negociaciones [...]» («Crítica transatlántica» 2). Se puede decir que: «estos estudios cabe definirlos como un campo interdisciplinario que no *presupone* la unidad cultural del mundo hispano, sino que se concentra, dentro de un marco comparatista y trasnacional, en las intenciones dinámicas y conflictivas que han venido caracterizando las relaciones entre España, Latinoamérica y Estados Unidos» (Faber 316).

Según nuestras maneras de adentrar en varios escritos desde el exilio de sus creadores, estos no se nos muestran ni nuevos ni controvertibles.

² A partir de esta nota al pie de página se mencionarán libros de la autora que fueron consultados en esta investigación. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1967.

En muchas formas, el espacio académico y la investigación se han fosilizado en una crítica y una investigación tradicional y reaccionaria, como también autoritaria y limitada. Es decir, se plantean propuestas que parten de discursos hegemónicos y desde los espacios centrales de poder, ya sean académicos o geopolíticos, obviando a una multiplicidad de sujetos, a la diferencia, a las invenciones de la tradición, a una escritura heterogénea, a la transculturación, a la hibridez, a la polifonía, a la heteroglosia, a la transgresión y al desmantelamiento de los discursos totalizantes y homogeneizantes nacionales, continentales y regionales hispanos sobre problemas de género, raza, lengua y clase.

Desde varias décadas, los marcos teóricos que proponen la desconstrucción, el posestructuralismo, el postcolonialismo, la carnavalización, los estudios y las teorías culturales e interculturales, los acercamientos globalizadores, y en las últimas décadas, la teoría decolonial nos han permitido otras avenidas desde donde enfatizar y releer tanto a escritos canónicos como no canónicos, exponiéndose desde otras perspectivas más abiertas y desestabilizadoras. Se debe encuadrar una crítica que genere un diálogo de regiones españolas, latinoamericanas, estadounidenses y caribeñas, sin un autoritarismo académico monolítico y con aperturas hacia nuevos devenires epistemológicos que estos trabajos proyectan desde el afuera, desde la liminalidad, o desde lo excéntrico de la catalogación archivística; pero puntualizando la otredad desde perspectivas más abiertas en el sentido de que no puedan ser integradas en los mercados transnacionales académicos como objeto fetiche de consumo y exotización. Con este acercamiento a los estudios transatlánticos de varios escritores del exilio, como es el caso de Albornoz, se busca no una definición del sujeto y su escritura desde la totalidad, sino desde la porosidad subalterna del susodicho frente a las geopolíticas imperialistas en el Atlántico (Gabilondo 8-53).

Por supuesto, que se ha ejercido una problematización en los estudios transatlánticos al descentralizar el paradigma de los estudios regionales que tanto apogeo tuvieron en décadas anteriores. Por esta razón, en estos momentos, los estudios ibéricos, americanos, latinoamericanos, africanos, asiáticos y caribeños no son suficientes para cubrir un espacio, en el cual Latinoamérica, España, el Caribe y Estados Unidos, como también otras regiones dialogan entre sí y representan varios aspectos de la producción cultural atlántica ya no regional, sino transnacional y global (Dembiez 77). De esta manera, el debate en el campo de los estudios transatlánticos

apela a «una nueva exploración de la representación intercultural: las representaciones del Sujeto atlántico y la reescritura del escenario colonial, la construcción del Otro en el relato de viaje, la hibridez de la traducción, el tránsito de ida y vuelta de los exilios y las vanguardias [...]» (Ortega «Post-teoría y estudios transatlánticos»). Se confrontan con estos estudios «la movilidad, la digitalización de la cultura, los mecanismos de apropiación de flujos de intercambio y la extensión del “afuera”» (Gallego Cuiñas 7).

Los estudios transatlánticos nos conceden desde diferentes perspectivas y aproximaciones sin caer en cualquier especificidad, dirigimos a una compleja discusión o a una crítica que converse con otras disciplinas y revele los problemas en el pensamiento contemporáneo que nos transportan a lo transdisciplinario para encausar los problemas de subjetividad, lo ontológico y el decaimiento de los ideogramas nacionalistas recalcitrantes que se permean sobre los trabajos de escritores exiliados de Europa, Estados Unidos, África, Latinoamérica y el Caribe, quienes residen y se mueven alrededor del Atlántico.

A través de esta visión transatlántica, nuestros objetivos como críticos e investigadores se inclinan en otra puntualización que nos lleva a la observación y al análisis sobre la realidad social y política de la región atlántica, en la cual fluyen los intercambios y las relaciones que son producidas y vinculadas en términos de decisiones que afectan y benefician al campo de estudio. Tampoco con esta visión, podemos prescindir de buscar no un contexto general transatlántico, sino las particularidades de la región y enfatizar la variedad creciente de problematizaciones en nuestro tiempo que sobrepasan la catalogación eurocéntrica y occidentalista, en las cuales el hispanismo totalizante o los estudios hispánicos han sido ubicados por varias décadas.

Si nos planteamos sobre los límites impuestos por la epistemología hegemónica de varios sujetos y sus lugares de origen que han sido marcados por fronteras geopolíticas y nacionalismos, la excentricidad y la transterritorialidad de la obra de Aurora de Albornoz necesita de un análisis intelectual y cultural diferente que vaya más allá de las taxonomías establecidas, y que se visualicen desde la resistencia y la negociación con los discursos dominantes en las aproximaciones al estudio de su escritura. Su localización como parte de los estudios transatlánticos nos muestra «una posibilidad diversa, libre de una genealogía disciplinaria», en el cual

el sujeto escriturario fue condenado como víctima de un rol específico («Post-teoría y estudios transatlánticos»).

La escritura de Albornoz nos invita a unir fuerzas intelectuales y a difundir otra epistemología que nos presente el diálogo constante y hasta disonante que han tenido Puerto Rico, Estados Unidos, España, Latinoamérica y el Caribe. Su literatura es un claro ejemplo de un marco transatlántico, en el cual el punto central se disuelve en una variedad de rizomas, donde se renace y se restablece lo escrito para circunnavegar por Norte América, Latinoamérica, el Caribe y Europa en un continuo debate e intercambio cultural, social, político y económico (García Galindo 62). Es un enfoque que disuelve la «identidad nacional» frente a la globalización (Fernández del Alba 35-57). Por esto, se abandona el discurso totalizante continental y regional «para concentrarse en el estudio de los flujos migratorios, comerciales y culturales entre distintas regiones» (Trigo 21).

De acuerdo a esta concepción arriba mencionada, podríamos decir que sus estudios de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y José Hierro, tanto en poesía lírica y filosofía, como en sus poéticas, se proyectarán igualmente en sus trabajos creativos y pedagógicos, partiendo de la poesía modernista hispanoamericana sobre José Martí y Rubén Darío. Es decir, los aportes investigativos y críticos que habían realizado Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís sobre el modernismo hispanoamericano le servirán a la autora como fuentes intertextuales de su literatura (Zavala 157-66). En estos aportes se resaltarán el «collage», la escritura fragmentada que intertextualizará con sus lecturas y estudios de Baudelaire en sus aproximaciones a Machado y Juan Ramón, y en la ruptura que divide a la prosa de la lírica, apareciendo la prosa poética, la poesía en prosa, las fabulaciones, la prosa lírica narrativa —testimonios, memorias, diarios, autobiografía, crónicas, los ensayos, los artículos, los apuntes, y más tarde en sus estudios exhaustivos y enseñanzas de la narrativa de la literatura latinoamericana desde sus orígenes hasta lo contemporáneo, por caracterizar algunos. Albornoz no abandonó los estudios y creación de la poesía, pero sí hay que anotar, su fuerte inclinación al estudio de la narrativa latinoamericana desde muy temprano y las enseñanzas recibidas por su profesora y mentora, Concha Meléndez, como lo demuestran sus escritos y currículos de cursos en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad de Nueva York con sede en Madrid hasta los finales de sus días. Su trabajo académico, investigativo y creativo es exal-

tado desde su humanismo, su gestualidad, «dicción y escena vital» (Ripoll 87). En nuestras experiencias, tanto en el aula como en su apartamento en Madrid, recordamos sus pausadas y apasionadas discusiones, conversaciones, tertulias y estudios de la literatura latinoamericana. En ese espacio se vinculaban poéticas transatlánticas españolas e hispanoamericanas de Unamuno, Machado y Juan Ramón con las de Martí, Del Casal, José Asunción Silva, Darío, Lugones y el modernismo latinoamericano, con las vanguardias de Neruda, Vallejo, y con la narrativa de Borges, Bioy Casares, María Luisa Bombal, Carpentier, Cortázar, Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y el boom latinoamericano, por citar algunos.

En ese hogar transatlántico, se cruzaban alumnos jóvenes de Las Américas, España y del resto de Europa, y en ellos brindaba todo lo que podía obsequiar una maestra de literatura y amiga: «el filamento imperceptible [del texto y los autores] que nos conecta con el macrocosmos» (Ripoll 89). Su rigurosidad académica y creativa nos muestra una literatura fronteriza, híbrida, de encrucijadas, combinaciones experimentales de géneros literarios, en el que sobresale la diversidad o la heterogeneidad en gustos, temas, discursos y estéticas (Sánchez Torre 139). Una poética que siempre se posicionó desde una propuesta transatlántica que enlaza lo español, lo latinoamericano, lo hispanocaribeño, lo afrohispano y lo hispanoestadounidense sin haber separaciones entre ellos por los lugares de origen de sus sujetos, y partiendo siempre de la unificación y riqueza de ellos por la lengua castellana y sus variaciones dialectales.

Una escritura que, según Iris Zavala, se inclina a:

pensar, crear, resistir que eran en ella modos de vida, otra manera de pensar, de vivir. Su crítica tiene resonancias pasionales: escribe porque ama, porque cree. Si tuviera que definir su escritura diría que es ante todo metáfora: insinúa sin presentar, sugiere sin explicar, evoca sin nombrar, alude sin decir; la metáfora habla en forma oblicua, apela a connotaciones. (161)

Como anteriormente mencionamos, la escritura de Machado estará en la obra albornociana, partiendo de sus estudios analíticos y profundos en sus ediciones con prólogo de su obra poética y prosística completa. En ella, la autora ve varios puntos en el que coinciden intertextualmente la

presencia de Unamuno y Rubén Darío en Machado, y en la que se visualiza la dialéctica de un «excitador y excitado» más que un influenciante de la palabra, la creación, el tiempo, la lengua, el paisaje, el hombre, Dios, la guerra, la política republicana y la patria (Salvador 121-38). Es con la filosofía y poética machadiana, la cual también se ve camuflada por el autor en varios de sus escritos con heterónomos, como Juan de Mairena, Jorge Meneses y Abel Martín, donde la autora encuentra la fluidez de ese ser heterogéneo. Es un intertexto que Albornoz utiliza para recrear en la escritura la multiplicidad del ser intertemporal que viene a ser ella misma en obra y vida.

Al igual, Juan Ramón Jiménez tomará carta de presencia irremplazable en la escritura académica y creativa de Aurora de Albornoz. Su fascinación por la «mezcla de instinto e inteligencia» del autor, y enfatizando «la expresión profundamente sensitiva», en la cual el poeta como ser humano puede cumplirse totalmente por su «trabajo vocativo» y llegar a la «fusión cósmica», estudia con rigor sus libros de la posguerra y el exilio: *Canción, La estación total o canciones de la nueva luz, El otro costado, Animal de fondo y Dios deseado y deseante* (Rubio 109-114). A través de «la exquisitez de Juan Ramón», llega a Unamuno, descubriendo «los fondos metafísicos» del Poeta-Maestro, y más tarde con el libro *Animal de fondo* –con Rubén Darío detrás como «forma y fuego»– se dirige a la poesía de Antonio Machado, donde es cautivada por su estética de «desbordante austeridad», influyendo ampliamente en «su campo crítico e ideológico» (Ripoll 95-99).

De esta manera, sus estudios y lecturas sobre *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón, en el que se destaca una poesía sobre Nueva York, la llevará a publicar un libro inédito con un estudio suyo preliminar *En el otro costado* (1974)³. En este libro, se incluirá un poema que la cautivará para siempre y es «Espacio». Un poema que nos dirige a ver: «las ideas de circularidad, de movimiento nuclear, de tiempo inalterable [que] instigan una segunda lectura, a la lectura de otro texto» que ya no es el mismo, porque [hay que] descontextualizar la obra de su autor, en el sentido de una propiedad histórica (Ripoll 90). En este poema se ven «las experiencias humanas vividas por el autor [...] y recorre las distintas etapas de su poesía: la sensitiva, la intelectual y la suficiente o verdadera» (Rubio

³ Jiménez, Juan Ramón. *En el otro costado*, primera edición preparada y prologada por Aurora de Albornoz, Madrid, Júcar 1974.

110). De aquí que, por la circularidad histórica entre España y América, Albornoz se adentra desde el contenido y la forma en la técnica del *collage*, la cual estará casi siempre presente en su escritura porque «intuyó que [...] iba a ser identificado, en las artes visuales y en la literatura, como uno de los recursos técnicos de la estética del siglo veinte que caracterizaría la modernidad y la posmodernidad» (Cañas 55).

De su poesía, según el estudio «La luz y el olvido: la escritura poética de Aurora de Albornoz», de Concha González Badía Fraga, se recoge un sujeto lírico que viaja transatlánticamente desde las memorias de niñez en Asturias, su exilio, estadía y hogar en Puerto Rico, sus estudios en París, su regreso a Puerto Rico hasta su vuelta y vida en España antes de su muerte. Por consiguiente, haciendo una mirada general que parte de este estudio antes mencionado, podemos decir, cómo en *Brazo de niebla* (1955)⁴ se produce un «tono marcado por el temor y el frío. La fugacidad del tiempo, la percepción casi física de la muerte, un grito ahogado entre la niebla y el silencio de un paisaje confuso [...]» (66).

Después en *Prosas en París* (1959)⁵, incluye poemas en prosa que en mayor o menor medida cultiva con influencias del mismo estilo de poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Darío, Cernuda y Juan Ramón Jiménez. Es en este libro que «aparecen rasgos tangibles de Baudelaire, paseante [o *flâneur*] que con su máscara social se interna en los vericuetos de la gran urbe para darnos una visión fugaz, etérea y veloz del tiempo moderno» (69). En *Poemas para alcanzar un segundo* (1961)⁶ «alcanza una enorme fuerza lírica a través de una voz radicalmente personal, sencilla y cargada de ternura [...], un sincero diálogo de la autora consigo misma [...], una comunión con el otro, el reconocimiento de ser parte activa del mundo, de poseer una voz que se timbra en la compañía de iguales [...]» (70).

Mediante el libro *Por la primavera blanca. Fabulaciones* (1962)⁷, la escritora entra en los relatos o «fabulaciones con hondura lírica, [llenando estas piezas] del recuerdo autobiográfico; pero esta vez mediado por un fuerte distanciamiento que da entrada al suspenso, a un tierno uso de la imaginación y, como no, de nuevo, a la dialéctica ya acostumbrada en el

⁴ *Brazo de niebla*. San Juan, Puerto Rico: Coayuco, 1955.

⁵ *Prosas de París*. San Juan, Puerto Rico (s. n.), 1959.

⁶ *Poemas para alcanzar un segundo*. Madrid: Rialp, 1961.

⁷ *Por la primavera blanca. Fabulaciones*. Madrid: Insula, 1962. Reedición Granada: Traspies, 2005. Prólogo de Concepción González-Badía Fragua.

verso de Aurora». Una dialéctica que se dirige «a la ruptura de frontera entre la vida y la muerte, que a veces vuelve a ser entre el pasado y el presente, siempre a favor de una existencia plena, sin claroscuros, vitalista y serena» (74-75).

Más tarde, publica *En busca de los niños de la hilera* (1967)⁸, el cual es un tributo a su maestro, Antonio Machado y su poema LXVI (66) de *Galerías*. En el libro, la autora vuelve a su niñez desde el presente de su sobrino de cinco años, José Fernández de Albornoz, para dirigirnos con una mirada unamuniana a «una suspensión de extrañeza que el adulto siente hacia su propio recuerdo infantil, la imposibilidad de reconocerse en el que se fue en el pasado, la sensación de que nuestro cuerpo no es sino un cementerio de almas de todos los hombres y mujeres que hemos sido en nuestra vida» (75). A la misma vez desde ese retorno al pasado y esa recuperación del tiempo proustiano de su niñez, nos vuelca en «el uso de la palabra como instrumento», en el que en el poema no tiene un asunto concreto y es «sostenido por la sorpresa» de lo que ya no existe como hizo Juan Ramón con su lírica (Rubio 112).

Palabras desatadas (1972) comienza a dar un salto y se adueña del «secreto: la palabra y la poesía nos abren las puertas a la posibilidad de ser en plenitud, de conocer la verdad que guardamos dentro, de recrear a través de la imaginación lo que fuimos y lo que somos» (González Badía Fraga 77). La obra es la unión de «la poesía y la vida en el poema», como «una reflexión consciente» de que por la palabra se descubre «la realidad viva, abierta, eterna y mutable a calor de la historia y las circunstancias personales» (78). De esta forma, el texto nos muestra «una teoría poética que afirma que el poema ha de ser una reconstrucción de la realidad al calor de la palabra y la conciencia vital de quien escribe» (79). En *Palabras reunidas* (1983)⁹, último libro publicado en vida, la autora presenta con un estilo juanramoniano esa «línea sensualista», trabajada en anteriores poemarios, y en la que continúa con el tema de la fusión del arte con la vida. Son versos testimoniales, duros, que constituyen como apuntó Álvaro Salvador, «una crónica de reencuentro» (79).

Canciones de Guiomar (1990)¹⁰, con prólogo de José Hierro, es un texto en el que la autora inventa un «guiño intertextual» sobre unos supuestos

⁸ *En busca de los niños de la hilera*. Santander: Isla de los Ratones, 1967.

⁹ *Palabras reunidas (1967-1977)*. Madrid: Ayuso, 1983.

¹⁰ *Canciones de Guiomar*. Madrid: Torremozas, 1990.

papeles encontrados en la sala Juan Ramón y Zenobia en la Biblioteca José M. Lázaro de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, donde la llamada Guiomar le dedica a Antonio Machado. A través de la obra, el personaje se representa a sí misma: «a mitad de camino entre el pasado irreparable y el apócrifo presente [...], y en la nueva dimensión de los procedimientos intertextuales basados de la cita hallada en este caso en una nueva estructura del bolero» (Rubio 117). El bolero es para la autora «sentimiento, verdad y ritmo» (Jiménez 31). Entonces por esto, la voz lírica nos deja ver la pérdida de un amor que «se compensa con la fantasía de la protagonista». Es un juego donde «se disfraza para desnudarse a través de una palabra creadora, refulgente, llamada a brindar sensaciones, a despertar el instinto más allá de la inteligencia» (González Badía Fraga 81-82).

*Al sur del sur*¹¹, cuaderno de poesía, publicado después de su muerte (1991), la escritora se traslada a pueblos de Cádiz y mediante imágenes andaluzas se siente revitalizada y dispuesta a abrirse a una «realidad transfigurada, una realidad que sube el telón para su disfrute» (González Badía Fraga 83-84). Igualmente, su último poemario, aún inédito, *Pequeños poemas en prosa*¹² nos da la «representación global del cambio permanente» (Rubio 113) y es «un acercamiento a lo más cotidiano y elemental de nuestra realidad», donde se recrean las costumbres, las flores con luz y color, los alimentos, las ciudades, los aeropuertos, las fotografías antiguas, los seres queridos, la ternura de un año nuevo, los objetos (González Badía Fraga 84), y siempre estará presente la voz de Juan Ramón Jiménez (Rubio 117-18). Su obra poética en todos sus registros se orienta a su «búsqueda existencial, planteada a través de elementos no muy diversos, pero repetidos de forma constante: junto al paisaje, la preocupación social o el mundo femenino [donde se aproxima] al tiempo como elemento estructurador de la vida» («La escena arcaica...» 39).

Pues bien, ahora haciendo una revaloración de su escritura transatlántica a través de su libro póstumo *Cronilíricas. Collage* (1991), el cual es para nosotros el mejor ejemplo que resume su escritura, y el cual la misma autora define como «collage de retazos de vida» (13), acentuamos sobre nuestra principal propuesta ensayística. Según Begoña Cambor, estudiosa de la obra crítica y creativa de Albornoz, «supone esta obra una incursión decidida en el terreno del memorialismo, aunque su exploración se hace

¹¹ *Al sur del sur: Poemas, Cádiz*. Cádiz: Ayuntamiento de San Roque, 1991.

¹² Poemario aun inédito.

desde una posición de frontera en la que llegamos confundir motivaciones, discursos e incluso protagonistas diversos». Una escritura que continúa con la tradición de las mujeres del exilio español («Cronilíricas» 236). El texto, «en su lectura, es un entramado de temas diversos, desarrollado en una prosa a veces fragmentaria y en ocasiones muy lírica [...]» (*Hacia todos los vientos* 135). Es un escrito en el que «se vale de la prosa, en mayor o menor medida, del uso de recursos, tonalidades, ambientaciones, etc. que tradicionalmente consideramos como poéticas o líricas» (Sánchez Torre 140).

Por otra parte, se articula como un «testimonio de una escritora que supo en todo momento hacer compatible una noble actividad política y un admirable trabajo creador» (Caballero Bonald 12), ya sea su posición antifranquista como su visión de una sociedad latinoamericana y española socialista o por su inclinación hacia la autonomía e independencia de Puerto Rico. Es decir, es una escritura imbuida políticamente de «[preocupación] por el destino de los obreros, de los humildes y de los humillados de Latinoamérica [y que] defendió en España los derechos de las mujeres y de los homosexuales [...], o la que fue al Bronx, el barrio latino más pobre de Nueva York [donde] va a dar una charla a principios de los ochenta [para] defender la independencia de Puerto Rico» (Cañas 56).

El libro *Cronilíricas*, en una primera mirada, es «una colección de veintidós textos –algunos de ellos ya previamente publicados en obras colectivas o en revista– que comparten como eje predominante la evocación de pasajes, escenas, anécdotas e historias vividas por la autora durante su vida adulta». Toda una circularidad de palabra, en la que se prefiguran tres motivos que son la reflexión por el «fallecimiento de alguna persona admirada o amada; la evocación de pasajes vitales compartidos con otros tantos compañeros de nombre bien reconocible; y por último la reconstrucción de anotaciones, apuntes o comentarios de la obra literaria o cinematográfica ajena» («Cronilíricas» 236). Se nos presentan como unas memorias que poseen «vacilaciones, cambios de temas y, especialmente trampas técnicas a la que expresa con toda precisión las dificultades que el acto memorístico genera en quien busca relatar un espacio de su propia vida» (*Hacia todos los vientos* 135). Es una escritura fronteriza e híbrida en «collage», que es una posición como sujeto escriturario entre intersticios, fronteras, espacios liminales y excentricidades. Una hibridez escrituraria, donde el tiempo se marca por imágenes, recuerdos, reflexiones, polisemias, meta-

poéticas, citas y hasta olvidos» (Torés García 4). Toda una fusión que se guían desde una narración en primera persona que viaja entre la memoria, el recuerdo y la realidad, pero que ningunas de ellas pueden concretarse en algo fácil de categorizar, dirigiéndose a la inestabilidad del recuerdo, a las trampas que se configuran en la memoria (*Hacia todos los vientos* 139).

De este modo, se nos revela una poética crítica y creativa que va desarrollando desde sus anteriores trabajos sobre Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y José Hierro, de otros escritores españoles exiliados; transeúntes, quienes viajarán con ella en ese trayecto transatlántico de su escritura, así como personas a quienes conoció en su habitar en América. De la misma forma, se aúna una visión ética y estética del mundo que combina un doble nivel de reflexión: por un lado, el vínculo que establece entre literatura modernista hispanoamericana y Juan Ramón Jiménez con la poesía social [de la cual] ella es contemporánea; por otro lado, el puente que tiende entre los procesos revolucionarios y democráticos de las repúblicas sudamericanas en el último cuarto del siglo XX y la propia situación de España en los últimos años de la dictadura franquista y en la llamada transición (González Sans 70).

Lo transatlántico en *Cronilíricas. Collage* (1991) se representa como si fuera, según la autora:

el alma de Rubén, por la clase [de literatura hispanoamericana], y aquí, por las clases mías. Y se lo dije a ella, [Concha Meléndez], ya cuando la vi por última vez, vieja y envejecida, cómo sus lecciones de entonces me guiaron [...] la imagen de ella [...] iluminadora de escritores de América, América nuestra, nueva entonces para mí, aprendiendo entonces a escribir versos, a investigar, a leer mi lengua en América, las palabras de América penetrándome, invadiéndome, como el sol. (83)

Son notables ejemplos en el libro *Cronilíricas. Collage* (1991), en las que se expone a ese sujeto que está interpolado entre España, Latinoamérica, el Caribe y Estados Unidos, en el cual el espacio fijo se transgrede, debido a las construcciones sociales y políticas que centralizan las identidades de los sujetos individuales y colectivos. En ese lugar marginado que la taxonomía eurocéntrica ha dejado para los pobres marginados y

subalternos sujetos de la América hispana, existe en la escritora una negación y resistencia a sobrevalorar el hispanismo desde lo unívocamente español peninsular. Lo regional, en este caso, según ella, limita la visión macrocósmica de un sujeto hispano más allá de identidades nacionales encausadas a un devenir. Cuando la autora recuerda fragmentariamente en su crónica a Salvador Allende nos dirige a ver las transiciones democráticas y socialistas, transformándose en «desazón ante el rumbo que toman los países [España y de alguna manera Chile o el resto de Latinoamérica], y las luchas que se han ido dejando por el camino», cuando antes se pensaban cambios significativos para el futuro. Ese nuevo presente neoliberal poco antes de su muerte no lleva ninguna relación con lo que ella y otros habían estudiado, discutido, planificado previamente, y se pregunta dónde quedaron esos muertos y dónde quedaron las luchas que los mantuvo unificados frente a la dictadura y el fascismo «desde una vocación literaria revolucionaria modernista» (González Sans 78-79).

Del mismo modo que realiza sobre Allende, nos llama la atención el viaje transatlántico creativo que hace de su escrito sobre Rubén Darío y su paso por la Argentina. En el escrito recuerda a la nación desde un espacio indefinido entre los intersticios de España, Puerto Rico y el continente americano (1980). Es en ese pasado modernista cosmopolita bonaerense, donde evoca sobre la dictadura política y los perseguidos desaparecidos del país. Claro siempre lo hace con un pensamiento de protesta o con un *Canto de vida y esperanza* (*Cronilíricas* 27-29).

Su escrito en el libro sobre Alejo Carpentier y su narrativa es indispensable para entender lo que proponemos de su escritura transatlántica. En él, encontramos no solo la apreciación por la escritura del autor y su imaginario, donde transitan varios personajes del pasado que se entrelazan, aun teniendo diferentes vidas y existencias. Para la autora, es a través de esa escritura de Carpentier que metonímicamente se revaloriza la escritura latinoamericana y del Caribe hispano. Para ella, el imaginario, las experimentaciones, la combinación de lo mágico y lo lógico han desarrollado una literatura hispánica que cruza y no se localiza en ningún espacio fijo de continentes o islas. La hispanidad ha crecido globalmente y va más allá de localizaciones nacionales. Hay conexiones entre la hispanidad europea y peninsular con la americana; pero también hay disimilitudes que reflejan la autonomía en la escritura latinoamericana y caribeña hispanófona (*Cronilíricas* 31-34).

En el texto podemos entender que parte del pensamiento que desarrolla en su escritura, básicamente fue desarrollado desde las fronteras entre Puerto Rico, América Latina y España. Es allí en esos no lugares¹³, donde conoce a los escritores españoles y latinoamericanos a ciencia cierta que hicieron huellas en su vida y creación: Juan Ramón, Machado, Martí, Darío, Unamuno, Borges, Neruda, Rosalía de Castro, Carpentier e Hierro, por mencionar algunos. Definitivamente, *Cronilíricas. Collage* (1991) se exporta desde la memoria en España traída desde América, como un escrito desde un espacio, un imaginario y un estudio en el que se interpolan experiencias de vida y escritura que no ceden a ninguna especificación local, lingüística y nacional.

Por lo tanto, podemos decir que el discurso literario en su escritura, es una clara revelación de la «negación a encasillar a un escritor y su obra a la “totalidad”», que «es con frecuencia una forma ritualizada que presupone que la “identidad” se cristaliza en formas definitivas y conclusas». Su «próxima y lejana teatralidad le permitía ocultarse y revelarse, abrir las posibilidades de ser en su vestuario, en sus textos, en los experimentos formales de sus versos, en sus estudios sobre Machado, Unamuno y Neruda». Un no estar en «un lugar seguro». Un lugar que no es ni España, ni Puerto Rico, ni Estados Unidos, ni Latinoamérica, ni el Caribe hispano, y que construye una identidad imprecisa que «mezcla poéticas y posiciones», y que vive «varias fronteras culturales y políticas» (Díaz Quiñones 101-107). En otras palabras, la autora se posiciona como «testigo heterodoxo del tiempo que vive de su propia experiencia que toma una política de pluralidad e inclusión» que va desde su niñez antes del 1936 hasta su contemporaneidad desde el 1970 hasta su muerte en el 1990. Su «identidad migrante y fragmentaria [...] se construye política y poéticamente como una intersección en la que la lengua común expresada a través del lenguaje poético y la solidaridad internacionalista resignifican la relación entre España y América en las décadas finales del XX, intentando el vínculo histórico de la conquista y del agravio» (González Sans 74).

De lo anterior, apuntamos que Aurora de Albornoz crea a partir de la escritura creativa y académica una teoría literaria, la cual «se funda-

¹³ Para una clara definición de los «no lugares» o los intersticios, fronteras o interpolaciones ver los estudios de Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

menta en la emanación de la tradición de la ruptura «para la realización perfecta de un espacio en donde las contradicciones fuesen capaces de edificar el andamiaje hacia la verdad paradójicamente antidogmática» (Ripoll 95-96). Su «estilo expositivo no se dejó ganar nunca por los tecnicismos extremados de ciertas teorías formalistas en boga». Escribe textos, escudriñando la verdad que «se escondía tras el sentimiento del poeta o escritor, del poema o del pasaje— [...] Porque tales tecnicismos, además de no serle necesarios dada su concepción de la crítica, habrían sonado en su estilo como disonancias, arritmias, como tropiezos o rupturas de la melodía ideal que debe llevar toda escritura...» (Jiménez 31).

De su obra crítica y creativa, visualizamos que a partir de su estudio sobre Machado¹⁴ y por ende sobre Juan Ramón, se destaca: la intuición como herramienta que recoge el lector para el entendimiento de la obra; la búsqueda de sonoridad en las palabras; la creación de formas y significaciones a través de las palabras; la creación literaria como crítica de la misma literatura; el encaminar la creación estética hacia lo intertemporal o hacia lo eterno; y la construcción de una historia como base y soporte del escrito, por anotar algunas.

Cerramos esta reunión de palabras aquí, aunque todavía faltarían muchísimas, diciendo que la escritura adelantada a su tiempo de Aurora de Albornoz, ya sea poética, metapoética prosística y ensayística se recoge en un viaje transatlántico desde el exilio español en Puerto Rico; que cruza fronteras disciplinarias, poéticas, espacios geopolíticos, apuntando a un hispanismo más allá de lo continental, lo regional y lo nacional. Su escritura nos sumerge en una multiplicidad de identidades, heteroglosias, polifonías, transculturaciones, hibridaciones, heterogeneidades, ideologemas, políticas, estilos y géneros, donde transitan en una exquisita mezcla el ensayo, la prosa y la poesía. Su iniciativa y aportación creativa, investigativa y pedagógica nos revela un hispanismo transnacional, global y planetario de diferencias que todavía nos queda mucho qué descubrir.

¹⁴ En «Antonio Machado: “De mi cartera”. Teoría y creación». *Cuadernos hispanoamericanos*. 304-307. Tomo 11 (1975-1976): 1014-1028 y en su libro *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1967, se nos dan muchas claves para entender su obra crítica y creativa.

OBRAS CITADAS

- Albornoz, Aurora. *Cronilíricas. Collage*. Madrid: Devenir, 1991.
- Caballero Bonald, José Manuel. «Prólogo». *Cronilíricas. Collage*. Madrid: Devenir, 1991. 9-12.
- Cambolor, Begoña. «*Cronilíricas* de Aurora de Albornoz en el contexto del memorialismo del Exilio». *Revista Signa* 19 (2010): 235-253.
- . «La “escena arcaica” en la poesía de Aurora de Albornoz: un simulacro autobiográfico». *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz: actas de la jornada celebrada*. con Coords. José Antonio Pérez Sánchez y Leopoldo Sánchez Torre. Oviedo, Asturias: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 2007. 39-52.
- . *Hacia todos los vientos. El legado creativo de Aurora de Albornoz*. Madrid: Devenir, 2010.
- Caña, Dionisio. «La divina nos mira con aire irónico (Homenaje a Aurora de Albornoz)». Cambolor y Pérez Sánchez. pp. 53-62.
- Cañete Quesada, Carmen. *El exilio español ante los programas de identidad cultural en el Caribe insular*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verbuert, 2011.
- Dembiez, Katrazyna. «Estudios transatlánticos como un nuevo reto para los estudios latinoamericanos». *Revista relaciones internacionales* 84 (2012): 77-86.
- Díaz Quiñones, Arcadio. «La tradición del exilio sobre Aurora de Albornoz». *La memoria rota*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1993. 101-107.
- Faber, Sebastián. “Fantasmas hispanistas y otros retos transatlánticos”. *Cultura y cambio social en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verbuert, 2008. 315-45.
- Fernández del Alva, Francisco. «Teorías de la navegación: métodos de los estudios transatlánticos». *Hispanófila* 161 (2011): 35-57.
- Gabilondo, Joseba. “A multicultural Atlantic Critique of European Universalism: Neonationalism from Derrida to Agamben”. *Tropos* 31 (2005): 8-53.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Los estudios transatlánticos a debate». *Revista Puertes de Crítica Literaria y Cultural* (2014): 6-13.

- García Galindo, Juan Antonio. «Estudios Transatlánticos: en torno a un proyecto académico Interuniversitario». *Revista Surco* Vol. 4 (2014): 61-64.
- González-Badía Fraga, Concha. «La luz y el olvido: la escritura poética de Aurora de Albornoz». Camblor y Pérez Sánchez. pp. 65-85.
- González Sans, Alba. «La mirada panhispánica de Aurora de Albornoz: poesía, memoria y revolución». *Revista Letras* 17 (2016): 69-80.
- Jiménez, José Olivio. «Aurora de Albornoz: crítica y bolero». *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 27-38.
- Merediz, Eyda M. y Nina Gerassi-Navarro. «Introducción: confluencias de lo transatlántico y lo latinoamericano». *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV 228 (2009): 605-36.
- Ortega, Julio. «Crítica Transatlántica en el siglo XXI». La ciudad literaria de Julio Ortega. http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07.
- . «Post-teoría y estudios transatlánticos». [Http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07](http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07).
- Ripoll, José Ramón. “Aurora de Albornoz: América y la España peregrina”. Camblor y Pérez Sánchez. pp. 87-104.
- Rubio, Fanny. «El “juanramonismo” de Aurora de Albornoz». *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz: actas de la jornada celebrada*. Camblor y Pérez Sánchez. pp. 105-20.
- Salvador, Álvaro. “El Antonio Machado de Aurora de Albornoz”. Camblor y Pérez Sánchez. pp. 121-38.
- Sánchez Torre, Leopoldo. «La poesía de Aurora de Albornoz: una escritura fronteriza». Camblor y Pérez Sánchez. pp. 139-55.
- Torés García, Albert. «Aurora de Albornoz, la escritura de la memoria reflexionada». *Sur: Revista de literatura* 7 (2015): 1-5.
- Trigo, Abril. «Los estudios trasatlánticos y la geopolítica del hispanismo». *Cuadernos de literatura* 31(2012): 16-45.
- Zavala, Iris «Aurora de Albornoz y la crítica ficción». Camblor y Pérez Sánchez. pp. 157-66.

**EL CUERPO DE LA POLÉMICA:
SOBRE LA DISPUTA ENTRE
CLARÍN Y PRAT DE LA RIBA**

THE BODY OF THE CONTROVERSY:
ON THE DISPUTE BETWEEN
CLARÍN AND PRAT DE LA RIBA

Mariano Saba, Ph. D.
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Correo electrónico: marianosaba@gmail.com

Resumen

En 1896 Leopoldo Alas y Enric Prat de la Riba mantuvieron una importante polémica sobre la lengua catalana. Las características de ese intercambio no solo ilustran ciertas contradicciones internas de la crítica clariniana con respecto al multiculturalismo de la nación española, sino también las recurrencias de un gesto defensivo al que la intelectualidad catalana decidió recurrir en varios debates filológicos del siglo XIX. Asimismo, la polémica en cuestión revela además cierta metáfora de lo corpóreo cuya dialéctica entre cabeza, corazón y lengua viene a actualizar los conflictos mismos planteados por la descripción dinámica del ser nacional.

Palabras clave: Clarín, Prat de la Riba, polémica, catalán, nacionalismo.

Abstract

Leopoldo Alas and Enric Prat de la Riba maintained an important controversy over the Catalan language in 1896. The characteristics of this discussion not only illustrate certain internal contradictions of Clarinian criticism about the multiculturalism of the Spanish nation, but also the recurrences of a defensive gesture that the Catalan intelligentsia decided to show in several philological debates of the nineteenth century. Likewise,

this controversy also reveals a certain metaphor of the bodily organism whose dialectic between head, heart and language comes to update the conflicts raised by the dynamic description of the national being.

Keywords: Clarín, Prat de la Riba, controversy, Catalan language, nationalism.

Recibido: 14 de septiembre de 2019. *Aprobado:* 20 de diciembre de 2019.

