

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO DE RÍO PIEDRAS

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

FACULTAD DE HUMANIDADES

NUEVA ÉPOCA AÑO 9 NÚM. 1 2022



COLORADO, PUERTO RICO, REPRODUCCIÓN: ANTONIO S. PEDREIRA (1899-1939),
PRIMER DIRECTOR PUERTORRIQUEÑO DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS
HISPÁNICOS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO.

REVISTA DE
ESTUDIOS
HISPÁNICOS

REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
«FEDERICO DE ONÍS»
Fundada en 1928

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS
Emilio Ricardo Báez Rivera

DIRECTOR DEL SEMINARIO
Miguel Ángel Náter

DIRECTOR DE LA REVISTA
Miguel Ángel Náter

JUNTA HONORARIA

Humberto López Morales
Luis Rafael Sánchez
José Luis Vega
Mercedes López-Baralt
Magali García Ramis

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

JUNTA EDITORA

María Inés Castro Ferrer
Fernando Feliú Matilla
María Teresa Narváez Córdova

María Luisa Lugo Acevedo
Carmen Ivette Pérez Marín

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 Nacional Autónoma
de México

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires

Maia Sherwood Droz
Universidad del Turabo

Jim Alexander Anchante Arias
Universidad de San Ignacio de Loyola

Oscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

Elías Rengifo de la Cruz
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Ruth Fine
Universidad Hebrea de Jerusalén

Santiago López-Ríos
Universidad Complutense de Madrid

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor
de San Marcos

Eric Dickey
Northwest Missouri State University

Rocío Arana
Universidad Internacional de la Rioja

Yolanda Martínez-San Miguel
Rutgers, the State University
of New Jersey

EVALUADORES INTERNOS
Departamento de Estudios Hispánicos

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.

Brenda Corchado, Ph. D.

Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.

Zaira O. Rivera Casellas, Ph. D.

Sofía Irene Cardona Colom, Ph. D.

Margarita del Rosario Angleró, Ph. D.

Rosa Guzzardo Tamargo, Ph. D.

Sunny Cabrera Salgado, Ph. D.

Carmen N. Hernández Torres, Ph. D.

Pamela Phillips, Ph. D.

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

PRESIDENTE: Dr. Jorge Haddock Acevedo
RECTOR: Dr. Luis Á. Ferrao Delgado
DECANA: Dra. Agnes M. Bosch Irizarry

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

Correo electrónico: miguel.nater1@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 (CLASE); Periódica y Catálogo SeriUNAM. Portal de Revistas Académicas: <https://revistas.upr.edu/>

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 9 NÚMERO 1 2022

SUMARIO

ARTÍCULOS

- María Luisa LUGO ACEVEDO.** Un autógrafo de Pedreira sobre Miguel de Unamuno en el Seminario Federico de Onís: Las nuevas sorpresas de la historia de la literatura puertorriqueña
- Pedreira's autograph on Miguel de Unamuno at the Federico de Onís Seminar: The new surprises in the history of Puerto Rican Literature 13
- Efraín BARRADAS.** El Henry James de Nilita
- Nilita's Henry James 43
- Brenda CORCHADO.** ¿Es el queísmo un fenómeno femenino?
- Does queísmo is a linguistics phenomenon produced by females? 61
- Antonio GUTIÉRREZ-POZO.** El realismo poético de Juan Ramón Jiménez
- The Poetic Realism of Juan Ramón Jiménez 83
- Diana GUEMÁREZ-CRUZ.** En busca de lo inasible: la poesía del conocimiento de Luis Gilberto Caraballo
- In the Search of the Ungraspable: The Poetry of Knowledge Written by Luis Gilberto Caraballo 109
- Wladimir MÁRQUEZ-JIMÉNEZ.** *Cofresí* by Alejandro Tapia y Rivera: The duplicated portrait of piracy and its legacy of violence
- Cofresí* de Alejandro Tapia y Rivera: el retrato duplicado del pirata y su legado de violencia 135

Raúl E. GARRIGA BARBOSA. Unamuno: Un escrito viví-
paro: Los fundamentos nietzscheanos de una teoría de escritura
y pensamiento (1899-1916)

Unamuno: A Viviparous writer: The Nietzschean foundations
of a theory of writing and thought (1899-1916) 155

NOTAS

Miguel Ángel NÁTER. Alcántara Almánzar, José. *Memoria
esquiva*. Santo Domingo: Editorial Santuario, 2021..... 183

Félix VÁZQUEZ RIVERA. Sujeto, tiempo, espacio y me-
moria en *La lluvia amarilla* 199

RESEÑAS

Mario O. AYALA. **La vida Real.** *Cuentos de Carmela Eula-
te Sanjurjo*. Recopilación, edición y estudio crítico de Ramón
Luis Acevedo Marrero. San Juan, Instituto de Literatura Puer-
torriqueña 2020, 180 pp. 211

Xiomara H. FELIBERTY-CASIANO. Chávez Castillo,
Susana. *Primera tormenta*. Houston: Canal Press, 2020..... 217

Carmen CENTENO AÑESES. Náter, Miguel Ángel. *Histo-
ria y crítica de La charca*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2014.... 221

Leira Annette MANSO. *La Vida Real: Cuentos de Carmela
Eulate Sanjurjo*, edición y estudio crítico de Ramón Luis Ace-
vedo, San Juan: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 2020... 229

BIBLIOGRAFÍAS

Miguel Ángel NATER. «IN SITU: Julián del Casal»..... 235

PUBLICACIONES RECIBIDAS 245

COLABORADORES 253

RED DE REVISTAS 261

MANUAL DE PROCEDIMIENTOS 265

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS 269

ARTÍCULOS

**UN AUTÓGRAFO DE PEDREIRA
SOBRE MIGUEL DE UNAMUNO
EN EL SEMINARIO FEDERICO DE ONÍS:
LAS NUEVAS SORPRESAS DE LA HISTORIA
DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA**

Pedreira's autograph on Miguel de Unamuno
at the Federico de Onís Seminar:
The new surprises in the history of Puerto Rican Literature

*María Luisa Lugo Acevedo, Ph. D.
Catedrática
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: maría.lugo2@upr.edu*

Resumen

En este artículo se estudia un autógrafo de Antonio S. Pedreira que se conserva en el Seminario de investigación Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico. Ese autógrafo consiste en un cuaderno de notas del curso graduado sobre Miguel de Unamuno que ofreció en la Universidad de Puerto Rico. El propósito de esta investigación es analizar el hispanismo de Pedreira para determinar si en su trabajo literario y académico se da una contradicción entre su obra ensayística, dedicada a la literatura puertorriqueña, y su tarea docente, dedicada a la enseñanza de la literatura española. El estudio propone que el hispanismo de Pedreira no fue extranjerizante sino transatlántico, ya que el enseñar a Unamuno, a Lope o a Azorín, entre varios autores o temas españoles, le sirvió a Pedreira como un instrumento para descubrir, y afirmar los temas cardinales que vertebran toda su vida y su obra: la identidad puertorriqueña.

Palabras clave: Pedreira, Unamuno, hispanismo, autógrafo, transatlántico, Seminario Federico de Onís.

Abstract

This article studies an autograph of Antonio S. Pedreira that is preserved in the Federico de Onís Research Seminary of the University of Puerto Rico. That autograph consists of a notebook of the graduate course on Miguel de Unamuno that he offered in the University of Puerto Rico. The purpose of this research is to analyze Pedreira's hispanism to determine if there is a contradiction in his literary and academic work between his essay work, dedicated to Puerto Rican literature, and his teaching work, dedicated to the teaching of Spanish literature. The study proposes that Pedreira's hispanism was not foreign but rather transatlantic, since teaching Unamuno, Lope or Azorín, among various Spanish authors or themes, served Pedreira as an instrument to discover and affirm the cardinal themes that backbone throughout his life and work: the Puerto Rican identity.

Keywords: Pedreira, Unamino, hismanism, autograph, Federico de Onís Seminar

Recibido: 15 de diciembre de 2021. *Aprobado:* 20 de enero de 2022.

La historia de la literatura transatlántica entre España y Puerto Rico aun nos depara muchas sorpresas. El Seminario Federico de Onís, adscrito al Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, custodia desde el 1993 varios papeles de Antonio S. Pedreira (1899-1939). Estos documentos fueron donados al Seminario por los licenciados Clara López-Baralt y Luis F. Negrón García, gracias a que, en su momento, se los cediera en vida su tía materna, doña Marietta Negrón Fernández, viuda del insigne autor de *Insularismo* (1934). De ello da cuenta Carmen Dolores Trelles, en su artículo «Los documentos de Antonio S. Pedreira en el Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís» (12). Se trata, según Trelles, de una maleta y una caja con diversos materiales, entre los que se destaca un cuaderno autógrafa en el que Pedreira bosqueja sus notas para su curso sobre Miguel de Unamuno (1864-1936), que impartiría en el Departamento de Estudios Hispánicos en el año académico de 1930-1931. Mercedes López-Baralt, directora del Seminario Federico de Onís para el año 1993, califica estos materiales como un

. . . tesoro diverso [que contiene] cartas que recibiera la viuda de diversos admiradores de la obra de Pedreira, libros y recortes de artículos críticos sobre éste, varios de sus diplomas, la pluma fuente con que escribiera hacia el final de su vida, fotografías y recortes de prensa, un álbum de recortes de sus poemas publicados, algunos poemas autógrafos, cartas a Pedreira y de Pedreira (de nuevo, alguna autógrafa), un cuaderno autógrafo con el curso de 1930-31 que impartiera en el Departamento de Estudios Hispánicos sobre don Miguel de Unamuno, apuntes sueltos autógrafos, un cuadernillo de apuntes autobiográficos de un viaje a Madrid en 1930 y un breve diario autógrafo sobre su travesía en el buque S.S. San Lorenzo, de la Porto Rico Line, de Nueva York a Puerto Rico, durante el verano de 1921. («Diario de a bordo» 24)

De estos materiales valiosos e inéditos de Pedreira que custodia el Seminario Federico de Onís, Mercedes López-Baralt editó el *Diario de a bordo*, en el periódico *Diálogo* en 1995. Como indica la estudiosa, con la publicación de ese diario autógrafo, los estudiosos interesados «por el escritor que encarna nuestro canon literario en el siglo veinte» (24) tienen una primicia. Con ese nuevo texto de la literatura puertorriqueña, el lector tiene ante sí la visión de Pedreira del Nueva York de la década del veinte, el paisaje de Puerto Rico observado desde el buque, y una bella estampa del San Juan y del mar que rodea la isla, que anticipa «la emoción de Pedro Salinas ante nuestro Contemplado» (24).

En este trabajo, le seguimos los pasos a Mercedes López-Baralt y estudiamos, desde una perspectiva transatlántica, otro de los autógrafos de Pedreira salvaguardado en el Seminario Federico de Onís: el cuaderno de notas del curso que el estudioso puertorriqueño ofreció sobre don Miguel de Unamuno¹. Al estudiar este cuaderno desde un enfoque transatlántico,

¹ Para referirnos a este cuaderno autógrafo de Pedreira con las notas del curso sobre Unamuno que ofreció en 1930-31, utilizaremos las siglas CPMU (Cuaderno de Pedreira sobre Miguel de Unamuno). Como es un cuaderno autógrafo, inédito y sin paginación, cuando se cite se indicará la sigla con la que identifico el cuaderno y el número del folio correspondiente, y se especificará si es un folio recto (parte frontal de la hoja) o verso (revés del papel o segunda plana de la hoja).

pretendemos colocar el autógrafo de Pedreira en un contexto de diálogo armonioso entre la literatura y la cultura de los dos lados del Atlántico. Por medio de este estudio, escudriñaremos, en primer lugar, por qué Pedreira se entusiasma en enseñar un curso sobre Unamuno en 1930-31; cómo organiza su curso; qué temas destaca; y qué propósito persigue al trabajar con un autor español en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, recién creado en el 1927. En segundo lugar, reflexionaremos sobre la interrogante que se plantean Laura Rivera Díaz y Juan G. Gelpí, quienes apuntan que en Pedreira se observa una «aparente escisión» (229) o contradicción entre la obra ensayística del autor puertorriqueño, dedicada en su totalidad a la literatura puertorriqueña, y su práctica docente, dedicada a estudiar y analizar obras y autores de la literatura española. Por medio del comentario crítico del CPMU, buscaremos las respuestas a estas preguntas, y reflexionaremos sobre los paralelos entre el escritor y profesor vasco y el escritor y profesor puertorriqueño a la altura de la década del 30.

Es muy importante destacar que parte de la crítica ha clasificado a Pedreira de hispanófilo, por dos razones fundamentales: por su mirada al pasado, principalmente a la lengua y a la cultura españolas, y por haber sido catedrático de literatura española en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, programa en el que enseñó los cursos de «Teatro Español», «El Cuento en España», «El Ensayo Contemporáneo», «El Siglo de Oro», «El Quijote», «Don Juan», «Mío Cid», «Azorín», «Unamuno» (Arce, «Antonio S. Pedreira, hispanista» 8). El hecho de enseñar estos cursos ha sido visto como una marca evidente de su hispanofilia, como si la práctica de enseñar los «símbolos literarios más profundos y *universales*» (Arce 281; énfasis nuestro) de la literatura española fuese sinónimo de ser extranjerizante, anti-puertorriqueño o enajenado. Rivera Díaz y Gelpí catalogan como una contradicción que Pedreira trabajara *à l'envers* «de tantos profesores universitarios que suelen presentar de manera preliminar los atisbos y las observaciones críticas en sus cursos para luego publicarlos en libros y artículos en revistas profesionales» (229). Aun así, estos estudiosos indican que este autógrafo es una fuente primaria de incalculable valor, que incluso les ayuda a aclarar esta aparente contradicción en Pedreira. Debo destacar, no obstante, que, como su intención principal fue estudiar los primeros años del Departamento de Estudios Hispánicos, y no el cuaderno que nos ocupa, Rivera Díaz y Gelpí

no profundizaron mucho en esa vertiente que apuntaron. Lo que sí advirtieron es que, cuando Pedreira enseñó el curso de Unamuno,

... el intelectual puertorriqueño muy probablemente adquirió o afianzó un conocimiento acerca de las múltiples posibilidades del ensayo como espacio desde el cual se puede, por un lado, tratar el problemático tema de la nación sin pretender agotarlo, y, por el otro, desarrollar una reflexión sobre éste y otros temas que no pase por el dogmatismo o por los discursos dominantes. (Rivera Díaz y Gelpí 230)

Desde nuestro punto de vista, es necesario acercarse con una mirada crítica al cuaderno de notas de Pedreira para evaluar si, el hecho de haber enseñado a Azorín, el ensayo contemporáneo, el *Quijote*, o a Miguel de Unamuno, entre otros cursos de temática española, más que una escisión o una contradicción entre la obra puertorriqueña de Pedreira y la temática de los cursos que este ofrece, haya sido una forma de mirar al otro como una manera de mirarse a sí mismo, desligándose de la idea estereotipada de que «el Otro (o la Otra) y [uno] son antípodas con miradas e intereses irreconciliables que, además, hablan, cada uno, con una sola voz» (García 730). Enseñar a Unamuno, escritor español de la llamada Generación del noventa y ocho, fue, en efecto, una experiencia que le permitió a Pedreira aprender muchas cosas sobre la flexibilidad del género del ensayo y el tema de la nación, sin pasar por el tamiz del discurso dominante de la época, que en el caso de la literatura puertorriqueña ha sido un tema recurrente y esencial. Pero, es evidente que le permitió mucho más que eso. Recordemos que el discurso dominante que imperaba en los inicios de la creación del Departamento de Estudios Hispánicos en 1927 fue el panamericanismo, «sistema que recoge los postulados de la Doctrina Monroe y que marcaría la trayectoria imperialista de Estados Unidos hacia Latinoamérica durante el siglo XX» (Rivera Díaz y Gelpí 201). En el caso del Departamento de Estudios Hispánicos, este proyecto panamericanista fue impulsado principalmente por el Centro de Estudios Históricos de Madrid, la Universidad de Columbia en Nueva York y la Universidad de Puerto Rico, hecho que les permite concluir a Rivera Díaz y a Gelpí que «la gestación y creación del Departamento de Estudios Hispánicos [...] la realizaron intelectuales norteamericanos y españoles» (216). Ante ese

discurso panamericanista, Pedreira, al igual que otros miembros de la *intelligentsia* puertorriqueña de la época, optaron por adoptar, en mayor o en menor grado, el discurso panhispanista. Pero, circunscribiéndonos al curso sobre Unamuno enseñado por Pedreira, este no lo ofreció solo para aprender cómo era el género del ensayo, ni para pretender trabajar el tema de la nación sin agotarlo, o para simplemente mirar hacia atrás (a España) y de ahí coger el impulso de mirar hacia adelante, como el mismo Pedreira indicara en *Insularismo*. Consideramos, uniéndonos a la postura crítica de Lissette Rolón Collazo, quien estudia el *Insularismo* de Pedreira en contraste con el *Idearium español* de Ángel Ganivet, que ambos textos se proyectan uno sobre el otro cual espejos, ya que los «intelectuales de la “Generación del 98” y de la “Generación del 30” encontraron un punto de encuentro en los procesos de elaboración de identidad nacional» (379), justo cuando la situación histórica y social se había tornado más álgida a ambos lados del Atlántico.

Este punto de encuentro, este mirarse en el espejo o mirar al Otro para verse a sí mismo no puede ser presentado como una postura hispanófila, enajenante y extranjerizante que, como ha señalado parte de la crítica, caracterizó a muchos escritores de la Generación del treinta. Si echamos una mirada a los escritores anteriores a Pedreira, podemos afirmar junto a María Caballero Wangüemert, que «la literatura puertorriqueña nace transatlántica» (43), ya que se escribe, comenzando con el *Álbum Puertorriqueño* (1844), escrito en Barcelona como reacción al *Aguinaldo puertorriqueño* (1843), «desde ambos lados del Atlántico» (43). Circunscribiéndonos en este caso a la llamada Generación del treinta, la misma constituye, en palabras de María Caballero, «una generación *hispanista e hispanoamericanista*, que impulsará con fuerza las relaciones transatlánticas» (43).

Aunque los estudios llamados transatlánticos nacen como una teoría literaria en las últimas décadas del siglo XX, y ni Unamuno ni Pedreira tuvieron una noción de este acercamiento crítico por ser para ellos una teoría evidentemente desconocida por anacrónica, en cierta medida este cuaderno de notas puede ser leído desde una mirada transatlántica. Más que examinar los estudios literarios desde una perspectiva geográfica exclusivamente nacional que se circunscriben a un área específica, el objetivo de los estudios transatlánticos es permitir una comunicación e intercambio horizontal, interdisciplinaria, dentro de un espacio fluido

y heterogéneo, en el que España no se pueda entender sin América, y viceversa, gracias a una lengua franca compartida —en este caso, el español— y a una crítica o autocrítica profunda —con aciertos, contradicciones y ambigüedades— a ambos lados del Atlántico. Pedreira fue, por lo tanto, un universitario que supo armonizar la enseñanza de Unamuno, Cervantes, Lope o el Siglo de Oro, con la escritura de sus textos principales, la *Bibliografía puertorriqueña (1493-1930)*, (1932), *Hostos ciudadano de América* (1932) e *Insularismo* (1934), tal y como lo hizo, por ejemplo, su maestro en Columbia University, don Federico de Onís, para quien lo más vívido de la cultura y la literatura peninsular se encontraba precisamente en la periferia más que en el centro, o en América, como lo demuestra su libro *España en América*, publicado en 1955 por la Universidad de Puerto Rico, así como todo su interés por afianzar los estudios hispánicos desde tierras americanas y caribeñas. Pedreira fue también como Margot Arce de Vázquez, investigadora y profesora puertorriqueña, reconocida estudiosa de Garcilaso de la Vega y de Luis Palés Matos, quien pudo compaginar «la vertiente española e hispanoamericana como las dos mismas caras de una misma moneda, apoyando la cultura puertorriqueña cuando aún no estaba de moda» (Caballero Wangüemert 89). Este carácter bifronte del hispanismo puertorriqueño de la Generación del treinta y de la literatura puertorriqueña en general, robándole el término que John R. Beverley utiliza para definir el Barroco, no es exclusivo de los autores puertorriqueños, sino que se hace extensivo a la literatura española, haciendo de esta una literatura «matizadamente occidental», como ha destacado magistralmente Luce López-Baralt en su ensayo «Introducción. La matizada occidentalidad de España». De forma semejante se ha expresado Mercedes López-Baralt, al señalar en su ensayo «Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad», que España produjo, no cabe duda,

. . . dos literaturas distintas para afirmarse como nación: la triunfalista que celebraba la España católica orgullosa de la limpieza de sangre (Lope, Calderón, Quevedo, Gracián) y la desafiante que rozó el agnosticismo en *La Celestina* de Rojas, fundando un misticismo de carácter musulmán en San Juan, y que hizo suyos los valores conversos del libre albedrío o la agudeza de ingenio (Cervantes, Góngora, el

autor anónimo del *Lazarillo*). Necesidad ontológica viva y palpitante en la modernidad española, desde Galdós y los generacionistas del 98 hasta la valientísima puesta en duda de la oficialidad franquista de Juan Goytisolo en *Reivindicación del Conde don Julián*, de 1970. (35)

Tanto en España como en América, es decir, a ambos lados del Atlántico, tendremos, inclusive desde mucho antes que Pedreira, un discurso transatlántico en el que se veía que «el porvenir de España [estaba] en América», porvenir basado en el respeto, la cordialidad y la solidaridad en lugar del antiguo imperialismo, como dijera Rafael Altamira Crevea en su libro *España en América*, de 1908 (tomado de Rivera Díaz y Gelpí 202). Obsérvese que el libro de Federico de Onís citado previamente, publicado en 1955, tiene el mismo título que el de Altamira Crevea, que le precede, ya que a ambos los animaba esa visión transatlántica de encontrar lo español en América, aunque desconocieran el término teórico de los estudios culturales, que utiliza, entre otros estudiosos, Julio Ortega, de la Universidad de Brown. De la misma manera, esa mirada al Otro (España), como una forma introspectiva de reexaminarse críticamente, también se dio entre los puertorriqueños. En el caso de Pedreira, escritor, profesor e investigador puertorriqueño de la Generación del treinta, a quien le estamos siguiendo los pasos, entusiasmado con el afán regenerador de los regeneracionistas del 98 español (Rodríguez Castro 309), redacta gran parte de sus publicaciones y de otras investigaciones en la *Revista de Filología Española* en Madrid, tal y como «escribe en cartas de mayo y julio del 32 al decano de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, García Díaz» (Caballero Wangüemert 90). Con esto no queremos decir que el acto de publicar o escribir en España siendo puertorriqueño, como hizo Pedreira, o el hecho de que un español se sintiera bien en Puerto Rico, tal y como lo expresó Federico de Onís, constituya ya de por sí un acto de producir un texto transatlántico. En el fondo, es algo más complejo que eso. Para reflexionar sobre este asunto, examinaremos en detalle el cuaderno de notas del curso de Pedreira sobre el autor español, Miguel de Unamuno, del 1930-31. Por medio de este acercamiento podremos escuchar la voz del mismo Pedreira, reflexionando sobre uno de sus autores más admirados, Miguel de Unamuno, reflexión que le permitirá encontrar, de for-

ma simultánea, las señas de la identidad puertorriqueña. El estudio de este cuaderno también posibilitará que veamos el registro de las notas de Pedreira sobre las obras de Unamuno, de los fragmentos de sus textos literarios, de las citas de la crítica que utiliza para fundamentar sus posturas, pero más importante aún, las interrogantes, las afirmaciones, las reflexiones y las conclusiones a las que llega el propio Pedreira, las cuales entreverán todas las secciones de esta libreta de apuntes. Finalmente, podremos ver también la sensibilidad literaria de Pedreira y su gran poder de síntesis, que le permite abstraer, en pocas palabras, los grandes temas o las ideas fundamentales de la obra unamuniana, que incluye ensayos, novelas o poesía: el «porvenir de España y la finalidad del hombre» (CPMU, fol. 33r). Evidentemente, estos temas eran, a su vez, muy cercanos a Pedreira; por tal razón, en *Insularismo* le dedica un apartado a «El hombre y su sentido»; y a la reflexión sobre la historia y el porvenir del país, de una forma u otra, el resto del libro.

Antes de entrar de lleno al comentario crítico del CPMU, ofreceremos una breve reflexión sobre un largo debate: Pedreira, entre el hispanismo y la hispanofilia.

Antonio S. Pedreira, entre el hispanismo o la hispanofilia: una reflexión

El tema del hispanismo de Pedreira, o quizás de su hispanofilia, como le han catalogado algunos estudiosos, ha sido una polémica que ha llamado la atención de la crítica literaria puertorriqueña. Como coincidencia, tanto Pedreira como Miguel de Unamuno han sido objeto de una crítica positiva y una crítica negativa. Así lo apunta el autor de *Insularismo* en los folios que van del 5r al 6r del CPMU. Por lo tanto, nos encontramos con dos autores totales, que pueden ser vistos como seres paralelos, en el sentido de que ambos han afrontado elogios y críticas intensas. En el caso de Unamuno, este es para Pedreira un autor «proteico» (CPMU, fol. 5r.), un «hombre perdido entre la polvareda de izquierdas y derechas» (CPMU, fol. 5r.), que ha producido una crítica escindida para todos los gustos (CPMU, fol. 6r.). En el caso de Pedreira, nos encontramos también con un autor polémico, catalogado como «burgués, arielista, reductivista, racista, hispanófilo, jibarista, ontológico, analítico, purista, oficialista y paternalista» (Ríos Ávila 560). Este ataque frontal a Pedreira, y principalmente a su clásico *Insularismo*, también se plantea

en el texto de Juan Ángel Silén, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*, de 1976; y, de forma más moderada, en Juan Flores, en su libro *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*, de 1979. José Luis González, por su parte, presenta a Pedreira como un representante de la burguesía criolla, incapaz de resolver «la contradicción inherente a su doble aspiración histórica en este siglo [refiriéndose al siglo XX]: hegemonía local y participación en la deslumbrante riqueza de la sociedad capitalista» (76). Es decir, un autor ambiguo dividido entre ser autónomo o dependiente de forma simultánea. Debemos añadir, además, el texto fundamental de Juan G. Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, obra en la que presenta a Pedreira y su *Insularismo* fundamentado en el discurso y la retórica del paternalismo. Finalmente, en un sentido un tanto reivindicador, se pronuncia Jorge Rodríguez Beruff, quien indica que lo que le da unidad al discurso de Pedreira en *Insularismo* «es la búsqueda de los elementos constitutivos de un proyecto nacional reformista» (88), por medio de su obra literaria y su trabajo universitario, justo en el momento del programa de norteamericanización del proyecto universitario. Como hemos destacado, Pedreira ha sido, en algunas ocasiones, un autor criticado vehementemente, tildándole de hispanófilo, pero en otras ocasiones, a pesar de sus inexactitudes, prejuicios o errores, se le ha explicado con mayor o menor moderación por parte de la crítica. Como indica Juan Flores,

... Sería erróneo, y perjudicial a la lucha de la liberación puertorriqueña repudiar sumariamente a *Insularismo* cual si fuera una reliquia de una reflexión intelectual obsoleta. *Insularismo* representa la formulación clásica, y en varios aspectos innovadora, de la identidad nacional puertorriqueña. Es la primera obra que enfrentó el serio desafío filosófico que entraña dilucidar el contenido de una personalidad nacional. (90)

El debate que ha provocado el hispanismo de Pedreira también ha sido evaluado de forma más ponderada. Por ejemplo, Margot Arce de Vázquez, en el número homenaje a Pedreira en la revista *Isla*, texto recogido, a su vez, en sus *Obras Completas*, catalogó al escritor puertorriqueño como hispanista, e indicó que:

El hispanismo de Pedreira es un modo reflexivo de patriotismo. A España fue en busca de esencias puertorriqueñas, a descubrir las raíces que nutren los frutos de nuestro presente. Renegar del pasado le hubiese parecido una actitud frívola impropia de quien se plantea con honradez el deber de hacer patria. Las actividades hispanistas de Pedreira abarcan todos los campos de su acción. Como maestro, como director de una facultad universitaria, como periodista, como escritor, como hombre, su pensar en Puerto Rico se remontó siempre a las fuentes españolas en donde encontraba explicación de nuestro temperamento y de nuestra historia y de donde extraía las lecciones para el porvenir. (280-281)

Además, la investigadora puertorriqueña indicó que el hispanismo de Pedreira

. . . nace de la certeza de que, para conocernos a nosotros mismos y para poder labrar nuestro propio destino, hemos de partir de las raíces hispánicas que nutrieron nuestro ser. Así mismo se funda en la certeza de que el divorcio total de ese pasado ha producido ese estado ‘transeúnte y provisional’ del presente. (284)

Desde nuestra perspectiva, la revisión crítica del hispanismo en Pedreira merece que se evalúe en un contexto histórico y cultural que no se circunscriba a sus contemporáneos de la llamada Generación del treinta, sino a uno más amplio, que incluya a autores puertorriqueños anteriores a Pedreira, e inclusive, a autores españoles e hispanoamericanos. Así lo ha hecho Libia M. González, al indicar que el hispanismo de Pedreira fue «paradigma y símbolo de una generación» de un grupo de intelectuales puertorriqueños de la década del treinta, robándole parte del título a su ensayo, pero también fue el discurso de «intelectuales españoles e hispanoamericanos para contribuir a la formación de una comunidad iberoamericana» («El hispanismo: paradigma y símbolo de una generación» 213). En ese mismo sentido se pronuncia Malena Rodríguez Castro en su ensayo «Asedios centenarios: La hispanofilia en la cultura puertorriqueña»,

al señalar cómo los países hispanoamericanos pasaron de un sentimiento hispanófilo en el siglo XIX, considerando a España como la «madrastra desnaturalizada» (285), a un sentimiento de hispanofilia que se afianza en Hispanoamérica en el 1898. Para Rodríguez Castro, la hispanofilia de Puerto Rico no nace con Pedreira y su libro *Insularismo*, sino que se retrotrae a figuras como José de Diego y Llorens Torres, quienes abonaron «el terreno para lo que sería el repertorio ideológico y retórico más frecuentado del discurso hispanófilo en la cultura puertorriqueña» (301). Esta estudiosa indica, además, que este sentimiento hispanófilo se intensifica en los escritores de la llamada Generación del treinta, «con mayor moderación en Pedreira y con mayor intensidad en Belaval» (306), y clasifica este período como «el umbral del triunfo hispanista. También de su erosión» (310). A pesar de catalogar a Pedreira y a los miembros de su generación, e inclusive a autores anteriores como hispanófilos, Rodríguez Castro destaca que

. . . Pedreira escribe desde el ámbito generalizado del nacionalismo culturalista y de su búsqueda de los timbres particulares del alma nacional. De ahí que su hispanidad se module en la función gestadora y modeladora de sus hijos criollos apenas ensayados: ‘dentro de la armonía de nuestra raza, tenemos un comienzo de ritmo particular’. Para que germine la puertorriqueñidad son imperiosas la preservación y la continuidad de la cultura hispánica, la cual peligra en el ‘gesto anglosajón que a través de Estados Unidos se va filtrando lentamente’. (304)

Al hablar de Pedreira, preferimos llamarle hispanista —en el sentido más amplio de la palabra— en lugar de hispanófilo, definiendo hispanista tal y como lo hace Libia González, como la expresión «de que España y los países hispanoparlantes son integrantes de una misma raza y que unidas conforman el universo de la cultura hispánica» (213). Nos unimos, por lo tanto, a la postura crítica de Libia González, Malena Rodríguez Castro o María Caballero Wagüemert, quienes ven el hispanismo, no como una característica que nace en la Generación del treinta con Pedreira, sino como una tradición literaria que se retrotrae a escritores anteriores, en Puerto Rico y en América. De ahí que, en Puerto Rico hayamos tenido autores

hispanistas que sintieron la «llamada de España»: De Diego, Llorens, Evaristo Ribera Chevremont, José A. Balseiro, entre otros (Caballero Wangüemert 92-95). Como indicó el mismo Pedreira, mirar hacia la herencia hispánica no se hizo con la intención de ignorar el presente ensimismándose en el pasado, sino para conocer el pasado y dirigir la mirada hacia el futuro. Citemos a Pedreira:

Mas si volver atrás es imposible, es de todo punto baldío ir hacia el porvenir renegando de nuestra herencia y lo que es peor, desconociendo el arrastre histórico en cuyo cauce han desembocado los mejores tributarios de nuestro pueblo. Antes de fijarnos tarea de futuro, nuestro presente debe indagar en el pasado la capacidad con que podemos contar para realizarla. (*Insularismo* 174)

En fin, consideramos que, en el caso de Puerto Rico —del que Pedreira es un caso representativo— de Latinoamérica y de España, se da un hispanismo más amplio, sin fronteras, mirando a España, en unos casos, pero mirando, a su vez, a otras tierras, tanto de América, como del otro lado del Atlántico. Este no consistirá exclusivamente de puertorriqueños que viajan o escriben desde España, o de españoles que escriben en nuestra tierra, sino de puertorriqueños que viajan a París y escriben en francés como Ramón Emeterio Betances; o como José Agustín Balseiro, con su perspectiva transatlántica, entre España, Puerto Rico y Estados Unidos; o como Manuel Zeno Gandía, desplazándose entre Barcelona, Madrid, Burdeos, París y Puerto Rico; o como Concha Meléndez en México, entre otros autores anteriores y posteriores a Pedreira, tema del que todavía falta mucho por investigar.

Entremos más adentro en la espesura: Una mirada transatlántica al Cuaderno de Notas de Antonio S. Pedreira sobre Miguel de Unamuno

El cuaderno autógrafo de Pedreira sobre el autor vasco, Miguel de Unamuno, se conserva en una libreta de escuela de carpeta verde, de 96 folios, recto y verso. El folio 1r contiene la página de presentación, en donde el autor escribe su nombre: Antonio S. Pedreira; lugar de trabajo: Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico; y el tema y año del curso: Miguel de Unamu-

no, 1930-31. Está escrito en letra cursiva sumamente legible y elegante, en tinta azul (escrita muy probablemente con la misma pluma fuente que se conserva en el Seminario Federico de Onís), organizado en forma de bosquejo (números romanos, letras, números arábigos, algunos de ellos corregidos cuando hay alguna alteración en el orden de los mismos), con segmentos subrayados con lápiz rojo o azul, con algunas anotaciones a lápiz, varios corchetes o flechas para destacar algún asunto o hacer alguna indicación, y varias hojas sueltas adheridas al cuaderno. Entre los folios 2v al 3v se encuentra, en primer lugar, el listado de las «Obras de Unamuno», comenzando con los Ensayos, Poesías, Novelas, Teatro y Obras Misceláneas; y, en segundo lugar, los «Estudios sobre Unamuno».