A modo de introducción: Clarín y la cultura catalana

Varios han sido los trabajos orientados a indagar en el vínculo entre Leopoldo Alas y la literatura catalana. Entre ellos cabe destacar el estudio de Rosa Cabré (2002), en el cual se señala que la cercanía entre Leopoldo Alas y Joseph Yxart funciona como ejemplo específico de ciertas proximidades estéticas en la relación más general entre las literaturas castellana y catalana. Sin embargo, en los comienzos de lo que recién tiempo después llegaría a ser una amistad, Cabré recoge una carta significativa que Yxart le envía a su primo Narcís Oller el 27 de agosto de 1881. Allí, el notable crítico catalán opina despectivamente sobre la praxis de Clarín:

Compré esos días, porque vino a mis manos, una colección de artículos de Alas (*Solos de Clarín*). Hay algo bueno, pero en general no valen cosa, y el prurito de hacer gracia a costa del amor propio ajeno se presta a una paliza soberana, que estaba formulando el otro día para publicar en cualquier lado con el intento de meter ruido. (Cabré 128)

La comparación con Fígaro no tarda en llegar, indicando la ventaja que le llevaba su estilo al clariniano, reñido siempre con el uso indiscriminado de cierta «irritante mordacidad» (129). Debiera subrayarse ese rechazo pionero de Yxart ante la ironía del crítico Clarín, sobre todo porque, más allá de sus coincidencias posteriores, la lectura del propio Alas sobre el procedimiento irónico como constitutivo de un rasgo hegemónico del humorismo español, instala desde el principio una tensión con modelos de crítica menos lesivos que gravitaban sobre la intelectualidad catalana. Es tal vez análoga distancia a la que puede extraerse de la lectura del epistolario

entre Alas y el propio Oller. Tal como lo ha recogido y comentado Sergio Beser (1960), esas cartas indican con insistencia la postergación por parte de Alas de una lectura profunda de la obra del novelista catalán. Y aún más, exhiben abiertamente su insistencia de que Oller escriba en español:

Tengo vivísimos deseos de que Oller sea en Castilla mucho más apreciado de lo que es; aquí lo admiran a Ud. mucho de oídos (...). La mayor parte de los castellanos, el público grande, jamás podrá leer en catalán. Y es absurdo que sea Ud. más conocido y estimado en Francia que en Castilla.

Por su carta veo que maneja el español perfectamente, ¿por qué no escribe en español también, sin perjuicio de hacerlo en catalán? (ctd. en Beser 521)

No significan estas idas y vueltas que Clarín no valorara la autonomía cultural de Barcelona, o que su ironía crítica intentara diseñar un perímetro excluyente del canon *español*. De hecho, en lo que sería justamente su comentario sobre *El año pasado* de Yxart (recogido en *Ensayos y Revistas*), Alas llega a opinar: «Barcelona, que no parece España, florece en letras en cuanto las ayuda (material o moral), seria y trabajadora, legítimamente enamorada de sí misma, para animarse con este amor propio, tan fecundo cuando es todo un pueblo, a nuevas empresas» (Alas, *Nota* 1620). Sin embargo, no caben dudas de que hacia el último decenio del siglo XIX, Alas tuvo que debatirse entre ese elogio al inocultable carácter de modernidad barcelonés, y su alerta recurrente sobre la controversial jerarquía entre la producción crítico-literaria catalana y la contenedora totalidad de la cultura *española*.

Este es el contexto en que se daría la poliédrica disputa entre Clarín y Prat de la Riba: una polémica que estalla a mediados de la década de los '90 y que expone ciertas contradicciones no solo del discurso de ambos contendientes, sino de la propia cultura española de entonces y de una intelectualidad atravesada por ideas diversas de *nacionalismos* contrastados, en pugna sostenida por la defensa de sus particularidades lingüísticas, literarias, políticas.

Varias fueron las *polémicas* que comprometieron la intervención de Clarín a lo largo de su vida: algo de esa escena recurrente hubo de ser

funcional a la consolidación de su autoridad como figura pública. En este sentido, resulta curiosa la escasa atención que ha recibido la puntual polémica entre Alas y Prat por parte de la crítica especializada. Los motivos pueden haber sido múltiples y entre ellos la complejidad misma de las contradicciones que los discursos de ambos contendientes irradiaron en torno al tema. Tal como señala Ana Soledad Montero (2016), *lo polémico* y *lo político* tienen una vinculación estrecha. Y como se desprende de las tesis de Carl Schmitt (2009), el concepto de lo político se basa en el principio de asociación y disociación, o –mejor aún– de amistad y enemistad. Schmitt procura romper con las despolitizaciones del siglo XIX liberal: desde su encuadre *todo es político*, habilitando así la comprensión de la polémica misma como un engranaje sintomático de los roces que las disociaciones de lo político producen en las contiendas discursivas de la comunidad. Así, Montero (2016) explica: «...como señalan varios autores, para que haya *polémica* –y no mera querrela o litigio privado– es preciso que la Cuestión en conflicto, aquello que está en juego y en disputa, sea de carácter público, de interés general, de alcance ciudadano» (15).

Esta idea de lo público ayuda a dimensionar la importancia concreta de la polémica entre Alas y Prat, situada en la definición misma de un territorio simbólico donde *las lenguas* ponen en jaque el *cuero* totalizador del Estado nacional. Lo polémico entonces debe pensarse como un *registro*, y no tanto como un género: es decir, un registro ligado no solo a la disputa con un otro, sino como *matriz definitoria de lo propio*. Para la comprensión cabal de esta matriz, y antes de focalizar en nuestro tema específico, conviene situar entonces la disputa que hemos tomado por objeto dentro de cierta genealogía defensiva que la autonomía cultural catalana desarrolló largamente durante la segunda mitad del siglo XIX. Ahí, su relación con la filología foránea y la historia literaria puede resultar iluminadora.

Cataluña frente a la filología foránea: modelos extranjeros y autonomía cultural

Beatriz Sarlo (1991) ha propuesto en torno al tema de la selección canónica:

Sería bueno preguntarse sobre las razones del estatuto contencioso que la historia literaria tiene, sobre todo cuando quienes con mayor convicción defienden ese estatuto lo

hacen en función de una sola de las varias posibilidades e hipótesis constructivas. (26)

Siguiendo esta línea, entonces, el problema de la lengua en el gesto defensivo de la crítica catalana puede considerarse una cuestión ligada a su (no) inscripción dentro de un canon que se recibe como impuesto. En la genealogía de esa gestualidad puede leerse una serie de hitos que protagonizan desde Joaquín Rubió i Ors hasta el propio Enric Prat de la Riba, y que pivotan muchas veces sobre la valoración de la individualidad cultural catalana por parte de filólogos extranjeros, cuestión que no estaría disociada de la valoración que expresa justamente cierta intelectualidad catalana ante la organización política de Estados foráneos, como el alemán. Un recorrido por ciertos momentos concretos de ese «estatuto contencioso» que la literatura catalana erige desde su historización particular y autónoma, prepara la comprensión específica de la polémica despertada por Clarín en su insistente descripción del catalán como «dialecto».

Data de 1877 la lectura realizada por Rubió i Ors ante la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, de su *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y la literatura catalanas*. Allí se esgrime una acérrima defensa contra los juicios del filólogo Wilhelm Meyer-Lübke, quien sostuvo por entonces –sus lecciones en el Colegio de Francia– la idea de que el renacimiento de la literatura catalana debía su inspiración a la influencia de los modernos trovadores provenzales, y en especial a la de Frédéric Mistral. Esta negativa de una motivación propia y espontánea para el renacimiento poético catalán, estimula a Rubió i Ors a enfrentar los argumentos del romanista suizo, quien años después –hacia 1890– despertaría nuevas polémicas justamente por dar estatuto de *dialecto provenzal* a la lengua catalana. Dirá Rubió i Ors en su memoria:

Meyer afirma un hecho sin aducir testimonios para probarlo, cual si fuera de una evidencia tal que no tuviera necesidad de ellos. A su dogmática afirmación creo poder oponer tales y tantas pruebas históricas que quede, al menos así lo espero, sin fuerza aquella afirmación y en su verdadero punto la importancia y la honra, de que le quiso desposeer, de nuestro moderno y hoy ya de todos conocido y de muchos respetado renacimiento literario. (1880, 148)

Rubió i Ors argumenta con dos estrategias. La primera relativa a lo cronológico, destacando que el renacimiento provenzal es posterior a los pioneros renovadores catalanes como Carlos Aribau con su *Oda á la patria* de 1834, o como él mismo, con *Lo gayter del Llobregat*, hacia 1841. Su segunda estrategia está referida a la historia misma de la literatura catalana, marcada por su abundancia incluso a pesar de lo que señala como condicionamientos de «alineación» con el castellano desde el siglo XVI y hasta en el propio siglo XIX. El fin de la guerra napoleónica coincide, para Rubió, con el descrédito del idioma catalán, impuesto a su parecer por gobiernos de todos los partidos desde entonces. Es por eso que señala como movimiento original del renacimiento catalán su intento de que «podía aspirar aún nuestra patria no a la independencia política –idea que no le pasó jamás por las mentes– sino a la literaria» (171). Lejos del movimiento borgeano de crear a sus precursores, Rubió tiende a reforzar el borrar de cualquier influencia proveniente del *Felibrige*¹ y sostiene la idea de un origen espontáneo y absolutamente autónomo del renacimiento catalán, ligado a su impulso nacionalista, a la restauración de los Juegos Florales, a la reivindicación erudita de la historia catalana, de sus archivos y de su idioma a mediados del siglo XIX. En este sentido, y recordando su carácter de profesor de la cátedra de literatura general y española de la Universidad de Valladolid, Rubió subraya la distancia de los catalanes a mediados de los ‘50 con respecto a la poesía provenzal. Destaca así que Mistral daría a la estampa *Mireya* hacia 1859, por lo cual ninguno de los poetas catalanes del primer renacimiento habría contado con su lectura. Es curioso que al final de la defensa se disculpe, sin embargo, por el uso del castellano, pero explica:

...habiendo sido mi propósito (...) escribirla para los de fuera, parecióme que redactándola en castellano, además de lograr que fuese mayor el número de los que pudiesen,

¹ El vínculo de los catalanes con los *fèlibres* obedeció más a un mutuo intercambio que a una relación jerarquizada de influencia. La clave parece ser más fraternal que filial y en buena parte lo demuestra el estudio de María Angeles Ciprés Palacín sobre las traducciones catalanas del provenzal en la prensa del siglo XIX. Al respecto dice la autora que «la transposición al catalán de las obras de los más eminentes *fèlibres* (poetas que, en torno a Mistral construyeron el renacimiento lingüístico-literario provenzal de aquella época), constituyó un extenso capítulo que nos habla del hermanamiento de ambas regiones mediterráneas» (2002, 180).

si así les placía, dar su fallo en la contienda entablada, hacía ver que no somos adoradores tan exclusivos del habla en que balbucimos nuestras primeras palabras, que no demos también culto (...) a la lengua de Castilla. (236)

No muy lejos del parecer clariniano, la defensa de Rubió destaca el alcance reducido del catalán en la empresa de difusión de su propia defensa, aunque logra afirmar su renacimiento en motivaciones puramente originales, separadas de influencias provenzales. Algo que no solo Meyer habría indicado, sino también el propio Johannes Fastenrath, autor de una primigenia historia de la literatura catalana proveniente de la germanística.

Fastenrath publica su *Catalanische Troubadoure der Gegenwart* en 1887. En su libro se vuelve a señalar la familiaridad del renacimiento catalán con lo provenzal, pero el gesto defensivo ante su obra se torna más complejo. Si bien es evidente la necesidad catalana de insistir en la originalidad de su renacimiento, la obra de Fastenrath venía a generar un aporte al derrotero tan deseado con respecto a la autonomía cultural que intentaba enfatizarse, sobre todo por colocar finalmente a la historia de la literatura catalana en un encuadre especial y ya no meramente dentro de lo español. Tal como señala Diana Sanz Roig (2014), Fastenrath, entre otros importantes romanistas alemanes, se interesa en la literatura catalana por reconocer la existencia de un territorio con una lengua y cultura propias; compila doscientos setenta y seis poemas de noventa y dos autores diferentes, ofrece un panorama abundante de la Renaixença y deviene así nexos entre la particularidad de esa cultura y la del resto. Señala Sanz Roig: «Le rôle de ce romaniste come médiateur culturel sera, incontestablement, fondamental» (2014, 121). Y aún más, a partir de ese rol intercesor, la propia romanística germánica se postula como modelo a importar hacia toda España. Lo curioso, sin embargo, es que esa función mediadora no deja de señalar, una vez más, las aparentes —y remotas— herencias provenzales del renacimiento catalán. Afirma Fastenrath: «Die neucatalanische Literatur setzt ruhmvoll die altcatalanische fort, deren Mutter die Provence, deren Quelle die Poesie der Troubadoure...»² (1890, XVII). Señalada

² «La nueva literatura catalana continúa insignemente la antigua literatura catalana cuya madre fue la Provenza, cuya fuente fue la poesía de los trovadores...» (traducción al español del Dr. Francisco García Chicote —de la Sección de Literaturas en Lenguas

esta cuestión, nuevos gestos defensivos de la «espontaneidad» catalana pueden rastrearse incluso en materiales como el discurso de elogio que Ángel Guimerà le dirigiría justamente a esa pionera antología de la literatura catalana historizada por el alemán. En el Palacio de las Ciencias de Barcelona, el 18 de mayo de 1890, Guimerà pronuncia su discurso «En lloansa d' en Joan Fastenrath per son llibre *Catalanische Troubadoure*». El poeta casi no habla del trabajo reseñado. Más allá de manifestar el agradecimiento que deben a su autor todos aquellos que estiman a la Patria Catalana y que esperan devolverle un día «al esplendor digne de sa antiga grandesa» (1906, 148), poco se detiene en el detalle de la obra. Centra su atención, en cambio, en aquello que también señalaría Prat: la coincidencia entre la grandeza pasada de Cataluña y la presente de Alemania, ambas ocasionadas por su carácter de naciones confederadas. El contraste entre el legendario pasado propio y el actual esplendor ajeno empuja a la melancolía a Guimerà: «Quina més fonda tristesa no se sent al considerar la situació florent de las nacionalitats d' Alemanya en comparansa al miserable estat de nostra Patria Catalana» (151). Esto le da pie a pensar también la cuestión de la lengua y a aseverar: «Lo día en que morís la llengua moriria nostra nacionalitat, nostra patria» (153). La lengua es la verdadera patria que define la nacionalidad, en términos de Guimerà, y las naciones históricas en este sentido quedan del lado de la «fantasía». Esta afirmación de la lengua, y de una patria que se aglutina por entender su perímetro dentro de esa misma lengua, responde no solo a la semejanza con el caso alemán, sino a la tesis nuevamente actualizada de que el renacimiento literario catalán —más allá de Fastenrath— respondería a sus propias y originales causas. No a sus vínculos con el resto de la hispanidad, no a sus lazos con los provenzales, sino más bien a la obediencia de su propia y específica tradición.

La constante actualización de ese gesto defensivo que debe señalar una y otra vez la originalidad del renacimiento catalán encuentra buena parte de su estrategia en el modelo del nacionalismo romántico alemán, del cual la romanística germánica pasaría a ser modelo filológico exportable. Esto puede rastrearse también en el pensamiento de Prat de la Riba, no solo en su enfática analogía con Alemania expuesta en *La nacionalidad*

Extranjeras del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»—, a quién se agradece su colaboración a efectos de revisar la obra de Fastenrath para el presente artículo).

catalana (de 1906)³, sino también en la temprana polémica con Clarín desarrollada ya en 1896.

Por todo esto puede afirmarse que la polémica entre Alas y Prat se inserta en una genealogía defensiva de la intelectualidad catalana (ligada al primigenio nacionalismo lemosín), siempre contraria a la «absorción» identitaria del castellanocentrismo, ya se trate del español como también del proveniente del encuadre filológico legitimado por modelos extranjeros. Entre las miradas resistidas por asociarse con el impulso homogeneizador de la *hispanidad*, Prat sitúa la de Clarín.

Lengua, corazón o estómago: la polémica entre Leopoldo Alas y Enric Prat de la Riba

Como puede observarse hasta aquí, el vector defensivo de lo catalán como enclave fundado en la superposición *patria / lengua*, pivota sobre una imagen de autonomía cultural muy cercana a la mencionada por Clarín en su descripción de Barcelona como algo *fuera* de España. El contorno de esa imagen coincide con algo de lo *extranjero*, aún en la paradoja de no serlo. Lo catalán aparece en la recurrencia de estas contiendas (de este *continuum* polémico sobre su «pertenencia») como un *uno* definible por la imagen de lo *otro*, de lo *foráneo*. Especie de paradoja odiseica, retornar una y otra vez siendo extraño en la propia tierra, es algo que parece describir buena parte de la contienda clariniana en torno a lo catalán. Según Clarín, y paradójicamente en su zona más elogiosa, Barcelona posee el valor de ser *extranjera* sin serlo. Será significativo que la impugnación de Prat pase justamente por un desprendimiento lógico de esa valoración clariniana de la modernidad catalana: la idea de que la lengua catalana es radicalmente *otra*, distinta de la lengua de lo total, en el propio *cuerpo* del estado cuya lengua oficial resulta indiscutible, fuera de polémica alguna.

³ Prat de la Riba exhibió en este volumen sus ideas contra la subordinación de las partes al todo, o del «órgano al organismo» (1925, 35). Al respecto señala: «Invocando el supremo interés de España (organismo total), podía exigirse el sacrificio de lo privativo o especial de Cataluña: riqueza, lengua, costumbres, instituciones... Y el sacrificio podía llegar hasta la amputación» (35-36). Ante la *organicidad* que exigía al cuerpo de la Nación Española el «cerceamiento» de la lengua de uno de sus pueblos, el caso alemán surgiría como modelo. El llamado de Herder al despertar de los alemanes provoca así el comentario de Prat: «Esa imprecación que el temor de ser destruida por una lengua extranjera había arrancado al alma germánica, resonó por toda Europa, y los pueblos esclavos se irguieron enardecidos y se aferraron con creciente energía a las lenguas propias» (91-92).

Es dentro de este marco, entonces, que conviene generar una descripción cabal del intercambio entre ambos autores y definir, en sus diferentes momentos, la dinámica «polémica» que instalan en la concepción de las lenguas de la Nación como objetos en pugna. El 3 de febrero de 1896, Alas publica una *Revista mínima* en el periódico *La Publicidad* donde explica: «Un periódico regionalista (...) está irritado porque confieso que no conozco el catalán bastante bien para atreverme a criticar los libros artísticos escritos en ese dialecto o en esa lengua o lo que sea» (Alas, *Revista* 1). Así comienza la inmersión de Clarín en una de las tantas polémicas emblemáticas que lo tuvieron como protagonista. Poco divulgada, tal vez, la contienda que inauguraba con Enric Prat de la Riba sentaría, sin embargo, muchos de los presupuestos que la crítica especializada ha reiterado sobre la compleja relación del ovetense con respecto al canon catalán. Luego de aclarar en el mencionado artículo que no le hace gracia «tratar con fanáticos de ningún género; ni con los que lo son por retrógrados, ni con los que lo son por separatistas de campanario, por espíritu de aislamiento sea regional, municipal, de clan, de tribu o lo que se quiera» (1), Alas se defiende:

Yo no conozco el catalán, pero creo conocer bastante a los catalanes para atreverme a decir que son muy pocos, y de poca importancia, los que entienden el amor a su tierra de esa manera exclusiva, recelosa, medieval, ridícula, retrógrada, que es incompatible con los adelantos de la civilización y a veces con el trato fino y delicado, como demuestra ese periódico atacándome furioso, lleno de hiel, cuando hablo con tanto cariño de Cataluña, de sus literatos, y con tanto respeto de su lenguaje regional. (1)

La polémica incurre —detrás del gesto aparentemente defensivo— en una evocación directa de aquello que la torna álgida: ¿a qué se refiere Clarín cuando habla de «lenguaje regional»? ¿Algo de cierto nacionalismo castellano-céntrico puede haber condicionado su postura al negarle estatuto de idioma al catalán, una y otra vez, aun haciéndolo siempre desde el más ceremonioso respeto? Podría pensarse esta hipótesis considerando que será propiamente la lingüística, entonces, el pilar científico que cimentará su trama argumental: «... ¿cuál ha sido mi pecado? ¿Decir que el catalán, si puede llamarse lengua en cierto sentido, es para la filología

moderna un dialecto, y bien definido?» (1). Como se verá, una vez más la *filología*, la erudición «académica» ligada al lenguaje y a la literatura, funciona de manera manifiesta como respaldo legítimo del encuadre nacionalista español detentado por Alas. El catalán, en términos clarinianos, solo es lengua «en cierto sentido»: aquello sobre lo cual no caben dudas es que posee un estatuto de *dialecto*. Esto lo sostiene el autor basándose en la plena legalidad que le otorga la ciencia del lenguaje de su momento, y tan controvertido resulta aún para su posteridad que —como se adelantó al comienzo—, incluso un especialista tan valioso como Beser ha llegado a tratar de leer en el epistolario con Oller una posibilidad de anular ese juicio sobre el catalán tan firmemente explicitado por el autor de *La regenta*. Es su crispada respuesta la que lo lleva a advertir contra «cierta clase de regionalistas que trabajan *pro domo sua* y aspiran al provincialismo para ser, si pueden, cabeza de ratón» (1). Y añade:

¡Ojo, y ojo, y ojo! El espíritu de reivindicación política, intelectual, etc., etcétera, de la región, de la provincia, es justo y provechoso cuando se encierra en límites que no dañan a otros intereses superiores. Pero tiene grandes peligros entregado al egoísmo del quiero y no puedo, de los *ralés* de pueblo, de los fanáticos y exclusivistas. (1)

Clarín amonesta la tendencia de esa reacción contra los organismos superiores bajo la hipótesis de que generarían un claro retroceso «troglodítico». Paradójicamente América, encarnada en el enclave colonial cubano, aparece como argumento de una *hispanidad* aglutinante que envía combatientes para defender su territorio de ultramar:

En los mismos días que Barcelona despide con entusiasmo loco a los soldados que van a defender la integridad de la patria española, escribir contra la lengua *oficial*, la castellana (...) es sencillamente tocar el violón de un modo regional, pero a toda orquesta. (1)

Y como testimonio postrero contra las acusaciones del periódico *Lo Somatent*, de Reus, menciona la sentida dedicatoria con que el padre de Joseph Yxart le envió las obras del notable crítico, lo cual prueba —a juicio de

Clarín— el afecto que le profesan muchos catalanistas, «aunque yo confiese que por culpa de mi ignorancia el catalán me suena (a mí, ¿están Uds.?) a un francés demasiado español o a un español demasiado... francés» (1).

Este primer artículo no tarda en detonar la airada respuesta de Prat de la Riba, publicada originalmente el 12 de febrero de 1896 en *La Renaixença*. Allí, se le impugna a Clarín haber generado en el orden de la lengua un equívoco rastreado también en otros planos de la vida nacional y que es, justamente, identificar lo español con lo castellano sin demasiados reparos. Dice Prat al respecto:

La falta d' En Clarín no és l'ignorar la llengua catalana i no poder judicar els llibres artístics escrits en dita llengua: és parlar amb el nom d'*espanyola* exclusivament de la literatura castellana, és fer també en el seu art la mateixa confusió de lo espanyol i lo castellà que s'ha fet amb l'idioma, amb el dret, amb el caràcter nacional, amb la historia, amb tot. (2008, 10)

Prat sostiene que no es extraño el encuadre clariniano, ya que si bien se trata de un literato que deslumbra con sus profundísimos análisis del espíritu y deleita por la finura del estilo en sus cuentos, «lo que es el Clarín filósofo i polític, y sobretot filòsof polític, francament no resulta» (10-11). En esta línea se ataca la supuesta ingenuidad que radicaría en la idea clariniana de que la corrupción parlamentaria podría curarse por medio del *castelarismo*. Es decir, Prat cuestiona que según Alas la fuente de todos los males de España radique en los hombres, «en lloc de trabar-la en les causes reals superiors a les més o menys voluntàries determinaciones dels individus, en els vicis interns del sistema, en els defectes de l'instrument de què es serveixen» (12). Prat considera que las declaraciones de Alas sobre el *regionalismo* son tan corrientes y vulgares como las de cualquier «castellà del raig» (12), como uno de los tantos de la «turba anónima» (12) que, en sus palabras, hablan de fanatismos, retrocesos y separatismos. Y en esta dinámica de la diatriba que toda polémica pone en funcionamiento, la amonestación de Prat se dirige a una supuesta contradicción que en Alas pondría en entredicho su aceptada insumisión: «...l'esperit rebel sempre a punt d'enderrocar ídols i destronar autoritats, el terror d'acadèmics i acadèmies, aixeca un altar al més fals, més convencional i més acadèmic

de tots: a l'oficialitat de la llengua» (13). La contienda vuelve a centrarse entonces en la problemática de la lengua, y en el estatuto del catalán frente a ese castellano cuya legitimidad suele defenderse desde la oficialidad erudita incluso por agentes como Clarín, cuyos postulados anti-academicistas son recurrentes. La crispación de Prat adquiere su sesgo más virulento ante el «altar» que Alas levanta a esa oficialidad de la lengua castellana. Ahora bien, ya que en toda discusión sobre el lenguaje las palabras dudosamente puedan considerarse ingenuas: ¿qué se *sacrifica* en ese altar clariniano de la lengua oficial que en términos de Prat evidencia el nacionalismo castellano-céntrico de Alas? En términos de René Girard, «el sacrificio siempre ha sido definido como una mediación entre un sacrificador y una 'divinidad'...» (1998, 15). La cuestión es que dado que la modernidad sustrae estatuto de existencia a lo divino, toda la institución pasa a ser entendida como imaginaria. En ese desplazamiento, el sacrificio sobrevive como transferencia colectiva «que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad» (15). Lo que podría arriesgarse como subyacente a la imagen de Prat no es tanto la dimensión sacrificial de la lengua catalana en aras del castellano-centrismo clariniano, sino más bien la victimización de su rango «oficial», la idea de su subestimación en términos de incidencia política y cultural dentro de la identidad *española*. Pero la estrategia polémica no se limita a rebatir los argumentos del contendiente sino a ampliar los alcances aparentemente ignominiosos de las diatribas originales. Por eso, el objeto de conflicto ya no será la discrepancia por la jerarquización de las lenguas en el estatuto oficial de la nación, sino más bien la defensa de una lengua que se siente amenazada y, con ella, percibe acechada también la tradición cultural y política que la nutre.

Prat fundamenta su crispación señalando que si Clarín deseaba excusarse por no haber analizado la literatura catalana, ninguna razón lo respaldaba para el aire «despreciativo» con que buscaba discernir si el catalán era lengua o dialecto. La explicación de esa actitud, según Prat, radicaba en «l'insoportable orgull castellà i la seva instintiva prevenció contra tot lo nostre» (16). El enojo de sus declaraciones se radicaliza a medida que el artículo avanza: «...En Clarín, amb el seu to i a la seva manera, no ha sabut estar-se de cridar-nos: *Hablad en cristiano!*, el crit brutal amb què fa segles la supèrbia del poble dominant humilia les nacionalitats vençudes» (16).

Prat enfatiza que hay toda una juventud ocupada en recuperar y revitalizar la cultura catalana, una fuerza de contención contra aquello que Alas vendría a representar, esos «cacics màxims» (19) del mundo castellano, tan adeptos a la imitación de los «jefes». Cataluña, en su opinión, sólo tiene «pontífices extranjeros» en el plano de lo político, en todo lo demás «l'autonomia és completa» (20). Clarín no es imitado por los catalanes, afirma Prat, porque «el centre de nostre vida artística, científica, economica, no és Madrid (...): el centre de nostra cultura és català...» (20). Y señala que hablar de *provincialismo* para referirse al renacimiento catalán es un error: no hay provincialismo en la causa catalana, argumenta, porque la nacionalidad catalana sería un organismo social completo y autónomo, por sobre el cual solo se levanta la sociedad total de los pueblos. Entonces el catalanismo no se movería en su opinión por un espíritu de provincia, sino de pueblo o de raza, y en ese sentido sería diferente a los españoles castellanos.

Ante el radical ataque de este artículo, la respuesta de Alas no tarda en llegar. Dice en su «Revista mínima» publicada en *La Publicidad* el 7 de marzo de 1896: «La acusación, que es nada menos que de desprecio a Cataluña, es grave; pero veo en ella más apasionamiento que malicia» (1896, *Revista* 1). Clarín se defiende de la mención que hace Prat de la Riba elogiando su literatura pero denostando su filosofía, y explica:

De mi filosofía creo que sabe poco el señor Prat; porque el opinar yo que el catalán en cierto sentido es dialecto, no tiene nada que ver con mi filosofía, que hasta ahora sólo pueden juzgar mis discípulos de la Universidad, que es donde expongo. Tal vez en esos análisis y esos cuentos y esas críticas que el señor Prat alaba, se puede vislumbrar algo de mi filosofía, y algunos lo han vislumbrado, v. gr. Yxart, Soler, Torrendell, Perés, González Serrano, Vidart, etc., etc.; pero el Sr. Prat no ha querido ver nada de lo que otros dicen que han visto... (1)

Luego de demostrar su afecto por lo catalán a través de la amistad de sus colegas catalanes, Clarín niega el vínculo entre el castellarismo y su filosofía, la cual puede ser rastreada según sus palabras en el prólogo escrito a *Los héroes*, de Carlyle. En su propia defensa aclara: «Yo no he dicho nada contra el regionalismo... armónico; contra el que no niega los

círculos mayores, que le comprenden...» (1). Y añade que Prat no podría discernir entre regionalismos bueno y malo, a menos que aceptara un breve curso sobre cierta nutrida enumeración de asuntos que detalla:

Influencia de la sociología positivista en las tendencias separatistas y de exclusivismo nacional. –Falsas aplicaciones de hipótesis etnológicas aventuradas al organismo artístico (político) de los grupos sociales naturales.– La teleología, su esfera de libertad humana, y retraso actual, en este punto del progreso consciente causado por el predominio de las ideas positivistas y de determinismo absoluto y monista. –*Íberos*. Hipótesis del iberismo como explicación de ciertos caracteres nacionales; v. gr. el espíritu refractario a la organización social en formas ideales, superiores, de relación no continua, sino discreta.– Influencia en esa tendencia natural, de los siguientes factores: el romanticismo político (...) el federalismo proudhoniano (...); ciertas escuelas socialistas que afectan utilitarismo empírico... (1)

Como puede verse, y a efectos de comprender las características de esta contienda en el marco más amplio de la poética crítica de Clarín, una vez más su defensa «nacionalista» de lo español logra acercarlo a ciertas estrategias «eruditas», las cuales –en otras oportunidades– suele negar como procedimientos ajenos a su práctica habitual. Aquí, sin embargo, recibe las declaraciones de Prat como ofensa «separatista» y de modo oblicuo le sugiere un cabal programa de estudios orientado –evidentemente– a desmitificar los cimientos «míticos» de lo que considera potencial separatismo. En la enumeración de sus temas parece proyectar al catalanismo emancipador como organismo necesitado de una «dissección» ideológica. En ese plan menciona como antecedentes el romanticismo «tradicional y retrógrado, el literario, el arqueológico-artístico, el etnológico positivista» (1). Clarín parece opinar que la crispación «nacionalista» de Prat debe mucho a la mezcla de cierto sesgo positivista con pródigos matices románticos y afanes propios de celebridades «chicas» de «patria chica» (1). Rechaza con firmeza el supuesto aire despreciativo que Prat había leído en sus juicios sobre la lengua catalana. Menciona al respecto:

Yo sólo he afirmado esto: que conozco el catalán de un modo imperfecto, que no me permite juzgar las obras literarias catalanas; y que, a mi juicio, el catalán es en un sentido lengua, si se quiere, pero según los modernos filólogos, en rigor didáctico, dialecto. (1)

Y añade:

El dialecto no es nada que suponga, por necesidad, inferioridad en un orden de méritos; es el nombre que sirve de fórmula abreviada a un *hecho histórico*, en el cual no cabe mérito ni desmérito. (...) Lo que llama el señor Prat el hecho brutal o cosa así, la imposición material de la lengua oficial es, justamente, lo que tiene que causar los efectos que yo no apruebo ni desapruuebo, sino que consigno; los efectos de ir quedándose en dialecto, lo que pudo ser lengua si... la *historia* hubiera sido de otra manera. (1)

Es clara nuevamente la estrategia de Alas. La *historia* funciona en su discurso como *catacresis*: deviene metáfora de una realidad difícil de mencionar. Clarín vela, por medio de la *historia*, un procedimiento de jerarquización política de las lenguas que menos que darse por natural desarrollo del tiempo, obedece a políticas de centralización cultural. Y si bien es cierto que fue Clarín un ferviente defensor de ciertas libertades autonómicas, el énfasis *cientificista* con que se ocupa de legitimar sus juicios en torno al catalán, deja ver cierta estrategia *erudita* muy cercana a procedimientos del historicismo academicista más conservador. Así, Clarín opina que no habría ofensa en afirmar que el catalán es un dialecto, ya que se estaría tratando de un hecho objetivo y respondiendo a un asunto *científico*. A su juicio, Prat estaría «atrasado» en los modernos asuntos lingüísticos; en cambio

...yo, siguiendo a Taylor (...) no menosprecio el catalán por decir, como el tratadista inglés dice, que el francés (el que salió del dialecto de la Isla de Francia) y el italiano-toscano y el español-castellano son lenguas que han empezado por dialectos, pero han prevalecido por causas políticas sobre

los demás dialectos provinciales. El catalán está entre los dialectos que no han prevalecido. ¿Podrá negar esto el Sr. Prat? (1)

Clarín se apura a destacar que el catalán no pertenece a los dialectos en vías de desaparición por falta de cultivo literario, pero extrae en breve resumen: «que la *historia* está contra el catalán, y que lo defiende el arte de sus amadores» (1). Y antes de cerrar su intervención, refuerza su idea señalando que existe una sola España y que tiene entre sus mejores «florones» a Cataluña, lo cual «no es cosa que demuestren los modernos lingüistas. Eso no es cosa de lengua, sino de corazón» (1).

En el altar mencionado antes por Prat, entonces, la imagen de la *lengua* sacrificial es desplazada por la del *corazón* único, aglutinante de la nación española. La respuesta final de Prat de la Riba —aparecida en *La Renaixença* el 1 de abril de 1896— va a inscribir en esa dialéctica supuesta entre lengua y corazón (o catalanismo e hispanidad) la disruptiva emergencia de un tercer elemento: el *estómago*. Luego de comentar que lo designado por Alas como *regionalismo* debería en realidad identificarse con *nacionalismo*, Prat se orienta a rectificar las observaciones de Clarín sobre el desprecio catalán por los círculos mayores. En esa línea opera reemplazando lo comúnmente aceptado como estrato superior: ahí donde Alas piensa en estados nacionales, Prat menciona «les nacionalitats naturals, que són les veritables mònades de la societat dels pobles» (2008, 27). De ahí que describa como encasillamientos transitorios los marcados como España, Francia o Italia, cuando en realidad, a su juicio, las organizaciones espontáneas se darían por uniones de pueblos que —por parentesco o simpatía— constituyeran Estados compuestos, federaciones o ligas. Estos serían los círculos mayores, y no los fundados a la fuerza por «els idòlatres d'aquestes sepultures de nacions que com un sarcasme s'han qualificat d'Estats nacionals...» (29). Prat reacciona a lo que considera una unión cuya forma concreta se cifra en la absorción. Y menciona que la existencia de separatistas se debe a la esperanza de progresar logrando con otras tierras el vínculo que España supuestamente ha negado a Cataluña: «Desenganys's en Clarín: Espanya no és qüestió de llengua, ni de cor, sinó de ventrell» (30). España es, entonces, asunto no de lengua ni de corazón, sino de estómago: «Per als que en viuen, Espanya és una realitat providencial, indiscutible; per als altres és una expressió geogràfica o bé

la denominació impròpia d' una sola de les nacionalitats espanyoles, la nacionalitat castellana» (30).

Nuevamente aparece lateralizada en la polémica la idea del sacrificio: esa Providencia capaz de ungir la existencia de un Todo es puesta en duda por Prat, quien lee la mayúscula unidad hispana como constructo factible de revisión. Sobre todo por considerar, vehiculizada en el discurso clariniano, la amenaza recurrente del castellano-centrismo contra lo que lee como augurio de muerte de la lengua catalana. Prat entiende la idea clariniana de que el catalán no ha prevalecido como un modo de pronosticar su declive histórico. Refuta entonces el planteo señalando que todas las grandes lenguas de la historia han muerto: «morirà la llengua castellana a tot Amèrica en sa lluita amb els idiomes indígenes, com moriria a Espanya si hagués predominant sobre el català i el portugués...» (39). En este sentido Prat sostiene, siguiendo el criterio geográfico de Clarín, que todas las lenguas se modifican por contacto con otras y que todas son dialectos. En su opinión no hay dentro de la lingüística una clara distinción entre lengua y dialecto. Y en esa línea vuelve a poner en crisis las jerarquías regidas por la idea de totalidad «nacional». Según Prat, dos cosas son indudables: que bajo la idea de dialecto subyace siempre la de una pertenencia de la parte a cierta unidad total o superior; y que la calidad de una lengua no obedece al número de hablantes que tenga. Estos son los argumentos que le permiten entonces refutar la idea del catalán como dialecto: ya que según Prat su lengua no resultaría parte de ninguna unidad más extensa; y que tampoco podría calificarse como tal apelando a un criterio como el de cantidad de hablantes, del cual la lingüística prescinde en sus descripciones. Este es el último revés de la contienda: si hacemos caso al párrafo final del artículo postrero de Clarín al respecto, su silencio había sido anunciado. En su intervención previa responsabilizaba a Prat de la continuidad del diálogo o de interrumpirlo en el caso de que lo acusara con contradicciones.

A modo de conclusión: la crítica nacional como control sobre la lengua

Si algo ilustra el caso de la polémica entre Clarín y Prat de la Riba es el carácter vigente del rol crítico como catalizador de ciertos controles autorizados sobre la lengua de una nación. Como se ha demostrado, el crispado cruce entre ambos autores no sólo se sitúa en una reconocible genealogía defensiva que la intelectualidad catalana fue modelando frente a las defi-

niciones *externas* de su particularidad, sino que a la vez expone las contradicciones de la crítica más legitimada del contexto español finisecular en el intento –muchas veces fallido– de cohesionar la imagen identitaria de lo español sin desmerecer la multiplicidad de sus culturas. Es en esa empresa dificultosa que emerge cierta faceta castellano-céntrica de Alas, y que surge también la radicalización –muchas veces riesgosa– de ciertos exponentes como Prat, cuya reacción nacionalista llegaría a bordear la virulencia. Más de una década después de la polémica, Prat insistirá en *La nacionalidad catalana* con que el idioma catalán no es una simple «modalidad de la lengua nacional» (1925, 136): «La lengua catalana tenía gloriosa historia: la habían hablado y escrito reyes y conquistadores, sabios y apóstoles, poetas y legisladores...» (136). Tal persistencia a lo largo del tiempo puede retrotraernos a su rechazo de la categoría de *dialecto* que el propio Clarín había usado en sus postulados para con el catalán. La jerarquización de una lengua por sobre la otra en términos de efectividades históricas había detonado en Prat un procedimiento defensivo capaz de ser rastreado en hitos precedentes donde el *organismo* de lo nacional español, una y otra vez, había sido interpelado en su capacidad histórica de contener los múltiples *órganos* de su variada constitución.

Al mismo tiempo, así como en Prat la polémica ilumina su estrategia reactiva, en Alas provoca la emergencia de características propias de cierto rol *higienista* –tal como él mismo describió su labor crítico-periódica en el prólogo a *Palique*–. ¿Es posible inscribir entonces las declaraciones críticas de Clarín en un encuadre de *control* como el que erigen ciertos textos «legalizadores» de lo nacional? Con seguridad el estatuto de su incidencia dentro de lo real fue menor al de ciertas leyes decisivas, o al de manuales normativos con respecto al idioma o a lo académico, pero no puede evitar relacionarse la expresa cualidad *policíaca* con que él mismo reivindicaba su praxis cotidiana⁴ con el particular desempeño que tuvo en esta contienda sobre la tolerancia de la variedad lingüística de la nación. Tal como señala Beatriz González Stephan (1995) el modelo liberal de

⁴ Tal como señala en el prólogo a *Palique*: «Si se me dice que de todos los modos de crítica este que hace de ella un negociado de higiene y de policía es el más enojoso, el de menos brillo y más disgustos para quien se emplea en tal oficio, declaro que pienso lo mismo; pero también creo que es de mucha utilidad, particularmente en países como el nuestro, donde la decadencia de toda educación espiritual, del gusto y hasta del juicio, a cada momento nos empuja hacia los abismos de lo ridículo, o de lo bárbaro, o de lo bajo y grosero, o simplemente de lo tonto» (2008, 755).

nación se implementa por medio de una violencia que no pasa necesariamente por la guerra, sino que deviene realidad escriturada, capaz de fijar cierta comunidad imaginaria cuya cultura impresa finge «desconocer las contradicciones y carácter pluricultural del grupo no sólo potencialmente lector sino de la sociedad global» (23). En este sentido el *artículo de prensa* formaría parte de la «proliferación en múltiples formatos de estas escrituras disciplinarias» (24). La crítica, vehiculizada por medio de esa proliferación, colabora con el diseño social de la ciudadanía. Entre sus obligaciones aparece la de constituir un espacio simbólico «que identifica sujetos semejantes, bien porque hablan y escriben una lengua común o porque sus cuerpos simétricos se ajustan al mismo patrón» (28). ¿No es explicable por medio de esta función “unificadora” la decisión crítica clariniana de concebir la lengua catalana como dialecto –desconocido y en cierto modo, *extranjero*–? ¿La inmersión de Alas en la polémica con Prat no genera de algún modo un aporte al discurso del Estado nacional que intenta imponer –por medio de una estructura normatizadora– cierto control de la oficialidad de la lengua? La crítica, como la gramática, pueden entenderse aquí en la misma vía que la explicada detalladamente por González Stephan: «Directamente operan sobre el *cuerpo* (físico y psíquico, individual y colectivo) y la *lengua* (con medidas preventivas, penalizantes y de corrección). Perfilan las condiciones de funcionamiento y enunciación del sujeto legal de la cultura...» (31).

Es verdad innegable que en reiteradas oportunidades Clarín se mostró proclive a favorecer las autonomías regionales: lo que esta polémica exhibe no es un doblez de su política personal, sino la afirmación de una paradoja que llegó a abarcarlo tanto a él como a otros exponentes de su generación. A pesar de su apertura europeísta y de su pionero entendimiento de la modernidad cultural barcelonesa, el catalán seguiría siendo —desde la simbología corpórea de su encuadre nacionalista— un *dialecto* cuyo valor podría estimarse más en términos de *corazón* que de *lengua*. Sólo el castellano detentaría una legitimidad «idiomática», una coincidencia «geográfica» con la *lengua* del cuerpo total de la nación española. A pesar de la disruptiva inclusión que hace Prat del *estómago* en esa dialéctica organicista, es indudable que el problema consistía en cierto registro de «invisibilidad» que la lengua catalana percibía gravitando sobre sí. Tal como señala José del Valle (2007):

La defensa explícita del valor de la unidad que define el hispanoamericanismo y que se encuentra en el mismo centro conceptual de la *hispanofonía* surgió en parte como respuesta a una serie de fuerzas centrífugas que, a lo largo del diecinueve, desafiaban el propio proyecto de construcción nacional español: por un lado, la amenaza que para la integridad de España representaban los aún embrionarios movimientos nacionalistas en Cataluña, El País Vasco y Galicia; por otro la pérdida de prestigio e influencia que había sufrido España tras la pérdida de las colonias... (39)

Si la *hispanofonía*, tal como explica Del Valle, fue un sueño del siglo XIX cuya persistencia alcanzaría decisiones políticas y académicas todavía vigentes durante el siglo presente, vale decir que la polémica en torno al catalán que protagonizaron Alas y Prat de la Riba continúa siendo aún hoy objeto de trascendencia en el cual indagar resonancias de enorme significado para la valoración de la multiplicidad lingüística española. Un hito de relevancia para reflexionar sobre el nacionalismo español, sobre sus estrategias históricas de pluralidad inclusiva y, sin duda alguna, también sobre sus contradicciones excluyentes, sobre sus fricciones irresueltas.

OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo. «Prólogo». *Palique. Obras completas*, tomo II. Madrid: RBA, 2008: 749-758.
- . «Nota bibliográfica (julio, 1889). *El año pasado (1888)*, por Yxart.- Barcelona». *Obras completas. IV Crítica (Segunda Parte)*. Laureano Bonet (ed.) con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Ed. Nobel, 2003. 1620-1628.
- . «Revista mínima». *La Publicidad*. 7 mar. 1896. 1. Web. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1455061
- . «Revista mínima». *La Publicidad*. 3 feb. 1896. 1. Web. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1454995.

- Beser, Sergio. «Documentos clarinianos. Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart». *Archivum*. X, 1960: 507-526.
- Cabré, Rosa. «Leopoldo Alas y José Yxart: amistad y afinidades entre dos críticos muy a la moderna. Notas para la recepción de J. M. Guyau». *Leopoldo Alas «Clarín». Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002. 125-159.
- Ciprés Palacín, María Ángeles. «Las traducciones catalanas del provenzal en la prensa del siglo XIX». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, 2002: 179-195.
- Del Valle, José. «La lengua, patria común: la *hispanofonía* y el nacionalismo panhispánico». *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2007: 31-56.
- Fastenrath, Johannes. *Catalanische Troubadoure der Gegenwart*. Leipzig: Verlag von Carl Reissner, 1890.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1998.
- González Stephan, Beatriz. «Las disciplinas escriturarias de la patria: constituciones, gramáticas y manuales». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Año 3, n°5, ene-jun, 1995: 19-46.
- Guimerá, Angel. «En lloansa d' en Joan Fastenrath per son llibre *Catalanische Troubadoure*». *Cants á la Patria*. Barcelona: La Renaixença, 1906:147-156.
- Montero, Ana Soledad. «La polémica y lo polémico. Palabras preliminares». *El análisis del discurso polémico: disputas, querellas y controversias*. Buenos Aires: Prometeo, 2016. 9-19.
- Prat de la Riba, Enric. «Polemica amb Clarín». *Per la llengua catalana*. Edición facsímil. Barcelona: Escola d' Administracion Publica, 2008: 10-20.
- . «Polemica amb Clarín II». *Per la llengua catalana*. Edición facsímil. Barcelona: Escola d' Administracion Publica, 2008: 21-43.
- . *La nacionalidad catalana*. Buenos Aires: Biblioteca Catalana, 1925.

- Rubió i Ors, Joaquim. «Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalanas: ¿debese á la influencia de los modernos trovadores provenzales?». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, v. 3, 1880. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO). Web. <<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/206268>>. Recuperada el 13/9/2019.
- Sanz Roig, Diana. «Quelques éléments pour une histoire des relations entre la *Romanistik* et la philologie de la péninsule Ibérique». *Revue germanique internationale*. 19, 2014: 120-133.
- Sarlo, Beatriz. «Literatura e historia». *Boletín de historia social europea*, no. 3, 1991: 25-36.
- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

DEL VIVIPARISMO EXPLÍCITO AL OVIPARISMO IMPLÍCITO EN LOS CUENTOS DE MIGUEL DE UNAMUNO

FROM EXPLICIT VIVIPARISM TO IMPLICIT OVIPARISM
IN THE SHORT STORIES OF MIGUEL DE UNAMUNO

Víctor Cantero García, Ph. D.
Universidad Pablo Olavide, Sevilla
Correo electrónico: cantero1@hotmail.com

Resumen

Hasta el presente la crítica literaria ha asumido, sin cuestionarlo, que Miguel de Unamuno es un escritor vivíparo. Sin embargo, y por mucho que el autor se empeñe en definirse como tal, del análisis de sus cuentos se desprende que practicó sin ningún titubeo el modelo de escritor ovíparo. En la presente colaboración tratamos de demostrar que el afán unamuniano por autoficcionalarse en los protagonistas de sus cuentos no se plasma en una prosa «a lo que salga», sino todo lo contrario, en un oviparismo o «prosa bien planificada». En otras palabras, la proyección de los distintos matices del «yo» agónico unamuniano en los personajes de sus cuentos no se materializa en una narrativa improvisada, sino en un proceso de escritura bien planificado.

Palabras claves: vivíparo, ovíparo, autoficción, metaliteratura, cuentos, metafiction, Miguel de Unamuno.

Abstract

Until now literary criticism has unquestioningly assumed that Miguel de Unamuno is a viviparous writer. However, no matter how insistently the author tries to define himself as such, the analysis of his stories shows that he assertively practiced the model of the oviparous writer instead. In the present collaboration we try to demonstrate that Unamuno's inclination to autofiction, to self-portrait in the protagonists of his stories, does

not result in an improvisatory or a so-called “whatever comes out” prose but quite the opposite, in an oviparian or “well-planned prose. In other words, the projection of the different nuances of Unamuno’s agonizing “I” in the characters of his stories is not expressed through an improvised narrative, but rather in a well-planned narrative process.

Keywords: viviparous, oviparous, autofiction, stories, metafiction, Miguel de Unamuno.

Recibido: 24 de marzo de 2019. *Aprobado:* 12 de mayo de 2019.

1. Introducción

Cuando Miguel de Unamuno comenta en su ensayo *A lo que salga* (1904), a propósito de la gestación de su novela *Paz en la Guerra* (1897), que primero escribió una narración breve y al darse cuenta de que podía servirle de núcleo o embrión para una obra mayor se dio a la tarea de estudiar la última Guerra Carlista y el bombardeo de Bilbao y de hacer anotaciones sobre el paisaje de Vizcaya y el carácter de sus habitantes, se está definiendo¹ como un escritor vivíparo, pues a su juicio estos escritores, a diferencia de los ovíparos:

Son los que llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, lo piensan y repiensan, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma y lo paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. (Unamuno, 1967: 1196)

Esta definición de los llamados escritores vivíparos contrasta con la de los ovíparos, que se contiene en el mismo ensayo:

¹ Definición que el escritor vasco, con su proverbial didactismo, apostilla de este modo: «y que todo ello fue creciendo y madurando como si se tratase de la empolladura de un huevo».

El escritor ovíparo es el que cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla. (Unamuno, 1967: 1195)

Si bien Unamuno pudo pretender escribir sus cuentos según el modelo de escritor vivíparo, tal como confiesa en carta escrita a José A. Balseiro años más tarde:

Un día fui a Medina del Campo a esperar a mi hermana, y como se retrasó tuve que quedarme unas horas en el pueblo. Entré en un café de la plaza, pedí un boc, y saqué unas cuartillas –de las que iba provisto– y comencé a escribir un cuento, sin saber qué saldría y sin idea previa. Y me salió de un tirón –no sé de dónde– *El sencillo don Rafael, cazador y tresillero*, que figura en la colección *El espejo de la muerte* y que es por sus conceptos inmaculado, o sea libre de pecado original de argumento, uno de los que prefiero. (Unamuno, 27.2.1928)

Sin embargo, esta pretensión unamuniana de escribir «a lo que salga», de autocalificarse de improvisador, de tildarse de escritor ocurrente no es del todo cierta, al menos en sus cuentos. Y esto es lo que pretendemos demostrar en la presente colaboración, a saber: por una parte, que Unamuno se autoficciónó en los personajes de sus cuentos para proyectar en ellos su «yo» agónico; mientras que, por otra, dicha autoficción no se materializa en una prosa escrita «a lo que salga», como si se tratase de un «escritor al vuelo», «a lo que le venga», sino todo lo contrario, bien organizada y planificada. Es decir, que esta presunta improvisación no existe a la hora de redactar sus cuentos, pues aunque el lenguaje de estos esté exento de retórica, plagado de anécdotas, aliñado con humor y gracejo, cargado de chispa y vivacidad, en cada uno de ellos existe una arquitectura narrativa bien planificada, un esquema narrativo previo y una organización de las partes y secuencias del relato bien ajustada a lo que se quiere contar, lo

que en la práctica convierte a Unamuno en un escritor más ovíparo que vivíparo. El propósito de nuestro estudio es evidenciar que en los cuentos unamunianos subyace un oviparismo implícito. Es esta una cuestión que hasta el presente no ha sido abordada por la crítica literaria, y que tanto por su relevancia como por su significación merece la pena ser tratada con detenimiento. ¿Cuál es la causa de que nosotros pongamos en cuestión la práctica del viviparismo compositivo en los cuentos unamunianos? La respuesta a esta cuestión nos la proporciona Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913) y *alter ego* de Unamuno, al precisar que:

Quando por acaso hacía cuentos, sacábalos, o de algo que visto u oído hábíale herido la imaginación, o de lo más profundo de sus entrañas. Y esto de sacar cuentos de lo hon-do de las entrañas, esto de convertir en literatura las más íntimas tormentas del espíritu, los más espirituales dolores de la muerte, ¡Oh, en cuanto a esto...! (Unamuno, 2011: 298)

Parece claro que en esta confesión nuestro autor reconoce que sus cuentos proceden de sus experiencias personales más profundas, las cuales «necesita comunicar al lector bajo la estructura literaria casi como una forma de sobrevivir» (Peñate, 1998: 139). Y el hecho de transformar sus vivencias íntimas y únicas en las estructuras literarias propias de sus relatos breves implica someterse a los dictados del escritor ovíparo. El análisis de esta estructura o armazón compositivo es lo que constituye el andamiaje formal de nuestro estudio, el cual se organiza en torno a lo que nosotros denominamos «los cuatro decires»; a saber: Unamuno planifica cuidadosamente cómo va a escribir cada uno de sus cuentos siguiendo un esquema lógico de desarrollo de la acción que consta de cuatro pasos:

- 1) ¿Qué quiero “decir”? : mensaje a trasladar al lector.
- 2) ¿Por qué lo quiero “decir”? : razones que me impulsan a proyectar en el lector alguna de las facetas de mi «yo» agónico.
- 3) ¿A quién se lo quiero “decir”? : cómo debe ser el lector que reciba e interprete mis angustias y preocupaciones.
- 4) ¿Cómo se lo voy a “decir”? : cuáles van a ser los recursos

narrativos y las técnicas de estilo con los que voy a elaborar el lenguaje de mis cuentos.

Siendo nuestro propósito evidenciar que Unamuno en sus cuentos se comporta implícitamente como un escritor ovíparo y partiendo del hecho de que cada uno de ellos: «son reflejo de los personajes en que Unamuno se divide, cada uno de los múltiples yos proliferantes del suyo [que] engendra a otros, o por lo menos, que según desde dónde se le enfoca y capta, se presenta con diferente tono, colorido y matices» (S. Stevens, 1961: 405), el desarrollo de nuestra exposición se atiene a las secuencias que a continuación precisamos. Partimos del insaciable afán de Unamuno por comunicarse con el lector, por vivirse en los otros, por reproducir sus distintos yos en los demás, por ver reflejados todos los ángulos y aristas que conforman el dibujo cubista de su universo en los protagonistas de sus cuentos. Este primer momento corresponde a los dos primeros «decires», los cuales se trasladan a sus cuentos por medio de la autoficción y de la metafiction.

En un segundo momento, damos respuesta al tercero de los «decires»: lo que Unamuno le dice al lector, a quien trata de inquietar, preocupar, excitar. Se trata de un lector que quiere que haga suyas sus dudas y angustias, que se plantee las mismas preguntas, que se asemeje a él, que sea un clon de sí mismo. Al objeto de dejar claro cómo Unamuno personifica sus diferentes yos en los protagonistas de sus cuentos, procedemos a identificar algunos de dichos yos en Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913), en don Casiano, personaje principal de *El maestro de Carrasqueda* (1903), en don Martín, el afamado escritor de *Don Martín o de la gloria* (1900) y en Juan y Juana, pareja de amantes de *Al correr de los años* (1913). En último lugar, procedemos a dar respuesta al cuarto de los «decires». Para ello, analizamos en los cuentos arriba citados cuáles son los recursos narrativos y las técnicas de estilo con los que nuestro autor confecciona el lenguaje literario de los mismos. De la cuidada selección de dichos recursos y técnicas deduciremos que Unamuno en absoluto improvisa el lenguaje de sus relatos, sino que lo adecua del modo más acertado posible a los conceptos que expresa en los mismos. Finalizamos nuestro recorrido con el apartado de las conclusiones. En ellas ponemos de manifiesto que Unamuno al escribir sus cuentos no se aparta del modelo de escritor ovíparo, pues a tenor de sus propias palabras es el paradigma que él sigue: «yo

casi siempre he producido ovíparamente» (Unamuno, 1967: 694), por más que se empeñe en presentarse como todo lo contrario; es decir:

Como un hombre de carne y hueso que nace, sufre y muere, que escribe cuando habiendo concebido un asunto o idea obsesiva, siente la necesidad de echarla afuera y así lo hace escribiéndolo todo de un tirón, pariendo con dolores de parto un ser vivo y, por tanto, producida la citada obra vivíparamente. (Hernández, 1974: 253)²

2. Del irrefrenable deseo por «decirse» al irreprimible afán por «verse»

Se hace difícil admitir que Unamuno hubiera asumido la tarea de escribir sus cuentos, si estos «no fueran una plataforma para “decirse” a sí mismo sin descanso, para mostrar cada día una persona (cuando menos una) de su personalidad total» (S. Stevens, 1961: 404). Lo que dicho de otro modo equivale a afirmar que nuestro autor experimenta la imperiosa necesidad de comunicar al lector lo que piensa y lo que siente. Escoge al lector como un interlocutor válido a quien decirle quién es él, cómo es, cómo se define como ser de carne y hueso, cómo es su ser en el mundo. Este desmedido afán comunicativo lo materializa encarnándose en los personajes de sus cuentos, representándose en estos mediante una apariencia distinta a la suya, y en ocasiones ocultándose tras ellos; a la par que en otros casos se incluye en el relato como monologante o dialogante, provocando confesiones, comentarios, juicios y debates. En otras palabras, él quiere seguir viviendo en sus personajes, quiere sobrevivirse a sí mismo en ellos, prolongarse en el tiempo, «decirse» en sus criaturas de ficción. Y todas estas formas de «intromisión» en el relato son una estrategia narrativa para presentar al lector las distintas caras de su «yo» agónico, mediante:

La duplicación interior –el desdoble– el vaivén, el arabesco trazado por la oscilación desde el actuar de los personajes al pensamiento del autor, quien se proyecta y sitúa en el mismo plano conversando y conviviendo con sus criaturas.

² Este trabajo de Hernández, titulado «Los cuentos de Unamuno», fue digitalizado parcialmente para que el autor de este artículo pudiera consultarlo desde su lugar de origen. La digitalización se realizó en el Seminario Federico de Onís, custodio de la disertación inédita.

Por un lado, Unamuno las engendra de su propia sustancia; por otro, esa sustancia, según va formándose, cuajando en figuras y palabras ante la mirada expectante del escritor-narrador, a medida que alcanza existencia y autonomía, revierte sobre quien la produjo, y le enriquece. Así la creación es doblemente dinámica, pues del autor deriva el personaje y de éste aquel. (S. Stevens, 1961: 406)

Sin embargo, la referida duplicación interior no deja de ser una artimaña del autor para hacer de sus personajes el espejo en el que «verse», por ello sus criaturas son una constante interpelación a su creador y un permanente diálogo consigo mismo. Se trata de una instrumentalización de los personajes puestos a su servicio, con el fin de trasladar a los lectores aquellos interrogantes que le angustian. De aquí que la relación que Unamuno establece con sus personajes sea más bien una falacia, ya que tal como señala Ezequiel Olaso:

Quien por primera vez lee a Unamuno tiene la impresión de que va a hallar en él a uno de esos escritores que cuentan con el lector, que le hablan a alguien [...] Todo esto supeditado hasta lo que se dice, al deseo efectivo de que ese decir llegue al lector. Imposible mayor halago y ventaja de esto. Y sin embargo, el diálogo con Unamuno es casi imposible. Su lector oscila entre dos extremos: o es todo el universo menos Unamuno; es decir, poca cosa, o es un ser tan próximo a él que también desaparece, esta vez porque lo devora la excesiva cercanía. (Olaso, 1963: 13-14)

Unamuno convierte, por tanto, a sus personajes en un campo de experimentación de los conflictos que él sostiene basados en la pugna entre la razón y el sentimiento, de aquí que haga de los héroes de sus cuentos «resquicios de su agonía por la que se escapa un desasosiego, que, antropomorfizado en personaje, se bosqueja con los atributos mínimos para sustentar este peso» (Carrascosa, 2011: 31). Dichos héroes le sirven de tapadera, son una máscara tras la que ocultar su angustia existencial, una plataforma a través de la cual comunicar al lector su permanente deseo de estar vivo, de «vivirse» en los otros, pues como el propio Unamuno

confiesa «no quiero morirme, no, no quiero, ni quiero quererlo, quiero vivir siempre, siempre, y vivir yo este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia» (Unamuno, 1967: 136). Esta obsesión de nuestro autor por vencer a la muerte le impulsa a intentar prolongar su yo en los distintos yos de sus personajes, los cuales:

Sienten la existencia como su creador la siente. Pero su personalidad compleja y su interés ávido por las pasiones mismas –más que por los hombres que las viven– no le permiten respetar la individualidad de las figuras ficticias, que así no pueden moverse con la libertad deseable. Dentro de su imaginación, Unamuno crea los conflictos –partiendo de sus propias preocupaciones y obsesiones–; luego, los personajes que los vivirán. (Moncy: 1963: 30)

En definitiva, los personajes de sus cuentos reproducen en sus actuaciones la concepción existencialista que Unamuno tiene de la literatura, según la cual, escribir es en primer lugar una fórmula de exploración del yo del autor, quien en última instancia aspira a satisfacer un ardiente deseo de comunicación interpersonal. En este sentido, Unamuno es:

Una de esas figuras que propugna una función catártica de la literatura por partida doble: porque ellas mismas en cuantos personajes buscan con la escritura alivio a diversas pasiones y desconsuelos; y porque el propio Unamuno experimenta similar alivio al vaciar en el molde de sus personajes inquietudes y frustraciones personales. (Álvarez-Castro, 2006: 20)

Pero esta prolongación del complejo mundo interior unamuniano en los personajes de sus cuentos solo puede ser comprendida en toda su extensión por un lector que cuestione su propia existencia y que busque las razones de su «ser en el mundo» con tanta intensidad como el propio autor. Esta es la razón por la que Unamuno pretende encontrar para cada uno de sus cuentos a un lector especial, pues lo que a él le interesa no es tanto el argumento, ni el asunto, ni la trama de estos relatos breves, sino que

el lector asuma como suyas sus dudas e inquietudes sobre la existencia o inexistencia de Dios, la muerte, el ansia de inmortalidad, el misterio de la personalidad, la fama, el amor, entre otras cuestiones. No en vano nuestro autor recibe el apelativo de «excitator Hispaniae» pues «siempre estaba aguijoneando y excitando, impulsando e infundiendo vida» (Curtius, 1954: 367). Y es que Unamuno, al igual que Miguel, protagonista de *Y va de cuento* (1913), estaba empeñado en que su público se enterase de lo que él escribía, por lo que:

Daba mucha más importancia a las perlas que no al hilo en que van insertadas y para el lector de cuentos lo importante es la *hilación*, así con hache, de hilo, no *ilación*, sin ella, como nos empeñamos en escribir los más o menos latinistas que hemos dado en la flor de pensar y enseñar que ese vocablo deriva de *infero*, *fers*, *intulli*, *illatum*. (Unamuno, 2011: 298)³

En consecuencia con lo anterior, parece lógico que lo que de verdad nos llame la atención al finalizar la lectura de cada uno de estos cuentos, es que siempre deja en nuestro ánimo una sensación extraña, de inquietud, de zozobra, de duda. Unamuno vive en la permanente congoja y a nosotros, como lectores, nos asoma a las simas del alma humana, nos hace ver que sus dudas, sus forcejeos, sus luchas internas son las del hombre de todos los tiempos y lugares. De aquí que:

Unamuno sea poeta, filósofo, novelista, dramaturgo, todo eso y algo más que no puede ser definido por medio de los anacronismos preceptistas con los que nos entendemos [...] pues lo que él necesita son formas de expresión que comuniquen su incomunicable realidad, su ser en el mundo, su hombre de carne y hueso [...]. (Serrano, 1958: 156)

Dicho de otro modo, nuestro autor no escribe para entretener al lector, sino para «verse» reflejado en él, puesto que busca su identificación vital con el mismo; de aquí que:

³ La cursiva es propia.

Su relación con aquel es una muestra de exigencia que va más allá de lo que convenientemente aceptamos. Su intérprete-modelo queda configurado por unos rasgos bien definidos que excluyen toda relación superficial y que sobrepasan lo puramente filológico. No le basta con la competencia lingüística. Hay que llegar a la identificación vital. (Fernández, 1987: 335)

Semejante ansia de provocar e inquietar al lector a través de autoficción no nos extraña, pues en alusión a sus ficciones novelescas ya precisa Unamuno que las mismas son parte de sí mismo, sacadas de lo más profundo de su espíritu, de sus más íntimas tormentas espirituales, encarnando estas en seres agónicos que representan un hito en la exploración de la personalidad humana. De aquí que Julián Marías aluda a la novela unamuniana como «novela personal», es decir:

Expresión de una vida, y esta vida es de una persona, de un personaje o ente de ficción que finge el modo de ser del hombre concreto. Por esto la novela de Unamuno no es descriptiva [...] y no hay en ella conflictos de sentimientos, sino siempre un problema de personalidad. (Marías, 1968: 41)

Alusión que es perfectamente aplicable a los cuentos, pues en ellos el amor, el odio, la tristeza, la envidia no son nunca estados de conciencia, sino modos de ser. Para Unamuno una pasión no es un sentimiento, una mera afección psíquica, sino que la entiende e interpreta como un modo de ser; es decir, de una manera ontológica; no es algo que le pase a uno, lo que en cierto momento se siente, sino lo que se es.

3. La autoficción como recurso prolongador del «yo» unamuniano en los personajes de sus cuentos

Al objeto de poder decirle al lector todo lo que él quiere –y este sería el tercero de los «decires»– y hacerlo del modo más directo posible, Unamuno recurre a lo que Philippe Lejeune denomina como «pacto autobiográfico»; es decir «el retrato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad» (Lejeune, 1994: 50). Un pacto que se

ajusta al perfil de Unamuno como escritor intimista, en el que los elementos referenciales del «yo», asumidos por el autor, afloran en sus ficciones cuentísticas mediante la identificación del narrador con el héroe. Este primer pacto conlleva el compromiso del autor por decir la verdad, por ser sincero ante el lector, aunque esta verdad se revista de detalles y anécdotas ficticias, pues aunque el relato autobiográfico sea retrospectivo y referencial, haciendo hincapié en el individuo, este al hablar de sí mismo es incapaz de hacerlo con total objetividad. Esto es justo lo que Unamuno pretende hacer en sus cuentos, teniendo muy claros los cuatro yos que operan en el escritor:

Y digo que uno es para Dios –si para Dios es uno alguien– y del que es para los otros y del que cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos, Dios le premiará o castigará a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser. (Unamuno, 1920: 15)

En dichos cuentos, él es el verdadero protagonista al recurrir a una literatura confesional, en la que los signos se usan alternativamente como iconos y referencias, en la que se mezclan el discurso narrativo con el científico-filosófico, en la que aparecen recuerdos, cartas y memorias fundidos con una autobiografía ficticia. Este pacto autobiográfico comporta dos compromisos; de un lado, el respeto al principio de veracidad o contrato en el que el autor y el lector firman que el primero no escribirá más que la verdad y el segundo leerá el texto utilizando solo filtros de realidad; y de otro, el principio de identidad o compromiso del autor por convencer al lector de que quien dice «yo» en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que lo firma, y por tanto se responsabiliza de lo que ese «yo» dice; en otras palabras: «El llamado principio de identidad consagra o establece que el autor, narrador y protagonistas son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura» (Alberca, 2007: 67-68).

Ambos compromisos los cumple Unamuno cuando se autoficciona como don Casiano en *El maestro de Carrasqueda* (1903), como don Martín en *Don Martín o de la gloria* (1900) o como U. Jugo de la Raza, en su novela *Cómo se hace una novela* (1927), que es una metanovela; es

decir, una novela centrada en sí misma, una investigación autorreflexiva del autor creador.

No obstante, no se conforma Unamuno con la simple identificación, en ocasiones incluso onomástica, entre él como autor, el narrador y los protagonistas de sus cuentos, sino que recurre a un segundo pacto, denominado «novelesco o de ficción» para inquietar y perturbar la conciencia del lector. Dicho pacto tiene dos rasgos muy claros: «la práctica patente de la no identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y la atestación de la ficción (hoy en día el subtítulo de la novela cumple dicha función) [...]» (Lejeune, 1994: 65-66). En este caso, se trata de un pacto que deja mucho más libres a los lectores respecto del autor, pues carece de sentido preguntarnos si lo que se nos cuenta es verdadero o no al tratarse de una autoficción fantástica «en la que el autor como eje central de la narración se va metiendo en una vida apócrifa que no le corresponde en absoluto, con múltiples coincidencias con su vida verdadera, pero todas ellas rodeadas de falsedad» (Gómez Rollán, 2016: 82).

Una vez que hemos dejado constancia de que Unamuno recurre en sus cuentos tanto a la autoficción biográfica, como a la fantástica, pasamos a analizar cómo se concreta dicha autoficción en el contenido conceptual de algunos de ellos, dejando para el final el análisis del cuarto de los «decires»; a saber: con qué recursos elabora nuestro autor el lenguaje literario de los mismos.

a) *Y va de cuento* (1913) o el «yo» que digo ser ficcionado en el «yo» que quiero ser

Este cuento ejemplifica con claridad el desdoble del «yo» unamuniano al ficcionarse el autor en la figura de Miguel, protagonista del relato. Tal como precisa Thomas R. Franz, en esta ocasión «Unamuno emplea las técnicas de la metafiction y de la metanovela, para crear el personaje “Miguel” que no es otro que él mismo. Tanto para el personaje como para el Unamuno escritor, lo importante es eternizarse a toda costa, literaturizar su vida personal» (Franz, 2009: 31). El contenido de este relato puede resumirse como una confesión unamuniana sobre el procedimiento de la escritura de un cuento mediante el recurso a la autobiografía ficcionada o autoficción por identificación. El narrador cuenta al lector por boca de Miguel todo el recorrido del proceso creador, y lo hace siguiendo una estruc-

tura meditada propia de un escritor que piensa y repiensa lo que escribe. Dicha estructura obedece a las siguientes secuencias:

1. Inicio: recepción del encargo de escribir un cuento sin ser cuentista.

Y bien, ¿sobre qué escribo yo ahora el cuento que se me pide? ¡Ahí es nada, escribir un cuento, quien, como yo no es cuentista de profesión! Porque hay el novelista que escribe novela, una, dos, tres, o más al año, y el hombre que las escribe cuando le vienen de suyo. ¡Y yo no soy un cuentista! (Unamuno, 2011: 298)

2. Modo de hacerlo: lo importante son las situaciones y transiciones, no el argumento.

Y luego los cuentos de mi héroe tenían para el común de los lectores un gravísimo inconveniente, cual es el de que en ellos no había argumento, lo que se llama argumento, porque en los buenos cuentos lo más importante son las situaciones y la transición. (Unamuno, 2011: 298-299)

3. Pretensión: escribo para inquietar la conciencia del lector, no para entretenerle.

Y el héroe de mi cuento era un petulante que quería escribir para que se enterasen –sus lectores–, y así no puede ser, no le resultaba cuanto escribía sino paradojas. (Unamuno, 2011: 300)

4. El «decirse»: identificación del autor con el héroe o desdoblamiento del «yo».

Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a la que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, por lo tanto, ellos mismos. [...] Como sea que el héroe hace a su hacedor [...] (Unamuno, 2011: 300)

5. Moraleja: ¿cómo poner fin a un cuento? Pues, como la vida misma.

¿Seguimos? Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera; pero me temo que esto se convierta en el cuento de nunca acabar. Y así es la vida... Aunque, ¡no!, ¡no!, el de la vida se acaba. (Unamuno, 2011: 300)

Pretende Unamuno hacer pasar este cuento como una ocurrencia escrita «a lo que salga» pero nada más lejos de la realidad, pues este relato:

No es un cuento, sino un breve tratado de narratología encaminado a explicar cómo se hace un cuento, para lo cual Unamuno combina la reflexión argumentativa con la diégesis ficcional. A través de una concentración de instancias narrativas, Unamuno ejerce en este texto de autor real, pues firma el cuento –autor implícito no representado–, ya que el lector puede reconocerlo en su estilo –autor implícito representado– mediante la alusión a su posición de catedrático de griego y a otra obra escrita por él, concretamente *Vida de Don Quijote y Sancho*, narrador e incluso personaje del relato, ya que el nombre de éste es Miguel. (Álvarez-Castro, 2006: 36)

Un relato en el que Unamuno no deja nada al azar, puesto que expone de forma lógica y bien secuenciada todo lo que le dice al lector, al cual trata de convencer con el recurso a la paradoja; a saber: que Miguel, el héroe de su cuento –el propio Unamuno– se empeñaba en escribir para que el público se enterase, aunque en apariencia tan solo lo hiciera para que su lector pasase el rato sin adquirir compromisos serios.

b) *El maestro de Carrasqueda (1903) o lo que digo que soy ficcionado en un «yo» que pudo ser*

En este cuento Unamuno recurre a la autoficción fantástica para hacerse pasar por don Casiano, maestro de Carrasqueda de Abajo. Se trata de una modalidad de autoficción en la que el autor nos dice «yo autor voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido»

(Genette, 1993: 70). Técnica narrativa que Unamuno vuelve a practicar en *Cómo se hace una novela* (1927), en la que su héroe, U. Jugo de la Raza, vive una historia que nada tiene que ver con la realidad del autor, en la que «el “yo” fingido tiene la prerrogativa de simular que pronuncia enunciados reales y autobiográficos» (Alberca, 2007: 8). Publicado en *La Lectura* en julio de 1903, en este cuento se sintetizan parte de los ideales regeneracionistas de Unamuno. El narrador evoca al protagonista poco después de su muerte. Se trata de don Casiano, un maestro que llegó a Carrasqueda de Abajo con ideas renovadoras y que logra acabar con el retraso en el que viven los habitantes del pueblo mediante la educación de los niños. Entre sus discípulos cuenta con Ramonete, su predilecto, convertido con el tiempo en famoso político que ha dado fama a su pueblo natal. En este relato se dan cita las ideas de renovación pedagógica y las pretensiones unamunianas de cambiar su propio país a través de la educación y la cultura. La estructura de este relato breve se presenta en cinco secuencias, cuyo desarrollo implica que nuestro autor se aparta de la escritura espontánea y planifica con cuidado el orden lógico de su aparición en el texto:

1. Evocación o inicio: máximas o sentencias de don Casiano a sus discípulos.

«Discurrid con el corazón, hijos míos, que ve muy claro, aunque no muy lejos» (Unamuno, 2001: 185)

Son frases y consignas que el maestro dirige a sus alumnos, recordadas tras su fallecimiento por el narrador. Estas máximas constituyen la síntesis anticipada de todo el cuento; a saber: si se discurre con la mente, con la razón, él como maestro se debe a todos sus pupilos, pero si se discurre con el corazón él prefiere educar con más esmero a aquel que muestra más empeño en aprender y cuenta con más capacidad para ello: Ramonete, el futuro salvador de todo el pueblo o de muchos pueblos. Se trata de Ramón Quijana, su hijo espiritual, lo mismo que lo eran Lázaro y Ángela en su novela *San Manuel Bueno, mártir* (1930) respecto del sacerdote don Manuel. El dilema de don Casiano queda reflejado en la siguiente cita:

Te llaman a atajar una riña en un pueblo, a evitar un montón de sangre, y oyes en el camino las voces de angustia

de un niño caído en un pozo: ¿le dejarás que se ahogue? ¿Le dirás: «No puedo pararme, pobre niño; me espera todo un pueblo al que he de salvar?». ¡No! Obedece al corazón: párate, apéate del caballo y salva al niño. ¡El pueblo... que espere! Tal vez sea el niño un futuro salvador o guía, no ya de un pueblo, sino de muchos. (Unamuno, 2011:185)

2. Momento de la llegada: descripción de la ardua tarea que le espera al maestro.

Es el momento de la llegada del nuevo maestro a Carrasqueda de Abajo y el inicio de su carrera regeneradora. Se narra el ímprobo trabajo que le espera a don Casiano que tiene que «mudar el cuerpo y la mente» a un puñado de mozalbetes incultos e ignorantes:

Quando el año 20 llegó don Casiano a Carrasqueda, lo encontró muy chico, e incapaces de sacramentos a los carrasqueños. ¡Buen pelo iba a echar raspándoles el de la dehesa! Lo primero enseñarles a que se lavaran: suciedad por doquiera; suciedad e ignorancia. Había que mondarles el cuerpo y la mente; quitar, más que poner, tanto en esta como en aquel. (Unamuno, 2011: 185)

Una vez allanado el camino, quedaba libre el acceso para poner en práctica las nuevas pedagogías, pese a que tales menesteres le fueran reprochados por quienes en el pueblo representaban lo convencional y lo inamovible:

–Amigo don Casiano –le dijo– [el cura], no se nos venga con pedagogías y cosas de ayer por mañana, que tíos son tíos, aunque no lo quieran, y es menester que el hijo del alcalde eche su discursito, como es costumbre en casos parecidos, y mejor si es verso....y que no lo entiendan, sobre todo.... (Unamuno, 2011: 186)

3. El triunfo del discípulo predilecto: Ramonete se convierte en el salvador.

Don Casiano se ha dedicado en cuerpo y alma a sacar el mayor partido posible de Ramonete, el hijo del alcalde. A todos los educaba por igual, pero desde el comienzo mostró especial debilidad por Ramonete, en quien tenía puestas todas las esperanzas de que llegase a ser un verdadero líder:

Y cuando aquellos niños se hicieron hombres y padres, don Casiano les hacía leer los domingos, comentándoles lo que leían, y les mondó cuerpos y mentes, y les enseñó a cubrir el estiércol y a aprovecharlo, y, sobre todo, a conservar el fondo del corazón con una niñez perpetua. (Unamuno, 2011: 186)

4. La muerte ejemplar del maestro:

Don Casiano vive los últimos momentos de su existencia en la escuela y desde allí transmite su última enseñanza. Este momento final se articula en dos motivos:

5. Las paredes oyen: que pese a que no parezca que el mensaje llega a los alumnos, siempre algo les queda en su interior:

Mira, Ramonete: se me ha dicho mil veces que mi voz ha sido de las que ha clamado en el desierto... ¡sermón perdido! Yo mismo os repetía en la escuela, cuando tú no me entendías: «¡es como si hablase a la pared!». Pero, hijo mío, las paredes oyen... (Unamuno, 2011: 188)

6. El paso de la enseñanza terrenal a la espiritual: en este tránsito quiere representar Unamuno la superación del apego hispano a los valores materiales y su deseo de que alcancen los intelectuales:

Me voy de esta España, de la terrestre, de la que fluye, a la otra España, a la España celestial. Ya sabes que el cielo envuelve la tierra... ¡Habla y enseña aunque no te oigan...! Soy una voz que se apaga en el desierto... ¡Adiós, hijo mío! (Unamuno, 2011: 188)

Parece claro que para un Unamuno «bufón genial, pedagogo por vocación, juglar infatigable y proteico, pocos medios tan adecuados como el cuento para su tarea de *decirse sin descanso*» (S. Stevens, 1961: 404). Y se «dice» a sí mismo en el presente relato estableciendo una estructura bien trabada, pues se inicia con la alusión a don Casiano, una vez muerto, se hace un recorrido breve por su vida de maestro y se cierra con su muerte.

c. *Don Martín o de la gloria* (1900) o el «yo» que digo ser ficcionado en un «yo» eternizado

En este cuento el narrador nos sitúa frente a un entusiasta literato en ciernes, enamorado de la gloria –quien ejerce de narrador– y un viejo poeta retirado de la profesión. El tema del relato es la preocupación unamuniana por la fama, la cual llega a adoptar un tono metafísico para transformarse en indagación de las formas de inmortalidad al alcance del escritor. Un ansia de eternidad que preocupaba a Unamuno sobremanera, a tenor de lo que nos dice en su *Diario íntimo* (1897):

Cuando esa idea de la muerte, que hoy paraliza mis trabajos y me sume en tristeza e impotencia, sea la misma que me impulse a trabajar por la eternidad de mi alma, no por immortalizar mi nombre entre los mortales, entonces estaré curado. (Unamuno, 1967: 807)

El contenido del cuento se vertebra en un proceso secuencial previamente planeado y que responde al propósito unamuniano de no dejar nada a la improvisación:

1. Presentación: la efímera gloria de don Martín: de famoso a ignorado:

Hubo un tiempo en que la publicación de un libro de don Martín era un acontecimiento patrio [...]. Hoy tiene la gloria pero no la oye; hoy sus libros gotean en las oficinas de los libreros [...]. (Unamuno, 2011: 163-164)

2. Yo no soy mío: soy de los demás: confesión expresa de Unamuno quien pretende trascenderse encarnado en don Martín:

Mi espíritu se derrama y difunde en el de mi pueblo, tal vez tenga usted razón, pero es perdiéndolo yo. Yo no soy mío.