Este curso, a la luz de este cuaderno, se subdivide en siete áreas: la primera es la «Introducción al tema» (CPMU, fols. 5r-7r); la segunda es la biografía de Unamuno, subdividida en tres partes: «Biografía de Unamuno. Estudios y Formación» (CPMU, fols. 8r-10v), «Biografía de Unamuno. El Hombre Público y el Intelectual» (CPMU, fols. 11r-13r), y «Biografía de Unamuno. El Destierro» (CPMU, 14r-15r); la tercera es la «Introducción al ensayista» (CPMU, 16r-20v); la cuarta es «Finalidad y Método» (CPMU, fols. 21r-24v); la quinta es «Los Temas Cardinales de Unamuno. I. El Problema de España» (CPMU, fols. 26r-27r); la sexta es «Vida de D. Quijote y Sancho» (CPMU, fols. 28r-29v); y la séptima y última, «Unamuno Poeta» (CPMU, fols. 31r-34r). Los folios que van del 35v al 48v están en blanco, espacio que indica, a nuestro entender, dos posibilidades: (1) que Pedreira no tuvo tiempo o no pudo escribir en este cuaderno las notas sobre la novela, el teatro y las obras misceláneas que usaría para dictar su curso, que intentaba abarcar todos estos elementos; (2) o que Pedreira no incluyó esos temas en su curso, ya que se circunscribió a ofrecer una mirada panorámica de la obra unamuniana a través del estudio más detallado de algunos de sus textos principales.

Entre los folios 48v y 59r, Pedreira registra las notas que utilizaría para un curso distinto, pero íntimamente relacionado con Unamuno: «El ensayo Contemporáneo». En el folio 48v aparecen los nombres y las obras que se estudiarían en el mismo: (1) Francisco Giner de los Ríos, (2) Joaquín Costa, (3) Ángel Ganivet, (4) Miguel de Unamuno, (5) José Ortega y Gasset, (6) Ramiro de Maztu, (7) Salvador de Madariaga, (8) Azorín, (9) J. Camba, (10) Eugenio D'Ors. Aunque en este estudio no nos detendremos en el tema de este segundo curso, es importante destacar que las

notas sobre el plan que bosqueja para el análisis de estos ensayistas están igualmente incompletas. De estos diez ensayistas, solo logra trabajar a Giner de los Ríos, Costa, Ganivet y Ortega y Gasset. Al terminar a Ganivet, en el folio 54v aparece una nota a lápiz que indica «Unamuno (atrás)»². Asimismo, en el folio 55r que está en blanco, solo aparece una nota a lápiz que indica: «Ramiro [de Maztu] v[er] atrás de *D[on] J[uan]*, *D. Quijote y la Celestina*». Desafortunadamente, Pedreira no pudo culminar, al menos en este cuaderno, dichas notas, pues los folios que van del 59v hasta el 96v están en blanco.

De esta manera, podemos indicar que Antonio S. Pedreira, a la hora de preparar sus cursos, decide de antemano cuáles serán las obras y los autores que estudiará, elementos que escribe al inicio de la sección dedicada al curso. Las páginas en blanco a lo largo del cuaderno, sobre todo los dos grandes hiatos que aparecen desde los folios 34v hasta el 48r, e igualmente, los que aparecen desde el 59v al 96v, pueden ser interpretados como el segmento reservado por el mismo profesor para escribir lo que le faltaba por trabajar de Unamuno, en el primer caso, y de los ensayistas contemporáneos antes mencionados, en el segundo caso. En este sentido, se puede observar que Pedreira gusta de tener un panorama total o, al menos, lo más abarcadoramente posible del autor o los autores que estudiará.

El CPMU constituye, no cabe duda, una fuente primaria de extraordinario valor. Por medio de él podemos examinar, no la impresión de los estudiantes que tomaron sus cursos, de lo que también hay constancia en la tesis de Maestría de María Barceló de Barasorda, «Interpretación de Puerto Rico en la obra de Antonio S. Pedreira», presentada en el Depart-

² Estas anotaciones a lápiz indican la disposición de Pedreira de estudiar dichos ensayistas, Unamuno y Maeztu, pues señala que los mismos se encuentran ¿atrás? En cambio, al examinar la totalidad del cuaderno de notas, el estudio de estos dos autores no aparece en el mismo. En el caso de Unamuno, probablemente no lo pormenoriza porque ya tenía las notas de este autor en la primera parte de la libreta. Otra posibilidad que considero plausible es que, en la parte de atrás de algún libro de Unamuno, posiblemente de *En torno al casticismo* (que es el libro que menciona en el listado de “Textos, Lecturas y Referencias” (fol. 48v), anotaría los datos que destacaría del mismo. Esta posibilidad la deduzco ya que, en el folio 55r del CPMU, Pedreira indica, sobre Ramiro de Maeztu: ver atrás de *Don Juan, Don Quijote y La Celestina*, indicación que me hace pensar que se trata, de que en la parte de atrás del libro de Maeztu titulado *Don Juan, Don Quijote y La Celestina*, publicado en 1926, se encuentran las anotaciones o comentarios de Pedreira sobre este libro.

mento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en 1957, ni lo que ha dicho la crítica, que en cierta medida hemos examinado, sino lo que el propio investigador y escritor puertorriqueño reflexionó sobre Unamuno a la hora de organizar los materiales del curso para enseñarlo. A través de este cuaderno podremos ver, de primera mano, cómo el mismo Pedreira se enfrenta a un autor español, cómo lo enseña y por qué decide ofrecer un curso sobre Unamuno en la Universidad de Puerto Rico. Por lo tanto, esta libreta de anotaciones funciona, en gran medida, como lo que hoy en día se conoce como el sílabo del curso, pero que contiene, no solo el esquema de la clase, sino todas sus notas, comentarios y referencias para ofrecerla. En este sentido, el CPMU no constituye un testimonio de la crítica sobre un puertorriqueño catalogado como hispanófilo, por su acercamiento por medio de la docencia, a obras y autores españoles, sino que el manuscrito traduce la voz del propio Pedreira, reflexionando sobre Miguel de Unamuno, sobre el problema de España, y a manera de contrapunto o de reflejo especular, sobre el *problema de Puerto Rico*. Todo esto, justo en los años 1930-31, fecha en la que ofreció el curso, como parte de aquella llamada Generación del treinta.

Como adelantamos, en la primera sección de este cuaderno de Antonio S. Pedreira se evidencia que él fue un extraordinario investigador, lector y profesor. Desde la «Introducción al tema», que Pedreira llama «embocadura» (CPMU, fol. 5r), es más que evidente que, para la preparación de estas notas, nuestro profesor puertorriqueño leyó toda la obra de Unamuno y seleccionó la crítica que utilizaría para contextualizar al autor español. Notamos, además, que Pedreira fue un profesor organizado, que, a la hora de estructurar su curso, le gustaba tener una imagen, lo más completa posible, de la vida y la obra del autor objeto de estudio. Por tal razón, en primer lugar, organiza por género literario y por fecha las obras del autor, así como los estudios sobre el mismo. En segundo lugar, dedica el inicio o embocadura del curso a discutir las ambigüedades o contradicciones del autor, quien se bifurca entre la crítica positiva y negativa que ha recibido, dependiendo de la ideología del crítico de turno. De ahí suponemos que su curso se iniciaría con la reflexión que él mismo registra en el CPMU, que dice: «He aquí un hombre perdido entre la polvareda de izquierdas y derechas» (CPMU, fol. 5r), que nos parece que procede de forma evidente del texto *El vigía* (1928) de José Agustín Balseiro (a quien cita en la lista de autores que han estudiado a Unamuno (CPMU, fol. 3v). Para Balseiro,

así como para Pedreira, Unamuno es una figura difícil de clasificar, ya que tanto su vida como su obra han sufrido «múltiples pasiones: positivas unas: negativas otras» (29). Balseiro, además, señala lo siguiente respecto a la crítica dividida y antagónica sobre Unamuno: «Contra ciertos factores de las *izquierdas*, —ávidos de hacer un héroe de Unamuno—, la guardia hermética de las *derechas* —desesperada por impedir que el ídolo de aquéllas proyectara luz sobre éstas—» (29). Por medio de estas citas de Pedreira y de Balseiro, se puede constatar el parecido de estas; como cronológicamente es primero el texto de Balseiro, salta a la vista la deuda de Pedreira con su antecesor.

Entre los críticos con comentarios negativos, Pedreira menciona a Julio Cejador y a José María Salaverría, entre otros, quienes describen a Unamuno como un ser vanidoso, superficial y sin profundidad (CPMU, fols. 5r-5v). De otra parte, también presenta la crítica positiva de Salvador de Madariaga, R. Cansinos Assens o Andrenio³, quienes presentan a Unamuno como «la rosa central de todos los vientos», «la primera figura literaria de España» o «el ensayista español de obra más densa y a la vez [...] el príncipe de los ensayistas» (CPMU, fols. 5v). Pedreira, por medio de la presentación de esta crítica escindida sobre Unamuno, pretende aclarar qué lado de esta crítica tiene la razón. Para resolver este asunto, decide estudiar la obra literaria de Unamuno, y, de esa manera, el estudiante elegirá la postura a seguir. Nos parece más que evidente que Pedreira siente una gran identificación hacia las obras o los autores ambiguos, contradictorios, escindidos o bifrontes, como diría Beverley, muy probablemente como espejo de sus propias ambigüedades y de la crisis histórica de su país⁴.

Como parte de la introducción del curso, Pedreira también trabaja el tema del interés que siente por la vida de este autor. Para el estudioso puertorriqueño, la vida y la obra de Unamuno son una misma cosa, es decir, son la prolongación del autor vasco, y no se puede entender una cosa sin la otra (CPMU, 6r). Por tal razón, justifica la necesidad de dedicar parte del curso a la vida de Unamuno porque para él, esta es su mejor obra (CPMU, 6r). Es importante destacar que, aunque Pedreira está ofreciendo su curso en 1930-31 y no en el siglo XXI, cuando la teoría literaria se ha

³ Andrenio es el seudónimo de uno de los críticos españoles más destacados en la década del 30 en España: Andrés Gómez de Baquero.

⁴ Sobre la contradicción de y en Unamuno, también se pronunció José A. Balseiro en *El vigía*: «...en la ideología de Unamuno la contradicción juega importantísimo papel» (35).

ocupado de enseñar que el autor está muerto, tal y como apuntó Roland Barthes, el estudioso puertorriqueño se adelanta a su época, ya que plantea que estudiar la vida de un autor puede presentar ciertos reparos. Por tal razón, lo que propone es que se examine la esencia del autor, no los datos vitales. Para Pedreira, «Unamuno interesa tanto en su vida como en su obra porque su tema es el hombre» (CPMU, 6v). Sus libros son a manera de confesiones, en donde el autor «glosa su sentir [y] exhibe su pasión» (CPMU, 6v), para demostrar «su inconfundible individualización» (CPMU, 7r), que Pedreira define como lo *unamunesco* (CPMU, 7r). En definitiva, dedicarle un curso a Lope, Cervantes, Galdós o a Unamuno, como hace Pedreira a la luz de este cuaderno, se debe a la importancia que Pedreira le asigna al autor, ya que estas figuras son representativas de una época, y a la originalidad y peculiaridad de su obra.

En el presente, muy probablemente resultaría excesivo dedicar parte de una clase al estudio de la vida de un escritor, pero en el 1930-31, fecha en la que Pedreira dicta este curso, como el mismo profesor indica, era una «época amante de la biografía» (CPMU, fol. 6r). Esta fusión biográfica-literaria la fundamenta Pedreira con críticos como Miguel Romera Navarro, quien señala lo siguiente sobre Miguel de Unamuno: «En las letras es como en la vida: leerle es oírle hablar y sentirle el corazón. D. Miguel es imagen de sus libros y sus libros clarísima imagen de su temperamento» (CPMU, fol. 6v). Si utilizamos el concepto de espejo que mencionamos anteriormente, o el de mirar al Otro como una forma de mirarse a sí mismo, podríamos ver que Pedreira estudia la vida y la obra de Unamuno como una manera de demostrar que la vida y la obra de ese autor no están escindidas, sino que una es prolongación de la otra. En fin, cuando se estudia la vida de Unamuno se estudia su obra, así como cuando se estudia la vida Pedreira, se estudia igualmente su obra.

Al finalizar la Introducción o embocadura, Pedreira dedica la segunda parte del curso a la biografía de Unamuno, subdividida, a su vez, en tres secciones: «Estudio y Formación» (CPMU, fols. 8r-10v), «El Hombre Público y el Intelectual» (CPMU, 11r-13v) y «El Destierro» (CPMU, 14r-15r). Estas tres secciones no tienen la intencionalidad de presentar exclusivamente fechas, datos de sus estudios, formación, educación, trabajo, publicaciones, entre otros temas afines, sino la de ofrecer una reflexión profunda sobre la vida de este autor. Para ello, Pedreira se vale de lo que ha dicho la crítica, del contexto histórico, de los escritos de Unamuno

como cartas, obras literarias, discursos (como el ofrecido cuando muere Ganivet), de las opiniones de sus estudiantes (algunas de ellas publicadas en la *Gaceta Literaria* del 15 de junio de 1930, recorte que adjunta a su libreta de apuntes en el folio 10v), entre otros materiales. Esta sección del CPMU es, en ese sentido, a manera de un *collage*, en el que Pedreira incorpora las notas que resumen las ideas principales de la vida de Unamuno, gracias a los materiales que ha leído; las citas directas de la obra de Unamuno en las que él reflexiona sobre su vida, como la que toma del libro *Andanzas y visiones españolas* (CPMU, fol. 10r); las anotaciones de Pedreira en las que señala qué segmentos leerá en clase de alguna de las obras de Unamuno, como cuando indica que leerá la página 15 de sus *Recuerdos de mi niñez y mocedad* (1908) (CPMU, fol. 9r); los recortes u hojas sueltas pegadas al cuaderno, algunos de su autoría o de otros autores; y las reflexiones continuas que Pedreira lleva a cabo a lo largo de todo el cuaderno, estas últimas escritas usualmente con una letra más pequeña que el resto de las oraciones. Para Unamuno, «Él es su obra:: [sic.] su obra es él» (CPMU, fol. 10r). Citemos el siguiente fragmento de *Andanzas y visiones españolas*, que Pedreira incorpora en su cuaderno como cita textual que evidencia lo que estamos diciendo:

No puedo evitar el ponerme en mis escritos, y como nadie es más que el producto de la sociedad en que vive y de la que vive; como todos somos condensación del ambiente en que vivimos, todo el que acierte a ponerse en sus obras pone a su patria, chica o grande, en ellas. (Unamuno, *Andanzas y visiones españolas* 127; CPMU, fol. 10r)

Es tal la importancia de la vida para Unamuno, que él no solo se ocupa de vivirla, sino que escribe y reflexiona sobre ella en sus libros. La reflexión que Pedreira abstrae de esa fusión entre la vida y la obra de Unamuno expresada en muchas ocasiones por este autor vasco tan complejo y contradictorio es que, «mientras se es más personal se es más nacional, y mientras más nacional más universal» (CPMU, fol. 10r), ya sea en el caso del autor español de la Generación del 98, o en el suyo, como imagen o espejo del autor que estudia.

En las obras de Unamuno se registra, no solo el amor por Bilbao, su ciudad natal, sino también su amor por Castilla, aprendido en la ciudad de

Salamanca. Para Pedreira, «nadie antes que él [que Unamuno] había descrito con mayor emoción y dignidad la meseta rocosa de Castilla, bravía y solitaria» (CPMU, fol. 11r), región que describirá en su cuaderno *Poesías* de 1907, a través de sus poemas «Castilla» y «Salamanca». Como dice Pedreira, «Castilla pues le da el sentido de lo español, de lo profundamente nacional, de la actitud heroica frente a la vida que él adopta» (CPMU, fol. 11r). Indica, además, que Unamuno «será amplio, agresivo, duro, dramático, grave, hidalgo, como el paisaje de Castilla». De aquí nacen, para Pedreira, sus obras fundamentales: *En torno al casticismo* (1902); *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905); y *El sentimiento trágico de la vida* (1913) (CPMU, fol. 11r). Así mismo será su poesía, que para Pedreira será igualmente densa y grave (CPMU, fols. 32r-32v) como sus ensayos. En fin, en todo este apartado biográfico, en donde Pedreira destaca la niñez, la educación, la vida pública, el rectorado en Salamanca, la destitución de su puesto como Rector, el destierro de la Península a la isla de Fuerteventura y su eventual regreso a Salamanca, e inclusive una invitación a participar en la Escuela de verano de la Universidad de Puerto Rico, a la que responde «No puedo faltar de aquí» (CPMU, 15r), entre otros asuntos de interés, lo que conoceremos será la vida de Unamuno desde su obra literaria, y viceversa.

El tercer apartado del CPMU se titula «Introducción al Ensayista» (CPMU, 16r). En este segmento Unamuno reflexiona sobre el ensayo como género literario, e indica que este «va a lo esencial-general de una materia sin agotarla» (CPMU, 16r). De otra parte, considera que el «punto de partida para comprender sus ensayos» es la verdad, como dice San Agustín: «*In interiore homine veritas*» (CPMU, fol. 16v). Por supuesto, Unamuno no buscará la verdad, sino *su verdad*, y añade que, para él, «la vida [será] criterio de verdad» (CPMU, 16v).

La identificación de este eje temático en los ensayos de Unamuno —la vida como verdad— Pedreira, como buen lector, la toma, en primer lugar, directamente de la obra literaria del escritor español. Por ejemplo, en la *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno indica lo siguiente: «Por sus frutos conoceréis a los hombres y a las cosas. Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad, y lo es de mentira la que lleve a obras de muerte. La vida es el criterio de la verdad, y no la concord[anc]ia lógica que lo es sólo de la razón» (Tomado del CPMU, 16v)⁵.

⁵ Pedreira, en el folio 16v de su cuaderno, identifica esta cita que toma de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, como procedente de la página 118. En la edición original de este texto

Otro punto esencial en su ensayística es que el hombre es el eje central de su obra; en este sentido, el destino del hombre es lo más que le importa. Señala Pedreira que, como Unamuno quiere estudiar tan bien al hombre, la mejor forma de hacerlo es tomarse él mismo como conejillo de indias. Por eso Unamuno siempre hablará de él en su obra (CPMU, fol. 17r), o si no, de un sujeto vivo que sufra, que piense o que padezca alguna situación especial. En fin, la obra de Unamuno consiste en presentar en ella una «interpretación vitalista» (CPMU, 17r).

Por último, Pedreira señala que Unamuno es un *ideóforo* y un iconoclasta. Es decir, es un ser que se destaca por «convertirse en un rompe-ideas» (CPMU, fol. 18r), que rechaza toda idea inamovible, toda lógica inflexible. Prefiere, por el contrario, el sentimiento y el corazón, e indica que «las ideas tienen que estar a nuestro servicio» (CPMU, fol. 20r), y no a la inversa.

En ese afán de Unamuno de que lo más importante en su vida y en su obra era el hombre más que las ideas, Pedreira —como gran lector— sabe abstraer las tres o cuatro ideas fijas o cardinales de Unamuno desde las cuales hace girar toda su obra, sin importar el género literario que esté usando: «el tema de España; el reino del espíritu; el problema del hombre; ansias de inmortalidad» (CPMU, fol. 20r). Para poder explicar cada uno de estos temas cardinales profundos de Unamuno, Pedreira indica que utilizará y analizará tres obras: *Ensayos I* (1916), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y *El sentimiento trágico de la vida* (1913). Ese mirar al Otro o mirarse en el espejo de Ganivet, como dijo Lissette Rolón Collazo, o de Unamuno, como vamos exponiendo, como una forma de verse o autoevaluarse, se puede ver también en el procedimiento que ambos autores usan, como ha indicado, por ejemplo, María Elena Rodríguez Castro. Cuando Pedreira enseña a Unamuno en este curso ofrecido en el Departamento de Estudios Hispánicos, cuando reflexiona sobre la vida y las contradicciones de este autor vasco, o cuando asevera que la obra literaria de Unamuno la vertebran tres ideas cardinales, lo que hace el estudioso puertorriqueño es mirarse en el espejo y reflexionar sobre los temas cardinales de su propio país. Por tal razón, consideramos que la vida y la obra de Pedreira no estaban

de Unamuno, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905, esta cita se encuentra en la página 150, y en la reedición publicada en Madrid / Buenos Aires, Renacimiento, 1914, en la página 179. Pedreira a veces cita muy libremente; por lo tanto, hay errores menores en los signos de puntuación, palabras, sintaxis, además de las abreviaturas o signos que utiliza en el cuaderno como sustituto de alguna palabra, los cuales corrijo o suplo en todos los casos.

escindida entre la mirada hispánica o hispanófila, o entre su docencia de temática española y sus publicaciones puertorriqueñas, sino hondamente comprometida con el tema principal que dirige toda su vida y su obra, abordado desde diversos flancos: el salón de clases, sus conferencias, sus publicaciones. Si para Unamuno el tema que vertebraba su vida y su obra era el problema de España, para Pedreira, como si fuesen almas gemelas, el tema cardinal de ellas será, igualmente, el tema de Puerto Rico y su reflexión sobre el hombre. Cuando Pedreira logra abstraer la idea de que a Unamuno «es mejor sentirlo que razonarlo; que no se puede analizar en detalles, sino en conjunto» (CPMU, fol. 20v), es una forma de revelarles a aquellos estudiantes que tomaron el curso de Unamuno en los años 1930-31, y ahora a nosotros, lectores que estamos leyendo sobre el hombro de Pedreira, con todo nuestro equipaje de lecturas a cuestas, aunque sea a la distancia, que eso mismo ocurre con él. Citemos lo que escribe Unamuno en *Ensayos VII*, palabras que pudo haber suscrito el mismo Pedreira:

Ruego al lector que considere este libro no por una página aislada, sino por su espíritu general. Éste no puede explicarse más que con el sucesivo diseño de diversos puntos de vista, cada uno de los cuales no es verdadero más que en el conjunto. Una página sola tiene que ser forzosamente falsa porque no dice más que una cosa, y la verdad es el compromiso entre infinitas cosas. (Unamuno, *Ensayos VII* 89; CPMU, fol. 20v)

La cuarta sección del CPMU se titula «Finalidad y Método» (CPMU, fol. 28r). En este apartado Pedreira se dedica a profundizar más en detalle y con ejemplos numerosos de los textos de Unamuno, lo que había esbozado con anterioridad al hablar de la vida o la biografía del autor, del género del ensayo y de los temas principales de la obra de Unamuno. El objetivo de este segmento es lo que el mismo Pedreira escribe justo debajo del título antes mencionado: «Entremos al taller; busquemos sus propósitos; y su técnica» (CPMU, fol. 21r). Para Pedreira, la finalidad o los propósitos de Unamuno son lo que nuestro investigador puertorriqueño define como «Bélica Unamunesca» (CPMU, fol. 21v). La finalidad bélica en Unamuno implica su propósito sugerente, inquietante o en pugna; de esa finalidad bélica nace, entonces, su método: un estilo «desgonzado, suelto, espon-

táneo» (CPMU, fol. 22r), tal y como lo explica en su libro *Contra esto y aquello* (1912) y en su ensayo «A lo que salga» (1912). Citemos a Unamuno en uno de estos ensayos: «hay quienes escriben obras doctrinales de conjunto y hay quienes hacemos ensayos sueltos, más para suscitar y sugerir problemas que para desarrollarlos» (*Contra esto y aquello* 114; CPMU, fol. 22r).

El estilo de Unamuno, según Pedreira, es espontáneo y desorganizado, como sintetiza uno de los ensayos de Unamuno publicado en 1912, «A lo que salga». Indica, además, que el estilo de Unamuno no es elegante, ya que utiliza a veces los signos de puntuación, se equivoca en el uso de las preposiciones o utiliza una ortografía caprichosa (CPMU, fol. 22v). Pero, más importante aún, destaca en Unamuno el uso de la metáfora y de la paradoja por el «espíritu de contradicción» que caracteriza al autor que estudia (CPMU, fol. 23v). En el momento de la crisis del 98 en España, a imagen y semejanza de la crisis de la Generación del 30 en Puerto Rico, es precisamente el recurso de la paradoja el

. . . que define mejor a Unamuno, servidor de la vida; opositor de la razón lógica: Ella es su arma. Cuando la razón filosófica en nombre de la lógica le niega soluciones consoladoras a la vida, la metáfora se hace agónica, se violenta, rebasa su cauce, henchida de discordias, y su anarquía sangrienta la convierte en paradoja. (CPMU, fol. 23v)

En fin, Pedreira dice que «la paradoja le sale de su lucha titánica entre el pensar y el sentir y sus máximas paradojas son sus más grandes obras: *Vida de Don Quijote [y Sancho]* y *El sentimiento trágico de la vida*» (CPMU, fol. 24v).

El quinto apartado del CPMU se titula «Los temas cardinales de Unamuno. I. El problema de España» (CPMU, fol. 26r). En este segmento Pedreira clasifica los temas cardinales de Unamuno en un tríptico: Dios, Patria y Ley. Respecto a Dios, el problema del español es religioso, referente a la inmortalidad; respecto a la Patria, el problema del español es socio-político, referente a la casta y a la interpretación histórica respecto a lo nacional; y sobre la Ley, el problema es individual, respecto a la civilidad. Aunque parecieran ser tres temas diferentes, estos «se conjugan entre sí» (CPMU, fol. 26r) en su Yo o en su ser.

Sobre el segundo tema, el de la Patria, este comienza a plantearse en su obra literaria desde el 1895, con la publicación de una serie de ensayos que en el 1902 recogerá en su libro *En torno al casticismo*. Aunque en el CPMU Pedreira especifica que principalmente atenderá tres obras, entre las que no se encuentra *En torno al casticismo*, reconoce que la misma es importante ya que recrea la atmósfera en donde «se plantea la crisis de España» (CPMU, fol. 26r). Observemos que esta obra se va publicando desde el 1885, es decir, antes del año trágico del 1898. Por lo tanto, como indicó Pedreira en *Aristas* (1930), el tema de la patria no se inicia con la crisis del 98, sino desde mucho antes. Inclusive, el gran pensador Miguel de Unamuno, tan asociado con la Generación del 98, no tuvo que esperar la llegada de «la desgraciada guerra para hacer público su profundo interés por los problemas de España» (Pedreira, *Aristas* 41). Para Pedreira, «nada fundamental añade la catástrofe [del 98] al espíritu vital y contradictorio que hay en Unamuno» (*Aristas* 41) y a su preocupación por España. De hecho, Pedreira considera a Galdós tan innovador o tan del 98 como al mismo Azorín u Ortega y Gasset (*Aristas* 43). De ahí su incomodidad con el término de Generación del 98, tal y como lo expresó en su libro *Aristas*. De la misma manera, pudiéramos extrapolar y decir que la preocupación por Puerto Rico se presenta entre los escritores de la isla mucho antes de Pedreira, y naturalmente, también después de él. Es decir, la preocupación por el problema de Puerto Rico no es exclusiva de Pedreira, ni nace ni muere con él.

De otra parte, Pedreira dedica un breve apartado a aquellos ensayistas anteriores, contemporáneos y posteriores a Unamuno, quienes también trabajan el tema de España, para destacar que el tema de la crisis nacional no nace ni muere con Unamuno, sino que ha prevalecido, con mayor o menor intensidad, a lo largo de la historia incómoda de España. Asimismo, de forma especular, cuando Pedreira mira, analiza y enseña la obra unamuniana, no hace otra cosa que mostrar de manera indirecta su reflexión profunda e íntima de las angustias del problema de su propio país.

El sexto apartado del CPMU se titula «*Vida de Don Quijote y Sancho*» (CPMU, fols. 28r-29v). Es evidente que en este segmento se analiza en detalle este ensayo de Unamuno. Aunque parezca, de primera intención, una obra que se aleja del tema cardinal de Unamuno, la patria española, no es así. Para Pedreira, esta obra del autor vasco representa «un nuevo aspecto de la patria»; «la patria espiritual; la esencia humana, encarnada» (CPMU,

fol. 28r). Debajo del título de este segmento hay una nota que indica: «Vimos *En torno al casticismo*: marasmo del 98» (CPMU, fol. 28r)⁶. Por lo tanto, salta a la vista que Pedreira desarrolla en este cuaderno los temas que trabajará y comentará con sus estudiantes, pero en otras ocasiones, solo registra lo que hará o lo que hizo. Es decir, proponemos que, puede haber segmentos del cuaderno escritos a dos tiempos: en primer lugar, las notas que registra cuando prepara de antemano el curso; y, en segundo lugar, las anotaciones o correcciones que va haciendo sobre la marcha, entre las que se encuentra la que acabo de mencionar. Por lo tanto, del plan general de Pedreira de estudiar principalmente tres libros, *Ensayos I*, *Vida de Don Quijote y Sancho* y *El sentimiento trágico de la vida*, aunque había mencionado que las tres obras principales de Unamuno eran *En torno al casticismo*, *Vida de Don Quijote y Sancho* y *El sentimiento trágico de la vida*, vemos que, de ese plan o bosquejo, al momento, ha logrado estudiar algunos ensayos de su libro *Ensayos I*, la *Vida de Don Quijote y Sancho* y *En torno al casticismo*.

El estudio de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) le permite a Unamuno reflexionar sobre el quijotismo y el cervantismo, declarando que el primero es más importante que el segundo, ya que el quijotismo es sentimiento, mientras que el cervantismo es el intelecto (CPMU, fol. 29r). Concluye, pues, que «Cervantes es inferior a Don Quijote» (CPMU, fol. 29r), y afirma que «el *Quijote* debiera ser la Biblia Nacional por las infinitas consideraciones espirituales que sugiere» (CPMU, fol. 28v). En gran medida, en el tercer centenario de *Don Quijote de la Mancha*, Unamuno se convierte, no solo con el ensayo que estamos comentando, sino también con sus reflexiones acerca de la novela llamada *nivola*, y con la publicación de *Niebla*, en uno de los mejores lectores de la obra de Cervantes.

La última sección del CPMU tiene el título de «Unamuno Poeta» (CPMU, fols. 31r-34r). Aunque en términos proporcionales, el tema de la poesía ocupa en este CPMU solo unos cuantos folios en comparación con el ensayo, Pedreira logra caracterizar al Unamuno poeta de forma integral. Para él, Unamuno es un poeta de «espíritu recio, denso, atormentado» (CPMU, fol. 31v), que no se parece a los poetas anteriores del siglo XIX, como Campoamor, Gaspar Núñez de Arce o Bécquer, ni al modernismo en boga cuando aparece su cuaderno *Poesías* (1907). Lo describe como un

⁶ Obsérvese que Pedreira registra el verbo *ver* en pasado: «vimos».

poeta esencialmente denso (CPMU, fol. 32v), que hay que leer despacio (CPMU, fol. 33v), y que presenta en sus versos «todas las tragedias de la vida y de la muerte» (CPMU, fol. 33v), es decir, «el sentimiento trágico de la vida, suspenso en un hilo invisible que llega a Dios» (CPMU, fol. 33v-34r).

Para Pedreira, la poesía de Unamuno presenta «las dos ideas fundamentales que hemos visto desarrolladas en sus Ensayos: porvenir de España y finalidad del hombre» (CPMU, fol. 33r). Además, la poesía unamuniana, tan íntima y densa, revela, además, como ya hemos mencionado, «el sentimiento trágico de la vida» (CPMU, fols. 33v-34r) de España y del hombre en aquellos años que precedieron y siguieron del 1898. Por tal razón, la última línea borrosa, casi imperceptible, de la primera parte de este cuaderno de notas dedicado al curso de Miguel de Unamuno, dice así: «V. *El Sentimiento Trágico de la Vida*» (CPMU, fol. 34r).

Como cierre del cuaderno, antes de la gran porción de hojas en blanco que hay entre las notas del curso de Unamuno y las notas del curso del Ensayo Contemporáneo, parecería que Pedreira cerraría su curso con el análisis y el comentario de una de las obras principales de Unamuno: *El sentimiento trágico de la vida* (1913). Evidentemente, al menos en este cuaderno, no tuvo tiempo para escribirlas, o tal vez, como hemos propuesto para el caso de otros textos literarios, posiblemente Pedreira se valdría de las anotaciones que tendría en su copia impresa del ensayo unamuniano. De todas formas, con las notas que Pedreira registra en el CPMU, las que provienen de las obras del autor de Bilbao, las que provienen de los críticos que el profesor puertorriqueño utiliza, y de las observaciones y reflexiones que el mismo Pedreira escribe, podemos concluir que en la vida y en la obra literaria de Miguel de Unamuno hay una gran unidad. Su vida y su obra, no importa el género, coadyuvan hacia un mismo eje cardinal: el tema del hombre y de España, en aquellos tiempos recios, usando las palabras de santa Teresa, de aquellos años difíciles antes y después del 98.

Reflexión final: La nave al gareté encontró el puerto

A la hora de estudiar el CPMU nos propusimos investigar si había una escisión o contradicción entre la práctica docente de Antonio S. Pedreira, enseñando cursos de temática española, y su producción literaria, dedicada a los estudios puertorriqueños. Para reflexionar sobre este asunto, seleccionamos el CPMU, libreta autógrafa que nos permitiría escuchar

al mismo Pedreira, puertorriqueño y gran «buceador de la personalidad puertorriqueña», como dijo Fernando Sierra Berdecía en su libro titulado, *Antonio S. Pedreira. Buceador de la personalidad puertorriqueña*, reflexionar sobre sus razones para estudiar a Unamuno, pero más importante aún, cómo lo hizo.

A lo largo de este estudio espero haber probado que: (1) Unamuno fue para Pedreira un autor entre cuya vida y obra existe una prolongación; (2) La obra unamuniana la vertebra una idea cardinal: el problema de España y el problema del hombre, dos preocupaciones que le angustiaban al mismo Unamuno, y que sus obras literarias las presentan y desarrollan, sin importar el género literario de las mismas. Pero, más importante aun, confío haber demostrado que Pedreira, como catedrático de literatura española en la década del 30, que enseñó a Lope, a Azorín o a Unamuno, no miraba hacia ellos para evitar mirar hacia la realidad puertorriqueña, sino todo lo contrario. El estudio de los grandes temas y autores españoles le sirvió a Pedreira como un espejo que le permitía ahondarse, también vía la docencia, en las interioridades de la personalidad y la identidad puertorriqueña. En el caso de Unamuno, conocer la obra de este autor vasco, no solo le facilitó conocer el género del ensayo para aprender a estructurar los suyos, sino que le ayudó a aprender que la vida y la obra de un autor están fundidas, y todo lo que se hace tiene un hilo conductor. Cuando Pedreira escribió sobre Hostos, cuando escribió sobre nuestro periodismo, cuando desentrañó los temas cardinales de la obra unamuniana, o cuando escribió *Insularismo* y dedicó gran parte de su atención al tema del hombre y de la patria, estaba llevando a cabo una misma función: llevar nuestra «nave al garet» (*Insularismo* 97) a buen puerto.

El hispanismo de Pedreira ha sido muy amplio, ha tenido grandes antecedentes y ha tenido extraordinarios seguidores. Nuestra literatura transatlántica no fue ni es exclusivamente la que se escribe, siendo puertorriqueño, en España; o siendo español, en Puerto Rico. Como indicamos anteriormente, es mucho más que eso. Es el estudio de aquella vida y obra que no la limitan las fronteras geográficas, y que se mueve con comodidad a ambos lados del Atlántico. En nuestras ínsulas extrañas tuvimos a Pedreira, caso ejemplar en la llamada Generación del 30. Pero Pedreira ha tenido sus grandes epígonos que han continuado su tarea. En el caso de los estudios literarios, contamos con estudiosos que han podido estudiar zig-zagueantemente al Inca Garcilaso, a Galdós a Lorca o a Palés, como lo ha

hecho Mercedes López-Baralt; o a San Juan de la Cruz, Ernesto Cardenal, Luis Rafael Sánchez o a los moriscos, como lo ha hecho Luce López-Baralt, al estilo de un Federico de Onís, Concha Meléndez o de Margot Arce. Todos ellos forman parte de un largo eslabón de estudiosos, cuya vida y obra, no importa la temática, ha sido, más que un *ensayo de interpretación puertorriqueña*, subtítulo de *Insularismo*, una manera de afirmar nuestra identidad nacional. En fin, la lectura atenta del CPMU nos da las claves para entender el hispanismo de Pedreira, y nos permite concluir que en su vida y en su obra se presentan las dos caras de una misma moneda que contiene una reflexión metódica, cuidadosa, personal y literariamente valiosa del problema de Puerto Rico y del hombre. Por lo tanto, mirar a Unamuno y su obra literaria no constituye un hispanismo extranjerizante y enajenante. Esta mirada al Otro, cual si fuera un espejo, le sirvió a Pedreira como un instrumento para descubrir y afirmar los temas cardinales que vertebran toda su vida y su obra: la identidad puertorriqueña, que no empece a las continuas zozobras, ha llegado a buen puerto.

OBRAS CITADAS

- Altamira Crevea, Rafael. *España en América*. California, F. Sempere y Compañía, 1908.
- Arce, Margot. «Antonio S. Pedreira, hispanista», *Isla*, vol. 2, no. 1, 1940, pp. 7-9,
- Balseiro, José A. *El vigía*, tomo II, segunda edición, Prólogo de Gregorio Marañón, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956. [La primera edición se publica en Madrid en 1928.]
- Barceló de Barasorda, María, «Interpretación de Puerto Rico en la obra de Antonio S. Pedreira», Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Barthes, Roland. «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, 2009, pp. 75-84.
- Beverley, John R. “On the Concept of the Spanish Literary Baroque”, en: *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (eds.), University of Minnesota Press, 1992, pp. 216-230.

- Caballero Wangüemert, María. *El Caribe en la encrucijada. La narración puertorriqueña*, Madrid / Frankfurt / San Juan, Iberoamericana / Vervuert / Callejón, 2014.
- Flores, Juan. *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*, Cuba, Casa de las Américas, 1979.
- García, Gervasio Luis. «El otro es uno: Puerto Rico en la mirada norteamericana de 1898», *Revista de Indias*, vol. 57, no. 211, 1997, pp. 729-759.
- Gelpí, Juan G., *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, 2da ed. Ampliada, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2005.
- González, José Luis. «Literatura e identidad nacional en Puerto Rico», *Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1981, pp. 45-79.
- González, Libia M. «El hispanismo: paradigma y símbolo de una generación», *Revista de Estudios Generales*, Universidad de Puerto Rico, vol. 12, no. 12, julio1997-junio 1998, pp. 213-227.
- López-Baralt, Luce. «Introducción. La matizada occidentalidad de España», en: *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Gredos, 1985, pp. 39-41.
- López-Baralt, Mercedes. «Diario de a bordo». *Diálogo*, diciembre 1995, pp. 24-25.
- . «Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad», *Revista Nuestra América*, núm. 8, enero- julio 2010, pp. 33-54.
- Onís, Federico de Onís. *España en América*. Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo, ensayos de interpretación puertorriqueña*, Ed. Mercedes López-Baralt, San Juan, Plaza Mayor, 2001.
- . *Aristas. Ensayos*. Estudio introductorio de Mercedes López-Baralt, Santo Domingo, Cielonaranja, 2018.
- Ríos Ávila, Rubén. «La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés», *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Nueva Época, Tomo II, año 7, núms. 27-28, pp. 559-576.
- Rivera Díaz, Laura y Juan G. Gelpí. «Las primeras dos décadas del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico: Ensayo de historia Intelectual». En: Consuelo Naranjo, María Dolores Luque y Miguel Ángel Puig-Samper (eds.),

- Los lazos de la cultura. El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939.* Madrid, Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras / Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Historia, 2002, pp. 192-235.
- Rodríguez Beruff, Jorge. «Antonio S. Pedreira, la Universidad y el proyecto populista», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, vol. 13, núm. 2, 1986, pp. 79-90.
- Rodríguez Castro, Malena. «Asedios centenarios: La hispanofilia en la cultura puertorriqueña», *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950*, Enrique Vivoni Farage y Silvia Álvarez Curbelo (eds.), San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 277-327.
- Rolón Collazo, Lissette. «Espejo sobre espejo o la importancia de llamar(-se)... Ganivet en España y Pedreira en Puerto Rico», En: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Tomo II, Madrid, Castalia, 2000, pp. 379-385.
- Sierra Berdecía, Fernando. *Antonio S. Pedreira. Buceador de la personalidad puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1943.
- Silén, Juan Ángel, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*. Editorial Antillana, 1976.
- Trelles, Carmen Dolores. «Los documentos de Antonio S. Pedreira en el Seminario de Estudios Hispánicos Federico de Onís». *El Nuevo Día*, (Suplemento En Grande), 5 de septiembre de 1993, p. 12.
- Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid, Renacimiento, 1928.
- . *Contra esto y aquello*. Madrid, Renacimiento, 1912.
- . *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Renacimiento, 1913.
- . *Ensayos VII*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1918.
- . *En torno al casticismo*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.
- . *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905.

EL HENRY JAMES DE NILITA

Nilita's Henry James

Efraín Barradas, Ph. D.
Universidad de la Florida, Gainesville
Correo electrónico: efrainbarradasf@gmail.com

Resumen

El primer libro de Nilita Vientós Gastón fue un estudio dedicado a Henry James. Es revelador ver por qué esta importante intelectual puertorriqueña se interesó por el gran novelista estadounidense. El estudio de este texto nos ayuda a entender las polémicas culturales que se daban en el momento en Puerto Rico. También nos ayuda a entender los principios estéticos y políticos de la autora según los presenta en este libro injustamente ignorado.

Palabras clave: Nilita Vientós Gastón, Henry James, Polémica de los «puertorriqueñistas» y «occidentalistas», F. O. Matthiessen, Lionell Triling

Abstract

Nilita Vientós Gastón's first book was a study of Henry James. It is revealing to see why this important Puerto Rican intellectual was interested in the great North American novelist. The study of this book helps us to understand the cultural debates that were taking place at that moment in Puerto Rico. It also helps us understand the author's aesthetic and political principles as presented in her unjustly ignored book.

Keywords: Nilita Vientós Gastón, Henry James, Polemic between “puertorriqueñistas” and “occidentalistas”, F.O. Matthiessen, Lionell Triling.

Recibido: 7 de marzo de 2022. Aprobado: 8 de mayo de 2022.

Después del libro

El primer libro que Nilita Vientós Gastón (1903-1989) publicó fue muy diferente al resto de los suyos. *Introducción a Henry James* (San Juan: Ediciones La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1956), es un texto de corte académico que se propone presentar al gran novelista estadounidense a nuevos lectores. Este fue el primer libro sobre James en español. Obviamente el mismo iba dirigido a lectores hispanos, punto de gran importancia y que hay que tener en cuenta cuando se comenta esta obra. En el contexto de la producción intelectual de la autora, el libro es de gran interés, pero, desafortunadamente, no ha recibido la atención que se merece.

Introducción a Henry James recibió en el momento de aparición varias reseñas¹. Estas se diferencian entre sí por el énfasis que ponen en el tema o, por el contrario, en Nilita misma. Muchas de estas fueron escritas por amigos suyos y/o por frecuentes colaboradores de *Asomante*, la revista que entonces dirigía. Por ejemplo, en sendos y amplios comentarios sobre el libro publicados respectivamente en *La Torre* y en *Papeles de Son Armadans*, Ricardo Gullón y Ventura Doreste se enfocan principalmente en las novelas de James, ya que eran poco conocidas en el mundo hispánico. Ambos comentaristas hacen gala de su detallado conocimiento de la obra de James, pero no dejan de alabar el trabajo de Nilita². Como ejemplo del otro enfoque que adoptan algunos comentaristas del libro, tenemos las reseñas de Concha Meléndez y María Teresa Babín, frecuentes colaboradoras de *Asomante* y amigas de la autora. Babín y Meléndez prestan más atención a Nilita que a su libro, aunque no dejan de comentar el mismo³. En general, todos los comentarios escritos por puertorriqueños o por españoles, a pesar de sus diferencias de enfoques, son muy positivos y exaltan la labor intelectual y crítica de la autora.

¹ Agradezco la ayuda que me prestaron Keith A. Manuel, de la Colección Latinoamericana de la Biblioteca Smathers de la Universidad de la Florida, y Miguel Ángel Náter, director del Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Su ayuda ha sido imprescindible para el estudio y revaloración de este libro, especialmente en la localización de las reseñas que se escribieron sobre el libro.

² Ricardo Gullón, «Los libros», *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), volumen IV, número 14, 1956, pp. 195-198. Ventura Doreste, «Una introducción a Henry James», *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), volumen II, número 4, 1956, pp. 107-112.

³ Concha Meléndez, «Libros de Puerto Rico: *Introducción a Henry James*», *El Mundo* (San Juan), 6 de octubre de 1956. María Teresa Babín, «Nilita Vientós y Henry James», *El Mundo* (San Juan), 9 de junio de 1956.

Son marcadamente distintas las dos reseñas del libro publicadas en revistas estadounidenses. Melvin J. Friedman, por ejemplo, apunta la importancia que el libro podría tener para un lector hispano. Pero también señala que este no ofrece una nueva imagen crítica del novelista: “There is no attempt to reevaluate James’s contribution ...”⁴. En este comentario sólo se valora positivamente el capítulo donde se comparan las ideas sobre la novela de James y Ortega, punto que otros comentaristas también destacan y ven como la contribución más original del libro. En oraciones que pueden leerse como de tono condescendientes, Friedman alaba también la amplia bibliografía comentada del breve libro.

Dos años después de la publicación de *Introducción a Henry James* apareció una brevísima evaluación del libro en la sección de reseñas de la revista *American Literature* firmada con las iniciales C. G. Esta nota consiste solamente de una breve frase: “An elementary discussion of the life, background, and works of James, followed by a selective bibliography”⁵. El juicio es breve, tajante y negativo.

Estos son algunos de los comentarios críticos sobre *Introducción a Henry James* que aparecieron en el momento de su publicación. Hay otros, pero creo que estos son representativos de todos los que recibió el libro y se pueden claramente agrupar según su interés —el novelista estudiado o la autora del trabajo— o el origen del comentarista —hispano o estadounidense—. Las reseñas escritas por críticos hispánicos sirven también para confirmar la posición de importancia que ocupaba Nilita en el contexto cultural boricua e hispanoamericano del momento.

Hoy, gracias al distanciamiento temporal y a nueva información sobre la autora y su obra, creo que podemos y debemos volver a *Introducción a Henry James* para ver el libro bajo nuevas perspectivas, perspectivas que a la vez sirven para entender mejor las polémicas intelectuales que se daban en la Isla en el momento de su aparición. El propósito de estas páginas es, pues, tratar de ver por qué esta importante intelectual puertorriqueña dedicó su primer libro a James, un escritor estadounidense tan aparentemente alejado de su realidad social. ¿Cómo se acercó Nilita a este? ¿Qué se puede hallar tras su comentario? En fin, ¿qué dice en el fondo el libro sobre Nilita y hasta sobre nosotros mismos?

⁴ Melvin J. Friedman, *Books Abroad*, volumen 30, número 4, 1956, pp. 433-434.

⁵ C.G., *American Literature*, volumen 30, número 3, 1958, p. 392.

Antes del libro

El estilo de *Introducción a Henry James* está marcado por la oralidad, por un interés comunicativo. Abundan, por ello, fragmentos de oraciones que intentan recalcar una idea y también listados que tratan de presentar pruebas para el argumento que se defiende. Este estilo, típico de toda su prosa en general, se puede asociar al que se emplea en textos legales. Recordemos que la autora fue abogada y parece ser que su adiestramiento profesional marcó su estilo.

Pero el tono que emplea en *Introducción a Henry James* y que se asemeja a las tácticas pedagógicas y a la argumentación legal se explica también por el origen del libro: este surgió de una conferencia sobre James que la autora dictó en 1954 en el Ateneo Puertorriqueño, organización que presidía desde 1946. A este dato hay que añadir que Nilita ya había publicado un brevísimo texto sobre el novelista en su revista, «Nota sobre Henry James»⁶. Hay que apuntar también otros datos reveladores de este primer texto. Más allá de confirmar la pasión de Nilita por James, esta breve página sobre el novelista aparece en el mismo número de la revista donde se publican la traducción de dos ensayos sobre James que aparecieron originalmente en 1943 en *The Kenyon Review*. Nilita mantuvo un estrecho contacto con esta revista donde se dio parte del debate sobre la revaloración del novelista. El hecho es relevante ya que demuestra que Nilita estaba al tanto de la revisión de la obra de James, «revaloración —que lleva ya trazas de convertirse en deificación—»⁷. En el mismo número de *Asomante* donde aparece su breve nota y los dos ensayos sobre James originalmente publicados en *The Kenyon Review* aparece también una reseña suya sobre *The question of Henry James: a collection of critical essays* (1945). Todo esto hace evidente que Nilita estaba muy al tanto de las polémicas en torno al novelista y de la revaloración de su obra.

También hay que apuntar que en 1948 Nilita participó en la “Kenyon School of English”⁸. Esta institución académica sólo funcionaba

⁶ Nilita Vientós Gastón, «Nota sobre Henry James», *Asomante*, año II, volumen II, número 3, 1946, pp. 12-15.

⁷ Nilita Vientós Gastón, «La muerte de un gran “scholar”», *Índice Cultural*, Tomo I, Río Piedras. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 97.

⁸ También hay que apuntar que Nilita manejaba el inglés muy bien, ya que de 1919 a 1921 estudió sus últimos dos años de “high school” en los Estados Unidos. Se graduó de la Lincoln High School en New Jersey.

durante los veranos y ofrecía cursos graduados de literaturas inglesa y estadounidense. La misma fue fundada por tres importantes intelectuales: John Crowe Ransom, el editor de *The Kenyon Review*, F. O. Matthiessen, distinguido profesor en Harvard y fundador de los llamados “American Studies”, y Lionel Trilling, profesor en Columbia University y probablemente el crítico estadounidense más destacado del momento. Estos cursos eran subvencionados por la Rockefeller Foundation y se dieron en Kenyon College los veranos de 1948 al 1950; luego pasaron a la Universidad de Indiana. En el catálogo de 1949 de Kenyon College aparece la lista de profesores y estudiantes que participaron en los cursos del verano anterior y entre ellos, junto a otros veintinueve llamados “full-time auditors”, aparece el nombre de “Gastón, Nilita Vientos” [sic]⁹. Ella misma, en el ensayo ya citado sobre Matthiessen, apunta: «Asistí al curso que sobre poesía norteamericana que [este] dio en Kenyon College en el verano de 1948 y conservo el más vivo recuerdo de sus clases» (98)¹⁰. La participación de la intelectual puertorriqueña en este programa es de gran importancia para su conocimiento de James y para comprobar su gran interés en las letras y la cultura estadounidense¹¹. No cabe duda de que Nilita era desde muy temprano gran admiradora de James y que estaba muy bien preparada para escribir un libro sobre este gran novelista que era figura central de muchos de los debates literarios estadounidenses del momento¹².

⁹ *Kenyon College Bulletin 1949 Catalogue*. <https://digital.kenyon.edu/coursecatalogs/126>. Consultado el 28 de septiembre de 2021.

¹⁰ Nilita Vientos Gastón, «La muerte de un gran “scholar”». Es de interés apuntar que, en el verano de 1949, Concha Meléndez, otra importante intelectual y crítica puertorriqueña, asistió a esta misma escuela de verano. Meléndez conoció allí a Mark Schorer, un crítico interesado en narratología. Este contacto tuvo repercusión en los estudios posteriores de Meléndez sobre el cuento puertorriqueño.

¹¹ El 22 de marzo de 1955 Nilita publicó en una de sus columnas del periódico *El Mundo* una reseña sobre una obra de teatro que montó una compañía que hacía teatro en inglés en San Juan, The Little Theater. La misma era una adaptación de *Washington Square* de James presentada con el título de *The Heiress*. Este breve texto no añade mucho a la discusión del tema de la visión de James de Nilita, pero es otra muestra de su interés por el novelista y por el teatro en general. La reseña de esta producción teatral se recoge en su *Apuntes sobre teatro, 1955-1961* (San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1989, pp. 17-18).

¹² Cabe apuntar que, según Concha Meléndez, Nilita preparaba entonces otros libros sobre escritoras de lengua inglesa: uno sobre Katherine Mansfield y otro sobre Virginia Woolf. Ver, Concha Meléndez, «Nilita Vientos Gastón: silueta y fantasía», *El Mundo* (San Juan) 13 de enero de 1963.

En el libro

Es innegable que en el contexto de la crítica estadounidense *Introducción a Henry James* es meramente “an elementary discussion of the life, background, and works of James” y que el libro muy poco aporta a la discusión que se daba sobre este novelista en los Estados Unidos. Tampoco cabe duda de que la mayor contribución del libro es el capítulo dedicado a comparar la teoría de la novela de James y la de Ortega. Pero se hace necesario establecer que *Introducción a Henry James* no hay que verlo sólo dentro del contexto estadounidense; para evaluarlo justamente hay que colocarlo en el ámbito cultural puertorriqueño del momento. Si ubicamos el libro en ese contexto ¿qué sentido y valor tiene?

El constante y marcado interés de Nilita por James es obviamente el impulso principal que la lleva a ofrecer la conferencia en el Ateneo y, más tarde, a ampliarla y publicarla en forma de libro. Recordemos que en los años cuando que aparece este se daba en Puerto Rico una polémica entre intelectuales que abogaban por el desarrollo de proyectos nacionalistas y otros, aparentemente encabezados por Jaime Benítez, entonces rector de la Universidad de Puerto Rico, que proponían una visión supuestamente cosmopolita, a la que llamaban «occidentalista». René Marqués parodió esa propuesta en un guion para una pantomima titulado *Juan Bobo y la Dama de Occidente*¹³.

Si tomamos a Benítez y a Marqués como representantes de las posiciones que se enfrentan en esta polémica, vemos que en el fondo esta es falsa, ya que los exponentes de la controversia no están en verdadera oposición. Benítez, por ejemplo, aclara que «[e]ste empeño por vincularnos al gran mundo del pensamiento y afinar su valor en esta casa [la Universidad de Puerto Rico] no nos aleja de lo nuestro más que en apariencia»¹⁴. Por su parte, Marqués establece que «[s]omos occidentales desde nuestra nacionalidad puertorriqueña»¹⁵. La polémica se basa en una cuestión de énfasis y Nilita lo ve muy claramente cuando la comenta y declara que «[c]omo

¹³Ver, René Marqués, *Juan Bobo y la Dama de Occidente (Pantomima puertorriqueña para un ballet occidental)*, México, Los Presentes, 1956.

¹⁴ Jaime Benítez, «La vida universitaria y sus símbolos», *Junto a la Torre: Jornadas de un programa universitario (1942-1962)*, San Juan, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 64.

¹⁵ René Marqués, *Juan Bobo y la Dama de Occidente (Pantomima puertorriqueña para un ballet occidental)*, San Juan, Editorial Cultural, 1971; p. 17.

en la mayoría de las polémicas ninguno de los dos bandos tiene toda la razón». Así es «[p]orque los “puertorriqueños” tienen que ser occidentales y a los “occidentalistas” no les queda más remedio que ser puertorriqueños»¹⁶. Unos años más tarde, Nilita sostiene esa solución salomónica, pero parece poner un poco de mayor énfasis en las raíces nacionales; en 1966 apunta que «[s]iempre se va a lo universal por el camino de lo nacional»¹⁷.

Pero hay que apuntar que con la publicación de *Introducción a Henry James* bajo el sello de la editorial de la Universidad de Puerto Rico que tenía entonces como rector a Benítez, y al escribir sobre un novelista estadounidense, Nilita podría parecer como afiliada al bando de los «occidentalistas». A la vez, hay que apuntar que estos parecían tener más interés en la cultura europea que en la estadounidense. Sin embargo, la asociación de Nilita con ese bando es una falsa impresión, ya que lo que ella hace, aquí como en toda su obra, es abrirse a las grandes expresiones artísticas, filosóficas y políticas desde su perspectiva puertorriqueña. Recordemos que el nombre de su revista apuntaba a ese objetivo: asomarse al mundo desde lo propio. Además, un examen de la totalidad de su obra hace claro su marcado interés y sus estrechos contactos con la cultura hispanoamericana y la europea, particularmente con la española.

A pesar de ello, el que dedicara su primer libro a James debió verse, dentro del contexto de la lucha por la defensa de la cultura puertorriqueña, como un caso raro, arriesgado y hasta peligroso de apertura y exaltación del mundo estadounidense. Este adentramiento a esas letras es tan importante por sus afiliaciones críticas como por su temática. *Introducción a Henry James* retrata indirectamente y sin quererlo el conflicto que se daba en esos años en el contexto de la crítica literaria estadounidense. Aparentemente, sin proponérselo, Nilita tomaba partido con uno de los bandos entonces en pugna entre los intelectuales estadounidenses. Aunque los críticos estadounidenses que lo comentaron lo veían como desconectado de ese contexto nacional, en el fondo no era así. Un examen del contenido del libro serviría para aclarar mejor este punto.

Tras una breve introducción donde se establece su finalidad, el libro abre con un capítulo sobre la vida del novelista, «El hombre James». Este

¹⁶ Nilita Vientós Gastón, «Los “puertorriqueños” y los “occidentalistas”», *Índice Cultural*, Tomo I, Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 145.

¹⁷ Nilita Vientós Gastón, «Los noventa años del Ateneo», *Índice Cultural*, Tomo V, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984, p. 227.

es un resumen de la investigación sobre el tema hecha hasta el momento. Por ello la autora depende principalmente de los trabajos de Leon Edel sobre la vida del novelista y los de F. O. Matthiessen sobre la familia James. Nilita destaca en este capítulo el conflicto entre el hombre de acción y el de pensamiento, entre el americano y el europeo. Por supuesto, estas ideas más que de hechos concretos parten de estereotipos y caricaturas, algunas de las cuales empleó el propio James en sus novelas. Como se va viendo, este acercamiento coloca el libro, sin así proponérselo, dentro de las polémicas y la investigación sobre el tema que se daban entonces en los Estados Unidos.

En el segundo capítulo, «Concepto jamesiano de la novela», se coloca la obra de James en el amplio contexto de la narrativa europea del siglo XIX. Nilita depende grandemente de los prefacios que el autor escribió para la llamada “New York Edition” (1907-1917) de su obra. Muy frecuentemente compara la obra de este con la de Proust, una idea constante en el libro.

Pasa en el próximo capítulo al «Estudio de una novela ejemplar: *The Ambassadors*». Este lleva un subtítulo, «Retrato del “caballero de sensibilidad”», y es el mejor ejemplo de su acercamiento crítico, acercamiento que coincide con el de muchos comentaristas estadounidenses de James. Nilita se interesa principalmente por los arquetipos que este crea: la heredera, la joven ingenua, el europeo sofisticado, el norteamericano incauto, entre otros. Y entre todos estos su mayor interés está en el «caballero de sensibilidad» que en *The Ambassadors* queda encarnado por el protagonista, Lambert Strether. Este personaje es para ella «...la aportación más original de James al género: en la creación de una inteligencia consciente como eje desde el cual se desarrolla la acción» (47)¹⁸.

A otro arquetipo jamesiano está dedicado el siguiente capítulo, «Retrato de la heredera». Tras este pasa a explorar el «Retrato del artista», como titula el siguiente capítulo. Pero su interés por esos personajes le sirve de llave para entender la narración y su conexión con la realidad. Por ello establece que «[m]ás que verdaderos caracteres [sic] la mayor parte de sus personajes artistas son el pretexto de que se vale para expresar la realidad y oposición entre el arte y la vida» (69). La presentación de arquetipos y la indagación sobre el concepto de la novela de James resumen su acer-

¹⁸ En esta y próximas citas, colocaré solamente el número de la página entre paréntesis, correspondientes al libro *Introducción a Henry James*.

camiento crítico, acercamiento que mucho le debe a Matthiessen y que coloca su libro, indirectamente, en el contexto de la polémica que se daba en los Estados Unidos sobre la obra de James.

El último capítulo, «James y Ortega y Gasset», es el que varios comentaristas han destacado como el más original y el que hace un aporte al estudio del novelista. Para Nilita «...muchos de los conceptos que Ortega considera fundamentales para crear y enjuiciar la novela moderna los había ya expuesto James unos cuarenta años antes» (71). Hay que apuntar que para ella la fuente de estas ideas de Ortega no es James, ya que «... la mayoría de sus observaciones surgen de la lectura de Proust, que tanta semejanza tiene con James, y de Stendhal, a quien James leyó con gran provecho...» (71)¹⁹.

Nilita no es la única estudiosa que ve esa estrecha relación con Ortega y la teoría de la novela de James. Ya Lionel Trilling en su importante libro *The Liberal Imagination* (1950), libro que Nilita comentó detalladamente²⁰, establecía esa relación entre James y Ortega: “Twenty-five years ago T.S. Eliot said that the novel came to an end with Flaubert and James, and at about the same time Señor Ortega said much the same thing”²¹. Propongo que en este capítulo ella desarrolla esta idea que comparte con Trilling. Mientras este se limita a proponer una semejanza entre las teorías de la novela del filósofo español y el novelista estadounidense, Nilita desarrolla el tema y así ofrece el capítulo más original e importante de su *Introducción a Henry James*.

El libro termina con unas páginas que titula «Resumen» donde se sintetizan las ideas principales del libro y, en breves palabras, trata de presentar lo que ella ve como la filosofía esencial de la obra de James:

La vida no necesita más justificación que ella misma. No hay más reino que este mundo y su dios es la persona. El arte es tan importante porque es lo único que al ordenar intelectual-

¹⁹ Pedro Juan Soto, en una breve reseña sobre el libro de Nilita, señala que una de sus fallas es no apuntar el gran impacto de Turgueniev en la obra de James. Ver, «Nilita Vientós Gastón: una embajadora de Henry James», *El Mundo* (San Juan) 3 de noviembre de 1956, p. 23.

²⁰ Nilita Vientós Gastón, «Un libro de Lionel Trilling», *Índice Cultural*, Tomo I, Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1962, pp. 101-104

²¹ Lionel Trilling, “Art and Fortune”, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Introduction by Louis Menand, New York, New York Review Books, 2008, p. 265.

mente la vida permite gozarla y conservar y transmitir lo más valioso de la expresión espiritual de cada generación. (81)

Estas palabras también expresan de forma precisa y clara las ideas de Nilita misma. Su identificación con James es, pues, contundente y sirve, más que muchos otros textos suyos, para entender su ideología y su visión de mundo.

Efectivamente, *Introducción a Henry James* es “[a]n elementary discussion of the life, background, and works of James”, como apunta C.G. en su micro reseña. A pesar de los comentarios negativos o condescendientes de los dos críticos estadounidenses, el libro de Nilita hay que colocarlo también en el contexto de la revisión del novelista que se daba entonces en los Estados Unidos y en el de la polémica intelectual que se daba en el momento en ese país. Se entiende mejor el libro puesto en ese contexto. Pero innegablemente el libro presenta un capítulo de gran originalidad; además y, sobre todo, es una obra que paradójicamente nos ayuda a entender mejor a su autora y el contexto intelectual puertorriqueño donde se dio.

Detrás del libro

A la pregunta de por qué Nilita Vientós Gastón escribió *Introducción a Henry James* le podemos dar una respuesta sencilla: porque este era uno de sus escritores favoritos y porque quería compartir su admiración con otros lectores, particularmente con los de habla hispana. Pero quedan aún otras preguntas urgentes sin contestar: ¿qué sentido tiene la publicación de su libro en el contexto puertorriqueño?, ¿qué nos dice este hecho sobre nuestro ámbito cultural y político del momento?

Ya se ha apuntado que, en 1956, cuando apareció el libro, se daba en Puerto Rico una polémica entre defensores de la cultura nacional y otros que enfatizaban la necesidad de mirar más allá de las fronteras insulares²². Nilita, con mirada de zahorí, ve que ambos polos en esta polémica decían

²² Es revelador que en el mismo año cuando que aparece el libro sobre Henry James se publica la que supuestamente es la primera historia de la literatura puertorriqueña, obra de Francisco Manrique Cabrera. Un año antes había aparecido un diccionario de las letras boricuas preparado por Josefina Rivera de Álvarez. Para una discusión de la polémica alrededor de la aparición de estos libros véase mi ensayo «Los silencios del canónigo: Francisco Manrique Cabrera y su *Historia de la literatura puertorriqueña*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) año XXX, número 1, 2003, pp. 23-36.

algo muy parecido; ve que sólo diferían en el grado de énfasis que ponían en la defensa de lo nacional o en la necesidad de incorporar a nuestra cultura el canon occidental. Pero no cabe duda de que entre los intelectuales y artistas boricuas de entonces había un gran miedo a la asimilación política y cultural a los Estados Unidos y que algunos veían el llamado «occidentalismo» como una puerta hacia esta. Por ello mismo y con un marcado sentido de culpa, el entonces gobernador Luis Muñoz Marín, defensor de un nuevo colonialismo disfrazado de autodefinición, propuso en 1955 la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, una agencia gubernamental que debía defender y preservar la cultura nacional.

Unos años antes, en 1948, Nilita publicó en su columna «Índice Cultural» un revelador texto que titula «Las revistas de minoría en los Estados Unidos»²³. En este destaca el trabajo de dos de las revistas más conocidas, *The Partisan Review* y *The Kenyon Review*. Pero esta columna revela su gran aprecio de las letras estadounidenses, aprecio que no dejaba de ser conflictivo en el contexto insular. Desde la primera oración de esta columna se hace evidente ese problemático aprecio:

En Puerto Rico a pesar de nuestra íntima relación con Estados Unidos se conoce muy mal la literatura norteamericana contemporánea. Acaso el carácter de la relación política entre los dos pueblos sea, en el fondo, la causa fundamental de esta ignorancia. Sólo vemos a Estados Unidos a través de las convicciones o prejuicios de nuestros ideales políticos. Nuestra actitud se caracteriza, casi siempre, por un repudio instintivo e ilógico o por una admiración desorbitada y falta de sentido crítico. (23)

²³ Nilita Vientós Gastón, «Las revistas de minoría en los Estados Unidos», *Índice Cultural*, Tomo I, Río Piedras, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1962, pp. 23-26. Hay que apuntar que dos años antes de la aparición de la columna de Nilita, en 1946, Lionel Trilling publicó como introducción a una antología de textos publicados en *The Partisan Review* uno que titula “The function of the little magazine”, ensayo que luego recogió en 1950 en *The Liberal Imagination*. No creo que sea arriesgado pensar que Nilita, quien se mantenía al tanto del quehacer literario estadounidense, hubiera conocido la introducción de Trilling antes de que apareciera en *The Liberal Imagination*. El contenido del texto de Nilita es muy distinto al del de Trilling, pero es posible que este fuera la semilla o la inspiración para el suyo. Esto sería otra prueba más de la atenta lectura de Nilita de los textos del gran crítico estadounidense.

Es en este contexto definido por la propia autora que hay que colocar su *Introducción a Henry James*. El libro trata de presentar a los lectores «boricuas» uno de los grandes artistas de las letras de la metrópoli. Para un intelectual puertorriqueño que luchaba por la independencia y por la preservación de la cultura nacional este hecho era algo sorprendente, más aún si se colocaba el libro dentro del ámbito de la polémica entre «occidentalistas» y «puertorriqueñistas». Se hacía difícil valorar un libro sobre un escritor estadounidense escrito por una importante intelectual quien ya había demostrado su fuerte compromiso por la independencia y la cultura de Puerto Rico.

Pero estas palabras de Nilita sobre nuestro desconocimiento de las letras estadounidenses dice más aún sobre *Introducción a Henry James*. Detrás de la columna citada y de otras que se recogen *Índice Cultural*, hallamos claves para entender el interés de Nilita por la cultura y las letras estadounidenses y sobre las polémicas que en ellas se daban. Dos problemas son la fuente de las diferencias entre estos. Primero estaba la confrontación entre los marxistas y los anticomunistas. El caso ejemplar es el de los que se solidarizaron con *The Partisan Review*, revista que en sus orígenes se asoció al Partido Comunista de Estados Unidos, pero que pronto rompió esa relación. Algunos de los intelectuales que se asociaron a esta revista trataron de mantener una postura izquierdista, pero, a la par antiestalinista. Otros que al principio adoptaron esa misma posición dieron un marcado viraje a la derecha²⁴.

En segundo lugar, hay que apuntar la polémica que se daba entre los críticos que se asociaban al llamado “New Criticism”, corriente de carácter formalista que postulaba la independencia del texto de la vida del autor y de sus circunstancias históricas. Muchos de estos intelectuales, que fueron conocidos como los “Fugitives” y los “Agrarians”, venían del Sur de los Estados Unidos y algunos adoptaron posiciones conservadoras y hasta racistas. Estos, entre los que se destacaron Allen Tate, Robert Penn Warren, Flannery O’Connor y Robert Crowe Ransom, tuvieron una estrecha relación con *The Kenyon Review*. Esta revista y el “English School” estaban dirigidas por Ransom, quien trató de mantener una posición crítica balanceada y por ello solicitó la participación directa de Trilling, crítico que quedó asociado a *The Partisan Review* y al grupo de intelectuales

²⁴ Para un discusión de este tema, véase el libro de Frances Stonor Saunders, *The cultural cool war: the CIA and the world of arts and letters*, New York, The New Press, 2013.

neoyorquinos. Ransom pudo agrupar a intelectuales de diversas ideologías y atraerlos a su revista y a su escuela de verano. Como apunta Grant Webster:

The gathering of this galaxy of critics was important because it gave Formalists criticism a kind of institutional and public identity it had not had before. In a way, in the Kenyon School, Ransom managed to reconcile in life those tensions between opposing positions which he worried over perpetually in his criticism. Here the Fugitives and the New York Intellectuals came together – Southern regionalists and urban Jews, Agrarian and Marxist – in a way that seemed impossible when criticism was at the poles only a few years before. (106)

Aunque Nilita no trata directamente estas polémicas, las mismas marcan parte de su obra. Esto se evidencia, sobre todo, en su aprecio por dos críticos que obviamente influyeron grandemente en su visión de las letras estadounidenses y también su acercamiento crítico en general. Estos son Lionell Trilling y F. O. Matthiessen.

Tanto Matthiessen como Trilling estudiaron la obra de Henry James. El principal estudio que Trilling le dedicó a este sirvió de introducción a una edición de *The Princess Casamassima*, que apareció en 1948 y que luego recogió en *The Liberal Imagination*. Nilita lo considera «...un brillante apunte del sentido social de la novela del gran artista norteamericano y uno de los mejores ejemplos del tipo de crítica en que sobresale Trilling» (103). Apunta también que este no se define como seguidor del “New Criticism”, escuela a la que ataca en otro texto incluido en *The Liberal Imagination*. Trilling se interesa en algunos casos, como en su ensayo sobre James, en una interpretación socio histórica de la literatura. Recordemos que este, como señala la misma Nilita, «...es uno de los críticos que con más ponderación y cordura ha sabido hacer uso de las teorías de Freud sin deformarlas ni exagerarlas» (104). Pero lo que más le atrae de Trilling es su postura liberal y su «...gran fe en el poder de la literatura» (104). A pesar de ello hay que apuntar el carácter conservador de su pensamiento. Uno de los estudiosos de su obra dice tajantemente que “...he was essentially a conservative –a conservative mind– nurtured in a libe-

ral-radical environment”²⁵. Pero, más que esa postura política, a Nilita le interesa de Trilling su visión de la literatura como herramienta para definir al individuo. Louis Menand apunta este importante rasgo de su obra: “Trilling thought that people’s literary preferences tell us something about the kind of human being’s they wish to be and about the way they wish other human beings to be – that is, something about their morality and their politics”²⁶. En fin, la postura de Trilling era, desde su controvertible posición, siempre política. Por ello y, sobre todo, por su deslumbrante inteligencia, su obra atraía grandemente a Nilita.