–¿Y sobrevivir así?

–No, no sobreviviré yo...sino mis obras

–Es un consuelo perpetuarse en los hijos... (Unamuno, 2011: 165)

3. Las lamentaciones: la gloria que se alcanza en este mundo es efímera, nadie logra eternizarse:

¡Pobre don Martín, el inmortal condenado a muerte! ¡El clásico de la vida! ¡Pobrecito don Martín, que no ha comprendido que la gloria se da toda entera a cada uno y es mayor cuando entre más se reparte! (Unamuno, 2011: 166)

El desengaño de don Martín al no alcanzar la inmortalidad por medio de la fama, confirma que la gloria que el hombre persigue no es más que una sombra de la inmortalidad, tan solo un positivo engaño. En este caso Unamuno desarrolla una estructura secuencial bien planificada; a saber: se abre con la presentación de la gloria como algo efímero y se cierra con confirmación de que dicha gloria es tan solo una sombra.

4. La adecuada selección de los recursos narrativos y técnica de estilo o el cómo se quiere decir.

Procedemos al análisis de algunos de los recursos narrativos y técnicas de estilo con los que Unamuno confecciona el lenguaje literario de sus cuentos. Este es el cuarto de los «decires», en el que nuestro autor pone especial cuidado, tal como haría un escritor ovíparo.

a. El método de presentación o el punto de vista narrativo

En los cuentos de Unamuno, predomina la presentación directa de los materiales narrativos al lector, a excepción de *Cosas de franceses* (1893), *Mecanópolis* (1913) y *El redondismo* (1914). Esta presentación directa de lo que el narrador quiere decir al lector queda patente en *Y va de cuento* (1913): «A Miguel, héroe de mi cuento, habiéndole pedido uno. ¿Héroe? ¡Héroe, sí! ¿Y por qué? –preguntará el lector» (Unamuno, 2011: 297). Lo mismo ocurre con Don Casiano: «Esto solía decir don Casiano, el maestro

de Carrasqueda de Abajo a unos cuantos mozalbetes [...]» (Unamuno, 2011: 185). Similar presentación hace el narrador de don Martín: «¡Pobre don Martín! Jamás olvidaré la última conversación que con él tuve [...]» (Unamuno, 2011: 163).

En cuanto al punto de vista narrativo, en los cuentos unamunianos predomina el uso de la tercera persona o narrador omnisciente, por lo que el lector siente cercana la presencia del autor. Este empeño de Unamuno por hacerse presente en sus cuentos obedece a que «él carecía de esa complaciente virtud que permite al novelador hacerse a un lado para que los personajes se desenvuelvan según su propia ley» (Ayala, 1966: 66). En otras palabras, el lector se percata con facilidad de que la impronta del autor está presente desde el inicio hasta el final de cada uno de sus cuentos.

b. El recurso al diálogo como necesidad imperiosa

El diálogo es un recurso primordial para que nuestro autor proyecte su «yo» agónico y su «yo» ficcional en los personajes de sus cuentos. Mediante el diálogo entendido como «actividad sémica realizada por dos o más hablantes (interactiva), en situación de cara a cara (directa) en actitud de colaboración y en unidad de tema» (Bobes Naves, 1992: 26), Unamuno interactúa con sus personajes, y a través de estos hace llagar sus obsesiones al lector. De este modo procede en *Don Martín o de la gloria* (1900). En este cuento el narrador sale al encuentro del protagonista, y conversando con él da pie a confidencias que luego traslada al lector:

–No se acuerdan de mí –me decía con lágrimas en los ojos– ; ya no se habla de mis obras ...

–Tampoco se habla de las coplas de Jorge Manrique –le dije– ni se comenta en los cafés los dramas de nuestro antiguo teatro... (Unamuno, 2011: 164)

En el caso de *El maestro de Carrasqueda* (1903), las conversaciones entre don Casiano y Ramonete son más breves. En estos diálogos se incluyen elementos paralingüísticos: pausa, ritmo, tono, gestos, desplazamientos, etc., que el lector percibe al recrear mentalmente el texto:

Don Ram3n intent3 cierta vez condecorarle, y cuentan que le contest3; «Mi condecoraci3n eres t3, Ramonete». Y no insistió este:

–Si usted hubiera salido, don Casiano...

–¿Salir? ¿Ad3nde?

–Hoy tendŕa posici3n, nombre y gloria...

–¡Posici3n!, ¡nombre!, ¡gloria! ¿Y Carrasqueda de Abajo? ¿Y t3, Ramonete? (Unamuno, 2011: 187)

En el caso de *Al correr de los ańos* (1913) el di3logo est3 perfectamente estudiado por nuestro autor. En este cuento se nos narra la transici3n de la pasi3n amorosa propia de los primeros ańos de matrimonio entre Juan y Juana a la ternura y el carińo que existe entre los esposos con el correr de los ańos. Juan llora al contemplar en secreto una fotograf́a de su esposa cuando esta era joven. Juana lo sabe y le pide que confiese la verdad; a saber: que sigue enamorado de ella, pese a que no la vea ahora tan guapa como en el retrato. La secuenciaci3n de dicho di3logo obedece a los siguientes pasos:

1. Inicio: Juana rompe el silencio, pretende que Juan le confiese su secreto:

De pronto Juana dijo a Juan:

–Oye, Juan, tengo algo que decirte.

–Di, Juana, lo que quieras.

Como los enamorados gustan repetirse el uno al otro el nombre.

–T3, Juan, guardas un secreto.

–¿Yo? ¡No!

–Te digo que ś, Juan.

–Te digo que no, Juana. (Unamuno, 2011: 273)

2. Reconocimiento: Juan reconoce su error y el dańo que ha podido ocasionar:

–Te lo he sorprendido; aś es que no me lo niegues, Juan.

–Pues si es aś, descúbremelo.

Entonces Juana sacó el retrato, y alargándoselo a Juan, le dijo con lágrimas en la voz [...] (Unamuno, 2011: 273)

3. Cambio de actitud: Reconocido el error, Juan se aproxima a su interlocutora y sella su amor con un beso:

Juan se puso encarnado, y apenas repuesto de la emoción de sorpresa, tomó el retrato y lo echó al fuego y acercándose a Juana y tomándola en sus brazos y sentándola sobre sus rodillas, que temblaban, le dio un apretado y largo beso en la boca. (Unamuno, 2011: 273)

Evita Unamuno adornar el lenguaje de sus cuentos con recursos narrativos innecesarios, pues en su modo de narrar, tal como precisa Antonio De Oyos: «se distingue con claridad una dualidad lingüística que pone al descubierto la conjunción estilística del habla habitual y del lenguaje literario. En los giros y expresiones, así como en la sintaxis, puede observarse esta dualidad» (De Oyos, 1956: 5). Una dualidad que demuestra, en principio, cierta oposición de Unamuno a aceptar el hecho de que la lengua escrita supone una «acomodación psíquica completamente distinta de la de una conversación sobre los mismos temas» (Bally, 1941: 73).

En cuanto a las técnicas de estilo, vamos a dejar constancia del uso que nuestro autor hace en sus cuentos de la repetición, paradoja y antítesis. Se ha dicho en repetidas ocasiones que la prosa de Unamuno corre por el cauce de sus inclinaciones, instinto y emotividad y que mantiene una preferencia acusada por el giro de la expresión natural y hablada, asumiendo los defectos que ello lleva consigo.

Sin embargo, por más que la crítica se empeñe en sostener que su prosa está desprovista de tonos y contrastes y que nuestro autor es incapaz de esconder mediante el lenguaje sus verdaderas intenciones, en sus cuentos nos demuestra que pone mucho cuidado en lo que dice y en cómo lo dice, por lo que su lenguaje cuenta con una elaboración esmerada, como lo demuestra el acertado uso de los siguientes recursos en *Y va de cuento* (1913). 1) Repetición: «Para el héroe de mi cuento, el cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas...». 2) Paradoja: «¿Es que no sabía que las más de las personas

leen para no enterarse?». 3) Antítesis: «Ahí es nada, escribir un cuento quien, como yo no es cuentista de profesión». Lo mismo sucede en *El maestro de Carrasqueda* (1903). Repetición: «Más su preocupación era Ramonete; Ramonete, que se fue a la ciudad a estudiar carrera». Antítesis: «¿Qué prefieres, que tu nombre trasponga el Pirineo y ande en boca de extraños, o que tu alma se derrame en silencio en España...?». Muestras del uso de estos recursos también las encontramos en *Don Martín o de la gloria* (1900). Repetición y Antítesis: «¡Pobre don Martín, el inmortal condenado a muerte...! ¡Pobre don Martín, hecho de tierra y soplo, ya que no de bronce y noticia». Sirvan los ejemplos citados como muestra de que nuestro autor dota a su lenguaje literario de aquellos recursos gracias a los cuales sus mensajes llegan de forma muy directa al lector.

Unamuno no improvisa lo que va a contar al lector en cada cuento, sino que elige aquellos recursos narrativos y técnica de estilo con los que articular un lenguaje narrativo que haga mella en la sensibilidad del lector. Una vez más se nos muestra como escritor ovíparo, pues sabe ajustar con maestría lo que quiere decir a cómo decirlo. Veamos, a continuación, algunas muestras de cómo nuestro autor utiliza con acierto estos recursos en algunos de sus cuentos.

Conclusiones

Tras analizar los «cuatro decires» que conforman la arquitectura narrativa de los cuentos de Unamuno estamos en condiciones de poder afirmar que Unamuno es un escritor más «ovíparo» que «vivíparo». Una realidad que él mismo reconoce con motivo de las explicaciones que nos da sobre el origen de su novela *Paz en la Guerra* (1897):

Sobre esta base compuse un cuento y lo compuse tachando, añadiendo, sustituyendo y alterando detalles y noticias. Una vez escrito el cuento se me ocurrió hacer una novela corta, aumentar los personajes, ampliar la acción y desarrollar el ambiente histórico en el argumento narrado se desenvolvería [...]. Y fue llenado cuartillas y acumulando datos, ya psicológicos, ya históricos, e hinchando con ellos el primitivo cuento. (Unamuno, 1967: 208-209)

Un reconocimiento que se hace aún más explícito en su ensayo *A lo que salga* (1904):

Yo casi siempre he sido escritor ovíparo, y solo desde hace algún tiempo me ha entrado la comezón de convertirme en escritor vivíparo. Y esto pide que se explique aquí, aun cuando creo haberlo hecho en uno de esos innumerables artículos que he ido desparramando por diarios y revistillas efimeros [...]. (Unamuno, 2007: 694)

Queda manifiesto, por tanto, que nuestro autor sí repara en el lenguaje de sus cuentos en los valores estéticos que por derecho pertenecen a la lengua escrita, a la par que logra combinarlos con la frescura e inmediatez de la lengua coloquial y la cercanía que provoca en el lector el lenguaje conversacional. Unamuno tiene muy presente el destinatario de sus cuentos, pues sabe que la forma más eficaz de hacer mella en la conciencia del lector es ganándose su confianza.

En definitiva, nuestro autor, a través de sus cuentos logra «decirse», consigue ubicarse en el alma del lector para lograr su objetivo: que el lector haga suyas sus dudas e inquietudes, que se cuestione la existencia de su «yo» agónico y que logre dar una explicación a su existencia en este mundo. En otras palabras, Unamuno reta al lector a que haga con sus cuentos un ejercicio de hermética y asuma un papel fundamental en la construcción del sentido de lo contado, pues el significado de lo escrito ya no pertenece al texto o al universo narrativo, sino al lector que es un observador. Este reto hermeneútico «hace de la narrativa de Unamuno, una “obra abierta” en el sentido que da Umberto Eco al término; a saber: que la obra narrada solo alcanza categoría de obra literaria, si se interpreta como tal, gracias a la mediación del lector» (Álvarez-Castro, 2015: 4).

OBRAS CITADAS

Álvarez-Castro, L. «El escritor personaje en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 42, 2, 2006; pp. 13-38.

- . *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.
- Balseiro, J. A. «Miguel de Unamuno novelista y nivolista», en *Ensayos, El Vigía*. Prólogo de Gregorio Marañón. Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, Tomo II, 1956; pp. 29-99.
- Bobes Naves, M. C. (1972). *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires: Losada.
- Ayala, F. (1966). «Filosofía y novela en Unamuno», en *La España del siglo XX*. Germán Bleiberg y E. Inmanfox, (eds.): Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, pp. 63-73.
- Curtius, E. R. «Unamuno», en *Ensayos acerca de la literatura europea*. Traducción de Eduardo Valenti. Barcelona: Seix Barral, Tomo I, 1954; p. 367.
- De Oyos, A. «El estilo literario de Unamuno», en *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Iberoamericana y Teoría de la Literatura*, 13, 1956; pp. 4-9.
- Fernández, A. R. «El género literario y el intérprete lector en *Y va de cuento y Cómo se hace una novela*», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 12, 3, 1987; pp. 327-336.
- Genette, G. (1993), *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Rollán, O. «Antecedentes en la autoficción y metaficción en la literatura española en siglo XX», en *Jugar con la literatura especular en París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Mata. Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- Hernández Delgado, J. J. *Los cuentos de Unamuno*. Disertación de Maestría. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1974 (Inédita).
- Lejeune, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Magazine-Endymion. 1994.
- Marías, J. *Miguel de Unamuno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1963.
- Mata Induráin, C. «Sobre el cuento literario en español a comienzos del siglo XX», en *Rilce. Revista de Filología*, 15 (1), 1999; pp. 309-318.
- Moncy, A. *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*. Santander: La Isla de los Ratonés, 1963.
- Olaso, E. *Los cuentos de Unamuno*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1963.

- Peñate Rivero, J. «El relato breve en Miguel de Unamuno», en *Actas del XXIII Congreso de AEPE*, 1998; pp. 133-157.
- Rudy Franz, T. «Cercas y Unamuno en *Velocidad de la luz y Cómo se hace una Novela*», en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 47, 2, 2009; pp. 131-143.
- S. Stevens, H. «Los cuentos de Unamuno», en *La Torre*, Tomo IX, 1961; 35-35, pp. 403-425.
- Serrano Poncela, S. *El pensamiento de Unamuno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Unamuno, M, de. *Del sentido trágico de la vida*, en *Obras Completas*. M. García Blanco, (ed.), Tomo VII, 1967; p. 36.
- . «Prólogo». *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.
- . «El escritor ovíparo», en *Obras Completas*. M. García Blanco, (ed.). Tomo VIII, 1967; pp. 208-209.
- . «Carta a José A. Balsiero, el 27 de febrero de 1928», en *Obras Completas*. Vol. II, M. García Blanco (ed.), 1967; p. 21.
- . *Obras Completas*. M. García Blanco (ed.). Madrid: Excelicer, 1967.
- . «A lo que salga», en *Obras Completas*. Ricardo Senabre, (ed.). Madrid: Biblioteca de Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- . *El maestro de Carrasqueda. Cuentos Completos*. Óscar Carrascosa Tinoco, (ed.). Madrid: Páginas de Espuma, 2011; pp. 185-188.
- . *Y va de cuento*, en Miguel de Unamuno, *Cuentos Completos*, 2011.

**DISCURSO, CASA Y ALIENACIÓN EN MIAU,
DE BENITO PÉREZ GALDÓS,
Y CORONACIÓN, DE JOSÉ DONOSO**

DISCOURSE, HOUSE, AND ALIENATION IN MIAU,
BY BENITO PÉREZ GALDÓS,
AND CORONACIÓN, BY JOSÉ DONOSO

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Correo electrónico: altardavid@hotmail.com

«La ambigüedad que envuelve a toda humana criatura parece llegar al extremo en el personaje novelesco».

La España de Galdós
María Zambrano

Resumen

En este artículo, se analiza la relación de la casa, la alienación y el discurso en las novelas *Miau*, de Benito Pérez Galdós, y *Coronación*, de José Donoso. Más que un estudio de influencias, se intenta observar afinidades entre ambas narraciones. Hay en la novela de Galdós un adelanto de la técnica más importante que desarrollará Donoso en su novela inicial, que se ampliará posteriormente en *El obsceno pájaro de la noche*.

Palabras clave: Miau, Galdós, Coronación, Donoso, casa, alienación

Abstract

This article encompasses an analysis of the relationship between the house, alienation and the discourse in the novels *Miau*, by Benito Pérez Galdós, and *Coronación (Coronation)*, by José Donoso. Rather

than a study of influences, this study observes the affinities between both narratives. Galdós' novel shows advancement in the most important technique that Donoso will develop in his initial novel, which will be expanded later in *El obsceno pájaro de la noche* (*The Obscene Bird of the Night*).

Keywords: *Miau*, Galdós, *Coronación*, Donoso, House, Alienation

Recibido: 20 de abril de 2019. *Aprobado:* 28 de marzo de 2019.

Cabría preguntarse, de entrada, qué podría motivar una reflexión sobre la posible afinidad de José Donoso Yáñez (1924-1996) y Benito Pérez Galdós (1843-1920). Ya Phillip Swanson ha señalado la influencia del autor de *Fortunata y Jacinta* (1887) en el gestor de *El obsceno pájaro de la noche* (1970), obviamente en relación con su primera novela *Coronación* (1958). Al relacionar la obra de Donoso con el *Boom*, Swanson vincula *Coronación* con la narrativa galdosiana y su afinidad por la literatura progresista (2). No obstante, Donoso rechazaba constantemente la influencia de los escritores españoles, y privilegiaba las poéticas de novelistas o cuentistas franceses, ingleses y norteamericanos como causantes de la ruptura que implicó la nueva novela latinoamericana. En *Historia personal del «Boom»*, declara que la nueva novela latinoamericana implicó una apertura desde el provincianismo (chileno, sobre todo), arraigado precisamente en la tradición española (criollismo), hacia las nuevas técnicas que se proponían en las obras de la vanguardia europea, en el *modernism*, en el surrealismo, en el existencialismo y en el *nouveau roman*. Eso era, en gran medida, para Donoso, la novelística de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez:

La novela hispanoamericana de hoy, en cambio, se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispana y en cuanto a americana), y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más

«nuestros», mucho más «propios» que un Gallegos o un Güiraldes, por ejemplo, o que un Baroja. (1983, 20-21)

En el prólogo a su único libro de poesías, *Poemas de un novelista* (1985), también expone su aversión hacia los poetas hispanos de la generación del 27 y privilegia la poesía inglesa (Sylvia Plath, Wallace Stevens, John Donne, T. S. Eliot, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins y George Herbert), alemana (Rainer Maria Rilke) y griega (Constantinius Cavafis) (1981, 11). Quizás haya sido casi imposible evadir una evidente influencia de lo esperpéntico de la obra de Ramón del Valle Inclán y, a duras penas, lo reconoce en una entrevista con Daniel C. Scroggins: «Yo leí *Romance de lobos, Cara de plata...* Me influyeron mucho; los sentí muy cerca. Evidentemente quedó dentro de mi carne y ha vuelto a salir en forma de esperpentos» (1971, 958). Donoso hubiese preferido conectar lo esperpéntico con lo gótico que deriva de la obra de la baronesa Isak Dinesen, a quien tradujo, y con los cuentos de Edgar Allan Poe. En cierta medida, esta inclinación de Donoso está impulsada por la búsqueda de una relación con las nuevas tendencias en boga en el mundo mercantil literario que bien problematiza en *El jardín de al lado* (1981).

Sin embargo, una obra como *Miau* (1888), escrita en cinco semanas (Ortiz-Armengol 426), se asemeja a la mezcla de realismo y existencialismo que podemos notar en *Coronación* y, en cierto aspecto formal o en el uso de la técnica literaria más conspicua de la narrativa donosiana. Existe la tendencia de cierta parte de la crítica a postular la existencia de las modalidades de la nueva novela en las obras galdosianas, como es el caso del pirandelismo y del monólogo interior (Gullón, 1966, 264-272). Carlos Alberto Montaner ha destacado la audacia de la técnica de independizar a la creación respecto del creador, intentando otorgar a Galdós la primacía en *El amigo Manso* (1882) sobre Luigi Pirandello y sus *Seis personajes en busca de un autor*, e, incluso, alude al señalamiento del puertorriqueño José Agustín Balseiro sobre la anterioridad del uso de esa misma técnica en la novela titulada *Niebla*, de Miguel de Unamuno: «Crea una impresión de independencia entre el novelista y el ente de ficción verdaderamente original en la época que se escribió» (Montaner 139). Sin embargo, esa técnica es antiquísima: aparece en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y en *El Quijote*.

Por otro lado, parece legítimo señalar que la irrupción del monólogo interior en la novelística del *modernism* no debe entenderse como una innovación, sino como una proliferación que tiende a presentar la crisis de la novela de corte realista, sobre todo de la noción del narrador omnisciente como representante del «yo» cartesiano, organizador del cosmos o de la realidad objetiva. Lo mismo sucede con la técnica que Donoso hará proliferar en sus narraciones, lo que Severo Sarduy ha llamado «travestismo» en su estudio sobre *El lugar sin límites* (1967). Se trata, en este caso, de la eliminación de especificaciones textuales en los cambios de voz. Sucede que la narración en tercera persona pasa a la primera persona sin señalarse el cambio mediante comillas, guiones o bastardillas. Esto produce en el lector la incertidumbre de encontrarse ante un juego de máscaras o de disfraces. El narrador se ha introducido en la conciencia del personaje y ha asumido su voz y hasta su ser. Esta técnica es característica de la narrativa donosiana; sin embargo, Galdós ya lo había hecho, aunque muy veladamente, en su novela titulada *Miau*. Evidentemente, no podemos hablar de travestismo en la obra del autor de *La fontana de oro* (1867-68), pero sí del uso de los puntos suspensivos como expresión de la focalización mixta (Bal 110-119) o de las dudas e incertidumbres de los personajes en la voz del narrador. Esta técnica que Donoso utilizará *ad nauseam* en *Coronación*, y que ya está en obras como *El habitante y su esperanza* (1926), de Pablo Neruda, y en *Al filo del agua* (1946), de Agustín Yáñez, irá aumentando en intensidad hasta convertirse en lo que caracteriza su obra maestra. Desde esta óptica, la modulación de la realidad en ambos autores comienza a distanciarse de la visión que promovían los autores principales del realismo.

Obviamente, la «realidad» que se pretendía presentar en la novela realista y naturalista estaba modulada sobre la base del positivismo¹ y de la razón ilustrada. La representación de la realidad implicaba objetividad, en una evidente reacción al subjetivismo de la novela sentimental del siglo XIX (Amorós 21-36). La interioridad que pudiera encontrarse en esas novelas es extensión de la realidad objetiva, de tal manera que no implica una búsqueda de libertad respecto de la racionalidad, como podría

¹ Puede consultarse el artículo de Gerald Gillespie, «Galdós and Positivism». También Ángel del Río, en su libro *Estudios galdosianos* (1969), ve *Miau* como producto del positivismo: «De acuerdo con la estética naturalista, que influye en esta etapa de su producción, es el ambiente lo que impera, y lo psicológico se manifiesta principalmente [...] en impulsos vitales cuya motivación moral queda oscurecida» (15).

plantearse en relación con la nueva novela. *Miau* es un buen ejemplo de esto. Los sueños de Luisito Cadalso y sus conversaciones con Dios están centrados en un *continuum* de la situación del niño y de su familia. En ese sentido, las amonestaciones de Dios corresponden a las posibles soluciones al problema de Villamil. En su estudio citado, Gullón establece muy bien el uso del sueño en la obra de Galdós como parte de la observación de la realidad y de la totalidad de la vida humana: «El don visionario no siempre va unido al de observación, pero en Galdós sí lo estuvo, y gracias a tal coincidencia sus fantasmas, las figuras de sus sueños de sus personajes son muy reales, y en su multiforme variedad adecuados a lo que de ellos pudiera esperarse» (170). Por su parte, Noël M. Valis señala el sueño en esa obra de Galdós como un espacio indeterminado, como un límite de lo irónico: “Like Luisito’s visions of God, which the narrator describes as ‘un lugar indeterminado’, sleeplessness is a borderline state, in which everything is put on hold, nothing is resolved” (422).

No es ese el caso de los sueños en la novela contemporánea, sobre todo a partir de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, libro que, junto con el apogeo de la nueva psicología, revolucionó la visión de la realidad que poseían los novelistas, como señala Nathalie Sarraute en *La era del recelo*. Una novelita como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson (1850-1894), plantea el problema de la pluralidad de personalidades o de la existencia de dos seres dentro de la conciencia, pero la incertidumbre se presenta objetivamente. El problema del doble, que en el siglo XIX se puso de moda con obras de E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann (1776-1822) y Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852), es aquí paradigmático, quizá superado solo en una obra como *El doble* (1846) de Fedor Mijailovich Dostoievsky (1821-1881), quien se adelanta, en buena medida, al problema de la psicología en la literatura del siglo XX (López-Morillas 9). Cerca de la crisis del yo cartesiano, «[...] el motivo del doble se ha transmutado en la figuración de la división de la autoconciencia» (Tollinchi 52), y gran parte de la novela contemporánea opera sobre la base de la des-estabilidad de la voz narrativa y de la realidad, como señala Erich Auerbach (520)². Ahí están *El habitante y su esperanza*, de

² En 1942, Erich Auerbach analizaba, en *Mimesis*, la narrativa del *modernism* sobre la base de un texto de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Allí resaltaba la desintegración de la conciencia unitaria como reflejo de la crisis ideológica europea que se desarrolló entre las dos guerras mundiales. Para Auerbach, los escritores de ese momento desarrollaron un procedimiento narrativo que impulsó la crisis y la des-estabilidad de la poética

Pablo Neruda; *Los hombres del hombre*, de Eduardo Barrio, y *El obsceno pájaro de la noche*, de Donoso.

Tal vez haya sido Leo Pollman quien mejor haya definido esa nueva forma de realidad cuando señala lo ilusorio de la novela realista y la «realidad» nueva como la verdadera realidad, característica de la nueva novela:

Las formas de la novela tradicional son consideradas irrealistas, irrealistas en un sentido mucho más profundo de lo que hubieran podido soñar los representantes de lo que suele llamarse realismo. Pues, ¿a quién se le habría ocurrido entonces siquiera respetar creativamente la existencia en sí misma de las cosas y su desvinculación absoluta del hombre? Desde este punto de vista se encuentra la “Nueva Novela” dentro de la mejor tradición novelística, y participa de una de las grandes pasiones de este género. (8)

Habría que matizar un poco esa noción de «novela tradicional». A primera vista, Pollman parece referirse a la novela realista, obviamente entendida como una reacción a la novela sentimental del siglo XIX o a la novela romántica, atravesada de fantasía e imaginación. La novela gótica es, también, romántica, pues tiende a presentar un mundo evasivo modulado sobre la base de la metafísica y del misterio. En cambio, amparada en los postulados de Saint-Simon y de su discípulo, Auguste Comte, la novela realista-naturalista tiende a la eliminación de lo fantástico *per se* y a la asimilación de la novela a la crónica, del novelista al historiador y de los personajes novelescos a los seres humanos. Muy cerca de esto, la poética naturalista que propuso Émile Zola en *La novela experimental* (1865), amparado en *La medicina experimental* de Claude Bernard, asimila la novela al historial médico, la sociedad al organismo enfermo, y las recetas del médico (novelistas) al antídoto capaz de solucionar las enfermedades sociales. Así, la novela decimonónica, ecléctica, no es solo la novela tradicional. En ella, se precipitan reacciones y diferencias, a pesar de ciertas continuidades, que van desde la búsqueda de lo metafísico hasta lo físico, desde lo romántico (novelesco) hasta lo realista, desde lo interior (sentimiento) hasta lo exterior. La novela realista, si seguimos el epígrafe

realista, evidentemente influida por la psicología freudiana y su nueva concepción de la conciencia y de la realidad.

de Saint-Réal que Stendhal (1783-1824) utiliza en el capítulo XIII de su novela *El rojo y el negro* (1829), privilegia la metáfora del espejo³: «Una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino» (107). Además, la novela debe presentar un «cuadro» o una «pintura» mediante la descripción cercana a la «realidad» objetiva. Así se expresa en frases como «[...] para completar el cuadro» (Dostoievsky 16) o «[...] se ofreció a mi vista un cuadro bastante animado» (Lermontov 18). La forma en que se presenta esa pintura de la vida asume el relato verídico y la separación de lo objetivo y de lo subjetivo, como puede notarse en el inicio de *Papá Goriot* de Honorato de Balzac: «[...] este drama no es una ficción ni una novela. *All is true*, es tan verdadero que cada uno puede reconocer sus elementos en su casa, en su corazón quizá» (20). La «interioridad», los pensamientos de los personajes, no están en función de presentar esa interioridad como un mundo diferente de la realidad, de tal manera que podríamos establecer una continuidad entre el afuera y el adentro, la conciencia y la mente. Esta es precisamente un calco o una consecuencia de la realidad exterior y objetiva. En ese sentido, la racionalidad todavía modula los contenidos de la mente. La interioridad se define de ese modo como la irrupción de la irracionalidad en la realidad, la suma de ambos mundos, que en la novela realista aparecían separados. De ese modo, en la novela realista no tiene sentido hablar de interioridad, pues esta es una extensión de la realidad objetiva.

Tuviese razón o no Joaquín Casaldueiro al afirmar que el naturalismo⁴ de Galdós (1881-1885) estaba fundamentado en las obras de Dickens y

³ M. H. Abrams ha estudiado muy bien este aspecto en la crítica literaria del siglo XIX. Siguiendo las concepciones que acerca de la mente humana proyectan los estudios de crítica (sobre todo de la poesía), subraya el privilegio de dos metáforas importantes —el espejo y la lámpara— que dan título a su libro y que explica del siguiente modo: «El título del libro identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente humana, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevalementemente la concepción romántica de la mente» (10).

⁴ La palabra «naturalismo» aparece por primera vez en el prólogo a la novela *Thérèse Raquin* de Émile Zola, cuya monumental obra en veinte volúmenes, *Los Rougon-Macquart (Estudio del Segundo Imperio)*, a pesar de publicarse antes que *La novela experimental* (1888), expresa su visión evolucionista, positivista y naturalista, derivada de la influencia de Charles Darwin, Gregorio Mendel, Hipolite Taine y Claude Bernard, entre otros. Sus ideas aparecen primero traducidas al ruso en la revista *Messenger de L'Europe*, de San Petersburgo, y luego como libro en *La novela experimental*. Sobre el naturalismo en Galdós, puede verse el artículo de Walter T. Pattison, “Galdós and Realism”.

Balzac, junto con Taine, Comte y Zola (69), lo cierto es que en la polémica⁵ que se desató a raíz de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, Galdós se debatía entre la seducción y la renuencia. Nada más claro que la historia marco de *El amigo Manso* (1882), cuyas invectivas se oponen irónicamente al programa naturalista para dar paso a una verdadera novela al estilo de Zola. Ahora bien, sería legítimo afirmar que Galdós no se ceñía a las reglas de la escuela naturalista, como tampoco lo hizo Pardo Bazán⁶, sino que, muy cerca de la narrativa de Dostoievsky, auguraba la gran revolución del psicoanálisis y del existencialismo del siglo XX.

Esta tendencia es la que prosigue en la primera obra de Donoso, de tal manera que podríamos postular la continuidad del realismo dostoiévskiano y de una especie de naturalismo atenuado como el que practicaron Galdós y Pardo Bazán⁷, a pesar de que Donoso afirma que su obra está más cerca de la narrativa existencialista de los filósofos y literatos franceses, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. En ese sentido, *Historia personal del «Boom»* no es la historia de la nueva novela, como es de esperarse, sino el ensayo de novelar la relación del novelista con su visión de mundo y con sus deseos editoriales y económicos.

Por otro lado, existe una similitud entre el discurso narrativo de *Miau* y de *Coronación* en cuanto a la inserción de los parlamentos de los perso-

⁵ A pesar de que siempre se ha hablado de *La cuestión palpitante* como el libro que populariza en España las ideas de Zola, estas no se dieron a conocer del todo. Eduardo López Bago entabla una lucha contra Pardo Bazán, Pereda, Galdós y Palacio Valdés, entre otros, quienes afirmaron que el naturalismo era algo natural en la literatura española, característica desde la picaresca y el Siglo de Oro español. Para una visión más amplia de la difusión del naturalismo zolesco en España, puede consultarse el artículo de Pura Fernández (1996).

⁶ La versión española del naturalismo dista mucho del naturalismo francés, debido a la fuerte influencia del cristianismo o de la religiosidad, como bien señala Hipólito Soler: «No existe determinismo —en las mejores novelas— de una manera clara enunciada por los naturalistas franceses; las influencias del Catolicismo en el pensamiento español es causa importante de esa ausencia» (17). Las palabras de la misma Pardo Bazán lo precisan en el texto en cuestión: «Escribir como si Cristo no hubiese existido, ni su doctrina hubiese sido promulgada jamás, fue el error de la escuela, que procedía directamente del modo de ser de Zola, cuya escasa disposición para estudiar la psiquis de la fe y del misticismo se demostró sobradamente» (111). Por su parte, la opinión de Zola acerca de Pardo Bazán aparece en una entrevista concedida a Rodrigo Soriano para la revista *La época*: «Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista» (Villasante 64).

⁷ La modulación del naturalismo de Galdós y de Pardo Bazán intenta superar el dualismo inherente a la naturaleza humana y al arte, buscando la feliz unión con la materia, del espiritualismo con el naturalismo (López-Sans 204).

najes sin una especificación textual. En la novela de Galdós, el narrador afirma lo siguiente:

Pero no faltaba ninguno, en la primera hoja, una inscripción en letra vacilante, que declaraba la propiedad de la finca, pues sería en verdad muy sensible que no se supiera que pertenecían exclusivamente a Luisito Cadalso y Villamil. Este cogía uno cualquiera, a la suerte, a ver lo que salía. *¡Contro, siempre salía la condenada Gramática!...* Abríala con prevención y veía las letras hormiguear sobre el papel iluminado por la luz de la lámpara (343).

Cadalsito llegó a sentir gran aflicción, sospechando que el Señor estaba enfadado con él. *¿Y por qué causa?...* (445) (énfasis mío).

Es evidente en las frases que he resaltado en los párrafos anteriores que el narrador omnisciente asume la voz y la preocupación del personaje, como señala Isabel Román: «El narrador de *Miau* está dotado de una especial flexibilidad para ponerse “en el lugar”, adoptando diversos tonos y registros según el personaje que eventualmente le preste su lente» (338). No hay especificación del cambio de voz entre el niño, Pura y el narrador, como es, también, el caso de *Coronación*: «Don Andrés observó que sólo el dorso de la mano era cobrizo como el resto de la piel; la palma era unos tonos más clara, un poco rosada, *como...*, como si estuviera más desnuda que el resto de la piel de la muchacha» (17) (énfasis mío). Ricardo Gullón observa que el narrador de *Miau* está aliado con los personajes y no con el autor (1970,17-18), lo cual tiende al coloquialismo, como ha visto muy bien Lilliana Ramos Collado en relación con *Tormento*: «Galdós era, pues, plenamente consciente de la oralidad de su discurso. Su pasión por fraguar un texto como colección de prácticas discursivas era propósito declarado [...]» (44). Esto podría aplicarse a la novela que estudiamos. Según W. Schoemaker, ya Galdós se quejaba de la inflexibilidad de lo oral (109).

Galdós no reitera tanto como Donoso este aspecto y prefiere establecer una distancia más precisa entre los discursos mediante itálicas, comillas y guiones. La continuidad de este tipo de discurso haría que apareciese la evidente técnica que caracteriza al autor de *Sueños de mala muerte* (1985) y que evoluciona desde *Este domingo* y *El lugar sin límites* hasta *El obsce-*

no pájaro de la noche, su texto más intenso, y se extiende hasta su novela inédita, titulada *El mocho* (1997).