Matthiessen, por su parte, escribió tres estudios sobre James, los que Nilita considera «indispensables», como apunta en la bibliografía comentada de su libro. Para Giles Gunn “...his three books on Henry James (...) helped initiate the James revival in the late 1940s”²⁷. Dado este gusto compartido, es obvio que Nilita se interesara por el distinguido profesor de Harvard. A ese interés hay que sumar el contacto personal con él en la escuela de verano de Kenyon College.

En el contexto de la Guerra Fría, Matthiessen era un intelectual radical, aunque desde la perspectiva de hoy no lo es tanto. Frederick C. Stern aclara que “[a]lthough Matthiessen was not a Marxist, he was a student of Marx. ... He found Marxism limited, and especially found it so as a Christian. ... Matthiessen was part of an important non-Communist and non-Marxist streak in American radicalism”²⁸. Algunos comentaristas de su obra destacan su gran interés por el estudio de arquetipos en la narrativa. Este es un rasgo que hallamos en *Introducción a Henry James*. El interés principal de Nilita está en los que James crea en sus novelas: el caballero de sensibilidad, la joven ingenua, el artista. No cabe duda de que la obra de Matthiessen la impactó grandemente. Pero, a pesar de su flexibilidad crítica y de su profunda identificación como cristiano, su obra era demasiado radical para el momento en los Estados Unidos. Esta situación y la depresión causada por la muerte de su compañero de vida lo llevaron al suicidio.

²⁵ Stephen L. Tanner, *Lionel Trilling*, Boston, Twayne Publishers, 1988, p. 125.

²⁶ Louis Menand, *The free world: art and thought in the Cold War*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2021, p. 171.

²⁷ Giles Gunn, *F. O. Matthiessen: the critical achievement*, Seattle, University of Washington Press, 1975, 1984.

²⁸ Frederick C. Stern, *F. O. Matthiessen: Christian socialist as critic*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981, p. 17.

En la hermosa nota que Nilita escribe a raíz de la muerte de Matthiessen destaca la gran importancia que este tuvo en la revaloración de James. Pero más que nada ve en este, como lo había apuntado también en Trilling, aunque desde distintas perspectivas políticas y muy diferentes circunstancias personales, el problema del intelectual estadounidense que tiene que confrontar un ambiente social antagónico:

El caso de Matthiessen es un claro ejemplo de cuán difícil es para un hombre inteligente, que expresa con ingenua sinceridad su posición, vivir en medio de la cruenta lucha ideológica de nuestro tiempo que no quiere comprender más que las posiciones absolutas y se niega a distinguir matices. (99)

Para Nilita, tanto Trilling como Matthiessen se acercan a las letras de manera ecléctica y flexible a la vez adoptan posiciones políticas liberales o radicales que van en contra de la ideología dominante en los Estados Unidos en el momento de la Guerra Fría. Matthiessen, mucho más que Trilling, es para Nilita el modelo ideal del intelectual estadounidense. Ambos, uno en mayor y otro en menor grado, marcan *Introducción a Henry James*.

Dentro del libro

Me imagino que, para algunos, cuando apareció *Introducción a Henry James*, el libro parecía problemático o, al menos, enigmático. Tuvo que ser así porque un típico lector puertorriqueño del momento parecía tener que colocarlo en uno de los polos de la falsa polémica entre los «occidentalistas» y los «puertorriqueñistas». Más aún, este fue el primer libro de Nilita, una intelectual que había probado su fidelidad política a la lucha por la independencia y por la cultura nacional. ¿Enigmático? ¿Problemático? Lo era y todavía lo es. Por ello hay que preguntarse cómo podemos entender estas contradicciones o estos opuestos que vemos en su libro sobre James.

En primer lugar, hay que apuntar que Nilita probó con *Introducción a Henry James* que un sujeto colonial podía apropiarse de los productos culturales de la metrópoli y hacer una contribución en ese contexto. Pero, sobre todo, su libro servía —y sirve más aún hoy— para ofrecer un retrato suyo. El retrato que ella pinta de James puede verse también como un autorretrato:

La vida no necesita más justificación que ella misma. No hay más reino que este mundo y su dios es la persona. El arte es tan importante porque es lo único que al ordenar intelectualmente la vida permite gozarla y conservar y transmitir lo más valioso de la expresión espiritual de cada generación. (81)

Con una pasajera alusión a Alejo Carpentier —«no hay más reino que este mundo»— y con la entronización del ser humano, entronización que trae ecos existencialistas, Nilita presenta a James —y al hacerlo se presenta a sí misma— como un intelectual ateo que halla la salvación por el arte que se convierte en instrumento para darle sentido al absurdo de la vida. Detrás de este retrato de James, que es a la vez un autorretrato, se esconde la gran admiración que Nilita sintió por Albert Camus y su pensamiento.

Pero esos intelectuales que, como James y ella misma, no aceptan un orden teológico y ven el arte como medio de salvación deben tener mucho cuidado con sus circunstancias políticas y con la sociedad en que vive. Por ello Nilita pide que se tenga precaución y pone a Matthiessen como ejemplo doloroso de un intelectual que pierde esa perspectiva y queda aniquilado por su sociedad:

El caso de Matthiessen es un claro ejemplo de cuán difícil es para un hombre inteligente, que expresa con ingenua sinceridad su posición, vivir en medio de la cruenta lucha ideológica de nuestro tiempo que no quiere comprender más que las posiciones absolutas y se niega a distinguir matices. (99)

La muerte de Matthiessen fue un ejemplo negativo, como lo vio Nilita. Así fue porque ella también tuvo mucho cuidado al denunciar las actitudes políticas que le exigían adoptar posiciones sin matices. En este sentido apoyaba la “liberal imagination” que defendía Trilling. Este fue un problema al que se enfrentó toda su vida. La lección fue muy bien aprendida y, por ello, no fue un conflicto ideológico que le limitó su marco de acción.

En *Introducción a Henry James*, Nilita retrata a su novelista favorito y a los estudiosos de su obra «que más le atraía», Trilling y especialmente Matthiessen. Y al así hacerlo se retrata a sí misma: una intelectual atea

que ve el arte y la labor intelectual como herramientas existenciales para sobrevivir en el turbio mundo político en que le tocó vivir, la Guerra Fría en la colonia.

Es que el Henry James de Nilita es también la Nilita de Nilita.

¿ES EL QUEÍSMO UN FENÓMENO FEMENINO?

Does queísmo is a linguistics phenomenon produced by females?

Brenda Corchado, Ph. D.
Universidad Interamericana de Puerto Rico
Recinto de Arecibo
bcorchado@arecibo.inter.edu

Resumen

Esta investigación pretende medir si la variable sociolingüística *género* incide en la manifestación de los fenómenos lingüísticos conocidos como queísmo y dequeísmo en una muestra de «El habla culta de la generación joven de San Juan, Puerto Rico». Como introducción, se presentan consideraciones teóricas básicas sobre ambos conceptos; luego se procede a la explicación de la metodología utilizada para el análisis de los datos y se concluye con la explicación de los resultados obtenidos referidos a la variable ya identificada. El interés en el tema surge debido a la limitación de estudios relacionados con la presencia o eliminación indebida de la preposición *de* antes de la conjunción *que* en el español de Puerto Rico y más aún si estos apuntan a una variación diastrática como factor determinante para la variación lingüística.

Palabras claves: queísmo, dequeísmo, español de Puerto Rico, morfosintaxis, ultracorrección, género y variación sintáctica.

Abstract

This research aims to measure whether the sociolinguistic variable gender affects the manifestation of the linguistic phenomena known as “queísmo” and “dequeísmo” on a sample of “El habla culta de la generación joven de San Juan, Puerto Rico”. As an introduction, basic theoretical considerations on both concepts are shown; then it is presented the methodology used for data analysis and it concluded with results obtained referring to the variable already identified. The interest towards this topic is related to the limitations of investigations related to the presence or

absence of the preposition *de* before the conjunction *que* in Puerto Rican Spanish and even more if they point to a diastratic variation as a main factor for a linguistic variation.

Keywords: queísmo, dequeísmo, Puerto Rican Spanish, morphosyntax, hypercorrection, gender and syntactic variation.

Recibido: 4 de septiembre de 2020. *Aprobado:* 2 de diciembre de 2020.

Introducción

Tanto el queísmo como el dequeísmo ofrecen amplio margen de estudio para la variación sintáctica ya que presentan la alternancia en la aparición de una preposición, generalmente la *de*, en construcciones cuyas estructuras exigen su ausencia o presencia. En la mayoría de las ocasiones, se han analizado ambas incidencias lingüísticas en conjunto y la presente investigación no es la excepción.

Según el *Diccionario de lengua española* (2014), el queísmo ocurre al suprimirse indebidamente la preposición (generalmente *de*) delante de la conjunción *que*, cuando la misma viene exigida por alguna palabra del enunciado. Una de las exigencias ocurre en los casos de verbos que se construyen con un complemento de régimen como el verbo «convencer» en la oración: *Lo convencí de que escribiera el artículo*. Suprimir la preposición conllevaría una oración incorrecta como la siguiente: *Lo convencí que escribiera el artículo*.

Además de las oraciones subordinadas, también se consideran casos de queísmo las locuciones conjuntivas *a pesar que*, *en caso que*, *a condición que* y *con tal que*. Otros casos del mismo fenómeno se observan también en frases adjetivales con el verbo «estar» como en *estás seguro que* y *estoy convencido que*.

En cuanto al dequeísmo, este consiste en el uso indebido de la preposición *de* delante de la partícula *que* cuando la preposición no viene exigida por ninguna palabra del enunciado. Existen ocasiones específicas en las que la normativa establecida ha indicado que no se debe utilizar la preposición *de* delante de *que* en oraciones subordinadas sustantivas como la siguiente: *Me alegra de que sean felices*, en lugar de *Me alegra que sean felices*. Otro caso de incorrección sería en oraciones subordinadas de atri-

buto: *Mi intención es de que participemos todos*, en lugar de *Mi intención es que participemos todos*¹.

También se consideran casos dequeístas las locuciones o frases conjuntivas en las que se inserta la preposición *de* donde no es necesaria, como por ejemplo en la frase *a no ser de que* en lugar de *a no ser que*. Mención especial merecen las locuciones temporales *antes (de) que* y *después (de) que*, las cuales fueron consideradas, en un principio por algunos gramáticos, como casos dequeístas al tomar como referencia la locución latina *ante quam* que no poseía preposición; sin embargo, hoy se aceptan ambas como correctas².

Marco teórico

Tanto el dequeísmo como, más recientemente, el queísmo, han sido estudiados desde diferentes marcos teóricos durante los últimos cuarenta años. Uno de los primeros en iniciar el estudio de dichos fenómenos lingüísticos fue Ambrosio Rabanales (1974), quien, desde una perspectiva estructuralista, propuso su hipótesis sobre el cruce de estructuras paralelas para explicar la inserción o la omisión de la preposición *de* delante de la partícula *que* de forma indebida. Rabanales fundamenta su investigación sobre la equivalencia de contenidos que tienen oraciones como las siguientes: *Temía que no viniera* / *Tenía el temor de que no viniera*. La similitud entre ambas lleva al hablante a confundirlas y provoca el siguiente resultado: *Temía de que no viniera*.

Aunque las conclusiones de su investigación todavía están en revisión, Rabanales marcó la pauta para análisis posteriores al establecer la relación entre el queísmo y el dequeísmo y no estudiarlos como fenómenos aislados.

Partiendo de la idea de que si se estudia el dequeísmo se debe también estudiar el queísmo, lingüistas como Bentivoglio (1976, 1977) y Arjona (1978, 1979) han analizado ambos fenómenos utilizando el marco teórico variacionista de Labov (1972). Dicho marco teórico les ha permitido explorar el hecho de que estas dos variantes sintácticas puedan o no alternar sin que esto conlleve necesariamente un cambio de significado dentro de la oración. Esto último les ha llevado a proponer, en especial a Bentivoglio,

¹ Las estructuras mencionadas como ejemplos forman parte del corpus analizado.

² Según el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), tanto las formas *antes que* y *después que* con o sin la preposición delante son igualmente válidas.

que tanto el queísmo como el dequeísmo son el resultado de la ultracorrección entre estructuras que pueden o no estar relacionadas semánticamente.

Se debe añadir que estos trabajos han enriquecido los estudios del problema mediante la utilización comparativa de variables como género, educación y nivel económico entre sus informantes. Todo esto ha provisto valiosa información sobre la frecuencia con que se observan los mencionados fenómenos dentro de las estructuras oracionales en que aparecen.

Frente a las explicaciones anteriores, destaca la de E. García (1986), quien brida un nuevo giro al enfoque variacionista tradicional e incluye en las razones para la ocurrencia tanto del queísmo como del dequeísmo aspectos relacionados con la menor precisión semántica de la preposición *de* si se compara con las demás. García establece que la preposición *de* opera como un conector a distancia o, en otras palabras, como una expresión del distanciamiento del hablante en torno al enunciado que emite y establece una menor implicación del sujeto respecto al predicado. Trabajos investigativos como los De Mello (1995) y Swenter (1999) han explorado dicha teoría y han producido resultados interesantes.

Esta investigación se fundamenta en el concepto de variación sintáctica tradicional y pretende constatar la ocurrencia o ausencia de la preposición *de* en contextos en que el hablante la hace alternar ya sea omitiéndola (queísmo) o insertándola (dequeísmo). Los contextos considerados son todas las construcciones que abarcan las dos vertientes del fenómeno dentro de la muestra analizada. Al igual que Bentivoglio y Arjona, se entiende que existen factores externos al ámbito lingüístico, como en nuestro caso lo es el género, que pueden establecer una diferencia en los resultados que presentan las mencionadas estructuras en el español puertorriqueño.

Se entiende, además, que la intromisión u omisión de la preposición *de* antes de *que* no altera el contenido semántico de la construcción en que se encuentra. Como los contextos ya han sido identificados como equivalentes, la atención de esta investigación no se centrará en las diferencias de significado de las formas que alternen, a sabiendas de que puede haber rasgos en el discurso que les podrían dar un significado un tanto distinto.

Estado de la cuestión

En el español puertorriqueño existen varios trabajos relacionados con los fenómenos queístas y dequeístas. Uno de los primeros fue el de Gutiérrez Araús (1986) en *La omisión de preposición ante relativo "que" en el*

español de Puerto Rico. Este estudio comparó las hablas de Madrid y de San Juan en los contextos en los cuales se omitían preposiciones delante del *que* relativo. Entre sus hallazgos no encontró casos de dequeísmo en el habla de los sanjuaneros y los casos de queísmo hallados en la muestra de Puerto Rico no fueron muy diferentes a los del habla culta madrileña.

Dietrick (1992) en *(De) queísmo y cuestiones afines en el habla culta de San Juan Puerto Rico*, analizó veintitrés entrevistas de la *Norma culta de San Juan* y encontró que tanto los casos de queísmo como de dequeísmo se presentaron con mayor incidencia en los hablantes varones de la primera generación (25-35 años) que en las mujeres de dichas edades.

Por otro lado, la tesis inédita de maestría de María del Pilar Rivera (1998) titulada *Queísmo y dequeísmo en la norma popular de San Juan*, exploró los contextos en que aparece o se omite la preposición *de* delante de la partícula *que* tomando en consideración factores sociales como la edad y el género. Entre sus hallazgos destacó que el queísmo era más frecuente que el dequeísmo en su muestra y fue producido mayormente por la variable mujeres.

Por último, hay que señalar que existe una tesis doctoral inédita de Santori (2014), titulada *El (de)queísmo en la prensa oral y escrita en Puerto Rico*, pero circunstancias fuera de nuestro control nos impidieron tener acceso al contenido de la misma en los momentos en que se redactó este artículo.

Justificación y propósito

Consideramos que el presente estudio contribuye al análisis y a la descripción de las manifestaciones del queísmo y del dequeísmo en el español puertorriqueño porque hasta el momento no existen trabajos relacionados con dichos fenómenos en los contextos seleccionados de las conversaciones de la generación joven (entre 15-25 años) de San Juan Puerto Rico mediante entrevistas recopiladas por la Dra. Iris Yolanda Reyes Benítez en *El habla culta de la generación joven de San Juan* (2001), tomo I.

El hecho de que el corpus estudiado no incluya otra variable que no sea la de género, ya que el nivel educativo y generacional están establecidos por la naturaleza del estudio, abre la posibilidad para trabajos comparativos posteriores en los que se puedan atender otras variables sociales y económicas, y a través de los cuales se fomente la revisión de los hallazgos que esta investigación pueda ofrecer.

Metodología

La metodología utilizada para este estudio será realizada dentro del marco variacionista establecido por Labov a través del cual analizaremos la totalidad de los casos de queísmo y de dequeísmo en una muestra de dieciocho informantes, nueve mujeres y nueve varones. Como ya se indicó, se tomará como variable el género para establecer si este factor influye en la ocurrencia o ausencia de la preposición *de* delante de la partícula *que*.

Además, se clasificarán como correctas e incorrectas las oraciones o frases en la cuales esté presente o ausente la preposición *de* según la norma establecida para cada caso. Al clasificarlas, se tomará en consideración el contexto oracional en que aparecen los fenómenos lingüísticos mencionados y, en especial, el tipo de verbo que antecede a dichas estructuras.

Hipótesis

Se medirá la frecuencia del dequeísmo y el queísmo en el habla culta de los jóvenes de la ciudad de San Juan basándonos en las siguientes hipótesis:

- Los hombres tendrán más casos de dequeísmo que las mujeres.
- El queísmo será mayor que el dequeísmo en la totalidad de la muestra.
- Los contextos oracionales en los cuales aparecen verbos de dicción (comentar, decir...) y de pensamiento (pensar, creer, entender...) serán más propensos para la aparición del fenómeno del dequeísmo que del queísmo en la totalidad de la muestra.

En cuanto a las primeras dos hipótesis presentadas, se espera que los resultados confirmen el apego por parte del género femenino a la norma estándar si se considera que el queísmo se podría manifestar como un fenómeno de ultracorrección en el cual se incurre con mayor frecuencia por temor a no caer en el dequeísmo según estudios anteriores realizados en el español caribeño (Bentivoglio 1980).

Por otro lado, la tercera hipótesis toma como base los señalamientos establecidos por Arjona (1978), en los cuales la autora señala que existen

determinados verbos, en especial los pronominales, que ofrecen los casos más frecuentes de la omisión o adición de la preposición *de* delante de la conjunción *que* en oraciones subordinadas.

Presentación del estudio

El corpus para este estudio comprende dieciocho entrevistas que se dividen entre nueve realizadas a varones y nueve a mujeres. Las edades de las informantes femeninas fluctúan entre los dieciocho y veintitrés años de edad; la de los varones, entre los dieciséis a veintitrés años.

La muestra obtenida se llevó a cabo tomando en consideración las normas establecidas por las directrices metodológicas del proyecto PILEI e incluyen tanto estudiantes de Escuela Superior como alumnos que cursaban su primer año en la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Como ya se ha mencionado anteriormente, las entrevistas están recogidas en el tomo I de *El habla culta de la generación joven de San Juan*, edición de Iris Yolanda Reyes Benítez (2001).

El número total de oraciones analizadas, ya que presentaron u omitieron la preposición *de* delante de la partícula *que*, fue de 1,063³. De este total, se clasificaron como queístas veinticuatro oraciones para un total de 02.25% y como dequeístas cuarenta y cinco oraciones para un 04.70%.

A. Oraciones con queísmo

El número total de oraciones en las que aparece la partícula *que*, incluyendo tanto casos queístas como no queístas, fue de 932 o un 87.67%. De ese total, 462 o un 49.57% corresponde a la variable varones; mientras que a la variable mujeres correspondió un total de 470 apariciones o un 50.43%.

De todas las oraciones que se contabilizaron con la partícula *que*, se clasificaron como correctas o como casos en los que la construcción no exigía *de*, un total de 908 o un 97.42 %. De dicho total, unas 450 o 49.55% correspondió a los varones y 458 o un 50.45% fue utilizado por las mujeres. Esta información se encuentra detallada en la tabla siguiente:

³ Esta cifra incluye todas las oraciones que tenían la posibilidad de que ocurriera tanto queísmo como dequeísmo, por lo que no se tomó en consideración la corrección o incorrección de las mismas durante esta etapa de la recopilación de datos.

Tabla I

Total de oraciones correctas con <i>que</i> del total de oraciones analizadas	908 = 97.42%	
Varones	450	49.55%
Mujeres	458	50.45%

De todas las oraciones analizadas, se clasificaron como incorrectas o casos en que el enunciado no exigía la preposición *de* antes de *que* un total de veinticuatro o un 02.58%. De estas, diez oraciones correspondieron a los varones con un 41.67 % y un total de catorce o 58.33% correspondió a las mujeres. El total se desglosa en la siguiente tabla:

Tabla II

Total de oraciones incorrectas o casos de <i>queísmo</i> del total analizado	24 = 02.58%	
Varones	10	41.67 %
Mujeres	14	58.33 %

Los contextos en los que aparecieron los veinticuatro casos de *queísmo* se dividieron en: verbos pronominales y locuciones verbales (*acordarse, enterarse, darse cuenta*); en formas verbales compuestas por el verbo *estar* + *adjetivo* acompañado de complemento preposicional (*estar seguro*) y en sustantivos también acompañados por complementos preposicionales+ *que* como es el caso de *el hecho que*. Otro de los contextos en que se omitió la preposición *de* antes de *que* fue en los sintagmas o grupos preposicionales *al extremo (que)* y *a favor que*. Todos estos contextos se detallan en los apartados que se presentarán a continuación.

1. Contextos oracionales en donde apareció queísmo

a. Verbos pronominales y locuciones verbales

Las frecuencias distribucionales de verbos pronominales en que aparecía queísmo en todo el corpus estudiado se detallan de la siguiente manera: *acordarse* con cuatro casos divididos en dos o un 50 % en los varones y dos o 50% de mujeres, *enterarse* con dos casos solo producidos por mujeres con un 100% de aparición en la muestra. Se puede observar también la locución verbal *darse cuenta*⁴, la cual apareció en doce ocasiones divididas en cuatro o 33.33 % de utilización por parte de los varones y ocho o un 66.67% por las mujeres. Este resultado se aprecia en la tabla que se muestra a continuación:

Tabla III

Verbos pronominales y locuciones verbales en que apareció queísmo	Varones	Mujeres	Total por verbos
Acordarse	2 = 50 %	2 = 50%	4
Enterarse	0	2 = 100%	2
Darse cuenta	4 = 33.33 %	8 = 66.67%	12
Total por género	6 = 33.33%	12 = 66.67%	18

b. Adjetivos acompañados de complementos preposicionales y frases adverbiales

Las frecuencias porcentuales en los casos de adjetivos acompañados de complementos preposicionales en las que aparecieron queísmo ocurrieron en la construcción *estar seguro + que* con dos casos o un 100% de ocurrencia en varones; también se presentó queísmo en la frase adverbial

⁴ Según el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), las construcciones formadas con los verbos *cabere*, *haber*, *dudar* o *darse cuenta* de algo se clasifican como locuciones verbales.

además que con un solo caso de varones o un 100% de aparición en este género. Estos resultados se muestran en la tabla siguiente:

Tabla IV

Adjetivo acompañado por complemento preposicional y Frase adverbial en que apareció queísmo	Varones	Mujeres
Estar + seguro (que)	2 = 100%	0
Además (que)	2 = 66.67 %	1=33.33%
Total por género	4	2

c. Grupos nominales o preposicionales en los que apareció queísmo (otros contextos)

Hubo casos en que el queísmo también se pudo observar luego de grupos nominales; esto ocurrió en *el hecho que* el cual apareció en una ocasión por parte de los varones constituyendo un 100% de ocurrencia en dicho género. También se presentó queísmo en los grupos preposicionales *al extremo que* y *a favor que* con un 100% de ocurrencia en mujeres. La distribución de acuerdo con la variable género se desglosa en la tabla que se presenta a continuación:

Tabla V

Sintagmas Nominales o sintagmas preposicionales en los que se produjo queísmo	Varones	Mujeres
El hecho (que)	1 = 100%	0
A favor (que)	0	1=100%
Al extremo (que)	0	1 = 100%
Total por género	1	1

De acuerdo con los datos presentados en las tablas anteriores se pueden establecer las siguientes aseveraciones en torno a la muestra:

- La variable *mujeres* presentó un mayor número de casos queístas en el total de las oraciones clasificadas como incorrectas tal y como se demuestra en la tabla II de esta investigación. Este hallazgo coincide con lo planteado en la primera hipótesis, ya que se entendía que las mujeres presentarían más casos queístas que los varones.
- En lo tocante al uso de *verbos pronominales* y *locuciones verbales*, existe una diferencia significativa respecto al uso del queísmo y la variable género. La forma que presentó mayor frecuencia, *darse cuenta*, fue utilizada dos veces más por las mujeres que por los varones de la muestra. Este hallazgo concuerda con la mayoría de las investigaciones realizadas en torno a este tema.

Ejemplos de queísmo con verbos pronominales y locuciones verbales:

1. darse cuenta + que

- ...y cuando **se dé cuenta que** va a tener un bebé de alguien que no quiso... (2 F 18 pág. 37) ⁵
- Cuando el niño este... se va ellos **se dan de cuenta que** siempre habían sido felices... (3 M 18 p. 53)
-

2. Acordarse + que⁶

- Yo **me acuerdo que** yo me leí Cuentos puertorriqueños de hoy en séptimo grado. (18 F 23 p. 446)
- ... **me acuerdo que** yo era el único negro en la escuela... (3 M 18 p. 82)

⁵ Los ejemplos que se presentarán en todo el trabajo contienen, al final, el número de la encuesta seguido del género del informante, la edad y la página donde aparece el ejemplo.

⁶ Vale la pena mencionar que se observó una equivalencia (analogía) entre los verbos *acordarse* y *recordar*. Como es sabido, estos comparten el significado de «tener presente algo en la memoria». Notamos que dos informantes confundieron el verbo pronominal intransitivo (*acordarse de algo*), que exige preposición, con el verbo recordar que es transitivo (*recordar algo*). Se presenta un ejemplo de lo ocurrido en la oración: *Yo me recuerdo que había una muchacha que hizo...una niña atrofiada en un accidente...*(2 F 18 p. 43).

3. Enterarse + que

- *Si yo me **entero que** a alguien le caigo mal, pue'...* 12
F 15 p. 256

Ejemplos de queísmo en adjetivos acompañados de complementos preposicionales o locuciones adverbiales:

1. Estar seguro + que

- ***Estoy seguro que** si le miden el coeficiente, ese que miden intelectual...* (17 M 23 p. 426)
- *Yo **estoy seguro que** mi lugar es el teatro...* (20 M 21p. 512)

2. Además + que

- *El deporte del tenis, **además que** me interesa, es un deporte que disfruto un montón.* (17 M 23 p. 423)

Ejemplos de queísmo en GN y GP

1. GN + que

- *...Y tal vez como reacción a eso, pues, es **el hecho que** yo me interese tanto por eso, por la enseñanza.* (17 M 23 p. 409)

2. GP + que

- *...pues yo **estoy a favor que**, que sí, que haya esa separación porque dos personas que no se lleven bien en una misma casa es muy difícil y muy triste.* (6 F 18 p. 123)

B. Oraciones con dequeísmo

El número total de oraciones en los cuales apareció la preposición *de* delante de la partícula *que*, sin que se estableciera si eran casos correctos o incorrectos, fue de ciento treinta y uno, de este total, 60 correspondieron a la variable varones y setenta y uno a la de mujeres. Estos resultados se pueden observar en la siguiente tabla:

Tabla VI

Total de oraciones con <i>de que</i>	131	
Variables	Varones	Mujeres
	60 = 45.80%	71 = 54.20%

Del total de las oraciones con *de que*, se clasificaron como correctas ochenta y tres de ellas o un 63.35 % de la muestra. De ese total correcto, treinta y ocho ocurrencias o un 45.80 % correspondió a los varones y un 54.20 % a las mujeres con cuarenta y seis apariciones.

Por otro lado, del total de oraciones analizadas, se clasificaron como incorrectas o como casos de queístas un total de cuarenta y seis oraciones o un 36.65 %. De dicho total, veintidós o un 47.82% correspondió la variable varones y veinticuatro o un 52.18% a mujeres.

Tabla VII

Total de oraciones incorrectas o casos de dequeísmo del total analizado	46 = 36.65 %	
Varones	22	47.82%
Mujeres	24	52.18%

Los contextos en los que aparecieron los cuarenta y seis casos de dequeísmo que insertaron la preposición *de* antes de *que* sin que lo exigiera el enunciado se dividieron en verbos o formas verbales tanto simples como compuestos (*decir, querer haber pesado*); sustantivos que formaban parte de oraciones subordinadas de *que* relativo como en el caso de ... *escribo un proyecto de que desarrollo...* y también se encontraron en los llamados marcadores de discurso como lo fueron frases con *pues...de que los problemas...* o como *este...de que hay más...*; todos estos contextos se presentan a continuación.

Contextos oracionales en los que apareció dequeísmo:

A. Verbos

El dequeísmo, se manifestó en las formas verbales siguientes: *decir (de que)* cinco casos o 71% varones y dos casos en mujeres o 29%; *querer (de que)* cero apariciones en varones y una o un 100 % en mujeres; *recomendar (de que)* una ocurrencia en varones o 100% y cero en mujeres; *ver o hacer ver (de que)* cinco casos o 83% varones y uno o 17% en mujeres; *considerar (de que)* dos ocurrencias o 66% en varones y un caso o 34% en mujeres, *saber (de que)* cero casos en varones y uno o 100% de aparición en mujeres, *explicar (de que)* cero en varones y dos ocurrencias o 100% mujeres, *ocurrir (de que)* un caso o un 100% en varones y cero en mujeres; *esperar (de que)* cero aparición en varones y uno o 100 % en mujeres; *pensar (de que)* cero varones y uno caso o un 100% mujeres: *saber (de que)* cero aparición varones y uno o un 100% mujeres; también apareció una forma compuesta por el verbo *haber + participio* en el verbo *haya pesado (de que)* con un caso o un 100% de ocurrencia por parte de los varones y cero en mujeres. Los resultados obtenidos se pueden visualizar en la siguiente tabla:

Tabla VIII

Verbos en donde apareció dequeísmo	Varones	Mujeres
Decir	5 = 71%	2 = 29%
Querer	Ø	1 = 100%
Recomendar	1 = 100%	Ø
Ver / hacer ver	5 = 83%	1 = 17%
Considerar	2 = 66%	1 = 34%
Saber	Ø	1 = 100%
Explicar	Ø	2 = 100%

Ocurrir	1 = 100%	Ø
Esperar	Ø	1 = 100%
Pensar	0	1
Saber	0	1
Haber + participio	1 = 100%	0
Total	15 = 57.69%	11 = 42.31%

B. Sustantivos o pronombres

Además de los verbos, los sustantivos también presentaron contextos dequeístas ya que, como se mencionó anteriormente, se insertó la preposición *de* delante del *que* relativo como ocurre por ejemplo en la oración: *El hombre tiene un instinto de que tiene oculto de entrarle por la violencia*⁷. Los sustantivos o pronombres en los que apareció dequeísmo fueron los siguientes: instinto (*de que*) un caso en varones con 100% de ocurrencia y cero en las mujeres, proyecto (*de que*) un caso en varones con 100% de ocurrencia y cero en las mujeres, campo (*de que*) un caso en varones con 100% de ocurrencia y cero en las mujeres, ritmo (*de que*) un caso en varones con 100% de ocurrencia y cero en las mujeres, persona (*de que*) un caso en mujeres con 100% de aparición y cero en varones, grupos (*de que*) un caso en mujeres con 100% de ocurrencia y cero en varones, conferencias (*de que*) un caso en mujeres con 100% de aparición y cero en varones; conflicto (*de que*) un caso en mujeres con 100% de ocurrencia y cero en varones, carta (*de que*) un caso en mujeres con 100% de ocurrencia y en varones, cambio (*de que*) un caso en mujeres con 100% de ocurrencia y cero en varones, peleas (*de que*) un caso en mujeres con 100% de ocurrencia y cero presencia en los varones. También observamos uso indebido, según la norma, de la preposición *de* delante de la partícula *que* en los pronombres *muchos* y *eso*. En el caso de *muchos* (*de que*) se presentó un caso

⁷ Ejemplo tomado de la entrevista (11 M 18 p. 250).

en mujeres con 100% de ocurrencia y cero en los varones; y en cuanto al pronombre *eso (de que)*, se presentó a la inversa, un caso en varones o 100% de aparición y cero en mujeres. Tales resultados se pueden observar en la tabla que se presenta a continuación:

Tabla IX

Sustantivos con <i>que relativo o pronom- bres</i> en los que apareció dequeísmo	Varones	Mujeres
Instinto de que	1= 100%	0
Proyecto de que	1= 100%	0
Campo de que	1= 100%	0
Ritmo de que	1= 100%	0
Persona de que	0	1= 100%
Grupos de que	0	1= 100%
Conferencias de que	0	1= 100%
Conflicto de que	0	1= 100%
Carta de que	0	1= 100%
Cambio de que	0	1= 100%
Peleas de que	0	1= 100%
Eso de que	1= 100%	0
Muchos de que	0	1=100%
Total	5=38.46%	8=61.54%

C. Marcadores del discurso

Durante el proceso de análisis del corpus para esta investigación encontramos en algunas oraciones conjunciones como *pues*, *pero* y *este* a las que luego se les añadía *de que*. Estas conjunciones no ejercían ninguna función sintáctica dentro de las oraciones en que se encontraban, sino que más bien trazaban el esfuerzo que realizaban los entrevistados para organizar sus pensamientos o se utilizaban como pausa dentro del enunciado. Más adelante, se identificaron como marcadores de discurso, ya que cumplían con las descripciones provistas para este tipo de conjunción⁸.

Los casos de dequeísmo que se encontraron en esta muestra se distribuyeron de la siguiente manera: *este (de que)* cero apariciones en varones y dos o un 100% en mujeres; *pues (de que)* dos apariciones en varones o un 50% y dos casos o un 50% en mujeres; *pero (de que)* con una ocurrencia por parte de las mujeres con un 100% y cero en varones.

De acuerdo con lo presentado en las tablas VI a la IX, se pueden obtener las siguientes conclusiones:

- La variable mujeres presentó una mayor utilización del dequeísmo o de la inserción indebida de la preposición *de* delante de la partícula *que* en el total de las oraciones clasificadas como incorrectas, tal y como se muestra en la tabla VI de esta investigación. Las mujeres utilizaron la forma no canónica un 6% más que los varones. Esto no corrobora la hipótesis I que establecía que las mujeres presentarían menos casos dequeístas por su tradicional apego a la norma estándar.
- El contexto *verbo + de que* fue el más que produjo casos de dequeísmo. En dicho contexto la variable varones presentó la mayor cantidad de casos con una diferencia porcentual de un 15% más de lo presentado en el mismo renglón por las mujeres.
- Los verbos *decir* y *ver* o *hacer ver* fueron los que presentaron mayor ocurrencia dentro de la muestra y aparecieron casos tanto en la variable varones como en mujeres.

⁸ Según la Gramática descriptiva de la lengua española, se definen como marcadores del discurso a ciertas unidades lingüísticas que pueden presentar usos discursivos, empleos enfatizadores y valores expresivos. (Tomo III, 2000, p. 4055).

Estos verbos corresponden a los clasificados como de dicción y percepción según Arjona (1979) y constituyen los más propicios para que ocurra el dequeísmo según estudios citados en la introducción de esta investigación.

- En los contextos de sustantivos en subordinadas que tenían *que* relativo, la variable mujeres presentó casi el doble de los casos que tenían los varones en ese renglón. La diferencia porcentual en la utilización por parte de las mujeres fue de un 24% más en comparación con los varones.
- En los marcadores de discurso, también la variable mujeres presentó mayor número de casos que los presentados por los varones. Tal y como ocurrió en el contexto del dequeísmo en las oraciones subordinadas de relativo, las mujeres presentaron el doble de las ocurrencias presentadas por los varones. La conjunción que más casos presentó fue *pues* con una ocurrencia pareja de un 50% tanto del género femenino como del masculino.

Ejemplos de dequeísmo con verbos

- *Bueno yo espero de que en este salón cuando llegue, pues encuentre a alguien conocido...*” (7 F 17 años p. 134)
- *No decirle de que no... que la madre no quiere eso de que... es por la madre, sino hacerle ver que es por el niño...*(3 M 18 p. 66)

Ejemplos con sustantivos o pronombres

- *Siempre el hombre tiene ese instinto de que tiene oculto de, de entrarle por la violencia y no están dejando salir.* (11 M 18 p. 250)
- *me mandaron una carta de que no me aceptaban con esas... con eso, porque tenía preferencia las personas que habían cogido la escuela primero.* (6 F 18 p.16)

Ejemplos con marcadores del discurso

- *Pues...de que los problemas, que si las drogas, que si la forma de pensar de ahora, que si tanto, siempre pensando en sexo.* (10 M 18 p. 224)
- *Este...de que... hay más promoción y más orientaciones de S.I.D.A. a las drogas; yo creo que sí.* (5 F 18 p.108)

Resultados

En la totalidad de la muestra se presentó un número mayor de oraciones incorrectas con la partícula *de que* que con la partícula *que*. En otras palabras, hubo más casos de *dequeísmo* que de *queísmo*.

Además, los casos contabilizados tanto *dequeístas* como *queístas* fueron producidos mayormente por la variable mujeres si se comparan los resultados con los varones para cada uno de los fenómenos.

De los contextos considerados para estudiar el *queísmo* y el *dequeísmo*, el único que no produjo ningún caso de aparición fue el de las cláusulas encabezadas por *que* con función de atributo.

Por otro lado, los contextos en los cuales aparecían *verbos pronominales* fueron los que más casos *queístas* presentaron en la muestra. La variable mujeres produjo también mayor número de ocurrencias en este contexto.

Mientras, los contextos en los cuales aparecían *verbos* fueron los que más casos de *queísmo* como *dequeísmo* presentaron en la muestra. En el caso particular del *dequeísmo*, este fue el único contexto en que la variable *varones* obtuvo mayor número de casos, en los demás, fueron superados por las mujeres. El contexto que favoreció más al *dequeísmo* que al *queísmo* lo fue el de los sustantivos con *que* relativo, ya que se presentaron en trece ocasiones de un total de cuarenta y cinco casos encontrados.

Conclusiones

En lo que se refiere a las hipótesis establecidas al principio de esta investigación, se puede indicar que la primera hipótesis que planteaba que los varones presentarían más casos de *dequeísmo* que las mujeres no fue comprobada a través de los resultados. Se entendía que el apego por parte

del género femenino a la norma estándar propiciaría el queísmo y por ende el rechazo del dequeísmo por parte de las mujeres, pero los hallazgos no lo demostraron. El fenómeno de ultracorrección no propició el comportamiento lingüístico femenino hacia este aspecto.

En cuanto a la segunda hipótesis, tampoco quedó corroborada, ya que el dequeísmo se presentó en más ocasiones que el queísmo en la totalidad de la muestra.

Sin embargo, la tercera hipótesis sí pudo comprobarse, ya que los verbos de dicción y pensamiento fueron los que presentaron mayor número de apariciones de dequeísmo coincidiendo así con lo señalado por Arjona (1978) y Bentivoglio (1980). En cuanto a este último punto, la investigación establece que los contextos verbales presentaban mayor ocurrencia por parte de la variable varones y los contextos en los que se encontraban sustantivos presentaban mayoría de apariciones por parte de las mujeres. Se entiende que estos aspectos deben tomarse en consideración para futuras investigaciones en torno a estos temas.

Antes de terminar, importa señalar que las conclusiones aquí esbozadas, aunque respaldadas por los datos provistos por el corpus, deben tomarse con mucha cautela por lo limitado de la muestra y de las variables aquí estudiadas (solo género); Conviene ampliar y actualizar los datos y así tomar en consideración otros aspectos sociolingüísticos, en especial los diversos niveles generacionales y educativos de los participantes, de modo que se precisa una noción más certera de la manifestación de ambos fenómenos en el habla tanto de la zona metropolitana de San Juan como del resto de la isla. Sirva el presente para ampliar y complementar futuros estudios sobre el queísmo y el dequeísmo en el español de Puerto Rico.

OBRAS CITADAS

- Arjona, Marina. «Anomalías en el uso de la preposición *de* en el español de México», en *ALM* 16, 1978: 67-90.
- . «Usos anómalos de la preposición *de* en el habla popular mexicana», en *ALM* 17, 1979: 167 - 184.
- Bentivoglio, Paola. «Queísmo y dequeísmo en el habla culta de Caracas», en *Colloquium on Hispanic Linguistics*, Washington, Georgetown University Press, 1976:1-18.

- . «El dequeísmo en Venezuela, ¿un caso de ultracorrección?», en *Boletín de Filología. Homenaje a Ambrosio Rabanales* XXXI, 1980-81: 705-719.
- Bentivoglio, Paola y Francesco D'introno. «Análisis sociolingüístico del dequeísmo en el habla de Caracas», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la lengua Española* V:1, 1977: 59-82.
- Bosque, Ignacio y Violeta Demonte. *Gramática descriptiva de la lengua española*. V:3, 2000: 2107-2145.
- Cano Aguilar, Rafael. *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*. Madrid, Gredos. 1981.
- Cuervo, Rufino José. *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, t. I. 1953.
- De Mello, George. «El dequeísmo en el español hablado contemporáneo: ¿un caso de independencia semántica?», en *Hispanic Linguistics* 6/7, Fall, Universidad de Nuevo México, 1995:117-152.
- Dietrick, Deborah. «(De)queísmo y cuestiones afines en el habla culta de San Juan de Puerto Rico», en *El español de América. Actas del IV Congreso Internacional de 'El español de América'*, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995: 665-677.
- García, Erica. «El fenómeno del (de) queísmo desde una perspectiva dinámica del uso comunicativo de la lengua», *Actas del II Congreso sobre el español de América*, México, UNAM, 1986: 46-65.
- García Yebra, Valentín. *Claudicación en el uso de preposiciones*. Madrid, Gredos, 1988.
- Gómez Torrego, Leonardo. «Reflexiones sobre el “dequeísmo” y el “queísmo” en el español de España», en *EAc* 55/1991, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991:23-44.
- Gutiérrez Araús, María Luz. «La omisión de la preposición ante relativo “que” en el español de Puerto Rico», en *Actas del II Congreso del español en América*, México, UNAM, 1986: 407-417.
- Labov, William. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania. Trad. esp. 1972.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos (reimpresión), 1989.

- Quilis, María José. «El dequeísmo en el habla de Madrid y en la teleradio-difusión española», en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española XIV*, San Juan, 1986:139-150.
- Rabanales, Ambrosio. «Queísmo y dequeísmo en el español de Chile», en *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje a A. Rosenblat en sus 70 años*, Caracas, Instituto Pedagógico, (1974): págs. 413-444.
- Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid, España: Espasa, 2010.
- Real Academia Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Barcelona, España: Santillana, 2007.
- Reyes Benítez, Iris Yolanda (Ed.). *El habla culta de la generación joven de San Juan, La Habana y Santo Domingo*. Tomo I. San Juan, P. R.: Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Rivera, María del Pilar. *Queísmo y dequeísmo en el habla popular de la ciudad de San Juan*. Tesis de maestría no publicada. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1998.
- Santori, Margarita. *(De) queísmo en la prensa oral y escrita de Puerto Rico*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2014.
- Seco, Manuel *Gramática esencial del español*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- Serrano, María José (E.d) *Estudios de variación sintáctica*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Schwenter, Scott A. *Evidentiality in Spanish morphosyntax: A reanalysis of (de)queísmo* en Serrano (Ed.), (1999): 85-87.

EL REALISMO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

The Poetic Realism of Juan Ramón Jiménez

Antonio Gutiérrez-Pozo, Ph. D.

Catedrático de Estética

Facultad de Filosofía

Universidad de Sevilla

España

Correo electrónico: agpozo@us.es

Resumen

En este artículo pretendemos pensar filosóficamente la esencia de la palabra poética en Juan Ramón Jiménez y su relación con las cosas. El pensar intuitivo de la poesía ha tenido como tema principal la propia esencia de la poesía. Este análisis se centra especialmente en los tres primeros poemas del libro *Eternidades* de 1916. Creemos que la posición final de Juan Ramón es el realismo poético. El ideal de su poesía es que la palabra sea el nombre exacto de las cosas, que la palabra sea la cosa. Esto es lo que llama poesía pura. La primacía de la cosa que de aquí se desprende no equivale ni a un realismo grosero ni a un idealismo poético. El realismo poético de Juan Ramón aspira constantemente a recrear el mundo desde el alma del poeta.

Palabras claves: Juan Ramón Jiménez, poesía, palabra, cosa, realismo poético.

Abstract

In this article we try to think philosophically about the essence of the poetic word in Juan Ramón Jiménez and its relationship with things. The intuitive thinking of poetry has had as its main theme the very essence of poetry. This analysis focuses especially on the first three poems of the book *Eternities* of 1916. We believe that Juan Ra-

món's final position is poetic realism. The ideal of his poetry is that the word is the exact name of things, that the word be the thing. This is what he calls pure poetry. The primacy of the thing that follows from this amount neither to a gross realism nor to a poetic idealism. Juan Ramón's poetic realism constantly aspires to recreate the world from the poet's soul.

Keywords: Juan Ramón Jiménez, Poetry, Word, Thing, Poetic Realism.

Recibido: 2 de febrero de 2022. *Aprobado:* 3 de mayo de 2022.

1. Introducción. Poesía y lenguaje

En este trabajo nos proponemos analizar desde una perspectiva filosófica la comprensión que tiene Juan Ramón Jiménez de la naturaleza de la palabra poética, especialmente en lo que se refiere a su relación con las cosas. El devenir de esta investigación nos conducirá finalmente a la fórmula del *realismo poético* como posición última juanramoniana. Pensar la palabra poética no es algo ajeno a pensar la esencia de la palabra en general. Todo lo contrario, debido a que, según Heidegger (1936: 43), «el lenguaje originario (*Ursprache*) es la poesía (*Dichtung*) como fundación del ser». La poesía no presupone el lenguaje, agrega Heidegger (1935-36: 62), no es algo añadido al lenguaje, como si fuera la glorificación del lenguaje cotidiano, un lenguaje ordinario sublimado; más bien, «el propio lenguaje es poesía en sentido esencial», o sea, la esencia del lenguaje es ya poética. El lenguaje primordialmente es desvelamiento del ser de las cosas, o sea, es aquello en lo cual se nos presentan las cosas como tales cosas, pero esto es precisamente poesía y lo poético del lenguaje. No porque sea poesía originaria es por lo que el lenguaje es poesía, sino que, más bien, «la poesía (*Poesie*) acontece en el lenguaje porque éste conserva la originaria esencia de la poesía» (Heidegger, 1935-36: 62). Porque el lenguaje es esencialmente poético puede convertirse en el arte de la palabra llamado 'poesía'. De ahí que «la esencia del lenguaje debe comprenderse a partir de la esencia de la poesía» (Heidegger, 1936: 43). En consecuencia, pensar la esencia de la palabra poética supone pensar el lenguaje en su esencia.

2. La poesía como pensar sobre la esencia de la poesía

Antes del *linguistic turn* del s. XX, que puso en primer plano la mediación lingüística de todo lo que nos es, la tradición filosófica se había ocupado sobre todo de la relación de la conciencia con el mundo y se había desentendido del lenguaje, reducido a su función instrumental-comunicativa, como algo agregado posteriormente al pensar y a su relación -originariamente pensante y no lingüística- con las cosas. El pensamiento occidental en consecuencia mantuvo oculto el carácter lingüístico de nuestra experiencia de lo real. En este trabajo defendemos que el nexo lenguaje/realidad solo puede pensarse correctamente desde una radical autorreflexión de la palabra sobre sí misma, algo que es constitutivo de la poesía y que en la obra de Juan Ramón encuentra ejemplar expresión. Y es que indudablemente la poesía piensa, es «una forma de conocimiento» (Blasco, 1981: 314). Piensa la esencia última de lo real, pero, a diferencia de la filosofía, que piensa conceptualmente, «la poesía es necesariamente intuitiva», afirma Juan Ramón, o sea, «una forma de conocimiento no conceptual» (Jiménez, 1940: 77s). De ahí que aclare que «el poeta no es filósofo sino un adivino, un clarividente» (Jiménez, 1953: 147s). El pensar poético es vidente, visionario, instintivo, intuitivo. Es más, escribe, «el poeta está dotado de supervisión» (Jiménez, 1940: 78). Dado que, según Juan Ramón (1953: 259), hay «entes que no se perciban con los ojos, ni con microscopios», es ese ver superior de la intuición poética el que logra vislumbrar lo que la inteligencia científica no alcanza. Por tanto, precisa Juan Ramón, como pensamiento radical, la poesía «puede ser metafísica pero no filosófica» (Jiménez, 1953: 148. Cf. Blasco, 1981: 281). A ello se debe que la poesía juanramoniana, según Amigo (1987: 12, 50), se caracterice por una «metafísica intuitiva», no conceptual. No obstante, en 1916, en la etapa intelectualista de su evolución poética, Juan Ramón, en el conocido «¡Intelijencia, dame!» de *Eternidades*¹, apela a la inteligencia para descubrir el nombre exacto de las cosas (Jiménez, 1916: 61). Esto no significa que en ese momento repruebe la intuición, el instinto o la clarividencia como potencias poéticas, sino que considera más bien que necesita salvar la falta de precisión y rigor de la intuición con la inteligencia para poder descubrir el nombre exacto de las cosas. La intuición, el instinto poético, debe ser trabajado culturalmente para que logre ser clarividente:

¹ Respetamos y acatamos en todo el artículo la particular grafía de Juan Ramón en sus textos.

«Nos han traído dotados de un instinto que podemos convertir, con nuestro cultivo y nuestra cultura, en superior clarividencia» (Jiménez, 1954a: 403).

Uno de los temas principales que ha ocupado al pensar poético, si no el que más, es la dilucidación de la esencia de la poesía. En efecto, advirtió ya Heidegger (1968: 182), dado que «solo el poeta está familiarizado con el poema y con el poetizar (*Dichten*)», «¿quién más puede pensar la esencia de la poesía sino los poetas?» (Heidegger, 1943: 89). La causa es clara, la forma idónea de reflexionar sobre la poesía no puede ser sino el propio poetizar: «Solo el decir poético (*dichterische Sagen*) puede ser el modo adecuado de hablar del poema» (Heidegger, 1968: 182). Además, recuerda Heidegger (1958: 209), para el poeta, para el artista de la palabra, «¿hay algo más apasionante y peligroso que la relación con la palabra?». La propia poesía reflexiona sobre sí misma y no lo hace por capricho. El peso y el valor que tiene la palabra en la poesía es tal que no tiene otro remedio que ante todo reflexionar sobre ella. Si en otros discursos —como el hablar cotidiano o incluso el lenguaje científico— la palabra se esfuma porque se reduce al hecho de apuntar a lo que se quiere decir —sea lo que sea—, «en el poema no desaparece la palabra, sino que reverbera en su plenitud como tal palabra» (Morón, 2008: 126). Por eso puede manifestar Gadamer que «nunca la palabra es tan palabra como en la obra de arte lingüística» (1981: 252).

La palabra es la sustancia de la poesía, que por ello mismo no tiene otra opción que pensarla —poéticamente. No solo podemos afirmar que para los poetas las palabras no son simples herramientas significativas que se refieren a cosas, a realidades externas a las palabras; podemos asegurar más bien que para los poetas las propias palabras son las cosas. Sartre escribió que «la actitud poética considera las palabras (*mots*) como cosas (*choses*) y no como signos (*signes*)», de manera que entonces «el ser humano que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá (...) el poeta se detiene en las palabras» (Sartre, 1948: 64s). El hablante ordinario trasciende la palabra hacia aquello (objeto) que la palabra refiere, igual que miramos lo que nos deja ver el cristal que atravesamos con la mirada sin fijarse en él, pero en cambio lo propio del poeta es reparar en el cristal, volver su mirada sobre la propia palabra, convertida ya en cosa y no en mero signo. Esto se debe a que aquella palabra es pura referencia, vale solo en tanto señala, mientras que ésta vale por ella mis-

ma. Las palabras, en su uso corriente, no están ahí por sí mismas sino gracias al servicio que prestan, esto es, en virtud de su uso. En cambio, en su empleo poético, las palabras están ahí por ellas mismas. Gadamer ratifica que «la palabra del habla cotidiana, como la del habla científica y filosófica, señala a algo (*zeigt auf etwas hin*) y desaparece como algo pasajero detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar (*Zeigen*) y permanece de pie (*bleibt stehen*), por así decirlo» (Gadamer, 1961: 19). En el empleo corriente del lenguaje nos servimos de él exclusivamente como un útil para señalar otras cosas y comunicarlas y omitimos su verdadero ser, el cual es recuperado y salvado por el uso poético del mismo. El hablante usa la palabra, se sirve de ella para decir lo que quiere decir, relegándola a mero vehículo; el poeta asiste a la palabra para que se revele en su verdad y reparemos en ella. Así lo ha expuesto Octavio Paz:

Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original (...) Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. (1994: 47)

Por eso la primera misión del poeta no puede ser otra que pensar —poéticamente por supuesto— el lenguaje. Esta reflexión radical sobre el lenguaje pone de relieve su característica primaria de ser la primera apertura al mundo, aquel espacio donde todo nos es por primera vez, de manera que la experiencia originaria que tenemos de las cosas se nos da mediante el lenguaje. Heidegger nos recuerda que «el lenguaje (*Sprache*) no es solo una herramienta (*Werkzeug*) que el ser humano posee entre otras, sino que da la posibilidad de estar en medio de la apertura (*Offenheit*) de lo existente en primer lugar», de modo que «solo hay mundo donde hay lenguaje» (Heidegger, 1936: 37s). La comprensión preestablecida y acostumbrada nos enseña que el lenguaje se reduce a su función referencial y comunicativa, pero Heidegger precisa que «el lenguaje no es solo ni primeramente una expresión verbal y escrita de lo que debe ser comunicado. El lenguaje no solo lleva a palabras y frases lo manifiesto y lo oculto, sino que lleva en primer lugar lo ente como ente a lo abierto (*Offene*)», y por ello, insiste,

«donde no hay lenguaje, como en el ser de la piedra, la planta o el animal, no hay apertura de lo ente» (Heidegger, 1935-36: 61)².

Por una parte, y ya que la poesía es el arte de la palabra, reflexionar sobre la palabra poética no puede considerarse como un aspecto más del estudio de un poeta y de la poesía. Más bien, y dado que la palabra es la pieza esencial de la poesía, explicar el sentido de la palabra en una obra poética es lo máximo que podemos hacer para lograr conocerla. Alvar confirma que «intentar comprender a un poeta es desentrañar lo que la palabra para él significa» (1983: 13). Por otra parte, establecida ya la relevancia de la palabra en la poesía, resulta natural poder afirmar que quienes más han pensado la palabra poética son los propios poetas. La poesía misma poetiza la poesía. Esta autoconciencia poética de la poesía logra un gran desarrollo a finales del s. XIX y en las primeras décadas del s. XX. No ha sido casual que en ese momento se haya reflexionado tanto sobre el ser de la palabra poética. La razón de este acontecimiento fue más profunda y amplia. La crisis *fin-de-siècle* de la palabra, debida a su vez a la quiebra del objetivismo o naturalismo lingüístico que legitimaba al lenguaje como un espejo del mundo (Cerezo, 2003: 465-481), fue la causa de que se repensara a fondo la esencia del lenguaje y su relación con el ser: «No creo que nunca antes la humanidad se haya preocupado tanto por conocer la esencia de una cosa que parecía hartamente conocida» (Baquero, 1958: 18). Resulta lógico entonces pensar que, si se cuestiona radicalmente el ser de la palabra, la poesía, arte de la palabra esencial, intervenga de manera decisiva en el debate. Este es el contexto en el que se desarrolla la autorreflexión poética de Hofmannsthal, Machado, George, Juan Ramón, Rilke, Unamuno y Trakl, entre otros.

3. La trayectoria poética de Juan Ramón

En la poesía juanramoniana esta poetización de la poesía alcanza un considerable nivel de radicalidad, lo que no solo justifica el trabajo reflexivo/filosófico sobre ella, sino que lo exige. Por eso, como destacó Amigo, «la falta de estudios críticos realizados desde la filosofía resulta más llamativa en un autor como Juan Ramón que caracteriza la poesía por su intuitiva metafísica» (1987: 12). Modestamente, nuestro trabajo pre-

² Gadamer certifica que «el lenguaje no es solo una de las dotes (*Ausstattungen*) que pertenecen al ser humano que está en el mundo, sino que el ser humano se basa en él y en él se presenta (*darstellt*) que tenga mundo en general» (1960: 446).

tende contribuir a paliar este déficit de tratamiento filosófico de un poeta tan pensador, tan metafísico, como es Juan Ramón. Por tanto, decimos, no podía quedar al margen Juan Ramón de esta autoconciencia poética: «La Obra de Juan Ramón, como dijera Heidegger de Hölderlin, poetiza la propia esencia de la poesía» (Amigo, 1987: 11). Es más, Gicovate asegura que la peculiaridad juanramoniana es «haber poetizado la experiencia misma del poetizar» (1973: 27). En efecto, Juan Ramón convirtió esta tarea en asunto central de la evolución de su propia poesía. No podemos entrar ahora en todos los detalles que él mismo ofrece sobre el devenir de su pensamiento poético y que a veces no encajan del todo entre sí, pero resumiendo diversos textos que dedica al tema sí podemos asegurar que sitúa el final de su primera época entre 1910-1915, la segunda concluye hacia 1936, y la tercera ocuparía el resto de su vida y tiene su momento cumbre al final de los años cuarenta (Jiménez, 1949: 131s; 1936-53: 78, 140). Aunque en otro lugar precisa que sus periodos son de veinte años, escribe que «tres veces en mi vida, ¿cada quince años aproximadamente? (a mis 19, a mis 33, a mis 49), he salido de mi costumbre lírica conseguida a explorar con ánimo libre el universo poético. Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos» (Jiménez, 1936-49: 508). Por tanto, la primera revelación revolucionaria de su poesía se sitúa en 1900, la segunda en 1916 y la tercera a mediados de los años treinta. Cada una de ellas da lugar respectivamente a las tres épocas de su trayectoria poética. Ahora bien, estos tres momentos no valen lo mismo en el devenir de la poesía juanramoniana. Él mismo aclara que «mi obra poética se divide en dos mitades: una, desde mi nacimiento hasta mis treinta años (treinta y cinco) y otra que viene desde mis treinta y acabará con mi muerte. La primera mitad es inconsistente y la segunda insistente. La razón de esto es que yo fui niño hasta los 30 años» (Jiménez, 1936-49: 563).

Por tanto, la gran cesura se produce en 1916, el año en el que adquiere su mayoría de edad poética y en el que se inicia el periodo poético que nos interesa. No es casualidad entonces que la reflexión poética juanramoniana sobre la esencia de la palabra poética que perseguimos en este trabajo cobre especial relevancia en su segunda etapa, a la que él mismo considera etapa intelectual, una intelectualidad por supuesto de carácter poético (Jiménez, 1949: 131). El inicio de su mayoría de edad poética tenía que comenzar con una toma de conciencia de la esencia de la palabra poética. Y esto es lo que se despliega en los tres libros fundamentales que jalonan el periodo

1916-1918: *Diario de un poeta recién casado* (luego, en 1948, *Diario de poeta y mar*), *Eternidades y Piedra y cielo*, «un ciclo que no se ha visto», anota Juan Ramón (Gullón, 1958: 93). En palabras de Juan Ramón, *Diario* es «mi mejor libro ... un libro de descubrimientos ... un libro metafísico» (Gullón, 1958: 91ss). Confiesa que «el *Diario* da entrada a una época de mi poesía» y, por tanto, es el libro clave de su segundo renacimiento, de modo que lógicamente «en él se tratan los problemas de la creación poética» (Gullón, 1958: 120, 91). Por esto pudo afirmar Silver que «con el *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón comenzó a sondear las profundidades del lenguaje poético, y este ejercicio se prosigue en *Eternidades y Piedra y cielo*»³ (Silver, 1985: 103). De ahí que Pujante pudiera sostener que «el año 1916 es clave en la vida del poeta», vital e intelectualmente, pues es el año del *Diario*, una verdadera «revelación poética», y el de la boda con Zenobia (Pujante, 1988: 145, 148). Según Blasco, el *Diario* es «el testimonio grandioso de una aventura, en la que el yo, abandonadas las ‘representaciones’ que en su conciencia habían reemplazado hasta ese momento al mundo, se abre a la realidad con avidez de conocimiento» (Blasco, 2002: 153). Sin duda, este abrirse a la realidad tenía que poner en primer plano el problema de la palabra como instrumento para cumplimentar esa apertura e instancia en la que se verifica la primera conciencia del contacto originario con lo real. Esta dimensión metafísica «convierte la escritura del *Diario* en fundación ontológica de la realidad» (Blasco, 2002: 153). Abrirse a las cosas obligó a Juan Ramón a cuestionarse la palabra como herramienta para encarar adecuadamente la realidad. Esta es la puerta de entrada a *Eternidades*. Nuestra tesis es que en *Eternidades* encontramos la más lograda poetización de la poesía, la más conseguida intelectualización (reflexión) poética sobre el ser de la poesía. En *Eternidades*, momento clave de su autocomprensión poética, toma conciencia Juan Ramón del ser de la poesía. Amigo subraya que «en *Eternidades y Piedra y cielo* el poeta poetiza la esencia misma de la poesía» (Amigo, 1987: 173). Desde *Eternidades* entonces vamos a plantear la pregunta por la naturaleza del lenguaje poético y su relación con las cosas en Juan Ramón.

³ Silver añade que estos tres libros son «tentativos y exploratorios» porque, frente al «error de centrar la obra de Juan Ramón en *Diario*, como han hecho Predmore y otros», lo esencial de su camino poético ha sido la existencia de un «continuum de poesía que comienza con *Diario* y culmina en 1923 con *Poesía y Belleza*» (Silver, 1985:103. Cf. Predmore, 1973).

4. La crisis del lenguaje

Como adelantamos, *Eternidades* se sitúa en la discusión de la crisis *fin-de-siècle* del lenguaje producida, a su vez, por la quiebra del objetivismo o naturalismo lingüístico que insistía en la tesis que había dominado la comprensión occidental del lenguaje hasta entonces: «El lenguaje es el instrumento o el medio de la representación objetiva del mundo», de modo que «la palabra está así anudada con la cosa» (Cerezo, 2003: 465). La tradición occidental no se planteaba el problema de cómo la palabra puede conectarse con lo que designa, ya que daba por supuesto que el lenguaje pertenece a la realidad. En pleno cuestionamiento de esta posición, resulta llamativo que Wittgenstein la afirme todavía sin ambages: «La proposición es una imagen (*Bild*) de la realidad» (1921: 4.01, 26). Por tanto, aquella tesis se funda sobre un presupuesto ontológico de carácter racionalista que afirma *a priori* la existencia de fondo de un nexo natural, profundo e íntimo entre la palabra y la cosa, entre el nombre y la realidad nombrada. Tan íntimo que Gadamer llega a sostener que «el nombre pertenece a su portador. La corrección de un nombre halla conformidad en que uno atiende por él. Parece entonces que pertenece al ser mismo» (Gadamer, 1960: 409). La modernidad impugnó aquella ligazón porque dejó de entender el lenguaje como algo inscrito en el ser para pasar a entenderlo desde su función, la función representativa. Foucault escribe que «la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación» (1966: 58). A finales del s. XIX se desvaneció esta fe objetivista y racionalista que consideraba el lenguaje como un espejo del mundo. Se quebró el vínculo que ligaba la palabra al mundo. El lenguaje deja de representar las cosas, tanto exteriores como interiores.

La obra de Hofmannsthal expresó ejemplarmente esta desgarradura. De ahí que confiese que «he perdido totalmente la facultad (*Fähigkeit*) de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa», y ello porque cada cosa posee «un carácter sublime y conmovedor, tal que para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobres» (Hofmannsthal, 1902: 467). «Me faltan las palabras», ratifica (Hofmannsthal, 1902: 467). Así vive Hofmannsthal la crisis del lenguaje, la radical inadecuación que hay entre él y la realidad individual en su pura presencia. Las palabras ya no designan las cosas. En esa situación, abolido el enlace *a priori* razón/lenguaje/mundo, liquidada la creencia racionalista que lo sustentaba, Hof-

mannsthal considera que solo podemos volver a relacionarnos con lo existente «si empezamos a pensar con el corazón (*mit dem Herzen zu denken*)» (1902: 469). Aunque inmediatamente confiese que ese estado cordial no puede expresarse con palabras, «no sé decir nada sobre ello, no podría de ninguna manera exponer en palabras racionales en qué consiste esa armonía entretejida (*durchwebende Harmonie*) entre mí y el mundo entero» (Hofmannsthal, 1902: 469), a pesar de ello, solo un pensar cordial —con su correspondiente lenguaje—, provisto de símbolos, como el del poeta, solo él, puede trasladarse hasta el alma de las cosas y restablecer el vínculo. Ahora bien, precisamente esta ruptura de la unidad perdida entre lenguaje y ser fue la causa de que el propio lenguaje pasara a ocupar el centro de interés del pensamiento.

5. *No sé con qué decirlo*

En este contexto de atención al lenguaje debida a su propia crisis, encontramos a Juan Ramón en *Eternidades* intentando recuperar el nexo esencial entre la palabra y el ser, lo cual le conduce a repensar radicalmente la naturaleza de la palabra poética. Son bien conocidos los tres poemas que abren el libro. El primero dice:

No sé con qué decirlo,
 porque aún no está hecha
 mi palabra.

El siguiente:

Plenitud de hoy es
 ramita en flor de mañana.
 Mi alma ha de volver a hacer
 el mundo como mi alma.

Y el tercero declara:

¡Intelijencia, dame
 el nombre exacto de las cosas!
 . . . Que mi palabra sea
 la cosa misma,

creada por mi alma nuevamente.
 Que por mí vayan todos
 los que no las conocen, a las cosas;
 que por mí vayan todos
 los que ya las olvidan, a las cosas;
 que por mí vayan todos
 los mismos que las aman, a las cosas . . .
 ¡Inteligencia, dame
 el nombre exacto, y tuyo,
 y suyo, y mío, de las cosas! (Jiménez, 1916: 61s).

No es casual que el primer poema del libro sea el primero. El orden de los poemas es fundamental. Así lo expuso el propio Juan Ramón: «Es muy importante el orden en un libro. La misma poesía puede significar cosas muy distintas según su vecindad y su puesto» (1920-50: 8). Es discutible el orden de los dos siguientes. El tercero pudo haber sido el segundo. Tal vez Juan Ramón no puso en tercer lugar al segundo porque hubiera podido solaparse en exceso con el cuarto: «Tira la piedra de hoy, / olvida y duerme. Si es luz, / mañana la encontrarás, / ante la aurora, hecha sol» (Jiménez, 1916: 62).

Pero el primero tenía que ser el que es. Expresa esencialmente la comprensión juanramoniana de la actividad poética. Hacer poesía es crear (*poiesis*) la palabra, hacer la palabra, para poder decir. Lo primero que define al poeta es no saber decir, no poder decir, porque le falta la palabra para lograrlo. La poesía entonces es hacer la palabra que dice. No podía ser el último poema. Como no sabemos con qué decirlo, nos callamos, silencio. No. Esa actitud corresponde más bien a la postura lógico/positivista. «De lo que no se puede hablar, hay que callar» (1921: 7., 83), escribió Wittgenstein al final de su *Tractatus*, y lógicamente tras esa tesis dejó de escribir, calló. Lo que, para el espíritu positivista, científico, es el final (si no se puede decir, hay que callar), es justo el inicio para la poesía. Siguiendo la lógica positivista, si no sabemos con qué decir algo hay que callar. En el universo poético, al contrario, justo cuando nos correspondería callar porque no sabemos cómo decir, justo entonces, hay que buscar la palabra para intentar decir. Eso es poesía, comenzar a decir cuando en principio no se puede y toca callar. De ahí que Juan Ramón enseñe que la poesía es la lucha por encontrar -hacer- la palabra para decir lo que en principio ni se sabe ni se puede decir. La lógica positivista del concepto

reclama moverse del límite de lo decible hacia dentro, en el ámbito de lo que se sabe decir, mientras que la lógica poética consiste en trascender ese límite hacia fuera, para buscar la palabra que pueda decir aquello que no se sabe decir. No hay poesía mientras nos movemos en lo sabido, en lo que sabemos y podemos decir. La poesía comienza cuando no sabemos decir. Comienza con la experiencia juanramoniana del *no sé con qué decirlo*. La tarea propia a la que está destinada entonces la poesía y en lo que consiste es tener que hacer la palabra para poder decir aquello que ni sé ni puedo decir. Por eso este poema tenía que ser el primero.

No saber decir no es lo habitual en el lenguaje. Más bien, es lo extraordinario, porque el lenguaje es un instrumento maravilloso que nos permite decir en principio todo lo que queremos decir, todo lo que sabemos. El lenguaje corriente es suficiente y adecuado para lo que tenemos que decir. No suelen faltarle las palabras. De hecho, ahora mismo lo estoy usando en este trabajo sin ningún problema para decir exactamente lo que quiero decir. Todo lo que ordinariamente queremos decir sabemos decirlo, tenemos las palabras a mano. Pero Juan Ramón insiste: *no sé con qué decirlo porque aún no está hecha mi palabra*. Esta es la singularidad de la poesía. Lo que define a la poesía de entrada es no saber decir y buscar/hacer la palabra para lograrlo, porque, a diferencia de lo que caracteriza al lenguaje habitual o científico, la naturaleza de ‘eso’ que quiere decir no se entrega inmediatamente al lenguaje.

6. *El nombre exacto de las cosas*

Se trata de *algo* que no sabe decir, pero qué es *eso* que no sabe decir. De entrada, no lo sabemos, si lo supiéramos decir sabríamos más que Juan Ramón. Sí sabemos que es algo que no sabe con qué palabra decir. No sabe decirlo, pero alguna noción tiene de eso que no sabe decir, porque de otro modo cómo podría saber que no sabe cómo decirlo. Solo podemos explicarlo afirmando que parece tener una intuición prelingüística de ello. No lo sabe decir con palabras de momento; lo intuye, pero le falta la palabra. Una experiencia similar encontramos en Bécquer, poeta fundamental en la formación poética juanramoniana⁴. Cuando Bécquer escribe «yo sé un himno gigante y extraño» se refiere evidentemente a un saber intuitivo, no discursivo/conceptual, no predicativo. Además, como Juan

⁴ «La poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer», escribió Juan Ramón (1936-37: 43. Cf. Harter, 1960: 47-64).