Galdós fue un extraordinario observador de la realidad de su tiempo. La articulación de los espacios en sus novelas se asimila a la de Víctor Hugo y Balzac⁸, en la medida en que los lugares están descritos en íntima relación con los seres que los habitan. Tanto el espacio como la descripción de los personajes están modulados a partir de la fisiognómica. Si bien la casa es expresión del ser, como afirma Witold Ribczynsky (47), el rostro también expresa la bondad o la maldad del espíritu y se emparenta con la poética gótica. En la filosofía del siglo XVIII hubo una tendencia a transformar la psicología en parte de la fisiología y se desarrolló una revisión de la idea teológica de Dios (Brown 1). El componente anímico del individuo se entendió como parte del cuerpo humano. Tanto Herbert Spencer como Hipolite Taine explican la mente como un conjunto de movimientos moleculares o vibraciones nerviosas que se entrelazan en un sistema. En *Miau*, la casa aparece descrita como expresión del ser de su dueño: «En toda la casa, a excepción de la sala, que estaba puesta con relativa elegancia, se revelaba la escasez, el abandono y esa ruina lenta que resulta del no reparar lo que el tiempo deslucce y estraga» (346). Evidentemente, el deterioro de la casa es metonimia de la decrepitud espiritual de Villamil en relación con su situación económica y social. La casa representa el esplendor pasado de la familia:

¡La sala, hipotecar algo de la sala! Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura, porque la sala era la parte del mensaje que a su corazón interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico. Poseía muebles bonitos, aunque algo anticuados, testigos del pasado esplendor de la familia Villamil. (352)

Por otra parte, entre la casa y el cuerpo, también existe una especie de continuidad. A doña Pura se le aparece la sala como un cuerpo propenso

⁸ Otro aspecto recurrente en la obra de Galdós, que se asimila a la novelística de Balzac (*Comedia humana*), es la reiteración de los personajes en diversas novelas para intentar crear la verosimilitud y lógica del mundo y de la realidad. José F. Montesinos, en su libro *Galdós*, ha visto muy bien cómo el personaje de Villamil aparece en *Fortunata y Jacinta* con el apodo de Ramsés II (1969, 205). También puede consultarse el artículo de Harriet S. Turner, «El personaje recurrente en la obra de Galdós».

al decoro, expresión de la nostalgia por un pasado esplendoroso que aun la familia debe ostentar: «“No, no; antes las camisas que las cortinas”. Desnudar los cuerpos le parecía un sacrificio tolerable; pero desnudar la sala..., ¡eso nunca! Los Villamil, a pesar de la cesantía con su grave disminución social, tenían bastantes visitas» (352). En el caso de Villamil, mientras hacía astillas para el fuego con la pata de una silla, la extensión del cuerpo a los objetos es evidente:

Don Ramón, después de morder el pan, cogió el hacha y empezó a partir un madero, que era la pata de una silla vieja, dando un suspiro a cada golpe. Los estallidos de la fibra leñosa al desgarrarse parecían tan inherentes a la persona de Villamil como si éste se arrancase tiras palpitantes de sus carnes y astillas de sus pobres huesos. (357)

Tanto en *Coronación* como en *Miau*, se podría formular la tendencia a la presentación del cuerpo como lo entiende Sartre en *El ser y la nada*, en el cual afirma que, al querer descubrir su cuerpo, el ser humano se acerca al otro. Su ser se deriva de la idea que tienen los demás (médicos, científicos). Por lo tanto, establece la diferencia entre el cuerpo-para-mí, que no aparece en medio del mundo, y el cuerpo-para-sí, cuya definición depende de los otros, por lo cual aparece en medio del mundo. Así, la conciencia que intenta captar su cuerpo se encuentra fuera, en el lugar del otro; *ergo*, la mirada capta el cuerpo como un objeto y no como un ser. La mirada es, para Sartre, lo que muestra un aspecto del mundo. Se establece una distancia a través de ella. El cuerpo se define como el cúmulo de posibilidades que posee el ser en el mundo. Fijar la mirada o el tacto (los sentidos) sobre él es anular las posibilidades del «yo» que toca y mira. Sartre se opone al *cogito* cartesiano, pues no separa el mundo de la conciencia, que es conciencia del mundo. No hay un para-sí separado del mundo, pues el para-sí es relación con el mundo. Ser es estar en relación con el mundo a través de los sentidos (*nihilización*). De ahí, que los sentidos cobren importancia como instrumentos para la situación del ser-en-el-mundo. En ese sentido, el cuerpo continúa en los objetos que le pertenecen en el mundo: «Mi cuerpo es a la vez coextensivo al mundo, está expandido íntegramente a través de las cosas, y, al mismo tiempo, concentrado en ese punto único que todas ellas indican y que yo soy sin poder conocerlo» (345). Así,

la casa se convierte en extensión de los personajes tanto en *Coronación* como en *Miau*, haciéndose instrumento de la conciencia de la existencia.

Si doña Pura y don Ramón expresan una sólida unión con la casa (familia), Milagros implica la tragedia del artista frustrado que pasa del esplendor del escenario a la cocina sin provisiones. La casa se le aparece como una caída en la frustración, y, en ese sentido, es legítima la relación entre la mente, el alma y el lugar: «Cuando pensaba ella en el contraste duro entre sus esperanzas y su destino, no acertaba a medir los escalones de aquel lento descender desde las cumbres de la poesía a los sótanos de la vulgaridad» (358). Es muy significativo que Galdós relacione la casa o el edificio con la moral que rige la personalidad de Milagros. Si las cumbres se presentan como espacio de lo sublime, del arte, de la poesía; la vulgaridad está instalada en los sótanos, incluso como espacio infernal y degradante.

Caso similar ocurre con el espacio infernal existencialista en *Coronación*, el cual está muy relacionado con la novela naturalista y gótica. La casa, que en la novela naturalista estaba en función extensiva de la personalidad, sigue siendo mimesis de la conciencia, y, sobre todo, de la decadencia familiar y de la oligarquía chilena, como apunta Isis Quinteros:

La casa de Misiá Elisa, vieja y rodeada de olvido, es la representación objetiva del de sus propios moradores. Por un lado, es un testimonio de la opulencia ya decadente de una familia acomodada de la oligarquía chilena, cuyo poder y prestigio se han ido desgastando al mismo ritmo con que las polillas han ido consumiendo la caoba y el terciopelo de los antiguos muebles. Por otro lado, refleja el confinamiento físico y espiritual de los seres que la habitan. (70)

El polvo acumulado durante el transcurso de los años, los objetos en desuso, el deterioro y el desorden reflejan la locura característica de Misiá Elisa, que Andrés heredará al final de la novela. Esta relación de conciencia y lugares abandonados tiene que ver con la poética gótica y de fin de siglo, como señala Hans Hinterhäuser en *Fin de siglo: figuras y mitos*: la ciudad y la casa abandonadas son sinónimos del inconsciente otra vez visitado (64). Sin embargo, Donoso practica un espacio infernal en el cual el personaje va tomando conciencia paulatina de que existe una correspon-

dencia entre su cuerpo y el lugar en el cual habita, como puede verse en la narrativa de Edgar Allan Poe, Balzac y Galdós, entre otros.

George McMurray ha señalado la vertiente tradicional y naturalista en la delineación de los personajes de *Coronación*, y presenta como ejemplo la dualidad de la condición de Misiá Elisa y el deterioro de la casa, que posteriormente se extiende a Andrés y las sirvientas como expresión del determinismo social (60). Sin embargo, esa locura le otorgará un espacio de libertad al final de la novela, cuando Misiá Elisa, ya coronada, muera, dejando a Andrés en una invención paradisiaca, alienado y libre de responsabilidades.

Entre los finales de *Miau* y *Coronación*, evidentemente se narra la búsqueda de la libertad en relación con la muerte y con la locura. El suicidio de don Ramón⁹ implica un acceso al paraíso, como bien ha visto Luisito en sueños. La muerte de Misiá Elisa promueve la locura de Andrés como una tara hereditaria que extiende la visión espacial de la nonagenaria a su nieto. La libertad entendida como evasión de responsabilidades, como Eros, si seguimos a Herbert Marcuse¹⁰, solo tiene sentido en la locura y en el suicidio.

Por otra parte, la similitud con la poética naturalista, que en el fondo respondía al espíritu positivista de *La medicina experimental* de Claude Bernard, así como del *Discurso acerca del espíritu positivo*, de Comte, y que pretendía tener un propósito utilitario y reivindicador, termina por dar

⁹ En su ensayo, A. Rodríguez destaca que la cuestión de la responsabilidad del personaje produce diversas interpretaciones (47-48). Por ejemplo, Gustavo Correa entiende que Villamil es una especie de Cristo (1333-134). Para un estudio sobre el suicidio en *Miau*, puede verse el artículo de Stephen Miller; y no falta quien haya visto la actitud y la situación de don Ramón entre lo trágico y lo cómico (Robert J. Weber), consecuencia de su propia responsabilidad. A esto se adelantaba ya Sherman Eoff (1954, 29-30). Esa visión trágica también puede encontrarse en el libro de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (283). G. Ribbans por su parte aduce que Villamil no es una víctima trágica y M. Nimeta lo cataloga como un personaje grotesco-cómico.

¹⁰ Según Marcuse, en toda obra artística se desarrolla una tensión entre los instintos naturales del ser humano y las coacciones que la sociedad le impone. Para representar esas dos fuerzas que definen al ser, se vale de la mitología que ya había privilegiado su maestro, Sigmund Freud. Eros es la potencia creadora del cosmos, pero está relacionado con lo innato, con la sexualidad y, de cierta manera, con lo demoníaco, entendido este término en relación con los *démones* o espíritus dispersos en la naturaleza. Por su parte, Tanatos es el genio alado que personifica la muerte. Marcuse termina por relacionar a Eros con la vida, con la libertad; y a Tanatos con la coacción, con la prohibición y con la muerte. La ausencia de libertad, lo erótico, implica, a su vez, carencia de civilización. De ahí, el título del libro de Marcuse, *Eros y civilización*.

paso a la desesperanza, a la agonía como un suplicio infernal, a la *alienatio* como desprendimiento de las características propias para asumir las del otro, en este caso, de Misiá Elisa.

Cerca del espacio naturalista, en *Miau* y en *Coronación*, la organización de la casa es reflejo del orden mental. La casa es el espacio más desarrollado en *Miau* (Weber 64) y en *Coronación*. En el caso de los Villamil, la casa es un lugar que encubre el decaimiento y el esplendor, así como los personajes quieren encubrir la realidad a sus visitantes. Desde el punto de vista teológico, John Crispin ha señalado la figura de Villamil como un personaje agonista en el sentido unamuniano (370), y, en relación con él, la casa representa esa caída.

En el caso de los Abalos, apunta al deterioro de una clase social que, inevitablemente, Andrés no logra superar. La casa es reflejo de la locura y de la alienación. En ese sentido, en ambas obras se verifica lo que Rybczynsky señala acerca de la casa, citando a John Lukacs¹¹: «El amoblamiento interior de las casas apareció junto con el amoblamiento interior de las mentes» (47). Por otro lado, las historias de ambas familias son similares desde el punto de vista de la pérdida de un poder económico y, junto con él, del prestigio de la familia, que en ambos casos implica el deterioro de la casa. En *Coronación*, Misiá Elisa es expresión de la crisis de la burguesía como la explica el mismo Donoso en una entrevista con Elsa Arana: «Lo que me preocupa es la naturaleza misma de la burguesía, que por serlo contiene los gérmenes de su propia muerte» (67). En *Miau*, a pesar de que no se problematiza la situación de la clase social, sino la búsqueda de la libertad, se verifica de igual forma la tragedia de una familia en decadencia que es reflejo, a su vez, de una crisis económica más abarcadora. Esa crisis la produce la alienación de Villamil y de Andrés. Según Adam Schaff, «la alienación de sí mismo» (concepto de Carl Marx) expresa la relación del ser humano con los demás seres, con la sociedad y consigo mismo, mientras la alienación es la relación del ser humano con los resultados de su actividad de producción (94). La alienación de sí mismo se reitera en el existencialismo, por cuya influencia Donoso tal vez haya elaborado su novela. De la alienación personal se pasa a la alienación de una familia, en el caso de *Coronación*, y se expresa así la decadencia de las grandes familias, de

¹¹ John Lukacs, "The Bourgeois Interior", *American Scholar*, vol. 39, no. 4 (1970); p. 623.

los linajes y de las clases sociales, característica obsesiva de la narrativa hispanoamericana, como señala Antonio Cornejo Polar (8). Esa misma situación es la que se experimenta en el caso de don Ramón Villamil. Su decisión final es producto de la alienación necesaria para el encuentro con la libertad, igual que sucede con Andrés.

Sin embargo, en relación con el espacio de la casa entendida como metonimia de la alienación, existe una diferencia muy marcada entre ambas novelas. Para Ricardo López-Landy, el espacio interior se presenta en la novela de Galdós como parte de la búsqueda del «realismo» que proponía Emilia Pardo Bazán en *La cuestión Palpitante* (229); sin embargo, ese mundo profundo no es irracional, sino que es una extensión de la realidad: «*Miau* es un momento decisivo de este movimiento progresivo del naturalismo al simbolismo, cuando el novelista acepta todos los procesos mentales como elementos seriales de un amplio realismo» (Konieczna 400). Mientras Villamil necesita evadir el centro de su familia y de su hogar para acceder a la libertad final que coincide con el suicidio, Andrés se enclaustra en la casa de Misiá Elisa, como expresión de su acceso al espacio de la locura y de la libertad. El disparo final de Villamil implica una confirmación de la realidad y de la impotencia del ser humano frente al entorno social inmutable y degradado. Ambas acciones son expresión de lo que Douglas Colins Muecke ha señalado como característica de la ironía en el mundo moderno, la impotencia ante el entorno: “The archetypal victim of irony is man, seen, *per contra*, as trapped and submerged in time and matter, blind, contingent, limited, and unfree —and confidently unaware that this is his predicament” (38). La decisión final de Andrés, al mudarse de su apartamento a la casa de su abuela, lugar que lo oprime, es una especie de suicidio que también reitera la eliminación del entorno social mediante el enclaustramiento, como sucede en el caso de Villamil. A partir de los estudios de Émile Durkheim, José Luis Mora García, propone que el suicidio se presenta en *Miau* como el reconocimiento de la muerte como superación de una situación social que se puede controlar (110).

En conclusión, resulta evidente la continuidad del discurso galdosiano en la primera novela del joven Donoso, junto con el mismo tratamiento que la novelística del siglo XX heredó de la novela gótica y naturalista, el vínculo entre la casa y el personaje, sobre todo en relación con la decrepitud y el deterioro que los lleva a percatarse de su impo-

tencia frente al entorno social. Como resultado de esa autoconciencia, el suicidio y la locura, la alienación, funcionan en estos textos como expresiones máximas de la ironía de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara (Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario)*. Traducción de Gragorio Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1953.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Arana, Elsa. «Los pájaros de la noche de José Donoso (an interview)». *Plural* 3.10 (1974): 65-69.
- Auerbach, Eric. *Mimesis (La representación de la realidad en la literatura occidental)*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balzac, Honorato. *Papá Goriot*. Traducción de M. López. Barcelona: Bruzguera, 1983.
- Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Brown, Donald Fowler. *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1957.
- Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos, 1974.
- Cardona, Roberto. "Galdós and Realism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 71-94.
- Cornejo Polar, Antonio. «El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora». Ed. Antonio Cornejo Polar. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Correa, Gustavo. *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*. Madrid: Gredos, 1962.

- Crispin, John. "The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós' *Miau*". *Hispania* 55. 3 (1982) : 365-370.
- del Río, Ángel. *Estudios Galdosianos*. Nueva York: Las Américas Publishing, 1969.
- Donoso, José. *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- . *Poemas de un novelista*. Santiago de Chile: Ganímedes, 1981.
- . *Historia personal del «Boom»*. Buenos Aires: Planeta, 1983.
- Dostoievsky, Fedor Mijailovich. *El doble*. Traducción de José López-Morillas. Madrid: Alianza, 1985.
- Fernández, Pura. «Orígenes y difusión del naturalismo: la especificidad de la práctica Hispánica». *Revista de literatura* (Madrid) 58.115 (1996): 107-120.
- Gillespie, Gerald. "Galdós and Positivism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 109-120.
- Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.
- . *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Grados, 1966.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo: Figuras y mitos*. Traducción de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.
- Jones, R. O. y Geraldine M. Scanlar. «*Miau*: Prelude to a Reassessment». *Anales Galdosianos* (1971): 53-62.
- Konieczna, Jadwiga. «Problema de lo traducible y lo intraducible en *Miau* de Galdós». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Literatura Galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 87-91.
- Lermontov, Mijail. *Un héroe de nuestro tiempo*. Traducción de Rafael Rodríguez Pavía. Barcelona: Icaria, 1979.
- López-Baralt, Mercedes. *La gestación de Fortunata y Jacinta y la novela como reescritura*. Río Piedras: Huracán, 1992.
- López-Landy, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Cultura Hispánica, 1979.
- López-Morillas, Juan. "Introducción". Fedor Mijailovich Dostoievski. *El doble*. Traducción de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 1985.
- López-Sans, Mariano. *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*. Madrid: Pliegos, 1985.
- McMurray, George. *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

- Miller, Stephen. "Villaamil's Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*". *Anales Galdosianos* (1979): 83-95.
- Montaner, Carlos Alberto. *Galdós, humorista y otros ensayos*. Madrid: Partenón, 1969.
- Montecinos, José M. *Galdós*. Madrid: Castalia, 1969.
- Mora García, José Luis. *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981.
- Nimetz, M. *Humor in Galdós: A Study of the Novelas Contemporáneas*. London: Yale University Press, 1988.
- Ortiz Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Madrid: Imprenta Central, 1883.
- Parker, A. "Villaamil-Tragic Victim or Comic Failure?". *Anales Galdosianos* (1969): 13-24.
- Pattison, Walter. "Galdós and Naturalism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 95-107.
- Pérez Galdós, Benito. *Miau*. Edición y estudio de Ricardo Gullón. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Pollman, Leo. *La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica*. Traducción de Julio Linares. Madrid: Gredos, 1971.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova, 1978.
- Ramos Collado, Lilliana. "Hablar y callar en *Tormento*: el contertulio, el efecto de oralidad y una heroína galdosiana". Tesis de Maestría. Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Ramsden, Herbert. "The Question of Responsibility in Galdós' *Miau*". *Anales Galdosianos* (1971) : 63-78.
- Ribbans, G. «La figura de Villaamil en *Miau*». *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas, 1977. 346-411.
- . "Ricardo Gullón and the Novels of Galdós". *Anales Galdosianos* (1968): 166-168.
- Rodríguez, A. "Hacia una interpretación de *Miau*", en *Estudios sobre la novela de Galdós*. México: Porrúa, 1978.

- Román, Isabel. "Hacia una interpretación de *Miau*, de Benito Pérez Galdós". *Anuario de Estudios Filológicos* 11 (1988): 338.
- Rybczynsky, Witold. *La casa: historia de una idea*. Traducción de Fernando Santos Fontenla. Madrid: Nerea, 1999.
- Sackett, Theodore Alan. Reviews. "Pérez Galdós: *Miau*. By Eamonn Rodgers. London: Grant & Cutler, 1978". *Hispanic Reviews* 48.2 (1980): 260.
- . "The meaning of *Miau*". *Anales Galdosianos* (1969): 25-37.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo (Ensayo sobre la novela)*. Traducción de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Schaff, Adam. *La alienación como fenómeno social*. Traducción de Alejandro Venegas. Barcelona: Grijalbo, 1979.
- Schoemaker, W. "The Novelist Art of Galdós". *Albatros Hispanofilia* (1980): 199-200.
- Scroggins, Daniel C. «José Donoso y su última novela». *Hispania* 54.4 (1971): 958.
- Soler, Hipólito. *El realismo en la novela*. Madrid: Cincel, 1981.
- Stendhal. *El rojo y el negro*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1997.
- Swanson, Phillip. *José Donoso: The "Boom" and Beyond*. Liverpool: Redwood Burn, 1988.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad (Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Turner. Harriets. «El personaje recurrente en la obra de Galdós». Ed. John W. Kronik. *Textos y contextos de Galdós*. Madrid: Castalia, 1994. 157-161.
- Valis, Noël M. «Benito Pérez Galdós' *Miau* and the Display to Dialectic». *Romanic Review* 77.4 (1986): 422.
- Weber, Robert J. *The *Miau* Manuscript of Pérez Galdós: A Critical Study*. Berkeley: Los Ángeles, 1964.
- Zambrano, María. *La España de Galdós*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1982.

NOTAS

Borges y el éxtasis: en torno al estudio *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado* de Emilio Ricardo Báez Rivera (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017).

*Luce López-Baralt, Ph. D.
Profesora Distinguida
Universidad de Puerto Rico*

Advierto al lector que podrá tener en sus manos un libro muy valiente: uno de esos pocos que proponen algo con claridad meridiana y sin am-bages, en los que el autor se responsabiliza plenamente por lo dicho, no importa lo aventurado que pudiera parecer a primera vista. Emilio Ricardo Báez Rivera ha decidido tomar partido en lo que ya comienza a ser una cuestión de interés creciente en la bibliografía de Jorge Luis Borges: la posible dimensión mística de algunos de sus textos. Nuestro estudioso, sin descartar otras posibles interpretaciones de la obra borgeana perfectamente compatibles con la suya, entiende que las huellas de dicha experiencia trascendente se transparentan en ciertos escritos del maestro argentino. Documenta su hipótesis con un impresionante caudal bibliográfico, que baraja con el rigor de un alegato y la sensibilidad de un poeta. Escribe con una prosa diamantina, tan contundente que a veces parecería latín escrito en español. Báez Rivera es un prosista de quilates extraordinarios y este libro lo demuestra una vez más.

Hay que hilar fino para distinguir si un discurso literario «místico» expresa una experiencia vivida o si más bien remeda una fórmula retórica tradicional. Solemos considerar ciertas obras como «místicas» cuando el autor o autora da fe expresa que el raptó extático que allí celebra les aconteció a ellos. Santa Teresa, haciendo suya la fórmula de san Pablo en Corintios 12: 2-4, oscila entre apuntar que lo sucedido le pasó a «un alma» y aceptar que le había pasado a ella misma; san Juan se sirve de una historia de amor para expresar sus propias vivencias, pero confesó a sus contemporáneos la magnitud de sus éxtasis. Ernesto Cardenal no fue del todo preciso en su atribución de trance místico descrito en la *Vida en el amor*, pero en obras posteriores, puso fecha y detalle a su propio éxtasis. Otros, como Ana de Jesús, callaron el don recibido, o bien por pudor, o

bien por falta de talento literario para acometer la escritura, o bien por presiones inquisitoriales.

Pero es Borges mismo quien nos ha alertado de la realidad de sus experiencias fruitivas del Todo, pues, como veremos, las confesó a varias personas. Lo hizo con discreción, sin alharaca ni ruido, y muy tarde en su vida. O era un terrible impostor o vivió un trance avasallante que no terminó de comprender del todo. Esa vivencia mística admitida por el maestro argentino es precisamente lo que detona el libro de Báez Rivera.

Comienzo por advertir que nuestro autor, que fuera Director del Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR y Visiting Fellow de Harvard, cuenta con las herramientas intelectuales precisas para acometer un estudio de la envergadura del que hoy nos ocupa, pues es un auténtico experto en el fenómeno místico. He acompañado con camaradería sus escritos a lo largo de muchos años, desde su tesis de maestría para la UPR, que vio la luz en 2012 bajo el título de *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual de lo Inefable* (Iberoamericana/Vervuert de Madrid 2012). Tuve el honor de co-dirigir su tesis doctoral para la Universidad de Sevilla (2005), un impresionante estudio en torno a los escritos de las monjas visionarias de los «Virreynatos» del Perú, México y Nueva España): *Lejos de la sombra de los alumbrados: la literatura místico-visionaria de las criollas en Hispanoamérica colonial: santa Rosa de Santa María (Perú, 1586-1617) y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*. Báez Rivera es, por más, un auténtico experto en archivística, ya que sus estudios coloniales lo han llevado a expurgar las bibliotecas del Perú y los Archivos del Arzobispado de Lima bajo la dirección del célebre estudioso Ramón Mujica Pinilla. En México trabajó de la mano de la Dra. Josefina Muriel en la Biblioteca Nacional y en el Museo Nacional del Virreinato, mientras que en Madrid indagó en el Archivo Histórico Nacional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y, en Sevilla, el Archivo de Indias. Estamos pues frente a un investigador en el sentido más cabal de la palabra. Espero, de otra parte, que el estudio de la espiritualidad de los virreynatos de nuestro autor vea la luz en su totalidad, pues por el momento solo contamos con una muestra preliminar en la edición de la autobiografía de la Madre María Magdalena de Lorravaquio, publicada en México: *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana* (2013).

El presente libro sobre Borges no implica un desvío en los estudios de la espiritualidad novohispana por parte de Báez Rivera. Todo lo contrario: Borges fue su primer amor, y *un viejo amor, ni se olvida ni se deja*, como recuerda el bolero de Alfonso Esparza. El primer estudio crítico de nuestro autor fue precisamente en torno a *La inserción de Jorge Luis Borges en el discurso místico literario: nueva aproximación a sus textos 'místicos'*. Esta memoria fue su tesina de honor, que una vez más tuvo la alegría de dirigir. El tribunal examinador de la tesina de Emilio Ricardo contó nada menos que con María Kodama, la viuda de Borges, que estaba de visita en Puerto Rico. Emilio y yo decidimos entrevistarla para dejar memoria de su invaluable testimonio en torno a las vivencias de Borges, y nuestra conversación vio la luz en el volumen *El sol a medianoche* (Madrid, Trotta, 1996/2018).

Entramos pues en el terreno resbaladizo de la mística borgeana de la mano de un estudioso experimentado. El autor explora el fenómeno místico en sus primeros capítulos y se plantea una cuestión esencial: si es lícito considerar como místico auténtico a un agnóstico confeso, ajeno a la institución eclesial católica de su infancia y afín, en cambio, al budismo zen, a la cábala, al sufismo y a los heresiarcas cristianos. Báez Rivera, muy al día en los estudios de mística contemporánea, recuerda que «el arquetipo religioso del místico –primordialmente de confección medieval– está cediendo terreno hoy al místico natural, que la posmodernidad ha adoptado por influjo de la modernidad secularizada [...] podemos dar por cierto que el místico natural no suele asumir la comprensión de sus experiencias sobrenaturales dentro de las coordenadas de su cultura religiosa. Antes bien, queda a su opción corresponder o no a estas vivencias; en caso de hacerlo, se instalará en el cuadrante cultural que le parezca más afín con la vivencia [...]. He aquí, pues, las claves para empezar a entender la mística borgeana» (p. 63)¹. No nos extrañe que Báez Rivera inserte a Borges dentro de la mística natural, «desnuda» o «*in puribus*», pues el gran experto en el fenómeno místico, Juan Martín Velasco, no duda en incluir a Ernesto Cardenal entre los «místicos naturales», no empece su condición de monje y sacerdote católico. Hoy vemos la mística con ojos muy distintos a los de antaño, y el autor deja ver que está al tanto de ello.

¹ Advierto que en todos los casos cito por la edición de Biblioteca Nueva de Madrid.

También cabe plantearse si en el caso de Borges estamos ante textos místicos o ante textos de mimesis mística. Aquí, una vez más, depende de que demos credibilidad a los testimonios del autor sobre la intención de su propia obra. Ya dije que místicos tradicionales como san Agustín, santa Teresa de Jesús, Ibn ‘Arabi, Swedenborg, Thomas Merton y Cardenal admiten que sus textos fueron detonados por una experiencia vivencial de unión participante con la Trascendencia, ocurrida al margen del espacio-tiempo e incapaz de poder ser aprehendida por el lenguaje. Por eso un lector *bona fide* puede leer sus textos como testimonios del portento paranormal que les ha acontecido. Báez Rivera recuerda que este no es el caso de fray Luis de León (p. 58), porque, al hablar de los místicos admitió melancólicamente «no soy uno de ellos, con dolor lo confieso». Importa pues leer poemas como «La oda a Salinas» como la celebración de un instante en cúspide propio de un paroxismo detonado por la música –semejante al célebre síndrome de Stendhal– pero no como un texto místico, no empece el lenguaje que emplea fray Luis para comunicar su rapto estético remede el discurso místico.

Pero he aquí que Borges sí admitió haber experimentado dos experiencias místicas, y lo expresó públicamente, bien que se animara a hacerlo a sus ochenta años. Lo hizo en una entrevista que le otorgó a Willis Barnstone en 1982, quien, al ser estudioso de san Juan de Cruz, sabía bien las implicaciones de lo que Borges le hablaba. Oigamos a Borges:

En mi vida [...] he tenido dos experiencias místicas pero no puedo decirlas porque lo que me pasó no es para ser puesto en palabras, pues las palabras, [...] implican una experiencia compartida. Y si ud. no ha tenido la experiencia no puede compartirla--es como hablarle del sabor del café a alguien que nunca hubiera probado el café. Dos veces en mi vida tuve una sensación [*feeling*] [...] que fue sorprendente, excepcional. Me sentí avasallado, atónito. Tuve la sensación de vivir no en el tiempo sino fuera del tiempo. No sé cuánto duraría esa sensación, pues estaba fuera del tiempo. Puede haber durado un minuto, o quizá algo más. Pero sí sé que tuve esa sensación en Buenos Aires, dos veces en mi vida. Una vez la tuve [...] cerca de la estación de tren de Constitución. De alguna manera me sobrevino la

sensación de que estaba viviendo fuera del tiempo, e hice lo mejor que pude para capturarla, pero vino y se fue. Escribí poemas sobre ello, pero son poemas normales y no comunican la experiencia. No se la puedo decir a ud., porque ni siquiera me la puedo decir a mí mismo otra vez, pero sí tuve esa experiencia, y la tuve dos veces, y acaso me sea dado volver a tenerla antes de morir². (Barnstone1982: 11)

Una admisión de esta envergadura nos obliga a prestar atención, y eso es precisamente lo que ha hecho nuestro autor. Confieso que cuando tuve noticia de la entrevista a Barnstone quedé tan impactada que decidí conversar con Borges sobre lo sucedido, cosa que hicimos en cuatro ocasiones distintas. Me describió sus experiencias hierofánicas con el avasallamiento de quien relata vivencias que aun no ha terminado de asumir del todo, pero por las que sin embargo siente la veneración instintiva que solemos profesar a un Misterio que nos sobrepasa. El maestro, que tan largamente había reflexionado sobre los límites del lenguaje de la mano de estudiosos como Fritz Mauthner y Ludwig Wittgenstein, como explora convincentemente Arturo Echavarría³, sabía bien que no tenía palabras para comunicar su experiencia. Jamás olvidaré la expresión de aturdimiento de sus ojos ciegos. Por más, Borges nunca alteró su versión de los hechos, que me explicaba con una seriedad ajena del todo a su inveterada ironía defensiva, usualmente demoledora; ni siquiera se sirvió de las citas librescas que solía entreverar en sus conversaciones. Al tratarse de una conversación íntima, no grabé ni tomé notas de las palabras de Borges: no era una entrevista formal sino una conversación entre amigos, y hubiera sido impropio convertir aquello en entrevista, aunque sí me he referido por extenso a estas conversaciones en mis publicaciones sobre el tema. En esos encuentros el maestro argentino elaboró en más detalle lo que había dicho a Barnstone, y me urgí a que leyera, por sobre todas sus obras, a «Mateo XXV, 30», pues el poema dramatizaba lo que me estaba intentando explicar en persona con tanto desvalimiento.

² La versión española es mía, pues Barnstone entrevistó a Borges en inglés.

³ Cf. Echavarría 2006 a y 2006b. El estudioso se centra en la reflexión del lenguaje que permea y ayuda a explicar toda la obra de Borges, y su mirada me parece cónsona con la indefensión con la que el maestro argentino se acerca a la tarea imposible de comunicar una experiencia que por su propia tesitura es imposible de poner en palabras, ya que se vive al margen de la razón, del lenguaje y de los sentidos.

Andando el tiempo referí mis conversaciones con Borges a María Kodama, amiga de muchos años, y no se sorprendió, pues también el maestro le había confiado sus vivencias místicas. María insistió, de otra parte, en la gravedad con la que Borges le confesó lo acontecido en Constitución: «...cuando Borges me contaba a mí esas sensaciones que había tenido, no bromeaba; quiero decir, que era una conversación seria de un amigo que cuenta su experiencia a otro amigo...» (*apud* Kodama/López-Baralt/Báez 1996b/2007: 262). Pero se cuidaba bien, eso sí, de hacerlas públicas: si alguien le preguntaba si era místico «Borges se reía muchísimo y decía: “No, por favor, cómo voy a ser yo místico, yo soy un mero suramericano, un profesor de literatura”» (*apud* Kodama/López-Baralt/Báez 1996b/2007: 260). Borges no se consideraba un místico en el sentido tradicional de la palabra, pero sí una persona que había tenido experiencias místicas: el maestro asumía sus experiencias desde su óptica agnóstica, ajena a todo dogma, no empecé estaba seguro de que eran ciertas. Por más, María insistió en que estas vivencias trascendentes fueron tan significativas para Borges que se animó a discutir las también con un monje budista en un monasterio Zen en Japón, adonde quiso volver para pasar un año reflexionando sobre lo sucedido por medio del método del *koan*. Enfermó de cáncer y ya no pudo hacerlo, pero en años recientes, María se ha referido por escrito a estas experiencias del Todo que Borges compartió con ella tantas veces.

María y yo corroboramos que Borges nos había confesado a las dos las mismas vivencias hierofánicas; a mí, como simple amiga, a María, como su cómplice vital. Pero Borges siempre nos habló acerca de una sola de ellas: la acaecida en el Puente Constitución. ¿Y la otra? Y aquí precisamente es que viene en nuestra ayuda el libro de Emilio Ricardo Báez, que intenta datar las dos distintas experiencias que el autor confiesa haber experimentado y ver su posible reflejo en «Sentirse en muerte» (que el maestro reedita tres veces) y en el poema «Mateo XXV, 30». El autor glosa estos textos «con osadía y brillantez», por citar a la estudiosa María Caballero, que prologa el libro.

Para argumentar su punto Báez Rivera explora la prehistoria de los intereses metafísicos y místicos de Borges, que tanto ayudó a potenciar Macedonio Fernández, muy amigo del padre del escritor. El rescate de la complicidad entre ambos pensadores es una de las grandes aportaciones del libro que nos ocupa. Gracias al *Epistolario* de Macedonio Fernández,

editado por Alicia Borinsky, conocemos sus ideas en torno al «misticismo nihilista» de raigambre budisto-schopenhauriana, por citar la frase de Fernando Rodríguez Lafuente (cf. p. 73). Descubrimos también en dicho *Epistolario* cartas remitidas por Unamuno, otro lector fanático del filósofo pragmático norteamericano, cuyo impacto en el pensamiento de Borges es mayor de lo que el maestro ha admitido. Pero no solo fueron Unamuno, Schopenhauer y su credo metafísico negativo lo que impactó al Borges juvenil: Báez Rivera rastrea la pasión que tanto Macedonio como su iniciado tuvieron por William James. En su estudio *The Varieties of Religious Experience*, James explora lo que denomina como “personal religion pure and simple”, así como sistemas de pensamiento como el Budismo, que no asumen un Dios personal, sino más bien la divinidad inmanente en las cosas, es decir, la estructura esencialmente espiritual del Universo⁴. La sencillez emersoniana de James atraería sin duda la sensibilidad de Borges⁵.

Macedonio Fernández hace referencia a las dificultades que tiene en aprehender las complejas ideas de James (sobre todo las enunciadas en *Pragmatism* y *The Principles of Psychology*, y admite con complicidad a Borges que «tendríamos que leerlo juntos y en inglés» (*apud* Baéz 2017: 84).

Hoy sabemos que Borges abrumó de notas el libro de James, y que, ya anciano, pedía a María Kodama que se lo leyera a viva voz para luego dar conferencias sobre su obra en Estados Unidos. Báez Rivera recuerda que Macedonio hubiera querido reemplazar algunas palabras equívocas con las que James explica teóricamente la vivencia frutiva del Todo: por ejemplo, *feeling* o «sensación». No es raro que sea esa precisamente la palabra que esgrime Borges para comunicar a Barnstone sus dos experiencias (o *raptos* místicos, como prefiere Báez Rivera), pues la entrevista fue en inglés (p. 87).

El estudioso sospecha que la primera experiencia hierofánica de Borges –la misma que, hasta donde tenemos noticia, nunca describió a sus

⁴ Añade James con el sentido común que le era habitual: “[...] the founders of every Church owed their power originally in the fact of their direct personal communion with the divine” (James: 1929: 30-31).

⁵ Sobre Borges y William James, cf. López-Baralt 1999c. Importa notar que la descripción que hace Borges de sus vivencias místicas responde perfectamente a los cuatro elementos que, según el filósofo, debe tener una experiencia de este tipo para poder ser considerada auténtica: tiene que ser *inefable* (imposible de comunicar con el lenguaje); *noética* (pues conlleva una aprehensión directa de la Realidad Trascendente); *efímera* (de duración mínima) e *infusa* o pasiva (le acontece a la persona porque es ajena a su voluntad).

escasos interlocutores personales— fue la que retrata en «Sentirse en muerte»⁶. Báez propone las fechas entre 1916 y 1919 para esta primera experiencia mística, que Borges incluye en tres libros: *El idioma de los argentinos* (1928), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952). Pero, a la vez, probablemente se sentiría vulnerable ante la magnitud de lo que confesaba allí, porque eliminó la pieza de casi todas las ediciones oficiales posteriores.

La abreviada viñeta da cuenta del paseo nocturno que Borges hace al azar y que lo lleva a los barrios de su niñez, apaciblemente intemporales. Allí «aspira noche, en asueto serenísimo de pensar» y advierte la poca huella que el tiempo había dejado en las calles de «barro elemental, barro de América no conquistado aun, y en las tapias bajas, la higuera y en la madreSelva» (Borges 1928: 149). Pero en este espacio de sobretonos dulzónamente costumbristas al protagonista le acaece algo muy extraño, pues las cosas adquieren una extraña aureola hierofánica: «hasta los portoncitos [...] parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche»: incluso lo rosado de una tapia que «parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima» se le antoja inefable por el sentimiento que le evoca: «no habrá otra manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado» (Borges 1928: 149). De ahí que el entonces joven ensayista concluya que

Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo [...] me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad [...] quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad que esa noche no me fue avara. (Borges 1928:150)

Nuestro estudioso puntualiza que en este texto entreverado de ternura el escritor intenta atemperar toda alusión clara al rapto místico que parecería haberlo sobrecogido allí y lo enmascara con un inusual tono sensibilero (p.100). Pero varios datos significativos vienen a confirmar la autenticidad de este primer rapto para Baéz Rivera: no solo es una experiencia de *alienatio mentis*, sino que Borges admite que nunca antes había experimenta-

⁶ Por su parte, María Kodama (1999: 24) cree ver en el poema «Gran Guignol» de 1920 «un antecedente de una experiencia a la cual Borges se refirió en algunas ocasiones».

do a plenitud la palabra *Eternidad*: «...palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces» (Borges 1928:147). Borges se ha descubierto como poseedor al fin de la vivencia directa de la voz *eternidad*, «que esa noche no me fue avara»: parecería que el escritor insinúa que vivió una experiencia frutiva y real antes que meramente lingüística.