Ramón, tampoco sabe ni puede decirlo: «Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde mezquino idioma / ... / pero en vano es luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarle» (Bécquer, 1868: 62). Más allá del innegable parecido, la diferencia es clara. Bécquer afirma que la lucha por decir el himno intuido es vana, porque no hay palabra que pueda captarlo, aunque —añade— algo puede ser cantado a solas al oído de la amada. Para Juan Ramón en cambio la poesía consiste en la lucha por decir aquello intuido o entrevisto que no se sabe decir. Nunca dice que no se pueda decir. Si así fuera carecería de sentido no solo la lucha por hacer la palabra, sino sobre todo el tercer poema, que es además el que nos aclara en qué consiste *eso* que el poeta no sabe decir y que intuye.

7. *Que mi palabra sea la cosa misma*

El tercer poema responde a esta pregunta. Lo que no sabe decir es precisamente lo que le pide a la inteligencia en ese poema: el nombre exacto de las cosas. Esto era aquello que, por no tener hecha la palabra, no sabía con qué decirlo. La palabra entonces que el poeta pretende hacer es el nombre exacto de las cosas. Dentro de un espíritu humanista e intelectualista, Juan Ramón invoca la inteligencia, un poder humano intelectual, como encargada de hacer la palabra para decir lo que no sabe con qué decir, el nombre exacto de las cosas. Por ello, este tercer poema podía haber sido el segundo, porque contiene la respuesta a la pregunta que planteaba el primero. Ahora bien, ¿en qué consiste el nombre exacto de las cosas? Inmediatamente después de pedirle a la inteligencia el nombre exacto de las cosas, el tercer poema nos aclara su significado: *que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente*. Tenemos el nombre exacto de las cosas cuando la palabra es la cosa. Esta es además la respuesta juanramoniana a la crisis de la palabra: que mi palabra sea la cosa misma. Evidentemente, esta palabra hecha que es el nombre exacto de las cosas, esta palabra que es la cosa misma, es la palabra poética. No es solo nuestro nombre de las cosas sino el nombre ‘de’ las cosas, su nombre propio, el nombre que le pertenece a ellas mismas. Recordemos que termina el poema insistiendo a la inteligencia que le dé «el nombre exacto, y tuyo, y suyo, y mío, de las cosas». Para Juan Ramón la palabra poética no es signo de algo otro, sino que es la cosa misma. Supone un nexo ontológico entre palabra y cosa: «El nombre de un ser o una cosa está siempre en y con ellos» (Jiménez, 1929-36: 395).

8. Poesía pura

Esta palabra poética que es la cosa es precisamente lo que quiere decir Juan Ramón con su ‘poesía pura’. Así cuenta Juan Ramón su primera experiencia con la poesía pura hacia 1896, cuando todavía no le había puesto nombre:

La primera ansia de poesía pura recuerdo que me la dieron, a mis quince años, unas nubes rosas que sobre mi pueblo se desvanecían una tarde de oro, en el azul. Yo solo quería hablar de ellas, sin relacionarlas con nada, de ellas solo, con color y música de ellas; algo muy tenue, muy puro, sin palabras, fugas. ¡Qué lucha! Miraba y miraba las nubes y luego quería que el papel fuese el cielo y mi poesía las nubecillas. (Jiménez, 1920: 261)

«‘Poesía pura’ no significa sino ‘pura poesía’», sentencia Juan Ramón (1954b: 214). La poesía verdaderamente solo puede ser poesía pura. «Poesía pura es poesía auténtica», escribe (Jiménez, 1929-36: 403). Por tanto, añade, «poesía pura no es poesía casta, sino poesía esencial» (Jiménez, 1919-29: 220). La poesía pura representa la esencia de la poesía y consiste en que la palabra sea la cosa (cf. Blasco, 1981: 283). Precisamente, según Juan Ramón, el defecto de Neruda es que «encuentra la rosa, el diamante, el oro, pero no la palabra representativa y transmutadora; no suple el sujeto o el objeto con su palabra» (1939: 113). La poesía pura, confirma, es «poesía que espresa de manera orijinal, aguda, rara, directa, viva en suma, un fenómeno espiritual o material, objetivo o subjetivo» (Jiménez, 1929-36: 403). La palabra deviene poética, poesía pura, cuando se ha depurado tanto que ha eliminado todos los elementos añadidos y superfluos para que solo quede la cosa. De ahí que -advierte Juan Ramón- la gente que piensa que «yo me paso la vida puliendo y repuliendo la palabra» está en un «error», porque «a mí no me importan nada las palabras acicaladas, las repeticiones necesarias ni las asonancias, ni las cacofonías», pues «yo depuro por conceptos y mi finalidad consiste en dejar mi idea, mi sentimiento totalmente definido, acabado» (Jiménez, 1928: 492). En este mismo sentido vuelve a apuntar que «en poesía no importan nada asonancias ni consonancias», pues «lo importante es la exactitud, la precisión. Que la palabra no turbie, ni entorpezca, ni malogre, en suma, la espresión de la emoción, pensamiento, metáfora,

sentimiento, lo que sea» (Jiménez, 1936-49: 580; 1920-50: 35). Solo entonces la palabra puede ser la cosa y hacemos poesía pura. La poesía pura es el resultado de una *epojé* fenomenológica en la que se ponen entre paréntesis todos los elementos sobrantes para que la palabra se reduzca a la cosa misma. «Arte es quitar lo que sobra», concluye Juan Ramón (1949-54: 739)⁵.

9. La trágica paradoja de la poesía

Ahora bien, para que la depuración se realice plenamente y la palabra sea la cosa no basta con minimizar las formas –las asonancias, etc. La depuración debe ser radical. Pero por mucho que se depure, la palabra no es la cosa. «El cielo no era el nombre, / sino el cielo», escribió Juan Ramón (1918: 56) en el poema *Madrugada*. Juan Ramón tiene clara conciencia de que el lenguaje es mediación y solo sobre esa conciencia tiene sentido su idea de la poesía pura. El inevitable carácter mediador de la palabra/muro que le separa de aquellas nubes rosas es lo que le empuja a purificar la palabra. Por ello, en principio, para ser la cosa, tiene que desaparecer, dejar de ser la mediación que es. Pero la palabra poética no puede –y sobre todo no debe– desaparecer totalmente, porque a lo que aspira la poesía pura es a que precisamente la palabra sea la cosa. Esta es la trágica paradoja que define a la poesía juanramoniana. Como anticipamos al principio de este trabajo, desaparecer es lo que hacen el lenguaje corriente y el lenguaje científico, reducidos ya a signo. Dicen algo e inmediatamente se borran, se eliminan, para que nos quedemos con la cosa dicha, referida o *de-signada*. «Al contrario, la poesía pura», lejos de reducir el lenguaje a mero signo o referencia, siendo palabra es la cosa. Mientras la palabra poética es, la cosa está ahí. Esta pureza es llamada también por Juan Ramón ‘sencillez’ y precisa que «la sencillez, en la palabra, será aquella perfección tan absoluta en que la palabra no exista» (Jiménez, 1919-29: 215). La máxima sencillez de la palabra se logra entonces cuando es transparente y se auto-suprime como mediación lingüística para que solo haya cosa⁶. Solo a tra-

⁵ En este sentido, Blasco considera que «es impuro todo aquello que en el poema ocupa nuestras facultades de superficie: el ritmo, la estructura formal, la elaboración retórica», y por ello, aunque sean imprescindibles para que la poesía se exprese, «por sí solos, tales elementos no son capaces de hacer poético un verso», de manera que «para que un poema sea poesía hay que reducir al mínimo tales factores» (Blasco, 1981: 285).

⁶ «Una perfecta transparencia», escribe Coke-Enguñados, «solo puede lograrse mediante la estricta erradicación de todo lo superfluo» (1983: 152).

vés de «la transparencia que deja conocer los objetos en su forma precisa» se hacen visibles las cosas (Gullón, 1960: 145). Esto sería la perfección de la forma, «aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer, dejando existir solo el contenido, ‘ser’ ella el contenido» (Jiménez, 1920-22: 273). «La supresión será la perfección absoluta de la forma», subraya (Jiménez, 1919-29: 215). En efecto, ya en su juventud había escrito que «la forma, para que no exista, para que no se sienta, para que no se crea en ella, ha de ser tan perfecta, que no exista» (Jiménez, 1897-1909: 48). La palabra poética ha de reducirse a la cosa y para ello tiene que autodisolverse, pero sin hacerlo del todo porque es ella la que debe ser la cosa. Siendo palabra tiene que dejar de ser, al tiempo, la mediación lingüística que representa la palabra para poder ser la cosa. Debe dejar de estorbar como mediación, pero sin dejar de ser la palabra. Tiene que autosuperarse. Esta paradoja de la poesía pura juanramoniana solo puede ser un ideal.

10. Realismo poético

Ante esta huidiza comprensión de la naturaleza de la palabra poética y su ambigua posición respecto de las cosas, urge aclarar la relación entre la palabra juanramoniana y el ser. De acuerdo con «la certeza de una supremacía ontológica intrínseca del objeto natural» que domina el pensamiento poético de los siglos XIX y XX (De Man, 1960: 7)⁷, resulta evidente que en la poética juanramoniana prima la cosa. Tanto prima la cosa que, como hemos visto, la palabra tiene que disolverse. Tal es la preponderancia de la cosa que considera que «el poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su nombre en el de las cosas» (Jiménez, 1940-53: 145). Domínguez Rey ha advertido que «el lenguaje poético de Juan Ramón surge por íntimo contacto de las cosas en la experiencia» (1981: 551). Mientras la inteligencia no haga la palabra para nombrar exactamente la cosa, Juan Ramón no sabe con qué decirla, de manera que la cosa intuida, lo por decir entrevisto, preexiste a la palabra. Lo que accede al lenguaje —las nubes— existe antes y con independencia de él. En 1936, Juan Ramón insiste en que «las cosas son lo que son. Y por muchas vueltas que les demos para que parezca que son

⁷ Silver añade que, aunque la poesía occidental fluctúa entre el hermetismo de ser pura autoconciencia poética y el mimetismo de plegarse a lo presente concreto, a pesar de ello, «el privilegiado estatus ontológico del objeto natural casi nunca se ha visto cuestionado» (1985: 46).

lo que no son o para que no parezca que son lo que son, siguen siendo y pareciendo lo que son» (Jiménez, 1936: 70). Sus afirmaciones acerca de no saber con qué decir y de que por él vayan a las cosas los que no las conocen, los que las olvidan y los que las aman, denuncian la prevalencia de las cosas. El ideal poético entonces, que solo podía consistir en que la palabra sea la cosa, presupone la superioridad de la cosa. Bo destaca que la poesía juanramoniana está presidida por «la invocación de alcanzar la cosa misma» (Bo, 1943: 49). No puede extrañarnos entonces el realismo de la cultura española defendido por Juan Ramón: «España, país realista. Casi toda su producción literaria, artística, es realista» (1919-29: 216). Blasco señala que «el objetivo de la poesía es lo real» (1983: 39).

Ahora bien, esto no convierte a la poética juanramoniana en un realismo vulgar y grosero según el cual las cosas ya están ahí, dadas sin más, y la palabra poética se reduciría a ser su mera etiqueta. Pero tampoco podemos alinearla, como ha hecho Lanz, en el lado del idealismo poético-ontológico de George y Heidegger (2017: 21-26). Su perspectiva representa más bien lo que calificamos como *realismo poético*. Partiendo de un cierto realismo, pues la cosa existe independientemente del lenguaje, evita el idealismo, pero también elude el realismo vulgar que relegaría la poesía a simple nominalismo. George terminó su poema «Das Wort» de 1919 con este conocido verso, tan repensado por Heidegger: «Ninguna cosa sea donde se rompe (*gebricht*) la palabra» (George, 1919: 107). De entrada, es innegable el parecido de este verso con el juanramoniano *que mi palabra sea la cosa misma*. Pero son muy diferentes. El de George es un imperativo y significa que nada es sin la palabra. La palabra es la que hace ser a las cosas. Ella da el ser. En términos heideggerianos, «solo cuando se encuentra la palabra para la cosa (*Ding*), la cosa es», o sea, «solo la palabra proporciona (*verschafft*) el ser a la cosa» (Heidegger, 1957: 154). «La poesía es la fundación del ser con la palabra (*worthafte Stiftung*)», confirma Heidegger (1936: 41). En cambio, el verso juanramoniano no afirma que la palabra es ya la cosa, sino que representa un deseo, la aspiración de que la palabra sea la cosa. Para Juan Ramón, contra George, la cosa no es por la palabra. La primacía de la cosa lo impide. El nombre no puede sustituir a la cosa, no es lo más relevante. Detrás está la cosa: «He intentado siempre formarme, buscándome sin mi nombre y buscando sin su nombre a los otros» (Jiménez, 1942: 31). Contra el realismo grosero, la palabra hace que los que olvidan o no conocen las cosas vayan a ellas, de

modo que no puede ser mero signo exterior de una realidad ya totalmente constituida, sino que la revela, la ilumina.

Si la cosa ya es, si las nubes rosas ya están en el cielo, ¿para qué llevarlas a la palabra?, ¿a qué se debe ese afán por lograr que la palabra sea la cosa? Recordemos: *que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente*. En efecto, lo creado es la palabra para decir la cosa y no la cosa, pero esa palabra crea nuevamente la cosa, la recrea. Esto significa que solo cuando es dicha se revela. No es que la cosa sea por el hecho de ser dicha, sino que sale a la luz mediante la palabra. En el principio del Génesis se hace la luz mediante la palabra, de modo que la palabra es luz, iluminación. La palabra ilumina. Sin palabra no hay luz. Solo con la palabra se desvela el ser, se ilumina lo existente, sale a la luz. Es recreado. Blasco (1981: 155) ha afirmado que «las cosas a las que el poeta se refiere no son realidad hasta el momento en que un hombre las convierte en valores y significaciones para la vida». Desde esta perspectiva interpretamos a Heidegger cuando sostiene que «el lenguaje es el primero que lleva lo ente como ente a lo abierto (*Offene*)», esto es, «en tanto el lenguaje nombra (*nennt*) por primera vez al ente, tal nombrar lleva lo ente a la palabra y al manifestarse (*Erscheinen*)» (Heidegger, 1935-36: 61). Llevar la cosa a la palabra no es repetirla. Sería absurdo y estéril. Se trata de iluminarla -recrearla, renovarla- nuevamente desde el alma⁸: «La poesía no es una copia, es una naturaleza que se vuelve a crear a sí misma» (Jiménez, 1920-50: 12). Así es, pues, el realismo juanramoniano, de carácter poético. Las cosas son, están ahí, pero al llevarlas a la poesía son vueltas a hacer desde el alma, o sea, se iluminan y se pulen. Son poetizadas, recreadas. En la poesía de Juan Ramón la realidad es iluminada desde la palabra poética. Realismo poético.

11. Entre el hablar y el poetizar

Ahora podemos entender mejor el segundo poema en sus dos direcciones de sentido, que bien pudo haber sido el tercero en el orden de las ideas.

⁸ Lapesa precisa que «la palabra poética, el nombre exacto que demanda Juan Ramón, no ha de corresponder a la realidad objetiva de la cosa, sino a la nueva realidad creada para la cosa por obra del *alma* del poeta; no sólo de su intelecto, sino de su alma entera, sin mutilación de su fantasía ni de su sentir, sino reforzándolos y aguzándolos. El poeta se erige en guía y apóstol que lleve a todos los humanos a una comunión de conocimiento y amor con el universo renovado por él» (1992: 236).

En primer lugar, *plenitud de hoy es ramita en flor de mañana*. Cuando el poeta hace la palabra para decir lo que no sabía decir llega a un momento de plenitud, pero esta plenitud de hoy, de ahora, por finita y pasajera, mañana parecerá *ramita en flor*, algo insuficiente, aunque germen de futuras plenitudes. Forzosamente el poeta sentirá que esa palabra ya no es el nombre exacto y tendrá que seguir siempre buscándolo, porque *el cielo no era el nombre*, porque nunca la palabra será la cosa. La poesía pura es un ideal. Juan Ramón enseña que nunca hay un momento poético de plenitud completo y definitivo. La propia evolución de su obra es buena prueba de ello. Hay que volver a crear la palabra, de nuevo *mi alma ha de volver a hacer el mundo como mi alma*. Esta es la segunda cuestión del poema que tratamos y que nos devuelve al realismo poético. Hacer mundo, hacer el mundo como mi alma, equivale a hacer la palabra para decir lo que no sabe decir, o sea, hacer el nombre exacto de las cosas, la palabra que es la cosa. La poesía por tanto hace mundo en el sentido de recrearlo desde el alma personal del poeta. Esta tarea no tiene fin. Ese nombre se gastará, dejará de ser exacto y ya no será la cosa. El alma tendrá entonces que volver a nombrar con exactitud, tendrá que volver a hacer el mundo como ella. Con la palabra hace el mundo, logra que su palabra sea la cosa. Ahora bien, ya sabemos que con ‘hacer mundo’ no se refiere Juan Ramón al idealismo poético-ontológico antes mencionado. Para el realismo poético, ‘hacer mundo’, insistimos, es crear nuevamente la cosa desde el alma, recrearla, iluminarla nuevamente. Este hacer es lo que diferencia al decir poético del hablar cotidiano, que consiste en aquel lenguaje en el que el alma, lejos de hacer mundo como el alma, repite lo ya establecido.

Asumida la distinción establecida por Saussure (1916: 30-39) entre *langue* y su dimensión subjetiva, *parole*, Ortega afirma a su vez la existencia de dos niveles del lenguaje en este ámbito de la *parole*: el hablar y el decir. Hablar es

usar de una lengua en cuanto que está hecha y nos es impuesta por el contorno social. Pero esto implica que esa lengua ha sido hecha, y hacerla no es ya simplemente hablar, es inventar nuevos modos de la lengua y, originariamente, inventarla en absoluto. Es evidente que se inventan nuevos modos de la lengua, porque los que hay y ella tiene ya no satisfacen, no bastan para decir lo que se tiene que

decir. El decir, esto es, el anhelo de expresar, manifestar, declarar es, pues, una función o actividad anterior al hablar y a la existencia de una lengua tal y como ésta ya existe ahí. (Ortega, 1949-50: 304s)

El hablar, que es lo que casi siempre hacemos, aunque sea escribiendo, es el uso que corrientemente hacemos del lenguaje establecido para expresar lo que ya sabemos y comunicarnos. Esto significa que cuando hablamos no hablamos nosotros sino el lenguaje en el que vivimos y el mundo que lleva consigo y que, por supuesto, no es creado nuevamente por mi alma. Queramos o no, existimos siempre en un lenguaje y venir a un lenguaje es inevitablemente venir a un mundo. El habla en el que somos es el gran *a priori* que configura el mundo en el que estamos inmersos. Mientras hablamos decimos lo que dice el lenguaje ya dado. El habla es tópico, lugar común, impide decir el nombre exacto de las cosas, que la palabra sea la cosa misma creada por mi alma nuevamente. El habla no crea nada nuevamente pues se limita a repetir palabras y significados heredados. El decir en cambio es el momento originario creativo e iluminador, cuando la palabra es la cosa. Pero el hablar comenzó siendo decir, nombre exacto, o sea, poetizar. Entonces la palabra decía la cosa. Luego se gastó, se olvidó y devino moneda de uso corriente, habla (Cf. Díaz-Plaja, 1958: 234). Dejó de decir, ya no era la cosa. De ahí que Alvar sostuviera que solo «antes de que el comercio lingüístico desgastara los nombres de las cosas, el hombre podía confiar en la palabra» (1983: 18). Pero lo que da lugar a la existencia de la lengua es el decir, que el ser humano es el ser que tiene que decir, el ser poético. La poesía consiste precisamente en recuperar ese momento originario de pureza creadora de la palabra, cuando es la cosa. Se trata, insiste Alvar, de «volver al valor primitivo de cada palabra» (1983: 22). Ya advertimos que la poesía, lejos de presuponer al lenguaje, es más bien su esencia, porque el lenguaje originario es ya poesía, decir. El lenguaje en su verdad es poesía. El poetizar es decir, hacer la palabra que hace mundo, la palabra que es la cosa, su nombre exacto. La palabra entonces vuelve a ser decir para los que olvidan las cosas y más todavía para los que ni las conocen. El poeta experimenta la insuficiencia del habla. El habla nos impide decir de forma originaria y personal, que es justo lo que pretende el poeta. Por eso no sabe con qué decir la cosa, porque con el lenguaje establecido no puede decir *eso* que quiere y tiene que decir. Para poder

decir y hacer mundo, para que la palabra sea la cosa en definitiva, Juan Ramón sabe que hay que liberarse del habla. Para que mi alma vuelva a hacer el mundo como mi alma y mi palabra sea la cosa creada por mi alma nuevamente, hay que olvidar las estructuras lingüísticas previas que configuran un mundo que no es mío y que -queramos o no- damos por supuesto cuando usamos el habla. Ahora bien, esto es imposible, no está en nuestra mano porque el habla nos constituye a nosotros y a nuestro mundo. No podemos salirnos totalmente del lenguaje en el que somos. Por eso ruega a un poder superior: «¡Señor, que se me olvide hablar!», escribió hacia 1919 (Jiménez, 1909-19: 99). La ausencia de ese poder explica su lucha por hacer la palabra, esencia de la actividad poética. Con el lenguaje de todos, el poeta quiere hacer *su* palabra para poder decir lo que tiene que decir. Entonces ya no habla, *dice, poetiza*. Usa el mismo lenguaje del habla, pero de tal modo que hace el mundo como su alma. Esta tensión entre hablar y decir, entre la palabra creadora y constituyente del decir originario y la palabra social del habla, define la vida del lenguaje. Somos seres lingüísticos y esto significa dos cosas, existir dentro de un mundo predado por el lenguaje —hablar— e intentar trascenderlo personal y creativamente —decir, poetizar—.

12. Conclusión

Nos preguntábamos al inicio de este trabajo por la naturaleza de la palabra poética en Juan Ramón Jiménez y por su relación con las cosas. La conclusión a la que llegamos después de este recorrido por el pensar poético juanramoniano es que la fórmula ‘realismo poético’ sintetiza en gran medida nuestra respuesta. Para Juan Ramón la poesía verdaderamente es poesía pura, esto es, aquella poesía en la que la palabra, una vez suprimidos los elementos superfluos, sencillamente se reduce a la cosa —es la cosa. Aunque esto supone una subordinación a la cosa, no podemos hablar de realismo sin más, ni lógicamente tampoco de idealismo. La exacta relación entre la palabra y la cosa, que permite además pensar adecuadamente la índole de la propia palabra poética, está recogida en el concepto de realismo poético. La palabra pretende ser la cosa, pero si la cosa ya es, ya está ahí, qué ganamos con que la palabra sea la cosa. Lo que ganamos es que la cosa es creada nuevamente por nuestra alma, que el alma vuelve a hacer el mundo como ella, o sea, que la cosa es re-creada, poetizada o iluminada. Esto es lo que nos enseña el realismo poético juanramoniano. Esa labor de

poetización es permanente porque el lenguaje se gasta, deja de ser la cosa, de recrearla, de ser su nombre exacto, y hay que volver a hacer el mundo como mi alma. Mi alma tiene que crear nuevamente la cosa, volver a iluminarla, tiene que hacer la palabra que sea la cosa misma. Mientras tanto, no sabrá con qué decirla.

OBRAS CITADAS

- Alvar, M. «Juan Ramón Jiménez y la palabra poética», en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, tomo I, Huelva: Diputación Provincial de Huelva-Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 13-29.
- Amigo Fernández de Arroyabe, M. L. *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Bilbao-Córdoba: Universidad de Deusto-Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- Baquero, G. *Eternidad de Juan Ramón Jiménez* (1958). Madrid: Huerga y Fierro, 2003.
- Bécquer, G. A. *Libro de los gorriones* (1868), *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Blasco, F. J. *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.
- . «Introducción», en Jiménez, J. R. *Alerta*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- . «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*», en *Anales de Literatura Española*, nº 15, 2002, pp. 139-154.
- Bo, C. *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Hispánica, 1943.
- Cerezo, P. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva-Univ. de Granada, 2003.
- Coke-Enguádanos, M. «Towards a Poetry of Silence: S. Mallarmé and Juan Ramón Jiménez», en *Studies in 20th Century Literature*, v. 7, issue 2 (1983), pp. 147-160.
- De Man, P. «Intentional Structure of the Romantic Image» (1960), *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 1-18.

- Díaz-Plaja, G. *Juan Ramón Jiménez en su poesía*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Domínguez Rey, A. «Hacia una poética juanramoniana», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 376-378 (1981), pp. 547-556.
- Foucault, M. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Gadamer, H-G. (1960). *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Gesammelte Werke*, Band 1. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1990.
- . (1961). «Dichten und Deuten», *Gesammelte Werke*, Band 8, 1993, pp. 18-24.
- . «Philosophie und Literatur», *Gesammelte Werke*, Band 8, 1981, pp. 240-257.
- George S. «Das Wort» (1919), *Sämtliche Werke, Band 9*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.
- Gicovate, B. *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Gullón, R. *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958.
- . *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Harter, H. A. «Presencia de Bécquer en Juan Ramón Jiménez», en *Hispanófila*, 8 (1960), pp. 47-64.
- Heidegger, M. (1935-36). «Der Ursprung des Kunstwerkes», *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, pp. 1-74.
- . (1936). «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Gesamtausgabe*, Band 4, 1981, pp. 33-48.
- . (1943). «Andenken», *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, pp. 79-151.
- . (1957). «Das Wesen der Sprache», *Unterwegs zur Sprache, Gesamtausgabe*, Band 12, 1985, pp. 148-225.
- . (1958). «Das Wort», *Unterwegs zur Sprache*, pp. 205-225.
- . (1968). «Das Gedicht», *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, pp. 182-192.
- Hofmannsthal, H. v. «Ein Brief» (1902), *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe Reisen, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Band VII. Frankfurt am Main: Fischer, 1986, pp. 461-472.
- Jiménez, J. R. (1897-1909). «Orden en lo exterior», *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*. Barcelona: Anthropos, 1990.

- . (1909-1919). «Raíces y alas», *Ideología (1897-1957)*.
- . (1916). *Eternidades*. Madrid: Taurus, 1982.
- . (1918). *Piedra y cielo*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- . (1919-29). «Actual; es decir clásico», *Ideología (1897-1957)*.
- . (1920). «Nubes», *Por el cristal amarillo*. Madrid: Aguilar, 1961.
- . (1920-22). «Notas al Prólogo y a la Dedicatoria», *Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, pp. 271-275.
- . (1920-50). *Ideología II (Metamorfosis, IV)*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.
- . (1928). «Carta a José Bergamín», *Epistolario II (1916-36)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2012.
- . (1929-36). «Somos andarines de órbitas», *Ideología (1897-1957)*.
- . (1936). *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar, 1967.
- . (1936-37). «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)», en *Conferencias II, Obras*. Madrid: Visor-Diputación de Huelva, 2010, pp. 41-73.
- . (1936-49). «El olvido no pierde nada», *Ideología (1897-1957)*.
- . (1936-53). *La isla de la simpatía, Obras*. Madrid: Visor-Diputación de Huelva, 2011.
- . (1939). «Pablo Neruda», *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza, 1987.
- . (1940). «Poesía y literatura», en *Conferencias II*, pp. 75-111.
- . (1940-53). «Prólogo», *Crítica paralela*. Madrid: Narcea, 1975.
- . (1942). «Crítica (Prólogo jeneral)», *Alerta, Obras*. Madrid: Visor-Diputación de Huelva, 2010, pp. 31-21.
- . (1949). «Notas», *Dios deseado y deseante*. Madrid: Aguilar, 1964.
- . (1949-54). «Lo permanente nos mira», *Ideología (1897-1957)*.
- . (1953). *El modernismo, Obras*. Madrid: Visor-Diputación de Huelva, 2010.
- . (1954a). «Quemarnos del todo», en *Política poética*. Madrid: Alianza, 1982.
- . (1954b). «Complemento», en *Crítica paralela*, pp. 214-216.
- Lanz, J. J. *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2017.

- Lapesa, R. «El legado poético de Juan Ramón Jiménez», en *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 69, nº 5 (1992), pp. 223-247.
- Morón Arroyo, C. «La poética de Juan Ramón Jiménez y su relación con Ortega y Gasset», en *Juan Ramón Jiménez. Poesía y pensamiento*, L. M. Arroyo (ed.). Huelva: Universidad de Huelva, 2008, pp. 121-153.
- Ortega y Gasset, J. *El hombre y la gente (1949-50)*, *Obras completas*, v. 10. Madrid: Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 2010.
- Paz, O. *El arco y la lira* (1955). Bogotá: FCE, 1994.
- Predmore, M. P. *La poesía hermetica de Juan Ramón Jiménez. El 'Diario' como centro de su mundo poético*. Madrid: Gredos, 1973.
- Pujante, J. D. *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Sartre, J. P. «Qu'est-ce que la littérature?» (1948), *Situations, II. Littérature et engagement*. Paris: Gallimard, 1999.
- Saussure, F., *Cours de linguistique générale* (1916). Paris: Payot, 1971.
- Silver, Ph. *La casa de Anteo. Estudios de poética hispánica*. Madrid: Taurus, 1985.
- Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus* (1921), *Schriften* 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

EN BUSCA DE LO INASIBLE: LA POESÍA DEL CONOCIMIENTO DE LUIS GILBERTO CARABALLO

In the Search of the Ungraspable:
The Poetry of Knowledge Written by Luis Gilberto Caraballo

Diana Guemárez-Cruz, Ph. D.
Monclair State University
Correo electrónico: dguemarezcruz@gmail.com

Resumen

Este trabajo se centra en el motivo del viaje en la poesía del escritor y pintor venezolano, Luis Gilberto Caraballo. El viaje real o imaginado se relaciona con el anhelo de conocimiento y la búsqueda de una realidad trascendente o inasible en su poesía. Este tema se refuerza con varios símbolos como la noche, el tren, el ciclista, el mar, los cuales serán también estudiados en este trabajo.

Palabras clave: Luis Gilberto Caraballo, poesía, Venezuela, viaje, conocimiento

Abstract

This essay focuses on the leitmotif of the voyage in the poetry of Venezuelan writer and painter, Luis Gilberto Caraballo. The voyage whether real or imaginary is related with the aspiration of Knowledge and the quest of the transcendental or ungraspable in his poetry. This theme is reinforced by various symbols such as the night, the train, the cyclist, the sea and these symbols will also be studied in these pages.

Keywords: Luis Gilberto Caraballo, poetry, Venezuela, voyage, knowledge

Recibido: 6 de abril de 2021. *Aprobado:* 5 de mayo de 2021.

«Tú espiritualidad es tan alta como
como esa escalera que evocas en
tu poesía; tan profunda como tu
mar; tan amplia como tu universo
literario». DGC

En este trabajo voy a explorar el motivo del viaje como modo de conocimiento y auto conocimiento en la poesía de Luis Gilberto Caraballo (Caracas, 1962-) y ver cómo a través de las más diversas formas poéticas este escritor venezolano nos lleva a ese viaje, al intentar definir qué es la poesía, cuál es la función del poeta y el lector de su texto. Veré símbolos relevantes en su poesía. Me apoyaré en textos publicados e inéditos de Caraballo¹; veré estos como pares, y observaré los temas que los unen y los símbolos que se repiten. Este es el primer ensayo extenso sobre la obra de este escritor, aunque este ha sido avalado por escritores de la talla de Roberto Bianchi, María Eugenia Caseiro, Ernesto Kahan, Alberto Martínez Márquez, Antonio Miranda, Francisco Palacios, algunos de los cuales citaré en este estudio.

Pero antes hay que hablar un poco del escritor. Nacido en Caracas, Venezuela, Caraballo es autor de seis poemarios publicados: *Encuentros con el Sur* (2007), *El árbol de las casas vacías* (2008), *Los caminos del tiempo* (2009), *Poemas de números y series infinitas* (2012), *Arpa Invisible* (2020), *Es tiempo de volver: Destellos de un regreso* (2021); además de más de una docena de libros inéditos. Es también pintor e ingeniero de informática de profesión. Ha recibido prestigiosos premios literarios (en Los Ángeles, Estados Unidos, São Paulo, Brazil y Lima) y ha participado en más de un centenar de recitales poéticos. Este ensayo busca presentar una imagen de una de las voces poéticas contemporáneas más inteligentes y originales en lengua española y llamar la atención hacia el estudio de la poesía contemporánea venezolana.

¹ Agradezco a Luis Gilberto Caraballo su generosidad al facilitarme el acceso a sus textos inéditos y/o publicados, difíciles de acceder. La paginación de sus textos inéditos es provisional.

Dos libros de viaje

Encuentros con el Sur (2007) y *Es tiempo de volver: Destellos de un regreso* (2021)

Encuentros con el Sur registra el viaje que el autor realizó a la Argentina y a Chile. *Es tiempo de volver* es un texto que rememora con nostalgia su viaje a Loja, Ecuador, lugar al que promete regresar. El primer poemario es más complejo en estructura. Cuenta con tres partes, una dedicada a Argentina y otra a Chile y una de encuentros con los escritores chilenos, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Cuenta, además, con epígrafes de poetas argentinos y chilenos, y contiene un poema en prosa. *Es tiempo de volver* tiene una estructura menos complicada de poemas en versos, divididos en dos partes y es significativo el título de la segunda —«Destellos de un regreso»—. En *Encuentros con el Sur*, Caraballo alude a sitios específicos en Argentina y Chile: Buenos Aires, Palermo, Puerto Madero, El Barrio de Corrientes, Río Elqui, Montegrande, Isla Negra. En *Es tiempo de volver*, la Ciudad de Loja en Ecuador es la protagonista con sus escenarios como su catedral y un hotel.

Estos libros de viajes se pueden considerar autobiográficos², y los paisajes citados sirven al poeta como espejos lacanianos o receptáculos donde él proyecta sus preocupaciones existenciales y como escritor. Así, por ejemplo, en el primer poema o «tango» de *Encuentros con el Sur*, «Deambula soledad», busca el sentido de este género musical que él aprecia de manera particular:

Tango te escondes
 En un arrabal de novia rota
 Hasta la aldea de sus ansias,
 Moja el canto ebrio de un visitante
 La recorre
 Y el mirar del puerto viejo entreabierto
 En la oscura voz se agita
 Y pasa agazapado

² Al privilegiar el yo como su sujeto lírico, este autor establece un pacto autobiográfico con su lector, donde este puede confirmar si lo desea la autenticidad de lo que se escribe. Philip Lejeune, *Le pacte autobiographique*.

Y añade:

Tango como sus manos
Llenas de Buenos Aires
Del sabor del vino eterno
Con sus calles se aguantan, contenidas
En faroles
Deambulando con sus soledades
Entrañables...días heridos. (16)

Luis Gilberto Caraballo, así como busca el sentido del tango, busca también el sentido de los espacios de Argentina que él humaniza para captar mejor la realidad detrás de ellos. De modo que escribe lo siguiente en el tango «Buenos Aires inacabado»:

Soledad es su noche
Cae en Corrientes.
Luz de azucenas muertas
Calman, detienen el reloj
De historias,
Insalvable amor te eternas Azul en tus
Manos minuciosas,
Buenos Aires inacabado rozas
Con su loco corazón
De amores azarosos. (20)

Caraballo no solo ve este paisaje, lo humaniza, lo decanta en poemas/tangos, sino que sostiene una relación emotiva con ellos. En «Me regresas el beso» expresa:

Quiero recordar
Amarte en un silencio indeciso
Y nada será como fue,
Y nada es ajeno
Y nada es ajeno
A este lugar.