La viñeta «Sentirse en muerte» que nuestro autor analiza en convincente detalle me ha ayudado a diferenciar la tesitura de las dos experiencias sobrenaturales tal como el maestro parece elucidarlas literariamente. El raptó de la citada viñeta es diferente del que expone con tanta claridad expositiva en «Mateo XXV, 30» y aun en el relato del «Zahir», el más sapiente de sus escritos místicos porque da cuenta clara de su condición de «enmudecido» (*mystikós*) ante la experiencia. En «Mateo XXV», el protagonista recibe la experiencia extática de golpe, y no la relaciona con el paisaje exterior –ni con los hierros del puente Constitución ni con el fragor de los trenes». Antes, estos quedan completamente obliterados cuando la conciencia del emisor de los versos se abre súbitamente a la eternidad. La experiencia mística tradicional implica la obnubilación del mundo sensorial y de la razón discursiva, pues el místico experimenta un plano de conciencia que trasciende dichas coordenadas limitantes de la conciencia. En «Sentirse en muerte» sucede justamente lo contrario: el barrio modesto adquiere poco a poco una condición numinosa y sobrenatural. Ello provoca –como comenta Báez Rivera– «que su percepción cobre un carácter hierofánico» (Báez 2017: 101). De ahí que nuestro protagonista sienta una misteriosa identificación a-temporal y a-espacial de unión con el mundo exterior. Esa realidad que está aureolada de sobretonos infinitos permea –y ahora es parte misma– de su conciencia dilatada. Los sobretonos panteístas de la viñeta recuerdan la leyenda del Simurgh, tan cara a Borges, y aun el águila del canto XVIII del Paraíso de Dante. Como apunta Kodama (1999: 22), lo acontecido remeda «la idea panteísta del uno».

Este tipo de experiencia espiritual tiene como punto de arranque un paisaje observado que paulatinamente se enciende de eternidad. A partir de la consideración fraterna de lo creado, al sujeto místico le acontece un ajuste de conciencia en el que pasa a comprender que es parte de ese Todo en el que está sumido. Borges fue capaz de comulgar con la numinosidad esencial de su barrio en aquel instante hierofánico.

Por esa misma línea va el maestro Zen, Shizuteru Ueda, cuando interpreta el «dejamiento» de la célebre rosa de Angelus Silesius, tan cara

a Borges por sus sobretonos budistas: «la rosa es / sin porqué / florece / porque florece». Considera que su florecer ya no es un fenómeno natural, sino un acontecimiento en Dios, un evento divino: la rosa ha florecido desde toda la eternidad en Dios. Ernesto Cardenal se refiere a algo semejante en su *Vida en el amor*: «un animal o un árbol [constituyen] un mensaje fiel que expresa sin ninguna tergiversación posible lo que Dios exactamente quiere expresar con eso, y nada más que eso. [...] Cada cosa cumple fielmente en su ser lo que Dios quiere que sea. Cada estrella [...] está contestando en el cielo: “¡aquí estamos!”» (Cardenal 1970/2010: 100). Por eso el poeta nicaragüense pudo afirmar que todo ora en el universo: el coyote cuando aúlla solitario en la noche, la paloma cuando arrulla, el ternero tierno cuando llama a su madre, Romeo cuando silba bajo el balcón de Julieta. Sólo que se precisa un contemplativo para percibir, en un súbito ajuste de conciencia, la sacralidad de lo creado, unida indefectiblemente a su Creador. San Ignacio lo supo bien, pues cuando acariciaba con su bastón las florecillas del campo les decía: «callad, ya sé lo que me decís» (*apud* Jerez 1956: 32). Acaso Borges hubiera podido susurrar lo mismo a los portoncitos, al barro fundamental y a la madre selva de su barrio, devenidos eternos: supo bien lo que le querían decir desde el seno del Todo cuando estuvo «no unido a divinidad alguna sino al cosmos de lo absoluto trascendente», como explica Báez Rivera (p. 102). Avasallado ante el *mysterium tremendum*, al fin Borges se sabe poseedor por derecho propio «de la inconcebible palabra *eternidad*».

Aunque coincido con Báez Rivera en que estamos ante la descripción de un éxtasis auténtico, este, como dije, me parece ser de índole algo distinta al que describe en «Mateo XXV, 30», incluido en *El otro, el mismo* (1964), poema que Báez Rivera consigna como la expresión literaria del segundo rapto místico de Borges, que fecha como ocurrido entre 1951 y 1953, basándose en los testimonios de Estela Canto. Si bien en el rapto de «Sentirse en muerte» Borges describe una vivencia que va paulatinamente de lo exterior a lo interior, en la que el sujeto místico parte del mundo para catapultarse a la Eternidad, en las experiencias tradicionales de éxtasis el místico siente que se le oblitera súbitamente el mundo exterior en el instante de su hierofanía. Eso es lo que Borges parece describir en «Mateo XXV» e incluso en el simbólico «Aleph». Sospecho que por eso mismo Borges nos describió a sus interlocutores orales la segunda experiencia y no la primera, que es mucho más difícil de comunicar convincentemente

por ser paulatina y por carecer del dramatismo de la pérdida súbita de la conciencia habitual.

A continuación, Báez Rivera explora con minucia el poema «Mateo XXV, 30»: el protagonista poético escucha una voz o palabra totalizadora en el «invisible horizonte» que se encuentra a su vez en «el centro de su ser». El puente de Constitución y el fragor de trenes cesan y el emisor de los versos deslíe una cascada vertiginosa de imágenes deslumbrantes con las que inútilmente intenta comunicar la vivencia portentosa «del inconcebible universo». Nuestro autor va explorando con pluma detectivesca cada una de las imágenes para arrancarles su sentido último, y explicita la derrota final del emisor de los versos, que ha falseado su vivencia extática con el lenguaje. Por eso dice ser reo de la misma suerte que el siervo inútil de la parábola de «Mateo XXV, 30»: ha enterrado en desvalidos signos verbales el don infinito del éxtasis. Ha sido incapaz de decirlo.

Tampoco pudo decirlo en «El Aleph», que Báez Rivera también comenta en detalle, haciéndolo dialogar con estos otros textos borgeanos. Aclara que no todos son propiamente místicos, pero sí reflejan un anhelo místico reiterado o al menos el intento de abordar literariamente la eternidad: «Funes el memorioso», «El milagro secreto», «La recoleta», «La escritura del dios», «El Zahir». Podríamos añadir a su listado el poema “The Unending Rose”, que considero como uno de los poemas más depuradamente místicos de Borges.

Báez Rivera logra poner en un primer plano la obsesión de Borges por el tema de la vivencia de lo Eterno, que había dejado perplejo a más de un estudioso. Como señalan James Hugues y Carlos Cortínez, “The writer cannot totally distance himself from the subject that his literature treats”. Consideran los borgistas que el hecho de que Dios discurra a lo largo de la obra ficcional de un autor “who is a professed atheist” [is] “a bit suspicious” (Hugues y Cortínez 1086: 238). Es, sin duda, sospechoso, no empece Borges haya tenido una actitud ambivalente ante la fe religiosa: «Yo no tengo certidumbre, más bien tengo dudas»; “En trance de Dios y la inmortalidad, soy de los que creen”; Todo es posible, hasta Dios, [...] ni siquiera estamos seguros de que [...] no exista» (*apud* Romero 1977: 466, 490 y 487).

Báez Rivera hace escuela con algunos de los críticos más solventes que han abordado previamente el tema del misticismo borgeano, y da cuenta de sus respectivas posturas al respecto (pp. 98-99). La visión del filósofo Juan

Arana le parece particularmente significativa, pues había avalado la probabilidad de que «Sentirse en muerte» apuntara hacia una vivencia mística: «“Sentirse en muerte” tiene todos los rasgos de una experiencia iniciática, una vivencia extraordinaria en que por primera vez las consignas mil veces repetidas se convierten al fin en verdad vivida, en gozosa posesión de una evidencia tangible [...] Borges consiguió tener, o creyó haber tenido, una genuina experiencia de eternidad» (Arana 2000:110-111).

William Rowlandson, por su parte, explora la vivencia borgeana a la luz de la tradición religiosa tradicional, y afirma que “It surely is a case of momentary transcendence and may well have been a spiritual moment...” (Rowlandson 2015). Curiosamente, para Annette Flynn (2009) las experiencias místicas de Borges (que entrecomilla cautelaramente) son dos, una real y la otra ficcional. Entiende que el argentino da cuenta de la verdadera vivencia extática en «Sentirse en muerte» y, de la libresca, en el «Aleph». Cree que la primera es la que confiesa a Barnstone (Flynn 2009: 108). Me permito diferir de la citada estudiosa: la experiencia mística avasallante que Borges nos relató a Barnstone, a María Kodama y a mí estaba asociada, por confesión propia del maestro, con la expresión literaria de «Mateo XXV, 30». De otra parte, Borges explora en el «Aleph» dos visiones, no una: la del sótano de la Calle Garay y la de la columna de la mezquita del Cairo, y es crucial distinguirlas porque el maestro argentino establece una diferencia fundamental entre las distintas maneras de comunicar la vivencia del Todo. El primer aleph de la calle Garay era «falso», porque el autor lo desvirtuó encerrándolo en el lenguaje sucesivo; el segundo aleph de la mezquita del Cairo era «verdadero», porque quedó protegido por el silencio, ya que Borges lo describe reverencialmente como un susurro no verbal ajeno a toda imagen. Borges envuelve en ese mismo respeto instintivo el reverso infinito del «Zahir», que deja innombrado en el relato. Para Borges el segundo acercamiento al hecho místico sería el más legítimo⁷, pues no falsea la experiencia infinita del Todo.

⁷ Aunque no lo incluye Báez Rivera en su libro, el estudioso Carlos Gamarro (2006) opina, por su parte, que Borges arrastró la frustración de no haber sido nunca un «poeta místico», y se apoya, entre otras cosas, en unos comentarios equívocos que el argentino hace en «El Congreso» del *Libro de arena* (1975), donde dice que nunca había «merecido» una revelación semejante a los «éxtasis» de Chesterton o John Bunyan o de Dante. Creo que Borges hace un comentario algo irónico, ya que cuando describe personalmente su propia experiencia mística lo hace en términos de un súbito trance suprarracional que

Báez Rivera cierra su volumen reflexionando sobre la «religiosidad ecuménica» de Borges, adepto a Swedenborg («un explorador [del otro mundo] que debemos tomar en serio»⁸), al budismo, a Schopenhauer y a Emerson. Me atrevo a proponerle que escriba dos ensayos nuevos nacidos al calor de este: uno sobre los espirituales más leídos por Borges, y otro sobre sus visionarios orientales predilectos. Aprenderíamos mucho al ver a Borges reflejado en el espejo de sus propias fuentes literarias.

El autor ha llevado pues a sus últimas consecuencias las admisiones extra-literarias de Borges sobre la experiencia mística. Hace una lectura novedosa de sus textos, que le permiten insertar al argentino dentro de la literatura mística contemporánea hispanoamericana. Como hemos visto, esta afirmación no es tan osada como podría parecer al principio. Por más, el autor admite que su interpretación coexiste con otras versiones alternas que la crítica ha tenido sobre los complejos escritos borgeanos. Toda obra maestra es polivalente y por fuerza la habremos de leer desde distintos ángulos: me consta que todos la enriquecen.

He leído este libro con complicidad porque considero que los testimonios que el maestro nos confesó reiteradamente a María Kodama, a Willis Barnstone, al monje Zen de Kiotto y a mí nos podrían ayudar a comprender de una manera más íntima la obsesión de la obra literaria borgeana con la experiencia de la Eternidad. Ya sabemos que en dos ocasiones «no le fue avara». Borges entendió el elusivo tema místico como pocos, y el libro que nos ocupa da testimonio convincente de ello.

vivió fuera del tiempo y que lo dejó atónito y afásico. Borges difícilmente cerraría filas con Paul Bunyan (*Pilgrim's Progress*) ni con el ortodoxo G. K. Chesterton, famoso por su personaje detectivesco Father Brown, ni aun con el peregrinaje esotérico de la *Divina comedia*, que va avanzando por espacios ultraterrenales sucesivos. Para el argentino su propia experiencia no guardaría relación con estos peregrinajes ortodoxos, cuyos relatos implican, precisamente, reconocer el paso del tiempo sucesivo en el éxtasis, cosa que a Borges le resultaría totalmente descaminada. Estos textos más parecen describir caminos ascéticos que fulgurantes instantes místicos, acaso con la salvedad de los versos finales de la *Comedia* de Dante. Borges nos admitió a sus interlocutores personales que a él se le dinamitó el tiempo cuando experimentó su viduidura trascendida –estuvo, literalmente, «fuera del tiempo». Si se está fuera del tiempo no es acertado describir lo sucedido a través de peregrinajes sucesivos en el tiempo.

⁸ Borges 1998: 72.

OBRAS CITADAS

- Arana, Juan. *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Prólogo de Arturo Echavarría. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Baez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual de lo Inefable* (Iberoamericana/Vervuert de Madrid, 2012).
- . ed. *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Auobiografía de una pasionaria del amor a Cristo. (Libro que contiene la vida de la Madre Magdalena, monja profesora del Convento del Sr. S. Geronimo.)* México: Sociedad Mexicana de Historia eclesiástica, 2013.
- . *Lejos de la sombra de los alumbrados: la literatura místico-visionaria de las criollas en Hispanoamérica colonial: santa Rosa de Santa María (Perú, 1586-1617) y sor Jerónima del Espíritu Santo (Nuevo Reino de Granada, 1669-1727)*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015.
- . *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado* Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- Barnstone, Willis. "The Secret Islands", en *Borges at Eighty*. Indiana: Indiana University Press, 1982.
- Borges, Jorge Luis. «Dos esquinas. Sentirse en muerte». *El idioma de los argentinos*: Buenos Aires: M. Gleizer (ed.), 1928; pp. 147-151.
- . *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1972.
- . *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Cardenal, Ernesto. *Vida en el amor*. Buenos Aires/Madrid: Lohlé/Trotta, 2010.
- Echavarría, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 2006.
- . *El arte de la jardinería china en Borges y otros ensayos*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid., 2006.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Fernando Rodríguez Lafuente, ed. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Obras completas II. Epistolario*. Alicia Borinsky, ed. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

- Flynn, Annette U. (2009). *The Quest of God in the Work of Borges*. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2009.
- Gamerro, Carlos. «Borges y a literatura argentina». *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, pp. 54-64.
- Hugues, James y Cortínez, Carlos (1986). “Where do You Stand with God, Ms. Dickinson, Mr. Borges?”. Carlos Cortínez, ed. *Borges, the Poet*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 1986.
- Kodama, Maria. «Jorge Luis Borges ante la religión y la experiencia mística». *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso and Fernando de Toro, eds, Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 1999; pp. 15-27.
- . «¿Vivió Jorge Luis Borges la experiencia mística del Aleph?». Entrevista a María Kodama de Borges por Luce López-Baralt y Emilio Ricardo Báez. *El sol a medianoche. La experiencia mística, tradición y actualidad*, L. López-Baralt, ed., Editorial Trotta, Madrid, 2017; pp. 251-264.
- James, William. *The Varieties of Religious Experience. A Study on Human Nature*. New York: The Modern Library, 1925.
- Jerez, Hipolito. *Ternuras ignacianas. Homenaje a San Ignacio de Loyola en el Cuarto Aniversario de su muerte*. México, D.F.: Buena Prensa, 1956.
- López-Baralt, Luce (1996). «Lo que había del otro lado del *zahir* de Jorge Luis Borges». *Conjurados. Anuario Borgeano*. Alcalá de Henares / Roma: Centro de Estudios Jorge
- Luis Borges /Franco Maria Ricci, Italia, vol. I, 1996; pp. 90-109
- . (ed). *El sol a medianoche*. Madrid, Trotta, 2018.
- . «Borges o la mística del silencio». *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Alfonso and Fernando de Toro, eds, Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, 1999; pp. 29-70. Traducido como “Borges or the Mystique of Silence: What Was on the other Side of the Zahir”. Alfonso and Fernando de Toro, eds., *J.L. Borges. Thought and Knowledge in the XXth Century*. Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana, pp. 29-70.
- . «Borges y William James. El problema de la expresión del fenómeno místico». Alfonso and Fernando de Toro (eds.),

- El siglo de Borges, Vol. I: Retrospectiva—Presente—Futuro.* Frankfurt/Madrid: Vervuert Verlag; Iberoamericana/Vervuert, 1999; pp. 223-246.
- . «*El coloquio de los pájaros: Borges y ‘Attar de Nishapur*». Alfonso de Toro, ed., *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario.* Zürich/New York: Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007; pp. 175-183. (Versión abreviada en: *Humanistas del año. Dres. Arturo Echavarría y Luce López-Baralt.* Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, San Juan, pp. 25-35.
- . “Islamic Themes in Borges”. *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges.* Edwin Williamson, ed., Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2013; pp. 68-109).
- . «Del Aleph al Zahir: Borges o la mística del silencio». *Atrio de los Gentiles en Argentina. Foro Ecuménico-Social* (26-29 de noviembre de 2014), Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- . «*Borges y yo. Lo que el maestro argentino me reveló sobre sus experiencias místicas*». *Homenaje a Klaus Dieter Vuervuert,* Vervuert: Frankfurt/Madrid, 2019.
- Romero, Osvaldo. «Dios en la obra de Jorge Luis Borges: su teología y su teodicea». *Revista Iberoamericana* XLIII, 1977; pp. 465-500.
- Rowlandson, William. *Borges, Swedenborg and Mysticism.* Berna: Peter Lang, 2013.
- . *Imaginal Landscapes: Reflections on the Mystical Visions of Jorge Luis Borges and Emanuel Swedenborg.* London: The Swedenborg Society, 2015.

Nueva y necesaria la edición de *Aristas*, el primer libro publicado de Antonio S. Pedreira¹

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico

Hoy nos convoca la nueva edición de *Aristas*, el primer libro de ensayos que publicó Antonio S. Pedreira en 1930. Viene acompañada de la elegante prosa del «Estudio introductorio» de la Profesora Emérita de la Universidad de Puerto Rico, doctora Mercedes López-Baralt, Miembro de Número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, maestra de tantos, entre quienes tengo la dicha de contarme. La publicación se debe a Ediciones Cielonaranja, de Santo Domingo, cuyo editor, Miguel D. Mena, ha comenzado una Biblioteca de Puerto Rico, donde ya se incluyen otros libros como la *Moral social*, de Eugenio María de Hostos, con el prólogo de Pedro Henríquez Ureña, y dos libros adicionales, uno de Efraín Barradas, titulado *Para devorarte otra vez: Nuevos acercamientos a la obra de Luis Rafael Sánchez*, y de Víctor Fragoso, titulado *De la noche a la muchedumbre: Los cantos épicos de Pedro Mir*. Deseamos éxito a esa empresa y que se geste como aquella Biblioteca de Autores Puertorriqueños que en su momento impulsó el licenciado Manuel García Cabrera con el apoyo de la Imprenta Venezuela y las ilustraciones de Carmelo Filardi o como los intentos editoriales de José M. Colón con su Editorial Coquí.

Pedreira no necesita presentación. No obstante, me parece necesario recordar su ciclópea tarea. En 1957, Jaime Benítez, entonces Rector de la Universidad de Puerto Rico, utilizaba unos versos del poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) para caracterizar el desarrollo trunco de la vida de «la primera figura de la Universidad», Antonio Salvador Pedreira (1898-1939). Dice Neruda: «Con una sola vida no aprenderé bastante / con la luz de otras vidas vivirán otras vidas en mi canto»². Pedreira, quien según Benítez era la persona idónea para dirigir la Universidad, como lo afirma en

¹ Presentación de *Aristas*, de Antonio S. Pedreira, en Librería Laberinto (El Viejo San Juan), 7 de febrero 2019.

² Jaime Benítez, «Vida entre dos virajes», *Extramuros*, año II, número 2, 1964; p. 4.

carta a la viuda del ensayista y poeta, Marietta Negrón, desarrolló una obra verdaderamente encomiable –por lo abarcadora y profunda– en el período que va de 1928 a 1939, específicamente entre el ensayo «De los nombres de Puerto Rico», publicado en 1928 en la incipiente *Revista de Estudios Hispánicos* que dirigía Federico de Onís en el Departamento de Estudios Hispánicos, hasta *El periodismo en Puerto Rico*, obra que póstumamente se publicó en 1942. Con esta última bastaría para reconocer en él a uno de los mayores investigadores de Puerto Rico. Pero su obra no queda ahí. Se suman a esta *Aristas* (1930), *Hostos, ciudadano de América* (1932), su tesis doctoral, presentada a la Universidad de Madrid; *Bibliografía puertorriqueña* (1932), obra que se remonta literalmente al tiempo de María de las Castañas (1493-1930); *Insularismo* (1934), *El año terrible del 87*, y *La actualidad del jíbaro* (1935), *Un hombre del pueblo, José Celso Barbosa* (1937) y *Curiosidades literarias de Puerto Rico* (1939). A esto habría que anexar la recopilación de ensayos periodísticos (sobre todo publicados en *El Mundo*), realizada por la fraternidad Phi Eta Mu, con prólogo de Concha Meléndez, que se publica en 1942, titulada *Aclaraciones y crítica*, y una serie de ensayos sueltos todavía dispersos en periódicos y revistas. También hay que observar todo lo que escribió y se publicó en la revista *Índice* hacia finales de la década del veinte, y sus poesías que se publicaron en periódicos y revistas como *El Diluvio* y *El Imparcial*, especialmente, ahora recogidas bajo el título *Los silencios de oro y otras poesías* por la Editorial Tiempo Nuevo. Josefina Rivera de Álvarez valoraba la obra de Pedreira del siguiente modo: «Su muerte prematura, acaecida el 23 de octubre de 1939, puso punto final a una de las obras de más ancho aliento y de mayor significación e intensidad jamás realizadas en la historia de todas nuestras letras»³. Concha Meléndez, mucho antes, valoraba la vida de Pedreira de otro modo: «Vida y expresión cumplidas, no podría hablarse nunca de Pedreira como de un malogrado, a pesar de su temprana muerte»⁴.

Ya su excelente ensayo *Insularismo* (1934) le ha ganado adeptos y mayúsculos enemigos. En la última huelga estudiantil vi marcados en rojo todos los nombres, tarjas e iniciales del Edificio que lleva su nombre en

³ Josefina Rivera de Álvarez, *Diccionario de literatura puertorriqueña*, Río Piedras, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1955; p. 413.

⁴ Concha Meléndez, «Antonio S. Pedreira: Vida y expresión», *Viernes* (Caracas), año I, volumen 7, febrero de 1940; p. 18. Puede consultarse, también, en *Asomante, Obras completas*, volumen II, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970; p. 51.

la Facultad de Humanidades, con adjetivos como «racista» o «machista», que vienen a unirse a la idea del «paternalismo» que se ha observado a lo largo de las últimas décadas. La crítica no siempre es negativa y el diálogo que pueda establecerse con un ausente –por muerto– debería hacerse desde la altura del respeto a un estudioso de la estatura de aquel que nos aglutina hoy. No quiero defender lo que no se puede defender. No se me tome a mal. Pedreira ha sido traído y llevado desde Juan Flores (1943-2104) y su libro *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira* (1979), donde el estudioso descarta los horizontes intelectuales de Pedreira expuestos en *Insularismo* como marco teórico o histórico para interpretar las nuevas realidades artísticas de la efervescencia cultural posterior con Pedro Pietri, Sandy Esteves o Víctor Hernández Cruz, entre otros ejemplos. Aquella variada experiencia cultural lleva al estudioso a considerar «estrechos» los horizontes intelectuales de Pedreira. Pero no se puede descartar que en mucha de la producción literaria desarrollada en la Isla siguió vigente la idea que de la cultura había señalado *Insularismo*. Del mismo modo sucede en un excelente libro de Juan G. Gelpí, titulado *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1994), donde se analiza la actitud paternalista de Pedreira y su gestación de un canon que se llegó a tomar como la imprescindible lista de obras que debían leerse y estudiarse. No cabe duda de que a Pedreira se le pueden endilgar todos los mote habidos y por haber; pero tampoco se puede negar su afán por darnos en un principio lo que apenas teníamos. Pocos países latinoamericanos tienen una Bibliografía como la que realizó Pedreira o un estudio de los periódicos tan meticuloso como el que hizo. Aun cuando se le pueda tildar de racista, escribió la biografía de un negro llamado José Celso Barbosa.

Si bien el joven Pedreira comienza sus escarceos literarios en la revista titulada *El Radical* hacia 1915, donde publica algunas prosas con títulos como «Libertad y libertinaje» o «De las viejas tradiciones», luego participará en las revistas *Summer School News* y *El Diluvio*, y seguirá formándose poco a poco para ir delineando su discurso a lo largo de los años de la década del veinte. Desde principios de esa década comenzará a enviar sus colaboraciones al periódico *El Imparcial* desde Nueva York. En 1920, el artículo titulado «Las leyes azules»⁵ ya adelanta un aspecto que veremos en uno de los más exquisitos ensayos de *Aristas*, titulado «Ensayo cromá-

⁵ Ver, Antonio S. Pedreira, «Las leyes azules», *El Imparcial*, año III, número 300, 27 de diciembre de 1920; p. 7.

tico», a saber, la influencia del azul en casi todos los aspectos sociales de la vida contemporánea, heredera del romanticismo. Su interés en el tema se verá, también, en la reseña que realiza en la revista *Índice* acerca del ensayo de Manuel Martínez Dávila (1883-1924), titulado *Lo azul en el arte*, publicado por la Editorial Poliedro en 1929⁶. Es de esa época también el ensayo que se titula «Literatura diabólica» que pasará a formar parte de *Aristas*. Se publicó en la revista *Puerto Rico Ilustrado* en 1923⁷. De ese ensayo Mercedes López-Baralt ha expresado lo siguiente:

“Literatura diabólica” se inspira en una gran verdad: Satanás ha ocupado siempre un puesto principal en la literatura occidental. Desde *La Divina Comedia* de Dante y *El paraíso perdido* de Milton, hasta los románticos y los contemporáneos. El polaco Maximiliano Rudwin no duda en decir que sin el diablo no hay literatura. Pedreira lo explica aludiendo a sus virtudes profanas: es divertido, baila, retoza, se enmascara, juega. De ahí que se haya convertido en una figura de la importancia de los héroes míticos, Pan y Prometeo.⁸

Luis Rafael Sánchez, en una prosa para el periódico *El Nuevo Día*, señalaba esa persistencia del diablo para evidenciar su omnipresencia:

Las religiones son poco creativas a la hora de figurar a Dios. Incluso se niegan a otorgarle aspecto alguno, dado que lo estiman inconcebible. Por misterioso, por divino, por sublime.

Las artes tampoco se arriesgan a figurar la complejidad de Dios. En cambio, la del Diablo no cesa de tentarlas, en especial las artes que materializa la palabra.

⁶ Ver, Antonio S. Pedreira, «Al margen de *Lo azul en el Arte*», *Índice*, año I, número VII, 13 de octubre de 1929; p. 108.

⁷ Ver, Antonio S. Pedreira, «Cuestiones estéticas: Literatura diabólica», *Puerto Rico Ilustrado*, año XIV, número 713, 27 de octubre de 1923; p. 15.

⁸ Mercedes López-Baralt, «Estudio introductorio», Antonio S. Pedreira, *Aristas*, Santo Domingo, Ediciones Cielonaranja, 2018; pp. 17-18.

El inglés George Bernard Shaw dota al Diablo de prosa irónica en su obra teatral “Hombre y superhombre”. Y en “La protesta de Satán” del puertorriqueño Félix Matos Bernier, que la Editorial Tiempo Nuevo acaba de reeditar con una juiciosa y pertinente introducción de Miguel Ángel Náter, se describe su fatal belleza: –“Hombre bello, tan bello y tan radiante como el Romeo invicto de Verona”.⁹

Son palabras de Luis Rafael Sánchez. El ensayo de Pedreira «Literatura diabólica» venía precedido por un acápite «Cuestiones estéticas». Cabe apuntar que la colección de libros de Pedreira llevaba el título de Biblioteca Luzbel, lo cual deja atisbar su admiración, no por el maligno y horripilante ser de las religiones, sino por el hermoso ángel caído y bello que describe Milton en su *Paraíso perdido*. Fue celebrado en Puerto Rico por Alejandro Tapia y Rivera en *La Sataniada* y en sus *Conferencias sobre estética*; se reiterará en *La protesta de Satán*, de nuestro Félix Matos Bernier, lo retomará Evaristo Ribera Chevremont en una serie de poemas demoníacos –verdaderamente diabólicos– bajo el rótulo *Poemas del mundo negro* publicados en periódicos y revistas de la década del veinte y que debieron causar espanto en mentes como las de Concha Meléndez y Margot Arce, y estará vivo y coleando en los hermosos cuadros del italiano Roberto Ferri, *Lucifer* y *Angelo caduto*, pongo por casos extremos. Se trata de lo que Pedreira describe con la siguiente frase: «bajo los soplos arcangélicos de la belleza», que parecería seguir la misma imagen que José Enrique Rodó exponía en su ensayo titulado «Rubén Darío» en 1899: «Satán es digno de ser ponderado en letanías siempre que se encarne en formas que tengan la selección de Alcibíades, los fulgores de Apolo, la impavidez de Don Juan, la espiritualidad de Mercurio, la belleza de Paris»¹⁰. En apretada síntesis, Pedreira da cuenta de sus lecturas, desde las teogonías y religiones antiguas a los cuentos de Edgar Allan Poe, la obras de los románticos ingleses, el *Fausto* de Goethe, los cuentos de William M. Thacheray y la poesía de Baudelaire, por mencionar algunos del largo arsenal de arte, música y literatura donde sigue esgrimiendo sus seducciones al hermoso ángel del mal.

⁹ Luis Rafael Sánchez, «Otra vez el diablo», *El Nuevo día*, 28 de noviembre de 2018, en línea.

¹⁰ José Enrique Rodó, *Obras completas*, compilación y prólogo de Alberto José Vaccaro, Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1948; p. 144.

Otros ensayos de esa época mostraban la preocupación del joven Pedreira por la situación de Puerto Rico y de los puertorriqueños, por ejemplo: el que lleva por título «Cómo se nos ignora, ¿Dónde está Puerto Rico?», publicado en *El Imparcial* en 1921¹¹; el otro titulado «A los Toribios de Puerto Rico»¹², publicado en el mismo periódico bajo el acápite de «Cuentos chinos»; el otro titulado «En honor a la verdad», publicado en *Puerto Rico Ilustrado* en 1921, en el cual arremete contra la literatura mediocre, a su parecer, que se estaba publicando en la Isla. La gran pregunta que intentaba contestar era: ¿Qué motivos retardan el advenimiento de nuestra alta y definitiva personalidad literaria, descartando los pocos años de vida intelectual? Contesta: la conformidad con el aplauso rural y pueblerino; el estancamiento después de haber alcanzado un puesto mediocre; la falta de lectura analítica y el estudio de libros fuertes; la indiferencia con que miramos los grandes problemas intelectuales del mundo, etc.¹³ Se ocupó, también, de la situación de los puertorriqueños en Nueva York, como en el escrito de 1920, titulado «Ambiente neoyorquino»¹⁴, o en aquel otro titulado «La Torre de Babel, del New York judío y cosmopolita»¹⁵, y también del tema de España en América¹⁶ y de la importancia del beso en los dominios públicos de España a partir del decreto del rey Alfonso XIII¹⁷. Su crítica al insularismo que tantos problemas le ha costado y tantos enemigos innecesarios, ya estaba en el ambiente antes de que cuajara en su famoso título. Eugenio Astol en 1922 citaba al catedrático Enrique Álvarez Pérez para referirse a la realidad de que Puerto Rico vivía aislado del resto del mundo, precisamente en un ensayo titulado «El Insularismo», publicado en *Puerto Rico Ilustrado* en 1922:

¹¹ Ver, Antonio S. Pedreira, «Cómo se nos ignora, ¿Dónde está Puerto Rico?», *El Imparcial*, año IV, número 53, 7 de marzo de 1923; p. 6.

¹² Ver, Antonio S. Pedreira, «Cuentos chinos: A los Toribios de Puerto Rico», *El Imparcial*, año IV, número 28, 4 de febrero de 1921; p. 3.

¹³ Ver, Antonio S. Pedreira, «En honor a la verdad: Trasatlánticas», *Puerto Rico Ilustrado*, año XII, número 584, p. 28.

¹⁴ Ver, Antonio S. Pedreira, «Ambiente neoyorquino», *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1920; p. 5.

¹⁵ Ver, Antonio S. Pedreira, «La Torre de Babel», *El Imparcial*, año IV, número 36, 15 de febrero de 1921; p. 6.

¹⁶ Ver, Antonio S. Pedreira, «España vuelve a América», *El Imparcial*, 10 de diciembre de 1920; p. 8.

¹⁷ Ver, Antonio S. Pedreira, «El destierro del beso», *El Imparcial*, año IV, número 44, 24 de febrero de 1921; p. 6.

Una de las cosas más necesarias en nuestro país consiste en impulsar y favorecer el intercambio de ideas entre Puerto Rico y los demás pueblos.

Un observador medianamente perspicaz, que se fijase en este punto con relación a nuestro medio, echaría de ver al instante que vivimos demasiado constreñidos en nuestros propios límites, cerrando ojos y oídos a las palpitaciones de lo exterior. El mal no es nuestro, tan sólo. Todas las islas lo padecen. Es lo que el catedrático Enrique Álvarez Pérez llamaba con gráfica frase Insularismo. El Insularismo es una propensión al aislamiento tan característica como el giro de espíritu, de análogo carácter, que proviene del provincialismo, y mucho más agudo y permanente, porque él no se presta a la comunicación de cuerpos y almas con tanta facilidad como la tierra firme. Y mientras más pequeñas son las islas más aisladas resultan, dándose el curioso caso de que la visión continua de su pequeñez, agrandándose de manera desmesurada ante la consideración de ellas mismas, viene a ser algo así como rígida muralla que les intercepta el horizonte.¹⁸

Lo que parecería un invento de Pedreira, como se puede ver, era ya un asunto del diario vivir.

También se encargó Pedreira de reseñar la obra poética de Juan Jiménez Ramos¹⁹ y la música del pianista Jesús María Sanromá²⁰, así como de la obra dramática «Un enemigo del pueblo», de Enrique Ibsen²¹, este bajo el acápite, también, de «Cuestiones estéticas».

Este ensayo puede ser la antesala del apartado que Pedreira dedica a Henrik Ibsen en *Aristas*. Bien es cierto que los tres ensayos que dedica

¹⁸ Eugenio Astol, «El Insularismo», *Puerto Rico Ilustrado*, año XIII, número 648, 29 de julio de 1922; p. 24.

¹⁹ Ver, Antonio S. Pedreira, «Vendimias del futuro, Juan Jiménez Ramos, ensayo crítico», *El Imparcial*, año III, número 280, 3 de diciembre de 1920; p. 2.

²⁰ Ver, Antonio S. Pedreira, «En la Atenas de América con Jesús María Sanromá», *Puerto Rico Ilustrado*, año XI, número 548, 28 de agosto de 1920; p. 1.

²¹ Ver, Antonio S. Pedreira, «Cuestiones Estéticas: Un enemigo del pueblo», *Puerto Rico Ilustrado*, año XII, número 614, 3 de diciembre de 1921; p. 13.

al autor de *Casa de muñecas*, *Espectros*, *El pato silvestre* y *Hedda Gabbler* –nombre que usó en su momento Clara Lair como pseudónimo para redactar y publicar algunas de sus prosas– señalan un conocimiento más profundo de la obra del noruego. Se observa en su crítica algo que pocas veces observamos actualmente: lee la obra total de Ibsen, la escudriña desde perspectivas varias, atiende la biografía del autor real y los escollos que encuentra con la crítica de su tiempo, es decir, la recepción de la obra, así como los epistolarios. Como se ve, Pedreira no era todavía presa de la teoría literaria sin fundamentos, impulsada solamente por el «deseo de teoría» al que se refería Esteban Tollinchi en su verdaderamente magistral Conferencia Magistral de 1992, con toda la redundancia en mente.

Por aquellos primeros años de su prosa, Pedreira también se ocupó de la literatura española. Antes de publicar *Aristas*, donde incluye artículos de esa gran literatura como el que se titula «¿La generación del 98?» –entre signos de interrogación o bajo cuestionamiento–, «Los amores de Don Quijote», «Sansón Carrasco» y «Donjuanerías», donde incluye su visión del don Juan de Tirso de Molina y del de José Zorrilla, publicará el ensayo «Unamuno e Hispanoamérica» en la revista *Puerto Rico Ilustrado*, donde propone al autor de *Niebla* y al de *Zalacaín el aventurero*, Pío Baroja, como los autores representativos de la literatura contemporánea española en aquel momento²².

Según Cándida Maldonado de Ortiz, quien realiza una tesis sobre la obra y la vida de Pedreira, la recepción de *Aristas* al parecer fue positiva en Madrid y fue recomendado como uno de los mejores libros publicados entre julio y agosto de 1930. Sin embargo, ella misma califica al libro de forma negativa, ya que para ella exhibía «exceso de erudición» –como si eso fuese algo negativo e indeseable– y, también, «sentimentalismo rayano en la sensiblería». Sobre el «Ensayo cromático» afirma que se trata de algo «intrascendente». Mercedes López-Baralt discrepa de esto (15) y se comprende la respetuosa, pero radical, discrepancia, porque –ahora lo planteo yo–, junto con «Literatura diabólica», el «Ensayo cromático» es de lo mejor que se haya escrito en ese momento en Puerto Rico. De él quiero encargarme en la parte final de esta presentación como un homenaje a mi maestra Mercedes López-Baralt. Como bien señala esta, *Aristas* fue bien recibido también en Puerto Rico en 1930. Pero si *Aristas* es un

²² Ver, Antonio S. Pedreira, «Unamuno e Hispanoamérica», *Puerto Rico Ilustrado*, 8 de junio de 1929; p. 13.

libro valioso por sí mismo, alejado, por un lado, de la ideología que anima buena parte de la obra de Pedreira y de la Generación del treinta, en ensayos de literatura comparada y extranjera, no dejará de lado el interés por Puerto Rico, como se colige por los ensayos «De los nombres de Puerto Rico» y «Portorriqueño o puertorriqueño». El primero, que muchas veces ha sido mencionado e indizado como un libro, es un ensayo breve que abarca dieciséis páginas del primer tomo de la *Revista de Estudios Hispánicos* de 1928. Resulta que ese artículo salió como sobretiro y está encuadernado con tapas, como si fuera un libro. Así se consigna en las ediciones de casi todos sus libros, desde *Insularismo* hasta *Aclaraciones y crítica*, con la Editorial Lancaster; pero esta era la editorial que publicaba la *Revista de Estudios Hispánicos* con el auspicio del Instituto de las Españas de Estados Unidos en Nueva York. Un ejemplar de ese ensayo se custodia en el Seminario Federico de Onís y lo dice claramente, reimpresso de la *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo I, número I, Enero-Marzo, 1928. Esto solía hacerse en aquel entonces. Ahí se encarga, como señala muy bien López-Baralt, de la pesquisa tras el nombre de Puerto Rico con todos sus recovecos. Es la pesquisa inicial por donde se debería comenzar al conocer algo o a alguien: por el nombre. Luego pasa a la polémica que se desarrolló en torno al gentilicio «puertorriqueño», «portorriqueño» o «portorrisense» para referirse a los que habitaban Puerto Rico. Debate la idea de que proceda del inglés y objeta las propuestas de Cayetano Coll y Toste, quien impulsaba el gentilicio «portoricense». Coll y Toste también utilizaba el gentilicio «boriqueño» o «boriquense» para referirse a los aborígenes de la Isla en su bella leyenda titulada «Guanina», escrita en 1908 y publicada posteriormente en *Leyendas puertorriqueñas* en 1928. Manuel Fernández Juncos ya prefería el gentilicio «puertorriqueño» como lo defiende Pedreira²³. Aunque bien es cierto que en su antología realizada para las escuelas en la primera década del siglo, derivada de su preocupación por la pérdida de la lengua española y el conocimiento de nuestra literatura, se percibe el zigzag entre dos títulos: *Antología puertorriqueña*, en la edición príncipe de 1907, y luego a partir de 1911, *Antología portorriqueña*, tal como se divulgó en ediciones sucesivas hasta la última de 1959. Como lo destaca López-Baralt, y como lo demuestra Pedreira, el nombre Porto Rico no es fruto de la invasión estadounidense de 1898, «pues se

²³ Ver, Manuel Fernández Juncos, «Salvador Brau», en Salvador Brau, *Ecós de la batalla*, San Juan, Imprenta y Librería de José González Font, 1886; p. XV.

trata de una corrupción antiquísima, previa a la invasión y rechazada al principio por los mismos americanos, a los que hace tiempo se les quiere cargar con el sambenito» son palabras de López-Baralt (17).

La introducción de López-Baralt muestra a una lectora despojada de aquella atávica y nefasta actitud frente a este clásico de la literatura puertorriqueña. Su mirada amplia y profunda, deslumbrada como debería surgir de todo estudio y acercamiento al objeto del análisis, da cuenta de aspectos biográficos de Pedreira, de la formación académica y del desarrollo del joven muchacho que formó Federico de Onís, pero que pronto se independizaría del maestro para tomar el rumbo que mejor le plugo: la búsqueda de lo nuestro, sea eso lo que sea hoy en día. A su vez, destaca la mirada amplia de Pedreira, que, como correspondía a la formación inicial de los estudiantes de Estudios Hispánicos, no se limitaba a lo meramente hispánico, sino que asumía un carácter comparatista. En ese sentido, podríamos afirmar que la literatura comparada en la Universidad de Puerto Rico comenzó en nuestro Departamento de Estudios Hispánicos mucho antes de que existiera el Departamento de Literatura Comparada. Esto se puede colegir por el seminario de investigación que ofrecía Concha Meléndez, quien afirma lo siguiente en el *Boletín de la Universidad de Puerto Rico* en 1942: «El primer semestre de este curso se dedica a la preparación de un ensayo de literatura comparada; en el segundo, se investiga un tema de literatura puertorriqueña»²⁴. Con aquella mirada amplia, como destaca López-Baralt, Pedreira redacta sus dos estudios más llamativos de *Aristas*, «Literatura diabólica» y «Ensayo cromático». Afirma López-Baralt: «Embragado por el modernismo, Pedreira mira hacia atrás para rescatar el azul, «emperador cromático de todo un siglo», y trazar su biografía» (19). Este ensayo, es para mí, la gema del libro y uno de los mejores aciertos de Pedreira. Siempre he anhelado una piedra de zafiro oscuro engarzada en una enorme sortija de oro de 24 quilates. Algo hay en esa piedra, igual que en la amatista, que me transmite una emoción casi de verso mágico que me asalta en la desnudez de un cuerpo deseado. Pedreira asalta al color simbólico desde sus orígenes con Victor Hugo pasando por todas las audacias del romanticismo, del simbolismo, de Mallarmé, del parnasianismo, del decadentismo hasta llegar a nuestra poesía donde destaca aquel hermoso poema de José A. Negrón Sanjurjo, titulado «El monte azul». Pero el azul,

²⁴ Concha Meléndez, «Nota», *Boletín de la Universidad de Puerto Rico*, serie XIII, número 2, diciembre de 1942; p. 7.

como en toda esa trayectoria secular se instala como rey y domina con su manto de zafiro todo el panorama, desde la *Revue Bleue* en París, el libro central de Darío, *Azul...* de 1888, la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, el soneto titulado «Azul», del uruguayo Julio Herrera y Reissig. Y es que lo poético guía la búsqueda de la «exquisitez lírica» que representa el «Ensayo cromático». Se verá cuánta razón tuvo Pedreira, cuando veamos el azul en los inicios de la cuentística de Emilio S. Belaval precisamente en un libro titulado *El libro azul*; cuando resalte entre los cuentos de Eugenio Astol recogidos en *Cuentos y fantasías* (1904) aquel que se titula «Mariposas azules»; cuando se destaque en la búsqueda de la quimera tras el ideal que persigue Ferdinand R. Cestero a lo largo de su poesía; cuando Trina Padilla, La Hija del Caribe, escribía y publicaba en el periódico *El Imparcial* en 1922 su cuento modernista titulado precisamente «Cuento azul»; cuando Manuel Martínez Dávila le dedique todo un libro titulado *Lo azul en el arte* hacia finales de la década del veinte. Todavía después José Joaquín Ribera Chevremont publicará un libro titulado *Lámpara azul* en 1933. Y es que el azul, como símbolo del ideal se opondrá al *spleen*, al *ennui* o al *mal du fin de siècle*, al tedio de lo terrestre, llegando a significar elevación, evasión y superación de lo finito, como en la famosa búsqueda de la flor azul en la novela inconclusa titulada *Enrique de Ofterdingen* de Friedrich von Hardenberg, mejor conocido como Novalis.

De este libro inicial de Pedreira, María A. Barceló de Barasorda ha afirmado lo siguiente en una tesis presentada al Programa Graduado de Estudios Hispánicos en 1957: «*Aristas* es la mejor evidencia de los entusiasmos literarios de Pedreira, de su versatilidad, de su hispanismo, y de cómo éste va imperceptiblemente desembocando en el que habrá de ser su entusiasmo definitivo: lo puertorriqueño»²⁵. A esto podríamos anexar que se trata, también, de la búsqueda que nos debería impulsar a todos, la de lo universal desde lo insular o si se quiere mejor desde lo *idio-* —aquello que más nos pertenece, sin llegar a la idiotez—, desde lo nuestro a lo universal.

Agradezco a Mercedes López-Baralt que me haya invitado a presentar esta joya de nuestra literatura. También agradezco a la Editorial Cielonaranja la publicación del libro, y a la Librería Laberinto el habernos acogido esta noche, así como a todos ustedes por estar presentes. Hace falta que se exponga y se valore nuestra literatura en su justo juicio, sin las

²⁵ María A. Barceló de Barasorda, *Interpretación de Puerto Rico en la obra de Antonio S. Pedreira*, disertación de maestría, Universidad de Puerto Rico, 1957; p. 67.

ideologías innecesarias que trunquen, como en el pasado, la brillantez de nuestras letras, eliminando el chauvinismo y exponiéndolas tal como son.

***Aristas*, de Antonio S. Pedreira: Breve coda**

Mercedes López-Baralt, Ph. D.
Profesora Emeritus
Universidad de Puerto Rico

Primero que nada, agradecemos de corazón la cálida acogida de la Librería Laberinto y de su dueño, Javier Ortiz. A las palabras de Miguel Ángel Náter puedo añadir muy poco, pero vale insistir aquí en la dimensión que me apasiona del libro que presentamos hoy. Siempre que nombramos a Pedreira pensamos en su ensayo hace tiempo canónico en nuestras letras puertorriqueñas: *Insularismo*, publicado por primera vez en 1934. Importantísimo libro al que le he dedicado dos ediciones, una de ellas con anotaciones críticas de puño y letra de Tomás Blanco, quien, igualmente interesado en asediar la historia de nuestro país, desde otra perspectiva le respondería al año siguiente con su *Prontuario histórico de Puerto Rico*. Pero hoy, y gracias a la gentil invitación que me hiciera el insigne estudioso dominicano Miguel D. Mena para prologar su hermosa edición de *Aristas*, me he enamorado de otro libro de Pedreira. Y es que la lectura gozosa de este libro de ensayos literarios nos revela mucho del ADN escritural de nuestro autor. Porque si en la médula de su obra está la pasión historicista, que culmina en *Insularismo*, la alegría de su vocación literaria es la que impulsa *Aristas*, que se nos abre como menú apetecible del placer de la palabra. Lo que no le quita su espíritu crítico, elocuentemente advertido desde el título: *Aristas*; es decir, espinas.

La diversidad de los ensayos del libro nos muestra la amplitud del horizonte literario de Pedreira. Por una parte, la literatura española, con los generacionistas del 98, Cervantes con su Quijote, Zorrilla y Tirso de Molina con su Don Juan Tenorio; por otra parte, una amplia selección de la literatura occidental, desde el mundo clásico con los epigramas de Marcial, hasta la poesía simbolista francesa, el modernismo dariano y el teatro de Ibsen, sin olvidar las múltiples alusiones en el acápite sobre *Literatura diabólica*: entre ellos, Dante, Milton, Calderón, Byron, Shelley, Anatole France, Gorki, Edgar Allan Poe, Washington Irving, Goethe, Maquiavelo, Baudelaire y Maupassant. Pero en este amplio muestrario literario no deja

de colarse la vocación de historiador de Pedreira, visible en sus reflexiones sobre los nombres de Puerto Rico.

En la Introducción comenté brevemente sus ensayos, pero por su belleza, me tuve que detener en dos. Son, desde luego, los más literarios. El primero es el *Ensayo cromático (Notas para la biografía de El Azul)*. Embriagado por el modernismo, Pedreira mira hacia atrás para rescatar el color de la poesía, «emperador cromático de todo un siglo», y por su oposición terráquea, color marino y celestial.

Podríamos preguntarnos qué lleva al gran historiador que fue Pedreira a detenerse en esta exquisitez lírica. La respuesta es tan sencilla como sensata. Nuestro autor también es poeta, como nos lo revela la erudición de Miguel Ángel Náter, quien en el 2015 reunió sus poemas en una edición titulada *Los silencios de oro y otras poesías*. Lo que nos ayuda a entender el por qué de su indagación del azul. Y es que Pedreira estaba escribiendo los ensayos de *Aristas* al mismo tiempo que escribía sus poemas modernistas.

Pero hay más: el carácter altamente poético de su prosa y el tema de la poesía lo convierten en pionero que anticipa y augura el ensayo literario de Octavio Paz, que llega a su cúspide en *El arco y la lira*, de 1956. En el ensayo climático de dicho libro, «Poesía y poema», Paz indaga sobre la esencia del fenómeno poético, proponiendo que se funda en la abolición de los opuestos y en la consagración del instante. Por su parte, en su ensayo sobre el azul, Pedreira reflexiona sobre el rol y los significados de dicho color en la poesía decimonónica, desde el romanticismo de Victor Hugo, pasando por el parnasianismo de Teophile Gautier y el simbolismo de Mallarmé, hasta llegar al modernismo, cuando Rubén Darío lo consagró para la hispanidad, diciendo: «Yo soy aquél que ayer nomás decía / el verso azul y la canción profana». Y si Pedreira resume el poderío dariano en clave poética: «Por toda una época, el velo de Rubén ha arropado a los poetas que ven las cosas a través de un zafiro», la prosa de Paz también rezuma poesía; baste un ejemplo:

...Hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. [...] Cierto, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero todos, alguna vez, así haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un mis-

tico para rozar esta certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. [...] Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí.

El segundo ensayo que me apasionó se titula *Los amores de don Quijote*. Se trata de la celebración del amor eterno, el de un alma «gobernada heroicamente por un código de fidelidades prometidas a un sueño» que no existe: Dulcinea. Pedreira cita oportunamente a Unamuno, quien dice que con ella don Quijote «amasó sus recatados ensueños», partiendo de «su dulce imagen entrevista». Pedreira nos cuenta que Dulcinea ha inspirado múltiples y contrarias equivalencias: desde la ilusión y el ideal, hasta una parodia de la Virgen María... Pero insiste en su propia versión del personaje: el «símbolo del amor mismo» y a la vez, «el eterno femenino», que existe en la Beatriz de Dante, en la Laura de Petrarca, en la Margarita de Goethe y en la Julieta de Shakespeare.

Cervantes pone en boca de don Quijote una frase que explica de una vez la esencia metafísica de la musa del hidalgo, y Pedreira la evoca: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo». Aquí está la clave: Dulcinea personifica no solo al amor (y con él a la mujer), sino a la imaginación que lo inventa y lo sostiene. El ensayo *Los amores de don Quijote* es, pues, un apasionado salve al poder de la imaginación, eje matriz de la poesía. Por cierto, que el afamado hidalgo estaba muy consciente de la esencia imaginaria de su amada. Partiendo de la premisa de que las heroínas literarias no son de carne y hueso, le dice a Sancho: «Y así bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta y en lo del linaje, importa poco». El mismo Sancho, que ha descrito a la aldeana del Toboso como ruda y hombruna, termina quiijotizándose al confesar que también la ha inventado, cuando admite: «Bien la conozco, aunque jamás la he visto».

Esta hermosa celebración de Pedreira del amor duradero por imposible, «aquel nunca logrado y jamás correspondido», anticipa en tres años el amor metafísico de la poesía de Pedro Salinas, cuya propuesta cuaja en una inolvidable trilogía amorosa: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1939). Y que reverbera en la poesía del ciclo de Filí-Melé de nuestro Palés, como lo hemos comprobado mi

hermana Luce y yo en un libro reciente, *La carne muere y el verso vuela: la poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos*, publicado en Madrid por Editorial Mandala hace un mes.

La ardiente apuesta de Pedreira al poderío de la imaginación lo mueve, al final del ensayo, a hacerle un homenaje a Dulcinea, como arquetipo del amor. Y con devoción de feligrés, exclama, tomando prestada por un momento fugaz la grandilocuencia del romanticismo: «¡Oh Dulcinea, Dulcinea!, que has de ser nuestro faro en la penumbra borrascosa de los fracasos; guíanos con tu lumbre por el mar de las tinieblas íntimas. [...] para que [...] cuando ya en el ocaso de nuestras luchas tengamos los cabellos blancos del polvo del camino andado, podamos recoger con inusitado deleite unas horas de paz en la conciencia». Evidentemente, este *inusitado deleite* espiritual al que aspira Pedreira no es otro que el que provoca la poesía.

Que Pedreira nos sorprenda aún en el siglo veintiuno, confirma una de las mejores definiciones de lo que es un clásico. Se la debemos a Italo Calvino, cuya sabiduría sentencia que un clásico es una obra o un autor «que nunca termina de decir lo que tiene que decir».

La llegada: crónica con ficción, relaciones dialógicas y cronotópicas con «El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña»

*Nancy Abreu Báez, Ph.D.
Sistema de Bibliotecas
Universidad de Puerto Rico*

El presente trabajo identifica algunos vínculos dialógicos y cronotópicos entre la novela *La Llegada: crónica con ficción* y el conocido ensayo «El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña». Bajtín expresa que cronotopo es «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (237). El cronotopo no se limita a organizar la forma sino que simultáneamente organiza el contenido, una de sus funciones es presentar una imagen del hombre en un tiempo y espacio determinado. El ensayo de González se estructura a partir de una metáfora cronotópica. Puerto Rico es un país de cuatro pisos y cada piso representa un momento particular de la historia insular. La génesis de ese ensayo es muy conocida. Un grupo de jóvenes puertorriqueños egresados de diversas Facultades de la Universidad Nacional Autónoma de México y le preguntan: «¿Cómo crees que ha sido afectada la cultura puertorriqueña por la intervención colonialista norteamericana y cómo ves su desarrollo actual? (11)».

Pero más que enfatizar en la pregunta que da pie al ensayo quiero destacar la estrategia de González para contestar la misma. «Pero, para proceder con el mínimo rigor que exige el caso, lo que hay que precisar primero es otra cosa, a saber, ¿qué clase de nación era Puerto Rico en ese momento?» (13). Entiendo que *La Llegada: crónica con ficción* pretende responder esta pregunta. Las coordenadas que organizan la estructura del relato novelístico están enunciadas en el ensayo. ¿Por qué González, detractor de la novela por ser un género burgués, recurre a ella para apuntalar la argumentación ensayística? Bajtín define la novela como polifónica es decir, muchas voces distintas se plasman en el relato novelesco. En su reconstrucción cronotópica del país a la

altura de 1898, González necesita recrear las voces de los habitantes del segundo piso y *La Llegada* amplifica y ejemplifica los argumentos del ensayo.

Algunos de los argumentos que sostienen epistemológicamente el ensayo son: «la sociedad puertorriqueña siempre ha sido una dividida en clases» (18) y que tanto las clases sociales dominantes como las oprimidas estaban divididas y en conflicto a su vez. Sobre la clase dominante expresa que a la altura del 1898 se divide en una clase hacendada, más conservadora, y una clase profesional, más liberal y que esta clase era una incipiente burguesía nacional. En el ensayo, reitera que: «por el escaso desarrollo de las fuerzas productivas, no le permitía ir más allá de la aspiración reformista que siempre la caracterizó» (16). El capítulo dos de la novela es la voz de la clase profesional criolla parte de esa «incipiente burguesía nacional» reformista. El licenciado José Benítez, «prohombre del Partido Liberal» (16), es el personaje central del capítulo. Es un abogado autonomista casado con una española. Esa aspiración reformista y la debilidad de la clase dominante se manifiestan en el siguiente diálogo con su esposa:

—Es que lo que está sucediendo no tiene por qué sorprendernos. En realidad era inevitable. Todos lo preveíamos, pero no lo confesábamos porque... bueno, porque que es de humanos hacerse ilusiones.

—¿A qué te refieres?

—A la autonomía, Amelia. Esa fue la ilusión. Todos sabíamos, en el fondo, que España nunca estaría dispuesta a concederla de buen grado.

—Eso es lo que siempre han dicho los separatistas como don Adrián Colomer.

—Y con razón. Pero reconocerlo era admitir que sólo nos quedaba el camino de la insurrección. Y en este país... ¿a quién se le ha olvidado lo que sucedió en Lares? **no es que fueran unos locos, como tanto se dijo, sino quienes podrían haberlos ayudado los dejaron solos.** Aquí todo tiene que venir de afuera, lo bueno y lo malo por igual. Por eso vimos en la guerra de Cuba nuestra gran oportunidad. Si los cubanos lograban poner en jaque a España, la conce-

sión de la autonomía se convertiría en una necesidad para el gobierno español. Y como, si se la daban a Cuba no podían dejar de dárnosla a nosotros...

–Nunca me dijiste eso, Juan José.

–Nunca nos lo dijimos con esas palabras los autonomistas entre nosotros mismos. Así es la política, Amelia, cuando menos así es nuestra política. (20-21) (énfasis añadido).

¿Cómo destaca la fragilidad de esa clase dirigente criolla este pasaje? Primero, se acentúa la incapacidad de las élites criollas para organizar una lucha armada por la independencia. La expresión del personaje: «**quienes podían haberlos ayudado los dejaron solos**» corresponde a la argumentación ensayística que cita la explicación de Betances sobre el fracaso de la insurrección de Lares: «**los puertorriqueños ricos nos han abandonado**» (16). Según González, el movimiento separatista no prosperó en la Isla porque la élite no apoyó el mismo, era una burguesía en formación. En segundo lugar, se reitera la unidad semiótica de la debilidad de esta clase al representar el movimiento autonomista. Se desprende de la diégesis que los autonomistas puertorriqueños dependían de la insurrección cubana para que España, por defecto, se la concediera a Puerto Rico. Este pasaje es una muestra de las correspondencias dialógicas entre el ensayo y la novela.

Asimismo, el sujeto de la enunciación ensayística resalta que esta clase dominante en formación acoge «la invasión norteamericana... con los brazos abiertos. Todos los portavoces políticos de esa clase saludaron la invasión como la llegada a Puerto Rico de la libertad, la democracia y el progreso, porque todos vieron en ella el prelude de la anexión de Puerto Rico a la nación más rica y más poderosa –y más “democrática”, no hay que olvidarlo– del planeta» (31). Este enunciado tiene contrapartes narrativas en este capítulo:

–No te ofendas por lo que voy a decirte, Amelia. Escúchame como puertorriqueña, porque este país es tan tuyo como mío. Entre ser colonia de España y estado de la Unión americana...

–Pero, ¿es que van a hacernos estado? ¿Para eso nos han invadido?

—¿Y para qué, si no? Los Estados Unidos nunca han tenido colonias, todos los territorios que ponen bajo su soberanía están llamados a constituirse en estados de la Unión, aunque no sea inmediatamente. Algunos han tardado más que otros porque tenían poca población, pero ése no es el caso de Puerto Rico.

—¿Y eso qué significa, Juan José? ¿Dejar de ser lo que somos para convertirnos en americanos?

—Claro que no. Seremos americanos sin dejar de ser lo que somos.

—No te entiendo, perdóname.

—Es que la Unión ...**te lo digo como abogado y político que sabe de esas cosas**...es en realidad una confederación... mejor dicho una federación... de repúblicas soberanas, unidas por un pacto libremente convenido... (23). (énfasis añadido)

Este pasaje ilustra el mecanismo discursivo de la polifonía. La multiplicidad de voces sirve de contraparte a la unicidad del sujeto ensayístico. Podría afirmarse que en la novela el sujeto ensayístico se disgrega entre varios enunciadore, el capítulo focaliza en un emisor en particular, «el portavoz político del sector liberal». El enunciado «**te lo digo como abogado y político que sabe de esas cosas**», precisamente abona a la construcción de un personaje confiable, es un recurso de verosimilitud y autoridad. El poder persuasivo de la novela reside en los artificios que González usa para provocar ciertas reacciones en sus lectores. La «lección» que el licenciado dicta a su esposa equivale a una representación escénica de la ideología e intereses económicos del sector liberal en 1898. La percepción de la clase dominante profesional autonomista de las ventajas económicas del cambio de soberanía queda enunciada explícitamente en la novela. El licenciado expresa:

—Y, por otra parte, hay que pensar en las ventajas económicas que significará ser parte de la nación más rica del mundo. Sobre todo si consideramos que, siendo la más rica, no puede producir el azúcar que necesita. **Puerto Rico, dentro de ese mercado, estará destinado a convertirse en**

un verdadero emporio. ¿Me entiendes? (23-24). (énfasis añadido)

La respuesta a la pregunta «¿qué clase de nación era Puerto Rico en ese momento?» inicia en el ensayo, su lugar de origen, representando cada grupo de las clases dirigentes con unas características bien precisas. La incipiente burguesía criolla profesional-autonomista es débil y recibe «con brazos abiertos la invasión norteamericana» (30) y continúa en la novela donde el lector puede «ver» los brazos narrativamente abiertos en los discursos del «prohombre del Partido Liberal», el licenciado José Benítez.

A continuación, más coincidencias entre los textos, pero, ahora focalizando en la otra cara: la clase dominada. Los capítulos de la novela abren paso a voces distintas, Adrián Colomer, el separatista, el cura español, las prostitutas del pueblo, el alcalde peninsular, el carpintero socialista, entre otros, no es hasta el capítulo once que escuchamos la voz del descendiente de los pobladores del primer piso: Quintín Correa, hombre negro, el bedel del Ayuntamiento que nació y se crió bajo el régimen esclavista. En el ensayo, González alega: «De ahí mi convicción, expresada en varias ocasiones para desconcierto o irritación de algunos, de que los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros» (20). Este capítulo demuestra la veracidad del enunciado anterior. El fluir de conciencia del personaje le lleva a reflexionar sobre su pasado como esclavizado y su puertorriqueñidad. Así, este capítulo mediante la retrospectiva crea el cronotopo de la esclavitud desde la perspectiva de los dominados. Sobre su madre, Quintín recuerda: «...que ella había nacido en África y la trajeron a Puerto Rico antes de cumplir los doce años. Sin embargo, de ahí a ser africana y no puertorriqueña había un buen trecho, porque, vistas las cosas como había que verlas, es decir después de pensarlas bien, ¿en qué precisamente consistía eso de ser o no ser puertorriqueño?» (108). La madre de Quintín, pobladora de postrimerías del primer piso es esa «primera puertorriqueña». La historia afianza esa identidad nacional primigenia: «Tu mamá ya era de aquí. Con los hombres es diferente, pero el país de una mujer está en sus hijos» (114). Quintín, ante la inminente llegada de las tropas estadounidenses a Llano Verde, reflexiona sobre su vida y su puertorriqueñidad. Narra cómo pierde la continuidad con la cultura de sus padres y tiene que desarrollar una nueva identidad desvinculada de la africana. En el ensayo, González argumenta que los esclavos bozales, nacidos

en África, no los esclavos criollos, nacidos en Puerto Rico, encabezaron los movimientos de conspiración para huir. El relato narrativo focaliza en las diferencias del negro bozal que no se asimila y huye, el negro africano que se puertorriqueñiza y el negro criollo que ya es puertorriqueño. No solo presenta este aspecto sino las condiciones sociales del puertorriqueño negro en las postrimerías del Siglo XIX:

¿Qué verdadera diferencia había entre su vida actual y la del tiempo en que era esclavo? Ahora, era cierto, ganaba un salario fijo, pero tan exiguo que no le permitía vivir mucho mejor que antes; ya no tenía que levantarse con el sol para ir a dejar sus fuerzas en el cañaverál, pero podían mandarlo a dormir en un puente sin que pudiera protestar; nadie ya tenía derecho de venderlo como si fuera un animal; pero él no era elector porque era analfabeto, carecía de propiedades y no pagaba impuestos. Se sentía puertorriqueño, claro, más puertorriqueño desde luego que los cachacos, los corsos y los mallorquines que despreciaban a los “hijos del país”. Y entre estos últimos, incluso, ¿cuántos se avenían a tratarlo como un igual? (116-117)

La desigualdad entre los antiguos hombres esclavizados y la élite peninsular y criolla se manifiesta en esta cita. El ensayo cuestiona la idealización de la clase hacendada como ícono de la nacionalidad y constantemente denuncia la extranjería de los corsos y los mallorquines; en este pasaje literario específicamente, el personaje manifiesta vehementemente que es precisamente más puertorriqueño que esos sectores dominantes. También, el texto argumenta que la experiencia de discriminación racial de los negros se da en la sociedad puertorriqueña, no en la norteamericana. Para demostrar esta aseveración, hace hincapié en lo siguiente: «en efecto, ¿cuántos puertorriqueños negros o pobres podían participar, aunque sólo fuera como simples electores, en vida política puertorriqueña en tiempos de España? Para ser elector, en aquellos tiempos, había que ser propietario o contribuyente, además de saber leer y escribir, ¿y cuántos puertorriqueños negros o pobres podían satisfacer este requisito?» (35-36). La construcción narrativa se concentra en la experiencia de discriminación racial que vivieron los

puertorriqueños negros durante todo el periodo español. Asimismo, la tardía abolición de la esclavitud no representó un cambio significativo en las condiciones de vida. Vean la correspondencia con visos de intratextualidad entre las citas de ambos textos. El personaje denuncia que no puede participar en la vida política porque es analfabeto, no tiene propiedades y no paga impuestos.

En el ensayo, González afirma que los puertorriqueños negros han militado en el «anexionismo populista» porque la invasión norteamericana trajo unos cambios en las condiciones de vida de estos. González quiere demostrar la recepción positiva de las distintas clases sociales al cambio de soberanía. Este segmento narrativo muestra el sentir de los puertorriqueños negros:

Y junto a ese orgullo alentaba un asomo de esperanza, porque si un hombre de la condición del doctor Barbosa había llegado a tal altura, no tenía que ser un sueño vano confiar en que sus propios nietos, algún día... Algún día... pero, ¿cómo iban a ser los días del país de hora en adelante? ¿Qué pensarían de todas estas cosas los americanos que pronto empezarán a gobernar aquí? Peores que los españoles de seguro no serían: en su propio país tenían una república, y habían abolido la esclavitud antes de que lo hiciera España. Habría que ver. (119)

El personaje evoca las percepciones y esperanzas de ese sector marginal de las postrimerías del siglo XIX. Barbosa ocupa un espacio considerable en ambos textos. El ensayo resalta que Barbosa estudia medicina en Michigan, un estado de larga tradición abolicionista porque en España solo podían estudiar los hijos de los hacendados blancos ricos. Este hecho, según el sujeto de la enunciación ensayística explica muchos aspectos del anexionismo de Barbosa, y por eso el independentismo tradicional se equivoca en su interpretación de las posturas políticas del político bayamonés. La novela revela por qué un sector de los negros puertorriqueños milita en las filas del anexionismo. El negro, pobre, antiguo esclavo, mira al sujeto histórico como ejemplo o una posibilidad. Un negro doctor y político a la altura de 1898 tiene una significación particular en el momento histórico. El personaje

confía que sus nietos algún día puedan educarse y participar en la vida política del país bajo el régimen estadounidense como Barbosa. Esos nietos posiblemente serán «los puertorriqueños negros partidarios de la anexión» que según González no están «enajenados» por el régimen colonial, sino que hay una «razón histórica elemental»: la desigualdad social del régimen español.

Los nexos dialógicos entre el ensayo y la novela son varios. La novela amplifica y ejemplifica los argumentos ensayísticos de muchas maneras. Quiero puntualizar que el género discursivamente ofrece una posibilidad de recursos para amplificar los argumentos ensayísticos. Las clases sociales del segundo piso descritas de manera esquemática y brevemente en el ensayo adquieren una dimensión distinta al convertirse en personajes con nombres, voces, acciones, conflictos y pasado. Las voces de cada uno de los pobladores del segundo piso ocupan un espacio extenso. Asimismo, complementa la función retórico-persuasiva del ensayo, el capítulo de Quintín, el único personaje que se presenta desde la niñez hasta el presente; tiene como fin que el lector comprenda la vida del puertorriqueño negro desde la esclavitud hasta el 1898 y crear empatía con el personaje. El capítulo dedicado a Adrián Colomer expresa la desilusión y desesperanza de los separatistas ante el intento fallido de independizar al país. Los conflictos entre las clases sociales a los cuales alude el texto ensayístico se representan en la novela de manera contundente. El resentimiento que sienten las clases dominadas hacia los peninsulares se registra en distintos eventos de la novela. El capítulo que mejor representa esta tensión social es el primero. En la novela, los recursos retóricos: la ironía, el humor, el simbolismo sirven para apuntalar algunos de los argumentos ensayísticos.

José Luis González nos legó una metáfora cronotópica en su emblemático ensayo. Construyó cuatro cronotopos, pero, a uno en particular le da más forma: el segundo piso. Tanto es así, que escribe una novela que edifica ese segundo piso, *La llegada: crónica con ficción*. La función semiótica del cronotopo de presentar una imagen del hombre en un tiempo y espacio determinado se logra cabalmente en este texto. Esta obra es la «contestación en rigor» a la pregunta originada en el ensayo: «¿qué clase de nación era Puerto Rico en ese momento?» (13).

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica.» *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989. 237-409.
- González, José Luis. *La llegada: crónica con "ficción"*. Ediciones Huracán, 1980.
- . «El país de cuatro pisos: notas para una definición de la cultura puertorriqueña». *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Ediciones Huracán, 1989. 11-42.

Notas para una novela cartaginense postmoderna: *Tu rostro en la memoria*, de Rubis Marilia Camacho

«Voy a escribir una novela cuya acción transcurrirá tres siglos antes de Jesucristo, pues siento la necesidad de salir del mundo moderno, donde mi pluma se ha mojado demasiado y que además me asquea tanto reproducir como me asquea ver».

Gustave Flaubert

Iris Miranda, M.A.
Universidad Politécnica de Puerto Rico
Correo electrónico: liricanocturna@gmail.com

Cuando esta novela llegó a nuestras manos y leímos las primeras líneas, supimos que estábamos ante una pieza de valor universal en nuestras letras. Teníamos ante nosotros una novela histórica, con un poco de historicismo tradicional a lo siglo XIX, pero con muchas más características de la nueva novela como la sugiere Seymour Menton, y, para mayor sorpresa con temática cartaginense. De inmediato, comenzamos a hacer un recuento de las características principales de *Tu rostro en la memoria*¹: dialogismo, coexistencia de lo sobrenatural con lo real (realismo mágico), desacralización del personaje histórico (lo carnavalesco), intertextualidad, reinención del mito, y añadido, al relato del vencido, el del que se vence a sí mismo. La única característica que queda fuera del canon de Menton es el ludismo histórico, por cuanto no ocurre una reinención de la historia oficial, sino que los hechos transcurren en un tiempo no contado en la oficialidad, el camino del ejército de Aníbal hacia la batalla de Tesino.

Rubis Marilia Camacho novela con fuerza narrativa desde la reflexión genealógica de lo irracional (el acto de asesinar); nos describe la camaradería de la soldadesca; el amor en diversas manifestaciones, hasta culminar con su consecución de final circular sorprendente. La interpretación

¹ Camacho, Rubis M. *Tu rostro en la memoria*. Manatí: Calíope Editoras, 2018.

subjetiva de la historia se dará a través de los valores que la autora presentará con todos los elementos eclécticos de la postmodernidad.

Más allá de la historia en que está enmarcada la novela (la Segunda Guerra Púnica) y de aclarar la procedencia de los personajes históricos y los de ficción pura, investigamos sobre el tema y nos topamos con que, en la España de este siglo, el novelista valenciano, Javier Pellicer, ha publicado dos novelas cartaginesas: *El espíritu del lince* (2012) y *Leonés de Aníbal* (2018), ambas de corte mimético. Coincidencias de un deseo de conocer cómo pudieron haber sido los hechos pasados de este choque de imperios desde toda perspectiva: Cartago vs. Roma, vencidos y vencedores; o, tal vez, ¿un pretexto particular que nos presenta una crítica contemporánea?

El referente histórico más antiguo de estas luchas entre el imperio cartaginés y el romano, lo encontramos en el historiador griego, Polibio, quien describe la lucha de Roma para lograr derrotar a los cartagineses y convertirse en el imperio hegemónico del Mediterráneo. Por cientos de años, este recuento, en parte vivido, en parte investigado, sería la inspiración de miles de obras y estudios alrededor de la figura de Aníbal Barca, hijo de Amílcar Barca.

Se novela, sin embargo, el tema cartaginés en la literatura moderna en la corriente historicista del siglo XIX, honor que recae en uno de los máximos exponentes de la novela francesa. Gustave Flaubert (1821-1880) publica en 1862 su controversial novela *Salammbó*, dando paso a una diatriba de especulaciones acerca de la veracidad de los datos y el espacio que rellena el escritor en la ficción contada. Cabe señalar el triunfo de la creatividad por encima de la comprobación del hecho histórico que preocupó tanto a los detractores del novelista francés, según Germán Palacios en su edición crítica de la novela de Flaubert (*Salammbó*, 2002).

La fascinación por el tema se extiende a lo largo del siglo XX y XXI. Se producen estudios científicos, y más textos y pinturas alusivas a esta guerra, como, por ejemplo, las pinturas de Dalí con elefantes enormes; así como, estudios arqueológicos de las posibles rutas de Aníbal empleando el análisis de ADN.

Si bien es cierto que hay una larga tradición de obras inspiradas en el tema, el valor de la novela que nos ocupa nos dirige a otros destinos de reflexión. *Tu rostro en la memoria*, de Rubis Marilia Camacho, presenta la tesis del honor del guerrero vis a vis sus conflictos humanos en una prosa

poética que hará que la sangre en la batalla no parezca sangre y la deserción de un combatiente, un acto de alta moralidad. *Tu rostro...* se construye entonces alrededor de los que pudieron haber sido los pensamientos y actos de los personajes, desde el marco de creencias del momento histórico, estudiado exhaustivamente por su autora. Así, tenemos la base para el despegue lírico y fantástico que vivirán a lo largo de intervalos de tiempo. Por otro lado, la división capitular de esta novela no será la tradicional numérica, sino con el empleo de frases para guiarnos en el desarrollo del conflicto o, bien, de quienes narrarán en primera persona sus hazañas y reflexiones. En total son 41 divisiones precedidas por epígrafes que suelen dialogar con el viaje de estos mercenarios desde sus tiempos a los nuestros como un recurso literario de sorprendente belleza.

Comienza, la novela, con «El tiempo de Zagún», padre del personaje principal, a manera de génesis sintética del engaño de las promesas de gloria y riqueza de la guerra. Zagún sufre de síndrome post traumático y recuenta a menudo uno de los instantes más vivos en su memoria:

La piel del guerrero oriental tenía el color de la resina fresca. El cabello liso se vertía sobre sus hombros como un paño de seda negrísimo. Divisé su cabeza en medio de la batalla. Brincaba sobre los cuerpos como si los venerara. Alzado en la punta de los pies, lograba piruetas que confundían a su oponente. Semejaba un espíritu. (17)

Zagún enloquece en plena batalla, pues alguien le robó la oportunidad de vencer al guerrero cuando lo apuñalaron por la espalda. De inmediato, se percataría por la mirada de asombro del guerrero moribundo, que esa muerte no era honorable, por lo tanto, inmerecida. Una serie de disquisiciones en torno al combate entre guerreros se resume en la sentencia de Himilco, reclutador de mercenarios, maestro del arte de la guerra desde la infancia de Zagún: «Nos indicó que la lucha cuerpo a cuerpo era un arte; dos hombres escribiendo un poema sobre la muerte» (19); para luego, concluir que: «Matar es enfermar el espíritu» (24). En esta primera división, se nos presenta la tesis de la novela, y a lo largo de la misma, se irá comprobando en el fluir del personaje principal, Medrash.