Lo andado me hereda
Vino y noche
Sueño, letras y tango
En tu Sur de peregrinos. Paisajes,
Ambiguas cruzadas de ojos
Caníbales del poema. (34)

Ya anticipé que la segunda parte de este poemario está dedicada a Chile. Tal como en la parte de Argentina, en la sección dedicada a Chile, el paisaje es mirado y sentido de modo humano. El paisaje refracta al poeta y el poeta indaga en él. Así que en «Valle del Retiro», el escritor afirma:

No recuerdo
Mi nombre antiguo
Ni tampoco su sueño.
.....
Tampoco sé de su silencio,
Pero el valle me retrae
Y tu rostro busca en mí su soledad
Me hace dudar de mi sombra
En luna llena,
Pasos inadvertidos de un cielo
Abierto

De esta sección quiero destacar el hermoso poema dedicado a las mujeres de pan. Ya que Carballo no solo exalta el paisaje en estos libros de viaje, sino también a la gente:

Las mujeres de pan son como
El lejos de una risa
Qué no se sabe de dónde
Cuelgan sus maizales
Que no se sabe de dónde caminan
Sus antesalas
Que no siente el mar ni su soliloquio
Ni sabe cómo se esconde
En la mirada

Que no tiene anchuras
 Y si sabe de olvido
 Como un frágil canto
 Que abraza su cuerpo
 Y su esperanza. (64)

El poeta no sabe, al final de su texto, si él sueña estas mujeres o existen. Sobre este poemario ha comentado Roberto Bianchi: «Tu estadía en el Sur fue a todas luces fructífera para la poesía». Y añade: «Realmente Luis Gilberto, creo que tu *Encuentro con el Sur* es un verdadero encuentro con la poesía y como dices espléndidamente: “hay días que no dicen nada/se esconden las noches/del pasado”».

En *Es tiempo de volver*, tal cual lo anuncia su título, el paisaje de Loja es sentido en el tiempo: el tiempo en que el poeta estuvo en Loja, el tiempo en su memoria y un futuro donde piensa regresar o volver. Aquí también las personas de Loja cobran importancia en la figura de los niños, que pueden ser presente y futuro de ese espacio ecuatoriano. En el poema que abre el libro, «El verbo en tus ojos», Caraballo expresa:

Loja tiene un sueño invertido
 El tiempo otro
 Que será
 De esos niños que crecen
 Con la poesía en sus ojos,
 Bocas descubiertas
 El caminar de nubes sin lluvia?
 Cómo juntamos sus manos,
 El tiempo y Loja?
 Qué no desaparezca el amanecer!
 Qué pueda existir otro silencio! (3)

Este futuro de Loja no es cierto. Tal como el nuestro, está en el espacio de la incertidumbre. En «El oído sin fin», el poeta expresa:

Alguien pregunta adónde vas
 Y nadie sabe,
 No hay voz,

La brisa chata
 De cigarras libres y sordas
 Aplana cárceles de sueño
 Deja su tempestad en el oído,
 Túnel de flores muertas. (10)

Más aún, con el futuro incierto, el poeta enuncia en «De paso y por siempre»: «Solo sé que algún día llegaré y no me iré de Loja» (14). En el poema titulado «Quise», se ve esta relación dinámica entre el poeta y el paisaje: las imágenes tienen que ver con el sueño, el mar, los elementos de la naturaleza, motivos o símbolos que Luis Gilberto Caraballo privilegia en su poesía:

Quise tener una esfinge lojana
 Con su amor helado que delecta
 Su aliento.
 Sabor a azúcares delgados en
 El susurro de un vuelo,
 El llanto fresco del nubarrón.

Aunque estaba preso en un delirio
 Sobre el barco de otros mares.
 Tuve suaves vientos
 Aromados a letanía y flautas que me
 Tentaban
 Con bosquejos torneados de arenas,
 A saltarme aquella luna
 De bordes rosas y grillos que pesan,
 Pies grisáceos se sujetan
 A La Luz, a un sueño desesperado. (29)

Francisco Palacios ha prologado de forma ejemplar este último poemario de Caraballo y ha resaltado en él el carácter trascendente de este texto, la aspiración a la eternidad en él, las bellísimas imágenes de los poemas, pero más importante para mí es que ha visto el tono de nostalgia, casi elegíaco. Al efecto comenta Palacios que quiso escribir sobre este libro «porque sus versos me han llenado de ese sentimiento, mezcla de

tristeza, placer, afecto que nos embarga cuando piensas en tiempos felices del pasado» (7).

Del paisaje vivido al paisaje soñado

Además de estos libros de poemas de viajes, Luis Gilberto Caraballo ha escrito dos poemarios que son más sobre espacios concretos o soñados, como son *Moradas y templos*, de 1999, y *El árbol de las casas vacías*, de 2006. En dichos textos, los espacios como las moradas y templos son símbolos obvios del lugar donde mora la realidad del poeta. *El árbol de las casas vacías* apunta a esos espacios o casas que están en nuestro corazón y que dicen sobre el poeta. Símbolos como el espacio, el mar, la naturaleza aparecen una vez más en ellos. Citaré brevemente de ellos porque estos poemarios, a mi juicio, preludian un poemario mayor y reciente, escrito entre octubre y noviembre de 2020: *Gruta del Ávila*.

En *Moradas y templos*, el símbolo obvio es el templo como receptáculo del alma, de acuerdo con la concepción cristiana entre la relación de estos dos pares. De él quisiera citar el poema que Caraballo dedica a su padre. Es un poema obviamente autobiográfico y emotivo, donde el poeta comunica su visión cristiana de que, al despojarnos de nuestro cuerpo y todo lo que nos ata a él, vamos a un estadio superior:

Deshazte de la incubadora mecánica
 Arremete con ira, si es necesario,
 Ábrele un hueco al cielo donde te vacíes
 Qué nosotros te veremos en un recuerdo
 Vivo.
 A los años en un retrato
 Malgastado
 Con una mirada impávida. (6)

Y al final del poema expresa la capacidad de sus deudos para entender este tránsito agónico que va de la vida a la muerte, pero que es un trance por el cual todos pasaremos como seres humanos. Luis Gilberto Caraballo escribe:

Entrarás por los túneles
 Y saldrás con La Luz del día

En tu rostro,
Con la poesía en los labios.
Tendrás tu delirio,
Aunque duela perderlo
Deshazte de todo
Lo que te dimos. (7)

De este mismo libro es el poema de amor «Quisiera vivir», poema que no podré citar dada su extensión. Pero sí deseo expresar que el amor nos impele como la muerte a trascender nuestro cuerpo físico y querer llegar a un lugar superior. Al respecto expresa Caraballo:

Quisiera derivar del Mar
Aquellos misterios
De los que hablaste
Preguntarle a la hiel
Por tu amor. (11)

Y termina, este hermoso poema:

Quisiera odiar y amar sin pena
Preguntar sin olvidar
Oír el canto del pájaro
Como me oigo
Abrir las jaulas
Volar al tiempo. (13-14)

El próximo texto de este poemario que quiero citar es «Sirena de nadie». La mitología que está presente en la poesía de Caraballo, recordemos sus «esfinges lojanas», toda la mitología cristiana, pues aparece, una vez más, en la forma de esta sirena de nadie a la que poeta busca acceder y perderse con ella en lo marino:

De este tránsito marítimo
Espera,
Al más tenue
Al más leve

Y ese destino que lleva
Lo desea inmensamente. (19)

Y concluye el poema: «me dejaré llevar a ella / y seré uno más!».

El árbol de las casas vacías es otro texto donde el espacio no es enteramente real o al menos es soñado o recreado por el sueño. Este texto viene con un inteligente prólogo de María Eugenia Caseiro donde ella resalta el motivo del viaje en él: «Desde ese punto de vista del autor, partimos en la barca de sus elucidaciones para viajar al origen, a la raíz, donde Luis Gilberto Caraballo engendra y conforma el poema; el resto es mera cuestión de enfoques, de ubicar al poeta y a su obra en el lugar idóneo...» (1). Como María Eugenia Caseiro lo permite, puedo inferir que el árbol es el poeta y las casas vacías son los «resquicios» de su alma que busca entender. Así abre el poemario:

Esta noche se funden
En una sola casa las raíces
Intrincadas en la memoria de un sólo árbol
Sus columnas resquicios y temporadas hacen en mi
Moradas regias azuzadas
Y muchas aún verdes
Con sus muebles enmohecidos lamen el tiempo
Y hablan con sus otroras sueños. (5)

En el poema XI de esta serie, que es extenso, el poeta busca su origen en ese espacio imaginado de las casas vacías. Se embarca en un viaje casi odiseico donde ve seres humanos, barcos, bajeles y en este viaje soñado, a través del poema, va en busca de su origen:

Timonel colgado en algún clavo de la pomarroza
santa
De la última casa con la memoria rota
Severa gravita
Sobre alguna pared del cuarto central
Con sus gaviotas prendidas de sed hurgan la arena
Y el Mar entre las sábanas

Abrevia sus paredes misteriosas
El cuarto gotea tiempo
Y sales entre rocas muertas
Suturan
El eco de la profundidad espiritual. (34)

En los caminos del tiempo (2009), como el título indica, el poeta se embarca en un viaje imaginado a través del tiempo. Así, por ejemplo, en el poema que abre el libro, «Muros del tiempo», ya busca otros tiempos, otros lugares, otras utopías que no son las occidentales y escribe:

En el prado de piedras únicas
Y muros de utopía con posturas antiguas,
Desde los shamanes,
Se levantaron hileras de dioses
Creencias, íconos, brebajes del sueño;
Serpientes, giraron en la oquedad
Con ojos de cuarzos azarosos. (15)

O en «Al Río Heráclito» expresa:

Me he re encontrado sobre ti,
Mirándome con el otro
Sobre crepúsculos plata, y su torrente que se alza.
Me llevas,
No eres más que río
Memorias cósmicas. (23)

El poeta refiere a otras culturas ancestrales y quiere que estas se recuerden o queden en el tiempo. Por ello, es de gran significación su poema hermoso y extenso, titulado «Un edificio de papel», donde añora otros libros que registren de manera elíptica la historia que no se ha escrito, de pueblos olvidados. Caraballo dice:

Hoy quiero que los dedos de las manos se muevan
Y dejen las trazas de una elipse,
Y esta gire con los años,

Para que no sean los mismos libros
 Y los mismos hombres,
 Para que se hagan nuevos edificios de páginas,
 Porque de la mano de unos pocos, del silencio de
 Muchos
 Hemos sido lo que no somos
 Y cuántos abismos de esos ciegan. (47)

Mas el poeta aspira a una nueva historia de los hombres, de culturas o ciudades olvidadas, de símbolos sacramentales no avalados en la historia oficial como los tótems, de países tan lejanos al occidente como Sri Lanka. Es obvio que esta voz lírica sabe que él tiene una conexión con todos esos tiempos y todos esos espacios. Y esto nos lleva a otro libro de Caraballo donde el paisaje vivido y/o soñado es humanizado y es su sombra y su reflejo. En *Noches, mares, fragmentos del poema* (2010) y en su poema «Retazos, surcos», el poeta expresa cómo aparecen estas sombras y finiquita el texto expresando:

De noche
 Se me aparecen
 Golpeándome el sueño
 Tocando el latir,
 Tan sólo amanezco
 Creyendo que soy mar
 Abrazando mi cuerpo. (4)

Y citaré sólo un fragmento de otro bello texto de este libro, «A la sombra del camino», que Caraballo dedica al poeta venezolano Eugenio Montejo, donde estas sombras aparecen en el paisaje que lo espeja:

Mientras camino me concierne
 Algo de lo invisible.
 Unos pájaros resquebrajados
 De una niñez que apenas
 Trinan.
 Y no se
 Cómo se llama ese algo,

No sé,
Si es simplemente mi sombra. (19)

Otro viaje en el tiempo en busca de lo infinito es *Poema de números y series infinitas* de (2012). Este poemario de Carballo está prologado por el gran poeta de ascendencia israelí y pacifista, Ernesto Kahan, quien ve este poemario como uno metafísico, donde el poeta a través del sentido de los números, en una especie de álgebra de la vida humana, viaja por el tiempo buscando una vez más el sentido de esta. Apunta Kahan:

A nosotros los lectores, nos abarca y evidencia íntegramente. Esta obra se pregunta por los límites y con ellos indaga los pensamientos de sí mismo, un nostálgico y metafórico poeta que sabe llegar al intelecto y al corazón del lector. Es un libro oportuno y actual y es enormemente poético. (2, subrayado mío)

Y así, Carballo inicia este poemario con el poema titulado «El arte del sueño indefinido», donde una vez más se embarca en un viaje temporal y espacial por medio del sueño:

Suave, en la aurora
La luna,
Se va con un halo de arameo
En sus orejas infinitas,
A murmurar con sus trapezistas deslumbrados
Al túnel de luz,
En un anochecer indefinido.

Mañana, será otra,
Cuando reaparezca
Acicalada por el tiempo. (5)

Carballo se ve a sí mismo y a sus lectores como un ciclista que rueda sobre la vida y el tiempo en búsqueda de su realidad immanente y una realidad trascendente:

El ciclista
Un equilibrista
El cineasta de la vida,
Va con su cuerpo
Sobre el tiempo
Dibujando
Una aproximación del camino,
Hacia la noche.
Se pierde en el horizonte
Como un relámpago que viaja
Al compás de su aliento
A la voluntad de sus piernas. (7)

Y como había señalado el maestro Kahan en su sentido y bello prólogo de este libro, todo en este texto es una búsqueda al sentido de la vida, casi en un presente eterno, prescindiendo de los relojes, los números, que fragmentan. Escribe Luis Gilberto Caraballo:

Sigo pensando,
Sin detener el descanso algebraico.
Al paso,
Al paso que algún día sea distinto;
Las series elípticas,
Llegarán con su sueño a restaurar el inicio,
Sin que sea locura.
O el cero desmedido de un sanatorio
Junto a los fantasmas de una ciudad.
Que sea entonces el amor intenso del amanecer.
Y aún me veo niño
A la espera. (11)

Y el tema de la Casa soñada o vivida se reitera en este libro. El espacio sea real o imaginado nos sirve como espejo de nuestro ser y con ello intentamos entender el origen de la vida, la eternidad y nuestro lugar en el mundo. En el poema «La casa infinita», que evoca la casa de su infancia, Caraballo expresa;

Siempre creí,
Haber vivido
En la misma casa infinita

De puertas y una serie en mi memoria.
Me produce dulzura, goce,
Y estas tallan bajo las paredes su universo.
Me acuestan cerca,
Muy cerca de quien yo creo ser
Y oyen el murmurar del manantial,
Brotar con tonalidades bíblicos (sic)
Desde lo más profundo de una tierra
En la cual me hice hombre. (17)³

Y en «Mar infinito», último poema que voy a citar de esta colección, el mar aparece como símbolo del eterno presente, elíptico, no fragmentado por números o series, a ese presente en que el poeta quiere vivir:

El mar no tiene fronteras.
Posee infinitos,
Instintos-circunvalaciones elípticas.
Un bramar donde
Todo cabe:
El olvido
El pasado innombrable... (34)

Aunque al final, el poeta no está seguro de quiénes somos, de nuestro lugar o pertenencia en el mundo:

Y aún no sabemos quiénes somos,
Se lo preguntamos sin cesar
Hasta caer rendidos junto al eco
Sangrante del resonar, el cual pulsa
El silencio. (34)

³ Videoconferencia con Luis Gilberto Caraballo, vía WhatsApp, 20 de diciembre de 2020.

Este hermoso poemario viene con reproducciones de algunas de las pinturas cubistas de su autor. Al respecto ha comentado Antonio Miranda en otro prólogo del libro:

Poemas de números y series infinitas, es un mosaico que sobrepasa el texto, invade nuestra imaginación y nos sitúa en un territorio sin fronteras. Con precisión, evoca epígrafes que ilustran una pauta proposiciones de imágenes y sensoriales: Cesar Dávila Andrade, Vicente Huidobro, también Arthur Rimbaud y André Breton, Octavio Paz y Olga Orozco. Textos interconectados. (4)

Y más abajo escribe: «...traducidos en un lenguaje que se completa con las ilustraciones, que superan al cubismo, pero conserva su prismática de imágenes y textual» (4). Me parece una forma exquisita de avalar este texto.

Un viaje al centro del corazón, *Gruta del Ávila* (2020), libro inédito.

Después de presentar su libro *Arpa Invisible* en septiembre de 2020, Luis Gilberto Caraballo vuelve a sorprender con un largo poema en prosa y verso *Gruta del Ávila*. En este texto de apariencia híbrida, este escritor y pintor venezolano, hace un viaje «ensoñador» al interior de su ser que invita tanto a una reflexión sobre su proceso creativo como a una reflexión sobre las artes que este autor domina. Al principio del texto, Caraballo expresa: «Me levanté sobre un sueño que iluminó la noche, cuando cansado por la espera, veía incrédulo hacia el oscuro horizonte iluminado por luces de la ciudad, subía la mirada, me tropezaba con aquella morada envolvente a la espesura» (3).

El poeta dialoga en la primera parte del texto con las «sombras» de temas existenciales como la vida, la muerte, el tiempo, la oquedad, o, con la naturaleza, la lluvia, la intemperie, o el viento, en la primera parte del texto. Fue interesante, por ejemplo, su diálogo con la sombra, porque hay un entendimiento de que esta es parte integral de la vida. Caraballo escribe:

Tú que dices ser mi mitad
Si te alimentas de mis fallas, tú crees que eres

Mejor en las desventuras, quién dices entonces,
 Lo que está bueno o malo, lo real o lo irreal
 La verdad de la falsedad, si no es la conciencia y
 Quién es la conciencia, si eres tú o si es otro,
 / o si son los dos
 O si en el envés de un sueño
 Quién dice y quién habla. (19-20)

En la segunda parte de *Gruta del Ávila*, Caraballo entabla diálogos con las «sombras» de autores que son de su agrado, como Vicente Gerbasi, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, André Breton, Arthur Rimbaud, José Antonio Ramos Sucre, Federico García Lorca, Luis Cernuda, entre otros. Estos diálogos van acompañados de poemas de Caraballo, epígrafes de otros autores, textos que los dinamizan.

El escenario que escoge el autor y el símbolo del texto, es la Gruta del Ávila, Gruta que puede avistar desde su departamento en Caracas, Venezuela, y que recuerda el símbolo platónico de la caverna. Para dialogar con estas sombras, el escritor nos lleva por escenarios reales y surrealistas u oníricos al interior de dicho espacio. Dada su habilidad como pintor, podemos visualizar esos escenarios fácilmente. Aunque la Gruta es el símbolo central de este texto, hay otros símbolos de interés en él, como el mar, símbolo del idioma; la cama, símbolo de la muerte que se aproxima; o el reloj, como símbolo del paso del tiempo. Así como en la «Alegoría de la Caverna» de Platón, vemos sombras que no son «lo real» y vamos a buscar lo «real», que son las preocupaciones existenciales de un poeta y la búsqueda de una realidad inasible de la mano de escritores que son influyentes en su vida y que han sido y son centrales para ahondar en su proceso de creación.

Gruta del Ávila es, además, ese «espejo lacaniano» donde el hombre Luis Gilberto Caraballo se mira constantemente para ver su realidad y reflexionar sobre su intimidad y los temas que son caros a él. Ya dije que este escritor privilegia el yo como su sujeto lírico. Como lectores, podemos ver que los temas transcendentales presentes en el texto son los temas que preocupan a un hombre venezolano, de carne y hueso, que es un artista autodidacta. También se pueden ver sus preferencias literarias que lo han moldeado y que han calado hondo en su ser. Podemos ver su proceso de escritura después de estos avistamientos y viajes a la Gruta del Ávila. Des-

pués de algunos de ellos, el poeta hace referencia a algún papel o escrito que ve sobre su mesa. Incluso, el escritor invita a ver su cotidianidad: sus paseos por la ciudad, por su departamento, lo que desayuna, lo que toma, etc.; a la vez que vemos las proyecciones e imágenes que surgen desde el «corazón» de un poeta y que son imágenes que él afirma con vehemencia que le vienen de modo espontáneo.

Este texto se puede ver como un escrito de auto conocimiento. Como en el «Primero Sueño» de Sor Juana Inés De la Cruz, el alma del que escribe, en este caso Caraballo, parece desprenderse de su ser corpóreo y liberarse para conocer el mundo y lo inasequible a través del sueño⁴. Se debe recordar que este escritor usa la palabra «ensoñación» al inicio de su libro y su alma recorre diferentes espacios en la Gruta del Ávila para autoconocerse y dialoga con otras «sombras» para buscar la verdad de su ser. Este proceso de auto conocimiento refracta en nosotros, sus lectores.

Gruta del Ávila, en su segunda parte, apunta al tema que ha señalado el crítico estadounidense, Harold Bloom, en su clásico libro, *The Anxiety of Influence*. El escritor contemporáneo vive la ansiedad de saber que nada de lo que haga será totalmente original, y Luis Gilberto Caraballo lo sabe. En este texto hay resonancias platónicas, surrealistas, de la vanguardia latinoamericana y aún española, como en sus textos dedicados a Lorca, y, sin embargo, este autor abraza esas influencias o espejos de sí mismo. Como «espejos» o «sombras» que lo impelen a buscar más de sí.

Es interesante notar que estas influencias lo han acompañado por tanto tiempo, han calado tan hondo en él, como dije, que escribe poemas que recuerdan la escritura de Lorca: ver su diálogo con este autor, o sus diálogos con Luis Cernuda o Walt Whitman. O más aún en su diálogo con André Breton, donde Caraballo entabla un juego con el escritor francés para escribir un poema surrealista, usando de manera aleatoria, nombres y adjetivos. Esto se desarrolla en un escritor, quien, no obstante, es original en su escritura.

Por eso, el poema que dedica a Lorca es uno de los que más me complace en *Gruta del Ávila*. Como experta en este artista granadino que soy, veo que Caraballo ha captado las divergencias temáticas del escritor, que lo mismo escribió sobre su ciudad natal y sus gitanos que sobre Nueva York y su gente. Este poema en sí se podría desprender de *Gruta del Ávila* y ser publicado de forma autónoma. Para celebrar el aniversario luctuoso

⁴ Paz, citado por Thomas Eggenesperger, «Sor Juana De la Cruz: *Primero Sueño*, implicaciones filosóficas» (1).

de Lorca, a la vez que condena el insensible asesinato de este escritor, Caraballo escribe:

Y usted Lorca, después de 84 años vivo
Da vueltas por Granada y Nueva York.
Pues si comprendieran las voces
No las silencia la pólvora y abierto el canto en la ventana
En el tiempo este nunca se cierra.

Y más abajo añade:

Pues allá en los rascacielos
De Nueva York anda un poeta sereno
Se oyen sus versos en Granada, España y América
Y entonces, a quién mataron ese día? (189)

Ya que Caraballo ha decantado estas influencias que le acompañan, las recrea de modo especial y ofrece en *Gruta del Ávila* un libro único por su tejido textual, por la combinación de géneros literarios, por sus imágenes o «videncias», como él las llama, totalmente originales, que funde con su legado cultural. Y más que todo, este libro asombra por la honestidad de un escritor que escribe desde su «corazón» y nos desvela su proceso creativo. Este libro vino después de un libro de aforismos o poesía minimalista, *Arpa Invisible*, y es sucedido por dos libros de poesía breve, *Neblinas de un sueño* y *Temblores de piel*, y como en ellos, desvela toda una poética del conocimiento.

La poesía breve, el epigrama o el aforismo de Caraballo: De *Arpa Invisible* a *Neblinas de Sueño*

En epigramas o aforismos, este escritor expresa una poética. El autor vuelve a privilegiar la noche, el sueño, como el momento ideal para captar visiones de la realidad. Así, por ejemplo, escribe en *Arpa Invisible*:

En la noche
Dejaré los versos
Puestos en silencios,
Colgados de la mesa. (11)

Y también:

Escribir en los límites del día,
 En el borde de un precipicio,
 Justo antes
 Invita al deleite de conocer,
 Más allá de la tempestad. (68)

Otro elemento que se privilegia en estos pequeños poemas es el de la naturaleza como espejo de la creación, donde el poeta busca un sentido, un conocimiento a través de las imágenes que esta le ofrece. Es interesante el título de *Arpa Invisible* como un instrumento musical invisible que está en la naturaleza y le ofrece al poeta sonidos para entenderla. También es importante destacar la portada de este texto que reproduce un grabado del siglo XVII, de Robert Fludd, “Harmony of the Spheres”, el cual remite a la idea pitagórica de la música de las esferas⁵.

Pero volviendo al tema de la naturaleza como fuente para el poeta, espejo que le da imágenes y entendimiento de la realidad, Caraballo escribe en su poemario inédito de 2020, *Neblinas del sueño*:

A mí se me ha ido el recuerdo
 En el soplo
 De la página
 Donde solo levanta polvo
 Escudriñando en la piedra
 La luna. (3)

Ahora de acuerdo con lo que escribe Caraballo en estos poemas, el proceso de creación es uno doloroso. Por ello, el poeta usa con frecuencia las palabras heridas, abismo, precipicio, hendidura. Así, por ejemplo, apunta en *Neblinas del sueño*:

Quien no ha recibido el
 Resplandor no sabe de las
 Heridas, del dolor que se siente,
 Ni del tiempo que requiere sanar. (13)

⁵ Este afortunado grabado fue escogido por el poeta y editor puertorriqueño, Alberto Martínez Márquez de *Letras Salvajes*.

No obstante, al dolor que supone el proceso creativo, el poeta se embarca en un viaje hacia adentro y hacia afuera, en la búsqueda del signo preciso que quiere convocar:

Mi único viaje
A la búsqueda de un sueño
Es adentro en el jardín interno,
En los olores del silencio. (AI, 47)

El poeta se embarca en este viaje, hacia afuera y hacia adentro, doloroso quizás, mas hace el lector, partícipe de él y eso da un gran hábito de esperanza a estos poemarios. Incluso, Caraballo expresa su deseo de cultivar la poesía en los niños, en este sentido epigrama que evoca a los niños de Loja, Ecuador. Niños, que, según cuenta el poeta, recibieron con cariño sus versos, cuando los presentó en dicho país. Véase «Es tiempo de volver»⁶:

Cuando se siembra a tiempo
Un verso en los ojos de un niño
Este puede convertirse en el jardín
De su vida. (6)

Temblores de la piel, su más reciente libro de aforismos⁷

Como en *Arpa Invisible* y *Neblinas de un sueño*, en *Temblores de la piel*, escrito en noviembre de este año, Caraballo expone su visión de la poesía, el poeta y el lector. Y busca imágenes o símbolos de la naturaleza para reflexionar sobre esos temas; signos que el poeta privilegia como la sombra, el mar, el tren aparecen una vez más aquí. En el segundo aforismo de este texto inédito, Caraballo apunta: «No dejo de oír los pasos de la sombra / Que camina al lado mío, / Los quejidos endurecidos por la luz» (2). Reitera la idea de que el proceso creativo es un camino doloroso y difícil de transitar, pero el escritor casi lo abraza. Dice en el tercer poema de este libro:

⁶ Conferencia con Luis Gilberto Caraballo via WhatsApp, 20 de diciembre 2020.

⁷ Su último libro escrito al momento de escribir la primera versión de este ensayo, después de lo cual Caraballo ha escrito cuatro poemarios más.

No hay día que al moverse en los
 Extremos no hiera,
 Como también puede que genere
 Éxtasis.
 Con el tiempo la piel se
 Acostumbra. (3)

Es interesante el uso de la palabra «éxtasis» en este aforismo. La poesía de Caraballo ha sido catalogada en momentos como metapoesía. Pero nunca como poesía mística, poesía que llevaría al estadio mayor de conocimiento o comunicación con algo trascendente, como la idea misma de Dios.

El mar, que es un símbolo polivalente en la poesía de Caraballo, aparece una vez más en este libro de aforismos. Por lo que he visto en los textos de este autor venezolano, el mar es paisaje, metáfora del viaje o transitar por la vida, espejo que refleja al poeta, y símbolo del mismo lenguaje como en *Gruta del Ávila*. Así expresa en el sexto aforismo de *Temblores de piel*: «Vi la ola vaciarse en la playa / Y quise dejar escrito algo en esta, / Así que la guardé en mi playa» (6). Y escribe mucho más adelante en este poemario:

Me gusta el mar, me gusta su olor
 Cercano a mi piel. El oleaje
 Silbando su brisa en el lápiz
 De sutiles sueños. (99)

Por los parámetros que he impuesto a este trabajo no puedo indagar en toda la simbología que usa Caraballo en su prolífica obra. Sin embargo, quiero apuntar otro símbolo que aparece constantemente en sus escritos: el tren. Tanto como el mar, el tren se puede asociar al motivo del viaje, motivo prevalente en la poética de este autor. Como ya he recalado, este viaje puede ser real, imaginado o soñado, y el que lo lleva a buscar lo inasible, lo que está detrás de la realidad aparente. Así aparece el tren en *Temblores de piel*:

Lo poesía es como un tren
 Cuando pasa frente a nosotros

Nos deja celajes de ventanas
 Para leerlas.
 Y cuando se detiene hay que
 Subirse
 Y si regresa nunca viene igual.(26)

O dice más adelante: «Un tren lejano susurra estrellas/en los ojos de un verso» (50).

Demás está decir que, en este texto como en otros, Caraballo habla de la poesía como un proceso vivo, doloroso, quizás, pero central a su vida. Por eso pienso que su título es afortunado, *Temblores de piel*, recordando que el poeta no sólo escribe con su mente, su corazón, con su alma, sino aún con su cuerpo, con «esa mano zurda» que Caraballo evoca en más de una ocasión en sus versos.

Conclusiones

Con base en la lectura que he hecho de una decena de libros de este autor, se ve que su poesía es una muy flexible, ya que este escritor puede escribir poemas largos, poemas en prosa, poesía minimalista, y puede abordar prácticamente cualquier tema humano.

Se puede ver el motivo del viaje como búsqueda de su inmanencia, así como de algo trascendente o inasible. Es uno de los motivos centrales en la obra o muestra presentada en este ensayo. Por lo tanto, es una poesía de conocimiento.

Este escritor venezolano expone su proceso creativo en sus textos y reflexiona sobre ellos en su poesía, por lo cual se puede decir que es un metapoeta.

Su simbología es muy amplia y variada, y el estudio de dicha simbología merecerá otro estudio, así como el estudio de su poesía total merecería al menos un libro.

Al aludir al viaje, Caraballo se refiere a espacios, paisajes, casas, templos, moradas, el mar, Gruta, y el mismo espacio del papel o un lienzo⁸, espacios que se transitan en el devenir del tiempo en búsqueda de algo

⁸ Pienso escribir un artículo sobre el libro homenaje de Luis Gilberto Caraballo, *Iluminaciones de un lienzo*, dedicado al pintor Armando Reveron, y compararlo con el libro de Rafael Alberti de 1945, *A la pintura*. Por límites de espacio no pude abordar ese estudio comparativo aquí.

superior y al hacer esto, consciente o inconscientemente, Caraballo toca al concepto platónico de la *khora*. De este modo, a mi entender, su poesía alcanza un nivel místico. Tal como ha visto la intelectual puertorriqueña, Laura Robledo González, con relación a la poesía de San Juan de la Cruz, o Ibn' Arabi de Murcia, el corazón de este poeta venezolano es un «receptáculo» de todo lo creado que intenta asir⁹. Lo que confirma que la poesía mística es un género, por fortuna, muy contemporáneo. Ya el propio poeta había anticipado el carácter místico de su escritura en 2015 cuando dijo: «El camino también estará lleno de ambigüedad, quedará en el poema, y será un reto lograr que el poema esté imbricado en sus versos, y éstos pertenezcan al contenido total. Tocarlo, leerlo es como abrir el espacio a una memoria que le pertenece al infinito... es tener vasos comunicantes con lo atemporal».

OBRAS CITADAS

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973. Impreso.
- Caraballo, Luis Gilberto. *Arpa Invisible*. Aguadilla, PR: Letras Salvajes, Col. Errancia del Ser, 2020. Impreso.
- . *Encuentros con el Sur*. Sin editor: 2007. Impreso.
- . *Es tiempo de volver*. Ed. JMalo. Madrid: De Sur a Sur Ediciones. Col. Poetas de Hoy, 2021. Impreso.
- . *El árbol de las casas vacías*. España: Baile del Sol, 2008. Impreso.
- . *Gruta del Ávila*. Inédito. 2020
- . *Iluminaciones de un lienzo*. Inédito 2020
- . «Las puertas están abiertas. Introducción a la poesía y la pintura de Luis Gilberto Caraballo», <https://diario-digital.com/2015/01/15/>.
- . *Los caminos del tiempo*. Pontevedra: España: El taller del escritor, 2009. Impreso.

⁹ Laura Robledo González, *La poética del espacio en San Juan de la Cruz y el receptáculo platónico de la joora*. Tesis doctoral inédita: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2011. Ver también su estudio sobre Ibn' Arabi de Murcia en las obras citadas.

———. *Moradas y templos*. Inédito.

———. *Neblinas de un sueño*. Inédito. 2020,

———. *Poemas de números de series infinitas*. Sin lugar: Puboteca, 2012. Impreso.

———. *Temblores de piel*. inédito.

Eggensperger, Thomas. «Juana Inés De la Cruz: *Primero Sueño*. Implicaciones filosóficas». AISO. Actas V. Centro Virtual Cervantes. 457-62.

Guemarez-Cruz. Diana. «Presentación de *Arpa Invisible*», 16 de septiembre de 2020. Zoom meeting, convocado por Alberto Martínez Márquez, editor del libro y de *Letras Salvajes*. <https://YouTube//6fyfkyM-LPho>

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 2010. Impreso.

Robledo-González, Laura. *La poética del espacio en San Juan De la Cruz y el receptáculo platónico de la joora*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2011.

———. «Mi corazón es capaz (o recipiente) de cualquier forma: Ibn' Arabi de Murcia, El "QALB" y El Timeo Platónico», en *Melanges*, Ed. Luce López-Baralt. Zaghuan,

Tunisie: Publications de la Fondation Temimi pour la Reserche Scientifique et l' Information: May 2001: 2-8. Impreso.

Torres Vanessa, conductora. Promoción de *Arpa Invisible*, con su autor y su editor. Auspiciado por "Poesía Fuera de los Márgenes", Cronopio Radio. 9 de diciembre de 2020. <https://Zeno.fm//cronopio.radio> Radio Satelital.

COFRESÍ BY ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA: THE DUPLICATED PORTRAIT OF PIRACY AND ITS LEGACY OF VIOLENCE

Cofresí de Alejandro Tapia y Rivera:
el retrato duplicado del pirata y su legado de violencia

Wladimir Márquez-Jiménez, Ph. D.
Regis University
Correo electrónico: wmarquez@regis.edu

Abstract

In this article, I analyze the novel *Cofresí* by the Puerto Rican author Alejandro Tapia y Rivera as a vehicle through which the author intervenes, during the second half of the nineteenth century, in the discussions about the status of the island and the alternatives to attain self-rule. Tapia y Rivera through the duplicated portrait of the pirate makes the case, before his peers of the enlightened elite, against independence war, favoring more peaceful alternatives such as the reform of the colonial pact. At the same time, after a careful reading of the novel, it is clear that violence is an inevitable occurrence when a decolonization process is underway.