Camacho logra hilar el relato de este personaje, reclutado como mercenario, interesando al lector en los relatos de los otros personajes de esta

memoria. La alternancia de voces narrativas (su autora, los mercenarios, la voz femenina de otros personajes), nos conecta con historias de guerra y de antiguas divinidades; con relatos de muerte, genocidio e infanticidio como ofrenda religiosa al dios Melkart. Y es Medrash, por sus innumerales talentos, quien deberá contarle todo, según Aníbal Barca que lo observa y pretende elevarlo al rango de capitán. Intertextualidad, intratextualidad, la aparición sobrenatural del guerrero oriental en dos tiempos, de Medrash como hombre y hombrecito, de Safo como diosa y el uso de tropos propios del género de la poesía, hacen de esta novela histórica postmoderna una lectura memorable.

En fin, *Tu rostro en la memoria* es como una épica lírica en una voz que ha estremecido el tema de la guerra desde su cimiento religiosa (Baal Hamón), sus penurias, sus logros y sus banalidades contra la consciencia del ser humano que, envuelto en ella, logra librarse y redimirse en el instante mismo de su perdición.

Tu rostro en la memoria queda inscrita como una novela histórica postmoderna de rango universal, primera en tratar el tema cartaginense en nuestras letras. Instamos al lector a sentarse cómodamente a disfrutar de esta gema literaria del estilo y pluma inconfundibles de la escritora puertorriqueña, Rubis Marilia Camacho. De seguro, encontrará más tesoros que serán objeto de estudio y reflexión actual. Confiamos en el reconocimiento de las virtudes artísticas y trascendentales de esta novela en nuestro quehacer crítico literario.

RESEÑAS

Santos, José E. *Al margen, la glosa. Temas literarios españoles. San Juan: Obsidiana Press, 2018.*

Ivette Martí Caloca, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico

Al margen, la glosa. Temas literarios españoles, de José E. Santos, publicado en el 2018 por Obsidiana Press, es una compilación de diez ensayos críticos de temas y géneros variados de la literatura española que van desde el Siglo de Oro hasta finales del siglo XX. Santos aborda desde la narrativa cervantina y la poesía de Lope hasta la novelística de Eduardo Mendoza con mucha soltura y comodidad, respondiendo al deseo expreso de hacer accesible, especialmente a los estudiantes, una serie de artículos repartidos en distintas revistas arbitradas de difícil acceso. Aun así, sus ensayos muestran un nivel de complejidad y erudición que los hace dignos de un público académico que desee acercarse a estas obras, muchas de ellas poco exploradas, desde una perspectiva crítica.

El primer estudio, titulado «Berganza y la Cañizares: del diálogo al texto. Conciencia cervantina de la preeminencia de la escritura en el *Coloquio de los perros*» (9-24), hace una interesante lectura de esta novela ejemplar de Cervantes desde la perspectiva derridiana de la lucha entre el habla y la escritura según propuesta en *La farmacia de Platón* de 1969. A través del recuento que hace Berganza de su encuentro con la bruja Cañizares cuando esta lo reconoce, Santos explica el poder transformador y mágico del lenguaje. Continúa con la temática del Barroco en «Para una semántica del motivo de las ruinas en Lope de Vega. Lectura y reformulación en las *Rimas* de 1609» (25-45). En este estudio, Santos muestra cómo el Fénix se reapropia de los motivos de las ruinas –en este caso, específicamente de la caída de Troya–, en tres sonetos que convenientemente incluye en un útil apéndice al final del ensayo, «Fue Troya desdichada, y fue famosa», «Árdese Troya, y sube el humo oscuro» y «Cayó la Troya de mi alma en tierra». Sirviéndose de varios estudios previos, Santos comienza trazando la genealogía de este motivo literario a través de la poesía de varios autores del Renacimiento y el Barroco, a saber, Jacopo Sannazaro, Baldassare Castiglione, Garcilaso de la Vega, Gutierre de

Cetina, Fernando de Herrera, Juan de Aguijo y Francisco de Quevedo. El estudioso argumenta que, frente a toda esa tradición, Lope se alza como un transformador. Para ello se da a la tarea de diseccionar los tres sonetos estrofa a estrofa para construir un paradigma semántico. Así pues, identifica y establece una configuración simbólica inicial y cómo se va ampliando frente a la tradición literaria que lo precede. Añade entonces los sonetos «Cadenas desheredadas, eslabones» y «Soberbias torres, altos edificios». A través del primero, muestra cómo Lope hace una «suma retórica del motivo» (38), pero en el que ya se ve una reformulación del mismo. Por último, en «Soberbias torres», Santos ve una trivialización del motivo vuelto ahora paródico. Finalmente, el autor concluye estableciendo que Lope transforma el lenguaje poético y se convierte en un innovador de un motivo recurrente en las letras áureas.

Del Barroco accedemos a la Ilustración en el estudio titulado «Discurso prologal y rompimiento. Feijoo como síntesis de la modernidad dieciochesca hispánica» (46-66). En este, Santos examina tanto el «prólogo al lector» del primer tomo del *Teatro crítico universal* de 1726 del benedictino, así como el del cuarto, subrayando su inserción en la modernidad. Los próximos estudios están indirectamente relacionados, no solo por la temática dieciochesca que comparten, sino porque se centran en ensayos del autor asturiano, Gaspar Melchor de Jovellanos, y su amigo Francisco de Cabarrús. En el primero, titulado «Desde Foucault hasta Jovellanos. “Las Meninas” de Velázquez: Significación, poder “real” y representación» (67-82), estudia la manera particular en la que Foucault y Jovellanos analizan la obra maestra del pintor sevillano desde la representación del poder. Para el filósofo francés, el poder dentro del cuadro se extiende fuera del mismo. Sin embargo, Jovellanos se refiere al boceto que él poseía de la pintura, por lo que lo privilegia sobre la pieza final en lo que el estudioso denomina como una «inversión semiológica» (76). Para Santos, el hecho de que el ensayista ilustrado sea dueño del boceto hace que este se apropie del origen de la pintura y la dote de «valor genésico» (76). De otra parte, en «Persuasión y orden en las *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública* de Francisco de Cabarrús» (83-99), Santos se concentra en explorar cómo el autor escribe sus cartas desde su experiencia, como testigo. Finalmente, en «Discurso de persuasión, y la gesta del ilustrado hispánico. La pugna retórica en Jovellanos» (100-117), vuelve a estudiar la ensayística del autor asturiano,

concentrándose en sus tres etapas creativas. La primera, como adepto al reformismo de Carlos III y en la que mediante el convencimiento y el conocimiento pretende subrayar las ideas ilustradas; la segunda, en el momento del destierro asturiano, cuando, a través de la adulación, pretende ganar la complicidad del público para que le sirva de aliado, además de buscar la virtud ética y el dominio de la retórica; y, por último, el momento del encierro mallorquín en el que la isla se convierte en reflejo de la interioridad que se proyecta en la felicidad como un bien.

De la ensayística pasa a la narrativa, en este caso concentrándose en el «Lenguaje, seducción y designio en *Marcelo o los peligros de la corte* de Pablo de Olavide» (118-144). Otra vez Santos nos ofrece un estudio interesante sobre una obra poco explorada por la crítica. Luego de estos estudios que giran en torno al pensamiento ilustrado, Santos dirige su atención a la novela realista en el próximo artículo que titula «Representación e indeterminación ética: la negación del sacrificio en *Torquemada en la hoguera*» (145-165) y en el que hace una lectura detenida del fascinante personaje del prestamista galdosiano.

En «Entre la retórica y la ideología: Ortega y Gasset y la reflexión sobre el género novelístico» (166-180), el autor se detiene a explorar el pensamiento orteguiano que parte de su ensayo crítico de 1925, *Ideas sobre la novela*, especialmente para compararlo con otros comentadores del género. Por último, Santos cierra su libro con la culminación del siglo XX en su artículo «De héroes y papagayos: simulacro, parodia e insuficiencia en *El año del diluvio* de Eduardo Mendoza» (181-194) y en el que muestra cómo la parodia sirve a este último para profundizar y manifestar la realidad «al delatarnos y reafirmarnos como un accidente ineficaz en un mundo insuficiente» (193). Así pues concluye el libro *Al margen, la glosa. Temas literarios españoles*, que, como se ha visto, logra reunir distintas épocas y géneros con la particular importancia de dedicarse mayormente a obras poco estudiadas.

Piazza de la Luz, Ivonne. *El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes*. Alicante: Cuadernos América sin nombre, 2017.

*Carmen Ivette Pérez Marín, Ph. D.
Catedrática
Departamento de Estudios Hispánicos
Recinto de Río Piedras
Universidad de Puerto Rico*

Hace ya más de veinticinco años, en una visita a la Casa de las Américas en La Habana, tuve la oportunidad de escuchar junto a una amiga una conferencia dictada por uno de los fundadores de la revista *Orígenes*. Se trataba de Cintio Vitier. Al concluir la conferencia, aún conmovidas por sus palabras y sin pensarlo demasiado, mi amiga y yo instintivamente nos acercamos al poeta para descubrir con asombro que nos faltaban las nuestras. En esos segundos de admiración silenciosa que nos parecieron eternos, a mi amiga se le ocurrió decir: «Yo soy peruana». A lo que el poeta en un generoso gesto de inclusión que se nos antojó como un abrazo nos respondió: «Todos somos peruanos por Vallejo». El libro que ahora recibimos en el que la autora vincula el paisaje de su niñez y sus lecturas de adolescencia con el paisaje andino recogido en los textos de Mario Vargas Llosa me hizo recordar tanto el antiguo abrazo del poeta cubano como la capacidad de la literatura para tender puentes a través de geografías aparentemente distantes que una segunda mirada revela como próximas por medio de la imaginación. Las palabras que cierran el texto se inscriben en ese lugar privilegiado que la autora construye con la imaginación, la inteligencia, la memoria, los afectos y los deseos:

Debo reconocer que todos estos trayectos –una suerte de navegar entre «el oleaje de un mar pétreo», como llamaba López Albújar a la cordillera de los Andes– resultaban como un hechizado imán; una suerte de asignatura «telúrica y magnética», para decirlo en palabras de César Vallejo. Es aquí cuando la literatura se amarra a la vida, y el tema

asediado se adhiere a una andadura por espacios literarios donde cumbres y cordilleras naturales ocupan una dimensión significativa, colocándome en relación directa con una fase de mi vividura terrenal. Bien visto, este trabajo trasciende el perímetro literario y académico predominante, al también constituirse en una revelación vital, calibrando, de manera colateral, un tramo esencial de mi residencia en esta tierra. (223-224)

Ese espacio al que se transporta para realizar el proceso de la escritura y que denomina como «una sierra sin editar» le sirve de punto de partida al viaje que realiza a través de las novelas de Vargas Llosa y es también el lugar de regreso al país natal como diría Aimé Césaire o como señala la autora el lugar donde «la literatura se amarra a la vida» y el sitio en el cual ejercicio académico y literario se transforma en una «revelación vital».

Se trata de un libro al que le vamos siguiendo la pista desde hace algún tiempo y cuya publicación nos llena de alegría. *El ciclo serrano de Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta y Lituma en los Andes*, de la doctora Ivonne Piazza de la Luz, es un estudio importante que viene a llenar un vacío en la abundante crítica sobre la obra vargallosiana. Se publica muy oportunamente en los cuadernos de *América sin nombre* y contribuye justamente a nombrar esos espacios geográficos y simbólicos tan presentes en un segmento de la obra del autor peruano que curiosamente hasta este momento se encontraban ausentes en los estudios críticos o reducían su función a servir como escenografía o mero telón de fondo. En su investigación, la autora rescata esos espacios serranos del silencio y del olvido en que se encontraban sumidos, los examina, los problematiza y estudia los procesos de resignificación que experimentan en los textos. A través de una argumentación muy bien apoyada en estudios teóricos y por medio del comentario textual minucioso, nos convence de su centralidad en la concepción y en la ejecución de ambas novelas. Como advierte al comienzo, se propone: «acercarse a la especificidad de la articulación literaria del espacio andino de sus novelas, para examinar cómo la sierra se convierte en literatura». Y es precisamente la exploración de los modos que emplea el narrador para transmutar la sierra en literatura lo que funciona como hilo conductor de una investigación que llama la atención tanto por la claridad

con la que se define y se aborda el objeto de estudio como por la organización del conjunto y la limpidez de la prosa en que está escrita.

El primer capítulo ofrece una apretada síntesis de los hitos en la carrera literaria del autor y los relaciona con las corrientes literarias más importantes del ámbito hispanoamericano. Puedo asegurar que su valor rebasa la mera ubicación del autor estudiado en un contexto literario preciso y más bien sirve como un excelente punto de arranque para cualquier lector interesado en la narrativa hispanoamericana del siglo XX y lo que va del XXI. A lo largo del texto se mantiene un fecundo intercambio de ideas con los estudios críticos más significativos sobre la obra de Vargas Llosa. La autora invariablemente los evalúa y expresa sus coincidencias y divergencias con las opiniones de los estudiosos. Resume con particular claridad algunas de las polémicas más significativas en relación con la obra, y en ocasiones las posiciones ideológicas de Vargas Llosa, al tiempo que no rehúye discrepar de los críticos, pero siempre lo hace por medio de un diálogo de altura. En ocasiones su juicio no coincide del todo con la opinión de algún crítico, como es el caso del novelista norteamericano John Updike. Este afirma que el uso reiterado de algunas técnicas narrativas de Faulkner por parte Vargas Llosa (se refiere específicamente a la yuxtaposición y alternancia de relatos) llega a constituirse en una especie de «tic nervioso» en las novelas del peruano. La autora matiza su desacuerdo con esta opinión del siguiente modo: «Aquí, solo hasta cierto punto podría coincidir con Updike, restándole la ironía, pues a mi parecer esta técnica narrativa no desmerece, sino que enriquece el valor creativo de novelas como *La ciudad y los perros*, y tantas otras, entre ellas, *Lituma en los Andes*». No obstante, como investigadora responsable está dispuesta a revisar su posición si la práctica narrativa del autor lo amerita por lo que acto seguido añade: «Pero a modo de nota al calce confieso, que de un tiempo acá, cuando se anuncia la publicación de una nueva novela suya, he estado muy atenta a si otra vez se repetirá la alternancia de relatos a la que nos referimos» (65).

Este estudio cuenta además con el apoyo de filósofos del espacio y teóricos culturales como Foucault, Gaston Bachelard, De Certeau, Mieke Bal y Raymond Williams entre otros. También incorpora a su análisis elementos de la teoría poscolonial según la propone Homi Bhabha y emplea con gran acierto su concepto de *unhomeliness* para acercarse a la compleja relación del narrador y sus personajes con el entorno serrano en las novelas que componen este ciclo. Con la ayuda de este bien construido

marco teórico logra ampliar las coordenadas espaciales de su investigación que no se circunscriben al Perú y cartografiar el espacio natural americano representado en estas obras como un territorio geográfico y literario plurisignificativo.

Es el capítulo cuarto, dedicado al comentario textual de ambas novelas, lo que a mi juicio constituye la mayor aportación de un libro que cuenta con muchos aciertos. Se estructura sobre la base de que la presencia de la montaña andina en las obras de los autores que escriben a su vera (real o figurada) es ineludible y resulta fundamental para comprenderlas. Cito a la autora: «Y es que ella, (se refiere a la montaña) en el Perú, ya de cerca o bien en la lontananza, de frente, detrás, o de costado se hace notar. La realidad del entorno que circunda al artista de alguna forma se refleja en su obra, ya sea para interpretarla o para ignorarla, para enaltecerla o para degradarla, para reformularla o para destruirla» (28). Con paso certero Ivonne Piazza nos conduce por un espacio andino que para Mario Vargas Llosa está empedrado de contradicciones. En el caso de *Historia de Mayta*, el malestar del personaje al subir a la sierra, el soroche o la enfermedad de altura que padece (y que hemos padecido todos los «extranjeros» cuando hemos viajado a la altura) se interpreta como una metonimia del paisaje andino que entra en contradicción con sus ideales revolucionarios y contribuye a su derrota. Valdría la pena contrastar esta visión del narrador de una naturaleza que causa enfermedad con la que recoge un texto testimonial escrito por un guerrillero sandinista, publicado en 1982 (dos años antes de la publicación de *Historia de Mayta*) y premiado por la Casa de las Américas. En ese texto titulado: *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* para su autor, Omar Cabezas, la montaña representa el futuro de la revolución y las vicisitudes que experimenta el revolucionario en su seno alimentan su deseo de seguir luchando por la liberación de Nicaragua.

De otra parte, en el caso de *Lituma en los Andes*, la autora examina el espacio serrano desde la intensidad con que se desata el temible huayco, esa poderosa avalancha de tierra, piedras, nieve y agua que baja de las montañas y arrasa con todo lo que encuentra a su paso poniendo de manifiesto la fuerza destructiva de la naturaleza y que sirve como metáfora en el texto de un mundo que se viene abajo. En ambas novelas el estudio demuestra que el espacio andino resulta problemático tanto para los personajes como para el propio Mario Vargas Llosa.

Merece la pena mencionar un par de elementos novedosos que se destacan en este estudio: el primero es la sección del libro titulada: «Vargas Llosa conversa con Cervantes», en la que se trazan paralelos significativos entre la novela *Historia de Mayta* y *El Quijote*. Aquí la autora observa estrategias cervantinas empleadas por Vargas Llosa en la construcción de una obra que en general la crítica ha considerado poco lograda, algo que ha lamentado el autor en varias ocasiones. La investigadora, sin embargo, consigue mostrar mediante el examen de unos pocos ejemplos concretos extraídos de los textos, la cercanía de ambas obras en algunos aspectos significativos como la construcción de sus personajes principales, así como voluntad de estilo que se observa en la novela serrana.

El último elemento que menciono se encuentra, casi al final del libro en una nota al calce en la página 166 que no debería pasar desapercibida. En ella la autora tiende un puente en el que vuelven a amarrarse literatura y vida, como mencionamos al comienzo de este comentario. Al examinar el daño que le causaría la construcción de la carretera a la integridad mítica y a la superficie de la montaña en la novela *Lituma en los Andes*, lo compara con una herida que la lastima. Esa herida literaria que se anuncia pero que no llega a ocurrir en la novela la trae de vuelta a su país al pensar en una herida similar que se pretendía infligir a nuestras montañas mediante la construcción de un gasoducto y que afortunadamente en la realidad tampoco ocurre. Cito a la autora:

No puedo dejar de referir que con una herida parecida a la andina se pretendía hendir el cuerpo geográfico de nuestra cordillera central puertorriqueña, a partir del absurdo proyecto del gasoducto (2011-2012) que ambicionaba abrir túneles y lacerar montañas en nuestro reducido espacio isleño; un pueblo indignado se alzó en protestas logrando paralizar las obras. Al escribir estas líneas, también me aventuro a insinuar: ¿maniobras soterradas de nuestros *apus* criollos? (166)

Este libro tan sugerente que obtuvo el Premio Nacional de Ensayo PEN de PR Internacional 2018 debe leerse sin demora. En cuanto a la obra narrativa de Mario Vargas Llosa y al ciclo serrano que se estudia en este libro acepto que es irregular, dispareja. Pero me hago eco de las

palabras de un poeta chileno recientemente fallecido que fue un defensor vociferante de la cordillera andina. Ante la opinión adversa que expresaron algunos «lectores exigentes» que consideraban que el *Canto General* de Pablo Neruda era una obra dispareja, el siempre agudo Nicanor Parra ripostó sin más: «La cordillera de los Andes es también una obra irregular, señores lectores exigentes».

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

Libros

- Alcántara Almánzar, José. *Hijos del silencio (Ensayos)*. San Juan: Isla Negra, 2018.
- Aguinaldo Puertorriqueño (1846). Edición facsimilar. San Juan: Ediciones Puerto, 2006.
- Apuleyo. *El asno de oro*. Estudio, edición crítica y notas de Francisco J. Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Aridjis, Homero. *Antología poética (1960-2018)*. Edición de Aníbal Salazar Anglada. Madrid: Cátedra, 2018.
- Astol, Eugenio. *Cuentos y fantasías*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- Ballou, Eugenio. *Antología del olvido (Puerto Rico, 1900-1959)*. San Juan: Folium, 2018.
- Codoñer, Carmen (Coord.). *El comentario de textos griegos y latinos*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Condarco, Carlos *et al.* *Letras orureñas*. La Paz: Plural Editores, 2016.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Miscelánea austral*. Estudio de Laura Paz Rescala. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.
- Fernández, Monserrat *et al.* *La crítica y el poeta Franz Tamayo*. La Paz: Plural, 2013.
- Heredia Zubieta, Carlos *et al.* *Homenaje a Javier Beristain*. México: Porrúa, 2010.
- Hurtado, Carlos y Guillermo Zamarripa. *Deuda subnacional: Un análisis del caso mexicano*. México: Talleres Foli, 2014.
- Iñigo Madrigal. Luis (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I. Época Colonial. Madrid: Cátedra, 2017.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Del Neoclasicismo al modernismo. Madrid: Cátedra, 2017.
- Jiménez, Juan Ramón. *Guerra en España, prosa y verso (1936-1954)*. Edición de Ángel Crespo, revisada y ampliada por Soledad González Ródenas. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2009.
- López García P. Tibisay. *Los versos y el ritmo de Juan Ramón Jiménez: etapa sensitiva (1900-1916)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

- López-Baralt, Luce y Mercedes López-Baralt. *El cuerpo muere y el verso vuela: La poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos*. Madrid: Ediciones Mandala, 2018.
- Materan Alfonzo, Orlando. *Presencia de Bolívar en la poesía* (segunda edición aumentada). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Matos Bernier, Eulalia. *Felicidad*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- Meléndez, Concha. *La llama y el viento: Estudios dispersos*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2018.
- Meléndez, Félix y Alejandro Medina. *en trópico país*. Corozal: MESA ed., 2019.
- Molina, Radamés y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Náter, Miguel Ángel. *La putrefacción del alma* (poesía). San Juan: Tiempo Nuevo, 2018.
- . *Paréntesis* (poesía). San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- . *Narciso digital y otros dilemas* (poesía). San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- . *Caronte* (poesía). San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- . *Archipiélago de sombras o El Libro de lo Oscuro* (poesía). Prólogo de Aníbal Salazar Anglada. San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- . *En fuego Orfeo* (poesía). San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- . *La tinta roja: Estudios sobre literatura de Puerto Rico*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2019.
- Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- Pagán Oliveras, Francisco. *El Breviario de Phantaso*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2018.
- Rodríguez, Antonio y Carlos Casalengua. *El patrimonio mundial e inmaterial de España*. Madrid: Ediciones Alymar, 2018.
- Sánchez, Luis Rafael. *Enthüllungen eines Präsidentenhundes*. Aus dem pueroricanischen Spanish von Stefanie Gerhold. Berlin : Verlag Laus Wagenbach, 2010.
- Sanjinés, Javier. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2017.

- Spell, Lota M. *Cuatro documentos relativos a sor Juana* (México, 1947; edición facsimilar). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- Unzueta, Fernando. *Cultura letrada y proyectos nacionales: Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*. La Paz: Plural, 2018.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. Traducción de Miguel Guerra Mondragón. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: tiempo Nuevo, 2019.

Revistas

- Cuadernos de Investigaciones Filológicas*, tomo 44, 2018.
- Revista de Occidente*, número 454, 2019.
- Revista de Occidente*, número 455, 2019.
- Revista de Occidente*, número 456, 2019.
- Revista de historia*, número 78, 2018.
- Casa de las Américas*, número 292, 2018.
- Repertorio Americano*, número 27, 2017.
- Atenea*, número 512, 2017.
- Revista de estudios orteguianos*, número 37, 2018.
- Estudios*, volumen XVI, número 126, 2018.
- Revista de filología y lingüística*, volumen 44, número 2, 2018-2019.
- Anuario de estudios filológicos*, volumen XLI, 2018.
- Boletín de la Academia Colombiana*, tomo LXVIII, números 275-278, 2017.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 811, 2018.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 812, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 813, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 814, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 815, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 816, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 817-18, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 819, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 820, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 822, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 823, 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 824, 2019.
- Anuario de Estudios Americanos*, volumen 75, número 2, 2018.

ALPHA, número 45, 2017.

Puerto Rico Review, volumen 1, número 1, 2017.

Revista Norte, no. 527-528, 2019.

Sargasso, 2015-15

Sargasso, 2016-17.

Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies, Fall, 2018.

Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies, Spring,
2018.

Estudios (ITAM), número 128, 2019.

COLABORADORES

Nancy ABREU BÁEZ. Nancy Abreu Báez. 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.

Víctor CANTERO GARCÍA. Es profesor Colaborado en el Área de Lengua Española en el Departamento de Filología y Traducción de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo Olavide en Sevilla, España. Su tesis doctoral se titula *Estudio, análisis y valoración de las obras dramáticas de Luis de Eguilaz*. Ha publicado varios libros de especialización, entre ellos, *Juan Miseria: Estudio crítico de la novela del Padre Luis Coloma* (2001), *Burbujas andaluzas: poesía en vivo o restos de esta tierra* (1985), entre otros. Ha divulgado su conocimiento en varias revistas científicas como *Cuadernos de Investigación de Literatura Hispánica*, *Revista de Filología*, *Cuadernos de Filología Hispánica*, entre otras.

Ivette MARTÍ CALOCA. Cursó estudios de bachillerato en el Departamento de Estudios Hispánicos. Durante los mismos fue galardonada por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española con el Primer Premio de Investigación Literaria. En ese año recibió también, por segunda vez consecutiva, el Primer Premio del Certamen Literario del Departamento de Estudios Hispánicos en la categoría de poesía. Obtuvo su Ph. D. en Literatura española y recibió la medalla de Alta Distinción en Estudios Hispánicos por su trayectoria como estudiante doctoral. Su tesis le mereció el premio Luis Lloréns Torres por la mejor tesis doctoral en Literatura española. Ha ofrecido cursos de Introducción a la Literatura española en el Departamento de Estudios Hispánicos y de Español Básico, Intermedio y de Honor en el Departamento de Español de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Asimismo,

fue Coordinadora de Español del Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas adscrito a dicha Facultad. Actualmente es Catedrática Auxiliar en la Facultad de Educación en la que enseña Duodécimo grado en la Escuela Secundaria de la Universidad de Puerto Rico (UHS). Ha participado de varios congresos nacionales e internacionales, y ha publicado en la *Revista de Estudios Hispánicos*, en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua*, en la *Fondation Temimi pour le Recherche Scientifique et l'Information* de Túnez, en la revista *El Sótano 00931*, en la revista *Zona de Carga* de la Universidad de Wisconsin y en la revista especializada *Celestinesca* de la Universidad de Valencia. Su más reciente artículo se publicará en un número especial dedicado a *La Celestina* de la revista cibernética *eHumanista* de la Universidad de California en Santa Bárbara. Al presente se encuentra revisando su primer libro con prólogo de la Dra. Luce López-Baralt.

Luce LÓPEZ-BARALT. Puertorriqueña. Es catedrática y Profesora Distinguida de literatura española y comparada en la Universidad de Puerto Rico (por la que, además, es doctora *honoris causa*); vicedirectora de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Dominicana de la Lengua Española. Se le concedió la Orden de Isabel la Católica y el Premio Internacional Ibn 'Arabi de Murcia. Ganó dos cátedras por oposición en las Universidades de Yale y de Brown pero las renunció ambas para volver a enseñar en su país. Ha sido profesora, investigadora visitante y conferenciante en varias universidades de Europa, las Américas, el Medio Oriente y Asia y ha ocupado Cátedras honorarias en las Universidades de Granada, (España) Guadalajara, y Veracruz, (México), y Managua, entre otras. Ha escrito 27 libros de literatura española y árabe comparada, literatura aljamiado-morisca y misticismo, y más de 300 artículos. Su obra ha sido traducida a once idiomas, entre ellos el chino, el árabe, el persa, el hebreo y el urdú. Entre sus obras se encuentran: *San Juan de la Cruz y el Islam* (1985 y 1990); *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (1985-1989); *Un Kama Sutra español* (1992 y 1995); *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (1996, en colaboración con Lorenzo Píera); *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante* (1998); *Poemas de la vía mística* de Seyyed Hossein Nasr (2002) *El viaje maravilloso de Buluqiya a los confines del universo* (2004), «A zaga de tu huella». La enseñanza de las

lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de san Juan de la Cruz (2006), y *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009). Ha editado la *Obra completa de San Juan de la Cruz* (1991, en colaboración con Eulogio Pacho); *Erotismo en las letras hispánicas* (1995, en colaboración con Francisco Márquez Villanueva); *Moradas de los corazones de Abu-l-Hasan al-Nuri de Bagdad* (traducción del árabe, 1999), *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España* (2009), *El cántico místico de Ernesto Cardenal* (2011); *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas* (2013), *Luz sobre luz* (2013), entre otros.

Mercedes LÓPEZ-BARALT, puertorriqueña. Miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española. Doctorada por Cornell, la Universidad de Puerto Rico le otorgó un Doctorado Honoris Causa y la distinción de Profesora Emeritus. También es Profesora Honoraria de la Universidad de San Marcos de Lima. Entre sus estudios se cuentan: *Literatura puertorriqueña del siglo XX: Antología; Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América; Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado; Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala; El Inca Garcilaso, traductor de culturas, y Una visita a Macondo (Manual para leer un mito)*. Acaba de terminar el estudio titulado *Miguel Hernández, poeta plural*.

Iris MIRANDA. (San Juan, 1961-) es poeta puertorriqueña de la Generación del 80 y es miembro del colectivo de poetas Guajana. Obtiene su grado universitario de Bachillerato (1987) y de Maestro en Arte en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico (2001). Su tesis sobre *El cuento fantástico en la Generación del 30: Vicente Palés Matos, Emilio S. Belaval y Gustavo Agrait* fue aprobada sobresaliente. Al presente, se desempeña como Profesora de Lengua y Literatura en la Universidad Politécnica de Puerto Rico. Publica, por primera vez, sus versos en la revista Taller Literario del poeta Carlos Esteban Cana. Es autora de *Noches de luna: embelesos y melismas* (Orbis-2007), de *Alcoba Roja* (Los libros de la Iguana-2011) de poesía y narrativa, y de *Óptica del desierto y Flash Creatio* (Los libros de la Iguana-2013). Fue miembro de la Junta del Festival Internacional de Poesía desde 2009 hasta el 2014. En el 2014, publica con la editorial Casa de los Poetas su primer libro de poesía infantil: *Flor de Luna (Moonflower)* edición bilingüe. Ha sido presentadora de poemarios

y varios ensayos críticos: “Crónica de la degustación, de José Santos: un viaje fugaz a lo eterno” en la Revista CIEHL, Vol. 20, Otoño 2013 y Fauna y Eros en los *Sonetos sinfónicos* y en *Alturas de América* de Luis Lloréns Torres en la *Revista Poli Technê*, Vol. I, no. 1, 2005, entre otros. Ha sido reconocida por su creatividad en dos de los certámenes literarios Juan Antonio Corretjer de la American University (2009 y 2010) en poesía y cuento. Ha publicado en revistas electrónicas tales como la *Revista Isla Negra* de Gabriel Impaglione y *Ensentidofigurado.com* de la Editorial SM, en la sección Entremés [Letras Pequeñas] año 6 núm. 1 sept.- oct. y nov.-dic. 2012, entre otras. Y ha sido antologada en poesía en la edición especial de la *Revista Boreales, Ejército de rosas* (marzo 2011). En *Cuentos puertorriqueños en el nuevo milenio* (Los Libros de la Iguana 2013) y en *La Patria organizada: Antología de narrativa del nacionalismo puertorriqueño* (Los Libros de la Iguana 2015). Ha creado y coordinado certámenes literarios por más de 20 años, entre ellos, el Certamen Literario de Poesía, Cuento, Ensayo y Teatro Breve de la Universidad Politécnica de Puerto Rico y el Premio Guajana (2010/2015). Actualmente, colabora con el periódico electrónico con entrevistas y reseñas, *El Postantillano* (www.elpostantillano.net), en su *Revista Dominical* y *Página 0*. En el 2019 publica su poemario, *Velos de la memoria* (Editorial Isla Negra-2019). La poeta Iris Miranda maneja varios espacios en la red desde donde interactúa con sus estudiantes, o bien con sus colegas poetas, cuentistas y artistas: <https://liricanocurna.wordpress.com>, <http://opticaeldesierto.blogspot.com> y <http://rosesonfireselectedpoetry.wordpress.com>. Este último blog, contiene una selección de su poesía, traducida al inglés.

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 especialización: *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 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, de la *Revista de Estudios Hispánicos* del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico y de la revista independiente RETORNO.

Carmen Ivette PÉREZ MARÍN. Puertorriqueña. Se doctoró en literatura hispanoamericana por la Universidad de Harvard y es catedrática en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha impartido cursos graduados sobre El arte del cuento en Hispanoamérica, Técnicas narrativas de la novela hispanoamericana, Actualidad de *Cien años de soledad*, la obra narrativa de Carlos Fuentes y la novela hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico y el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha publicado reseñas y artículos sobre autores puertorriqueños e hispanoamericanos en revistas especializadas y presentado ponencias en congresos en Puerto Rico y en el extranjero (Estados Unidos, Cuba, México, Argentina, Canadá y Brasil). En 2009 editó el quinto volumen de las *Obras completas* de la estudiosa puertorriqueña, Margot Arce de Vázquez. Actualmente se desempeña como Directora de Estudios de la Facultad de Humanidades del Programa de Estudios de Honor y sirve como enlace de la Facultad y los estudiantes de la *Mellon Mays Undergraduate Fellowship* en el Recinto de Río Piedras. Al momento investiga la obra narrativa de Julio Cortázar a la luz de la teoría del juego.

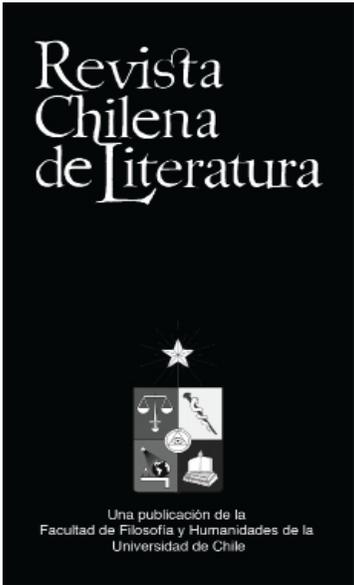
Sabina REYES DE LAS CASAS. Graduada en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de La Laguna. Cursó el Máster en Estudios Hispánicos Superiores en la Universidad de Sevilla, centro donde realiza su tesis doctoral sobre la obra del escritor Luis Palés Matos. Su principal línea de investigación analiza las relaciones existentes entre literatura e identidad dentro de la literatura española e hispanoamericana, ámbito en el que ha presentado trabajos como “La subversión por la palabra: la lengua como mecanismo constructor de identidades en el cuento puertorriqueño del siglo XX” (París, 2018), “*Mi patria es una isla: el mar en la poesía canaria y puertorriqueña del siglo XX*” (Tenerife, 2018) o *Diálogos entre Luis Palés Matos y Tato Laviera: La «Plena del menéalo» va culipandando por New York* (Editorial Peter Lang, 2019). Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad de Toulouse Jean Jaurès (Francia). Desde abril de 2018 es editora de *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*.

Carlos Manuel RIVERA. Es Catedrático de Lengua y Literatura Hispánica en Bronx Community College, City University of New York. Obtuvo el Premio Internacional de Literatura 2013 del Instituto de Cultura Puertorriqueña en la categoría de ensayo con el libro *Para que no se nos olvide. Ensayos de interpretación sobre un teatro puertorriqueño marginal*. También ha publicado su libro de ensayo: *El Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz Gestos*, Irvine, California (2005) y el de poemas-performances, *Soplo mágicos disparates* Orbis Press, Phoenix, Arizona (2003). Además grabó su CD de poemas y performances *ASI MI NATION* (2010).

Mariano SABA. Doctorado en Letras por la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre *Los condicionamientos críticos de Marcelino Menéndez y Pelayo en la producción ensayística y dramática de Miguel de Unamuno*. Investigador Adjunto de CONICET, estudia temas relativos al nacionalismo en la obra de Leopoldo Alas “Clarín” y, paralelamente, cuestiones en torno a la historia de la dramaturgia en Argentina. Integra como Ayudante de Primera la cátedra de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente participa como investigador en el Proyecto UBACyT 20020160100103BA “La Filomena de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y variatio barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica”, y codirige el Proyecto FILOCyT (FFyL, UBA/2019-2021) N° FC19-009, “La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino”.

RED DE REVISTAS

La **REVISTA DE ESTUDIOS HISPANICOS** participa en la Red de colaboraciones con revistas literarias y culturales publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos que impulsa la **REVISTA CHILENA DE LITERATURA**. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto.”



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

**MANUAL DE
PROCEDIMIENTOS**

Manual de Procedimientos

La *Revista de Estudios Hispánicos*, adscrita al Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés, portugués, entre otras lenguas, trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías, documentos, notas y entrevistas.

Director

La dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos* será labor del director del Seminario Federico de Onís. Su función principal es promover la publicación periódica de los números de la revista a tono con las decisiones acordadas con la Junta Editora. Se encarga de recibir los artículos para evaluación, contestar acuse de recibo y decisiones de los evaluadores. Realiza, junto con su ayudante de investigación, el proceso de canje y administra la cuenta de la revista en contacto con el decanato de la Facultad de Humanidades.

Junta Editora

La Junta Editora de la *Revista de Estudios Hispánicos*, instaurada en 1971, cuando comenzó la segunda época de la publicación, es el cuerpo asesor del director de la revista. Se reúne periódicamente para discutir y establecer el derrotero de las publicaciones. Sus miembros son recomendados y seleccionados en reunión oficial de la Junta Editora.

Junta Honoraria

La Junta Honoraria fue definida en el momento de su creación del siguiente modo: “Hemos considerado la posibilidad de crear una Junta de Redacción Honoraria con los nombres de todos los profesores distinguidos que en un momento u otro han formado parte de la facultad del Departamento de Estudios Hispánicos”. Actualmente, los nombres de los miembros de esa junta son propuestos y seleccionados en reunión oficial por la Junta Editora.

Junta Evaluadora (externa e interna)

La Junta Evaluadora externa está formada por profesores de universidades extranjeras o de Puerto Rico que no sean profesores de la Universidad de Puerto Rico. La Junta Evaluadora Interna incluye a todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico —salvo aquellos que hayan decidido no pertenecer a ella—.

Evaluación de artículos y reseñas

Los artículos y reseñas recibidos son evaluados anónimamente por dos especialistas del área de estudio. De ser rechazado por uno de ellos, el artículo o reseña se someterá a un tercer lector. Si éste lo rechaza, quedará rechazado; si lo acepta, será publicado.

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. Enviar dos copias del artículo de 15 a 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. Debe enviar una versión electrónica en *Word* o *Word Perfect* (versiones recientes), a la dirección reh.pr@upr.edu.
8. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