Keywords: nation-building fictions, Caribbean pirates, bandits, violence, decolonization.

Resumen

En este artículo, analizo la novela *Cofresí*, de Alejandro Tapia y Rivera, en tanto vehículo a través del cual el novelista y dramaturgo puertorriqueño interviene en las discusiones acerca del estatus político de la isla durante la segunda mitad del siglo XIX y las alternativas a considerar para obtener autodeterminación y gobierno. A través de la presentación duplicada del pirata, se hace una opción a favor de la reforma del pacto colonial y se advierte acerca de los peligros de una guerra de independencia. Ahora bien, en la novela se postula, también, que la

violencia es algo inevitable cuando se pone en marcha un proceso de descolonización.

Palabras clave: piratas caribeños, bandidos, violencia, descolonización, literatura.

Recibido: 9 de mayo de 2022. *Aceptado:* 20 de julio de 2022.

Piracy has always represented crime on a massive scale. In the Caribbean throughout the eighteenth and nineteenth centuries, pirates relentlessly attacked merchants' property on the high seas. For that very reason, they were considered *Hostis Humani Generis*, enemies of humankind. As such, they have been placed outside of the law, literal out-laws subject to the violence of any state. What is most interesting about this, however, is that piracy was, as Marcus Rediker explains: «... a way of life voluntarily chosen, for the most part by large number of men who directly challenged the ways of the society from which they exempted themselves» (64). Pirates arose against the merchant, naval or privateering vessels' order, considered oppressive and unfair, establishing a sort of brotherhood, a fraternity that operated in the margins of social conventions. This allows one to ponder the fact that the pirate ship is the ultimate space of heterotopia, to employ the concept coined by Michel Foucault (1986). A heterotopia is a discursive space of difference operating in non-hegemonic conditions that, as a notion of human geography, has been consistently linked to forms of resistance because it somehow challenges or contests the space we live in (Johnson 76). Heterotopias are worlds within worlds. They are emplacements on which a contingent system of rules, practices and regulations produces something different that, at the same time, mirrors *this* space, the space around us, the space in which we live our everyday lives. The heterotopia, in sum, simultaneously reflects and contests ordinary spaces (Johnson 76).

Foucault himself thought of the ship as the heterotopia *par excellence*; however, as we have said before, we can consider the pirate ship as the ultimate space of heterotopia because it is an emplacement that contests and reflects the merchant, naval or privateering vessels' order and, at the same time, creates a textual space that is the embodiment of adventure, freedom, ruthlessness, and wickedness.

This article compares and contrasts the romantic vision¹ of the pirate against certain social and cultural dimensions of piracy, as can be seen in the novel *Cofresí* (1876) by Puerto Rican author Alejandro Tapia y Rivera. I will pay special attention to their social relations and corporate consciousness, and to their rulemaking as the main foundation of the pirates' ship order. The novel by Tapia y Rivera offers a duplicated, mirrored portrait of piracy: on one hand, we have the romantic hero, Cofresí himself, who is depicted as a rebel outside of the law and society, who is his own law, who obeys only his will and appetites, and who laughs at dangers and his enemies, but at the end winds up redeeming himself by paying deference to the status quo. On the other hand, we have Cain, his heterotopic double, who provides a window to reflect on the violence embedded in nation building. And that violence takes place in pirate ship that, as Peter Johnson says, offers, as a space, a «sideways analysis of existing material spaces in order not to anticipate the future, but to reflect upon and disturb the present» (95). The pirate community presents a space «in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect» (Foucault 24). *Cofresí*, the novel, stages a reflection upon an era in which two different orders clash, the Spanish colonial order, and the arising capitalist era, making evident that Puerto Rico is not synched up with its historical time, exposing its crisis, its heterochronic nature. The pirate community presented in the novel is what, ultimately, drives and makes possible that reflection.

The novel about the pirate Cofresí written by Alejandro Tapia y Rivera is not the first one but is indeed the most important in the corpus². Tapia y

¹ Marcus Rediker in *Outlaws of the Atlantic* argues that Romantic writers populated the seas with “imaginary creatures, fit for aesthetic contemplation” (2). Romantics, thus, emptied the seas of actual ships, and sailors working in bilge waters, and living in cramped spaces.

² There are five novels that reflect the life and exploits of the pirate Cofresí. Three of these novels are from Puerto Rico and two others Dominican; and there are also four plays most notably *The return to home* by Salvador Brau. There is also in Puerto Rico a large oral tradition that was gathered by Cayetano Coll and Toste in *Puerto Rican Legends* (1928), J. Alden M. Madsen and Aurelio Espinoza in “Porto Rican Folklore: Folk-tales” (1929) and Gustavo Pales Matos in *Cofresi Ballads* (1942). Moreover, the oral tradition has led also to a production of poems that add to the Pales Matos, half a dozen poems of unequal quality and nearly a dozen short stories appeared in periodicals in Puerto Rico during the first half of the twentieth century.

Rivera is one of the central personalities in the nineteenth century Puerto Rican literature. In words of José Luis González: «There is no doubt that it corresponds to Tapia the honor of being the initiator of Literature in Puerto Rico» (62)³.

In the novel, the authorial voice claims to be rigorously abiding by historical facts and folk traditions surrounding the story---the latter making Roberto Cofresí a champion, a folk hero. The author states that the novel draws on the traditions that he remembers hearing as a child. On the other hand, in several footnotes, the author reveals the historical sources upon which he develops the vicissitudes of Cofresí: the Memories of Don Tomás Córdova, who was then secretary of the governor of the island. Despite the attempt to adjust to historical events and experiences, in the novel, there is an element that is not present in the corpus of texts on Cofresí: the

In the novels, in particular, can be seen the wavering between history and legend that is evident in other texts such as biographies. Given, therefore, all variations offered by the popular tradition, it should not surprise us that the novels are also very different. Some more, some less, they have their foundation in oral traditions. Thus, there are multiple versions of the legend of Cofresí and that gives way to the possibility of introducing changes in the life of the pirate. Francisco Ortea's novel, *The Treasure of Cofresí* (1889) and Julio González Herrera's, *Twice called the Glory* (1944), are good examples of this. Both novels develop two of the elements or motifs that are part of the oral tradition: the patriotic heroism and the pirate treasure hunt. Neither novel elaborates in detail the biography of Cofresí, neither feels concern for accuracy. In these novels, Cofresí has dissimilar functions. In the novel by González Herrera, Cofresí becomes an instrument of criticism of the Dominican elite --- only an alien is concerned about the project disturbing the sleep of the Dominican hero Juan Pablo Duarte, namely, releasing the Dominican Republic from the Haitian yoke; in Ortea's novel, meanwhile, the pirate Cofresí embodies the desire for adventure and full freedom of spirit. The "treasure" Cofresí bequeathed to a loving couple who star in the story is that of a life away from social ties. There is another novel called *Huracán* by the puerto rican autor Ricardo del Toro Soler, that novel and *Cofresí* by Tapia y Rivera, are the only ones in which the subject of the imperial domination has been problematized, and intent to address the question for the options available to free Puerto Rico from a colonial oppressive rule; in the novel by Ricardo del Toro Soler the drama of Cofresí becomes metaphor of the alternatives that can be chosen to get rid of the Spanish colonial rule: assimilation, autonomist or independence, which ultimately can be understood as gradations. At the same time, in the novels by del Toro Soler and Tapia y Rivera, the issue of the emergence of the United States as a hegemonic power in the Caribbean is present. In both novels, then, there is dramatized the motif of the Caribbean as imperial border, to borrow the expression of the Dominican writer Juan Bosch

³ The original quote is in Spanish: «[es] innegable que a Tapia corresponde la gloria de haber sido el iniciador de la literatura en Puerto Rico» (62). The translation is mine.

existence of good and evil pirates. One might ask, then, if Tapia y Rivera has produced a mirroring duplication in the figure of Cofresí, which presents two different kinds of communities capable of creating, as Foucault says, «a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill-constructed, and jumbled» (Diacritics 27). This mirrored portrait of the pirate could be seen not only as the staging of one of the larger trends of romanticism, that is to say, «the (...) dichotomy of light-dark seen in Radcliffe's and Scott's novels» (Hull 72), but also as documenting the anxieties of the Puerto Rican elite before the demands of their times: being the *light*, self-determination, independence itself, and the *dark*, the violence embedded in nationhood, as has been seen all over South America. The novel also features an entertaining, yet conventional, romantic plot that helps to characterize the two groups of pirates by allowing them to reveal aspects of themselves that otherwise would be put out of the sight of the reader.

The first five chapters of the novel serve the purpose of presenting the cast of characters, the two sides of the pirate crew: Ricardo, the first mate, and Cofresí, the captain, versus Juancho and Caín, the wicked members of the pirate crew. In the middle, we found two women: Rosa and La Charrasca. Rosa is Ricardo's fiancée, La Charrasca is Caín's woman. The two women provided an occasion for the *Noble Outlaw* to be portrayed, as well as his counterforce the Villain. Rosa offers the opportunity to show Cofresí as a *hero of sensibility* in his regard for women, whereas Charrasca reveals the crass misogynist that is Caín.

There is a love story between Ricardo and Rosa that is disrupted by Juancho who, envious of Ricardo's luck, kidnaps the young lady. Later, Cofresí will reestablish the order by rescuing Rosa and taking her back to Ricardo. However, he ignores that Juancho, a member of his own crew, is the perpetrator. Simultaneously, Caín is at a gambling house betting on a card game. He loses all his money but tries to recover it violently by killing one of the gamblers treacherously. Caín buries the «treasure» in Charrasca's house while arguing with her because he suspects that Charrasca is after all his burials. Later that day, on another part of the island, we witness the raid of a ship with the U.S. flag. During the raid, Caín kills a woman, and is about to execute a small child as well; Juancho, meanwhile, backstabs the captain of the U.S. ship. Cofresí saves the kid—that is to say, he saves the last of the innocents—exposing how despicable Caín and Juancho are. Co-

fresí is disgusted by the actions of Juancho and Caín, which ultimately sets the scene for a mutiny. Cofresí saves himself by killing Caín who attacked him while sleeping. Once again, Caín acts traitorously, and Cofresí rights the wrong. He entrusts the little orphan to a Spaniard priest who will care for him. Afterward, he goes to Charrasca's place to unbury one of Caín's treasures. He would later hand the treasure over to the priest in order to secure the future of the little one. The priest praises the pirate and wishes that Cofresí could return to the fold because he is still capable of doing good. A little after, Cofresí is captured while looting a U.S. cargo ship and is condemned to capital punishment along with his crew. Before getting executed he confesses his sins to José Antonio, the Spanish priest, and repents of all his actions. The novel ends with the priest looking up at the sky and seeing a new and bright future taking over Puerto Rico due to Cofresí's conversion and, subsequently, his execution.

Because of the existence of good pirates and evil pirates, one might ask, then, if Alejandro Tapia y Rivera has made Cofresí a twofold figure⁴. As a pirate, Cofresí would bring together, at the same time, a romantic epic, and a heterotopic tale. Both stories would stage the anxieties of a certain sector of the elite which hesitates at the option of violence as a founding force of the nation. Caín is portrayed as a kind of devious brother (Dabove 285). Caín is the evil pirate, Cofresí's counterpart. Through Caín takes place a process of metabolization, of assimilation, of the nation-state's founding violence into a superior realm: that of the re-establishment of the colonial pact, the preservation of the status quo. That is why Cofresí's conversion and the death of Caín are necessary and compulsory. The conversion of Cofresí, and the presence of Caín, together posit a sort of symbolic duality in the novel. Caín and Cofresí embody the options of Puerto Rico as to the possibility of achieving full self-determination.

Marcus Rediker maintains that pirates «constructed a culture of masterless men» (*Outlaws...* 87). Piracy, as an experience, stages the cons-

⁴ We have to concede that mutiny is not a rare event in literature; however, most of the time embodies the rebellion against an oppressive order, the clash between good and evil, i.e. between the strong-willed seafarers and the captain of the merchant ship who hands out increasingly harsh punishments, and abuse to them. An example of this would be the *Mutiny on the Bounty* (1789). That is why the aborted mutiny on board of Cofresí's *Mosquito* is so meaningful, since the pirate ship is typically an egalitarian rather than an oppressive order. We will further explain this later.

ciousness of seamen as a group exploited and treated with inhuman brutality by captains, merchants, and officials, that is to say, by powerful figures at the service of early capitalism. Thus, they removed themselves from the yolk of any form or manifestation of authority. They were alien to ideas such as church, family, disciplinary labor, or the State. Pirates also had a heightened sense of kindness, of belonging, that «manifested itself in an elaborate social code» (*Outlaws... 82*) which favored above all a collectivist ethos. That «corporate consciousness» came from the conviction that they had the choice in themselves. Rediker states that pirates developed a self-righteousness strongly linked to an idea of a world that could be seen as traditional, mythical, or utopian (*Outlaws... 82*) –or heterotopian should we say instead– because pirates built that world for themselves based upon an egalitarian social organization, and a particular notion of revenge and justice. «To perpetuate such community, it was necessary to minimize conflict not only on each ship but also among separate bands of pirates. Indeed, one of the strongest indicators of consciousness of kind [among pirates] is the manifest absence of discord» (*Outlaws... 79*).

The pirate Cofresí, elaborated by the folk tradition as a generous bandit, is portrayed by Tapia y Rivera as a man that inhabits a world free from any form or manifestation of authority and submission. However, Cofresí has his other, his double, in Caín, the greedy criminal. His greed disturbs and dislocates the egalitarian world of the pirate crew. It is precisely this conflict that is proposed by the opening words of the novel: «The character is not uplifting, but his legend is: and you will see him» (9). Subsequently, what does that mean? It is sure to say that the good pirate belongs to that space “in which men are justly dealt with, in which pirates called themselves *Honest men* and *Gentlemen*, in which they speak of *Consciousness* and *Honor*, a righteous world (*Outlaws... 82*). A different world that disrupts, for a short while, the familiar landscape of mercantilism/capitalism, and its (oppressive) relations of production. In other words, a heterotopic world that provides that «sideways analysis» that makes it possible «to reflect upon and disturb the present» (Johnson 95). Caín embodies that present upon which one should reflect. The novel is at the same time, thus, an “uplifting legend”, and a cautionary tale.

In the novel, Alejandro Tapia y Rivera accounts for the different versions regarding the events surrounding Cofresí, versions he knows very well. Tapia y Rivera understands that there is a hero (Cofresí) and an

offender (Caín), who is false, cowardly, and vile. A dialogue between Cofresí and Ricardo, his first mate, reveals that Tapia y Rivera is aware that Cofresí is less than a hero and more than a pirate⁵. In this dialogue, in which the pirate relates why he is persecuted—it is known that it has to do with piratical acts against American ships—he declares also, in a boastful way, that he has been in prison and has escaped; that he has stolen the boat in which they now sail and the cannon it is equipped with. It seems to me that this unedifying dimension of Cofresí makes necessary the inclusion of an alter ego who is called unequivocally after its violent and perverse nature, Caín. Thus, the novel staged the cohabitation of two figures: the bandit versus the pirate.

One might think that, as outlaw subjects, the bandit and the pirate perform the same functions within the narrative of the nation. However, even though there are meeting points between the two concepts, there are also significant differences that are accentuated when one considers the geographical area: the Caribbean as opposed to continental Latin America.

The bandit as a foundational trope of the national Latin American cultures, during the nineteenth century, has been represented, on the one hand, as an opposing force, a demonic force that operates (and threatens the citizen as a subject) at the interior of the liberal epic of the nineteenth century (Dabove, 3). The pirate, meanwhile, within the Latin American legal imagination has been frequently represented as another presence but not as an *Ottherness*—in the conventional sense—, but as a strange, foreign subject (Gerassi 8; Dabove 296). The pirate found himself outside the nation's scope, and as such he could embody either the appetites, that is, the desirable alliances that nascent Latin American republics could establish within the concert of nations; the models at which one should aim to fully immerse himself in modernity, or rather the fears and apprehensions of abandoning a model of society in order to embrace another. If Caín, as a bandit, is this demonic force described as an otherness, as a radical other:

⁵ Walter Cardona Bonet proposed that Roberto Cofresí was a criminal, a smuggler, and a convicted murderer long before becoming a pirate. Cardona Bonet presents a memo dating from 1821, and originated in the Civil Court of San Germán, requiring the arrest of the defendant Juan Bey, buddy of Roberto Cofresí in committing “several criminal acts,” which placed the pirate from Cabo Rojo’s activities not associated with marine life, but with theft and conspiracy (46-47). Cardona Bonet also documented that Roberto Cofresí was imprisoned until December 1821, the date in which he escapes from prison (49-50).

«the sum of all fears of the lettered city» (Dabove, 285), he, perforce, must be suppressed. Meanwhile, it seems that Cofresí does not fit entirely the description of the pirates that Gerassi-Navarro and Dabove provide in their books. This, in the first place, is due to the fact that Cofresí is not a foreign subject. Secondly, he is not a metaphor for a social, economic, or political model (foreign) to which the nation could be ascribed. Cofresí is another matter, and as such, he points to a deep structure not too different in meaning from those that can be seen in pirate novels such as Justo Sierra O'Reilly's *El Filibustero* (1842), Soledad Acosta de Samper's *Los Piratas de Cartagena* (1886), Vicente Fidel López's *La Novia del Hereje* (1850): the lettered city, imagining itself and responding urgently to real conflicts that challenge its integrity and sovereignty.

Tapia y Rivera strongly indicates that Cofresí, as a character, is the product of a «hallucinated imagination, a result of illiterate narration of misdeeds, that the popular mind, almost always so prone to the marvelous, too often transforms into enviable and seductive deeds» (23). Furthermore, Ricardo joins Cofresí's crew moved by «some sort of romantic enthusiasm» (89). Romantic literature is very present not only in the system of representation of the pirate but also in the depicted world itself. Cofresí becomes a pirate, Tapia y Rivera appears to suggest, because his imagination is captured by this representation of a free and equal spirit; brave, chivalrous, and avenging as well⁶. At the same time, Tapia says the legend accompanies the character, and we might add, exceeds it, and surpasses the space of the novel itself:

People censured and yet did not hate him, due to the time period being here as it was elsewhere: too romantic, as not to fuse the flattering with the immoral; and the audacity, courage and selflessness that we have spoken of before, unfortunately tend to captivate, at certain times, above all, a considerable part of humanity. (135)⁷

⁶ David Cordingly argues that a long line of melodramas such as *The Successful Pirate* (1713) by Charles Johnson, along with *The Corsair* by Lord Byron or the novels by Walter Scott and Robert Louis Stevenson gave shape to the pirate character we all know and admire (244). In the Hispanic world no doubt that the model is *La canción del pirata* by Espronceda.

⁷ «Las gentes le censuraban, y sin embargo, no le aborrecían, porque la época era aquí como lo había sido en otras partes, demasiado romántica, para no armonizar lo inmoral

The aforementioned fragment allows us to judge the deeds of Cofresí far beyond the space of the novel. It provides the key to interpreting the actions of the historical Cofresí, the legendary character of the novel; it emphasizes, therefore, that around the figure of Cofresí there has been built, is being built, and will be built a fable of foundation and cultural identity. This also anticipates the process of inventing a Puerto Rican tradition that will make it possible for a beach club in Cabo Rojo to commemorate in 1991 the bicentennial of his birth with a statue, which was funded by the Institute of Puerto Rican Culture. So, as the focal point of the invention of a tradition, Cofresí is, in an exemplary way, Puerto Rican. Therefore, the Gerassi-Navarro model is not enough to fully explain it. Gerassi-Navarro stresses that the novels in which pirates are represented as Americans stage a debate on national identity. The authors look at the past trying to imagine the future we aspire to, that is, trying to find over there the model of society we wish, we long for, and that will legitimize our ideals. Thus, Europe (France and England) and Spain never cease to be considered vertebral elements of the project (8). This raises two meaningful absences in the debate about foundational fictions: «that of the indigenous people and blacks. How did these individuals fit into the American Project? » (105-107). The answer to this question is a negative one: Indians and blacks do not fit, are marginalized, otherized, and thus are inevitably doomed to failure in these «nation-building fictions» (107).

Kenneth J. Kinkor notes that it is possible to think about the pirates of the Atlantic as «social do-gooders» (198). Kinkor points out that European pirates are far from being «chance associations of individual criminals» (196) and can be seen as a subculture outside the law, engaged in a rudimentary maritime insurrection, a blind uprising, in a sort of *montonera* directed against the institutions of authority of the merchant marine and the mercantile empires themselves, «almost a slave revolt» (196). Kinkor goes further and suggests that piratical communities fit quite well in the paradigm of the French Revolution: «*liberté, égalité, fraternité*» (197). Thus, it is not surprising that Cofresí is celebrated as a national hero in times of restraint, in moments in which the presence of the hegemonic power wants to impose its manifest destiny or, rather, wants to maintain

con lo halagüeño; y la audacia, el valor y el desprendimiento de que hemos hablado, han solido cautivar por desgracia, en ciertas épocas, sobre todo, a una parte considerable de la humanidad». Translation is mine.

its absolute power. Pirates, real pirates –not the privateers– are on our side, the side of the subaltern; this is why Cofresí becomes an emblem for the political solution that many Puerto Ricans want for the island: the recognition of autonomous rights. This happens thanks to the fact that, in the novel, Father José Antonio offers Cofresí a chance to redeem himself, to be a part of something larger than his own blind and «illiterate» rebellion. Father Jose Antonio recovered Cofresí for the decolonizing cause. Therein lie the traits that Cofresí withholds as a «do-gooder».

As previously mentioned, Cofresí does not adjust to the model by Gerassi-Navarro, and that also happens because the execution of Cofresí, his defeat, rather than offering a “dim future for those surviving the conflicts” (8) promises us, in the figure of the rescued child –complementary to the conversion of the pirate– a change for the better. Hence, the novel ends with Tapia y Rivera proposing an optimistic ending of sorts.

As I have already mentioned, this novel consigned Cofresí’s bifrontal face. As Walter Benjamin says, there is no document of civilization that is not at the same time a document of barbarism (Benjamin, *Speeches...* 182). In Tapia y Rivera’s novel this takes place: Caín is Cofresí’s negative double. If one is moved by a romantic and novelesque imagination, the other is moved only by greed –for, as we recall, Cofresí despises money–. Cofresí is portrayed as a gentleman, whereas Caín is subject to descriptions that are morally degrading; they animalize him:

... blood was the food that occasionally was needed by his kind, in which the element *beast* (...) predominated. He acted by instinct since his passions were merely occasional causes. He was born a murderer the same way one is born deformed, only that within him this horrible trend was adorned, with the assistance of anger that blinded him, the greed that fueled his appetite, and the envy that was his essence... (49)⁸

Caín is the sum of all evils, of all vices. He brings together the most horrid sins that make it impossible to move towards the making of the social contract. Caín is a monster, a wild beast that systematically rejects so-

⁸ In Spanish on the original. The translation is mine.

cial order; that order of determinations and obligations upon which social life rests. Being subject, says Juan Pablo Dabove, is equal to being bound, tied to the law. To be subject to anything is to consent to the subjection of a higher level of power for which there is no outside, as the exterior is inhuman, wild, feral (289). That is precisely the portrait of Caín being offered to us. For this reason, he must be removed, suppressed.

Cofresí, meanwhile, as Father Jose Antonio tells us, is a better person than he seems to be:

... his exterior does not reveal what is referred against him...
It always consoles not to lose faith in humanity: I think with good company, he could still be saved. His imagination has gone astray, and his willingness will harm him; but his heart does not seem corrupted. Perhaps he is not so bad. (178)⁹

In Cofresí the possibility of rectification, of redemption exists. He is a misdirected force, yet a force that can be useful. Tapia y Rivera, in the figure of Father José Antonio, takes on the task of transforming this force into a positive one. It is worth noting, in this regard, that Father Jose Antonio is a Spanish priest. He becomes a metaphor for a Hispanophile and Catholic lettered city and makes clear the deep structure of the text: the class to which Tapia y Rivera belongs—one should not forget that he is of Spanish origin as well—is the one called to resolve the political status of the island, transforming the living and dislocated forces of society into a productive and moral force. In this way, literature plays a major role in this process of configuration of the new Puerto Rican political subject. Consequently, to this gesture of Cofresí's transformation corresponds another, the suppression of the Other, the monster, as a condition of the possibility for the existence of a new colonial pact. That is why Cofresí killed Caín, when the latter wanted to perform mutiny. I think that brings two things to light: first, that Cain is not a pirate. Marcus Rediker, C.R. Pennell, and other specialists on the subject of piracy insist on highlighting the sense of brotherhood that prevailed among the pirates. They point out that the pirates never mutinied against a pirate captain, who served as an equal for

⁹ In Spanish on the original. The translation is mine.

all purposes. They mutinied against the despotic and spurious authority of the merchant captain. Therefore, this episode poses a challenge in terms of the deep structure of Tapia y Rivera's text: either Caín is not a pirate, or Cofresí's authority is spurious and despotic.

Caín's rebellion, then, stages a conflict: the lettered city versus the bandit. Because after all, if Caín is not a pirate, then he is a bandit. Caín, as a bandit, embodies a barbaric force that escapes beyond the material and symbolic control of the enlightened elite (Dabove 6). Thus, to legitimize itself, the elite must suppress it, tear it out by its roots. Cofresí serves this purpose, and thus it is evident that even in his rebellion he never stopped being a companion, a subordinate of this social class. This is the second thing that the killing of Caín reveals. Cofresí's subordination to the enlightened elite is demonstrated in his meetings with Father Jose Antonio, shortly after Caín's death. Thanks to a mutual recognition between the priest and the pirate, Cofresí comes to admit that there is still justice among men, and the priest confirms this by saying the pirate heart is not corrupt (Tapia y Rivera, 176); this is also seen in the transformation of the pirate shortly before his execution, when he finally embraces the «forces of good» thanks to the prayers and intercessions of the father: «I believe in God, and He forgives me!» (265), the almighty Cofresí ends up crying.

Shortly after Cofresí's execution, Father Jose Antonio visits the pirate's tomb and prays for the newly rammed earth. With the peace that characterizes a man of the cloth, who believes he has done much good in God's Kingdom, Father Jose Antonio wonders if Cofresí has attained salvation. In fact, the priest is pretty much sure this is the case: his intercession, his power to persuade Cofresí that the path of violence is not the solution has worked the miracle. And this miracle of conversion becomes a metaphor for the desire that is inside of Tapia y Rivera to convert supporters of the independence such as Ramón Emeterio Betances¹⁰ into the cause of peaceful decolonization. Tapia y Rivera is convinced that the route is one of serene and patient negotiation and not one of violence characteristic of uncultivated spirits. This is why the narrator exclaims after the father leaves Cofresí's tomb, "The sky just calm; would it be a smile from an evil that ends and good that is born?" (266). This makes the death of Cofresí a sacrifice, by subsuming the violence of this rebel in the

¹⁰ Betances was the leader of the 1090 Lares Revolution, which, was violently suppressed in few days due to a denouncement.

higher realm of the interests of Puerto Rico, turning Cofresí into a sort of hero-martyr. Here is where the element in which the vicissitudes of Cofresí differ regarding the concerns raised by Gerassi-Navarro for American pirates. Cofresí, thanks to his redemption, now becomes part, an emblem of the peaceful decolonization option of Tapia y Rivera.

The most interesting part of this double elimination is the existence of a residue that undermines, from the inside, the attempt to domesticate violence. The surviving child, the little one that Cofresí delivers to the care of Father Jose Antonio –for his parents have died in Cofresí’s boarding– that boy whose image is the last thought Cofresí has before his conversion, that child receives Cain’s inheritance, the buried treasure¹¹, a result of violence

¹¹It is interesting to draw attention to the following detail: David Cordingly, in his book *Under the Black Flag*, states that the motif of the buried treasure first appeared in Robert Louis Stevenson’s novel, *Treasure Island*. If we take note of the date of the publication of *Cofresí*, (1876) and contrast it with the publication of *Treasure Island* (1883), one can see that Puerto Rican novelist anticipates the Scottish in the presentation of the idea. Now if, in addition, we notice that Tapia y Rivera has said his story comes, in part, from the Puerto Rican popular oral tradition, it is sufficient to conclude that the theme was already present in the Hispanic popular imagination. In that regard, one should note that the Puerto Rican historian Salvador Brau published, towards the end of the nineteenth century, two popular folkloric texts: *An invasion of filibusters* (1881) and *A Hidden Treasure* (1885). In both the motif of hidden treasure appears. The reason seems to come from the Hispanic tradition: the association between the miser and the money kept from public view. That association between the miser and the burial of money is one of long standing. Cervantes in *Don Quixote* offers us the story of the miser Moorish Ricote burying his fortune on the outskirts of the city where he used to live. Apparently, this was a common practice among the Moors who were expelled (Miguel Ángel Galindo Martín, 59). It must be remembered, then, that the narrator of the Tapia y Rivera’s novel when describes Cain, emphasizes his greedy nature, “gold was in him greed in a certain way since he used to bury it” (43). In any case, the motif of treasure finding/hiding is one of the oldest in the folklore (Jane Garry M. Hasan El-Shamy). The open sesame of Ali Baba, for example, corresponds with this, and has multiple variants and cultural traditions in countries as diverse as China, and Iceland. Another variant of the motif was collected by the Grimm brothers in the “Simeliberger” tale in which a mountain hides a treasure that belongs to twelve thieves and can be found only through a secret formula, a kind of spell that compels the mountain to open and deliver what is inside. Aladdin’s lamp from *One Thousand and One Nights* also exploits this subject. Another variation that I could find was the one offered by *The Beowulf*, in which a dragon is guarding a treasure hidden in a cave. Though it is very difficult to establish a priority in time in literature regarding the motif of the hidden treasure, it is true that the motif usually involves the association between greed and dirty money, which favors that the money be hidden or buried. Then, on

and crime. If this child is, then, the one in which one must believe, and hope, that Cofresí's deeds will be of any benefit; if this child is the future, then the future will be inoculated of violence, that, stubbornly, will have to come back, as though it were a fixation, a quirk impulse.

WORKES CITED

Textos primarios

Tapia y Rivera, Alejandro. *Cofresí*. Barcelona, Ediciones Rumbos, 1967. Print.

Textos secundarios

Acosta, Úrsula. *¿Quién era Cofresí?*. Puerto Rico, 1984.

———. *Cofresí y Ducodray: Hombres al margen de la historia*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil. 1991. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of*

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1987. Print.

Benjamin, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta, 1986. Print.

Benjamin, Walter, Willi Bolle, and Celeste H. M. R. Sousa. *Documentos De Cultura, Documentos De Barbárie: Escritos Escolhidos*. Sao Paulo: Ed. Cultrix, 1986. Print.

Bosch, Juan. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro; El Caribe, frontera imperial*. Madrid: Alfaguara, 1970. Print.

Cardona, Bonet W. A. *El Marinero, Bandolero, Pirata y Contrabandista, Roberto Cofresí (1819-1825)*. San Juan, P.R: s.n., 1991. Print.

Cardwell, Richard A. *The Reception of Byron in Europe*. London: Thoemmes Continuum, 2004. Print.

Cohen, Paul A. *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*. New York: Columbia University Press, 1997. Print.

the side of the ill-gotten goods, it is almost natural the association between the pirate and the hidden treasure. In any case, it will be for future work to track down the motif of the buried treasure and examine its development in the Anglo and Spanish literary tradition.

- Coll, y T. C, and Ricardo E. Alegría. *Leyendas*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971. Print.
- Cordingly, David. *Under the Black Flag: The Romance and the Reality of Life Among the Pirates*. New York: Random House, 1996. Print.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Dehne, P. and Matthew Brown (Ed.), Informal Empire in Latin America: Culture, Commerce and Capital.” *JOURNAL OF LATIN AMERICAN STUDIES*. 41 (2009): 164-165. Print.
- Díaz Soler, Luis M. *Puerto Rico, desde sus orígenes hasta el cese de la dominación española*. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. Print.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, UK: Blackwell, 1990. Print.
- Edmondson, Belinda. *Caribbean Romances: The Politics of Regional Representation*. New World studies. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999. Print.
- Fernández Valledor, Roberto. *El mito de Cofresí en la narrativa antillana*. [Río Piedras, PR]: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1978. Print.
- . *Cofresí mitificado por la tradición oral puertorriqueña*. Ponce: Casa Paoli, 2006. Print.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces”. *Diacritics*, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1986), pp. 22-27. *JSTOR*. PDF file.
- Gaztambide, Arrillaga C. *Historia de Puerto Rico Cronológica e Ilustrada, sus Hombres y Mujeres (1492-1989)*. San Juan, P. R.: Rammallo Bros, 1989. Print.
- García, Díaz M. *Alejandro Tapia y Rivera: su Vida y su Obra*. San Juan: Editorial Coquí, 1971. Print.
- García-Passalacqua, Juan M. *La narración de la nación: ensayos de estudios culturales puertorriqueños*. Caguas-Gurabo, P.R.: Universidad de Turabo, 2005. Print.
- Gerassi-Navarro, Nina. *Pirate Novels: Fictions of Nation-Building in Spanish America*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1999. Print.

- González, José Luis. «Literatura e identidad nacional en Puerto Rico». En *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán. 1989. pp. 43-84. Print.
- González Herrera, Julio. *La Gloria Llamó Dos Veces: novela histórica basada en la vida del patriota dominicano Juan Pablo Duarte y del pirata puertorriqueño Roberto Cofresí*. Ciudad Trujillo: Impr. La Opinión, 1944. Print.
- Healy, David. *Drive to Hegemony: The United States in the Caribbean, 1898-1917*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1988. Print.
- Hernández, José. *Piratas y corsarios: de la antigüedad a los inicios del mundo contemporáneo*. BolsiTEMAS, 43. Madrid: Temas de Hoy, 1995. Print.
- Hobsbawm, E. J. *Bandits*. New York: Pantheon Books, 1981. Print.
- Hobsbawm, E. J., and T. O. Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Hobsbawm, Eric J. *Rebeldes primitivos: estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Libros de historia / Crítica. Barcelona: Crítica, 2001. Print.
- Hull, Gloria T. “The Byronic Heroine and Byron’s The Corsair”. *Ariel: a Review of International English Literature*. Vol. 9, No 1 (1978). PDF file.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 1981. Print.
- Johnson, Peter Graham. *On Heterotopia*. Thesis (PhD). University of Bristol, 2010. PDF file.
- Johnson, P. (2012) ‘History of the Concept of Heterotopia’ *Heterotopian Studies* [<http://www.heterotopiastudies.com>]
- Kinkor, Keneth J. “Black men under black flag”. *Bandits at Sea: A Pirates Reader*. New York: New York University Press, 2001. Print.
- Konstam, Angus. *Piracy: The Complete History*. Oxford: Osprey Pub, 2008. Print.
- Langley, Lester D. *Struggle for the American Mediterranean: United States-European Rivalry in the Gulf-Caribbean, 1776-1904*. Athens: University of Georgia Press, 1976. Print.

- Lucena, Salmoral M. *Piratas, Bucaneros, Filibusteros y Corsarios en América: perros, mendigos y otros malditos del mar*. Caracas: Grijalbo, 1994. Print.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999. Print.
- Mason, J A, and Aurelio M. Espinosa. "Porto Rican Folk-Lore: Folk-Tales." *Journal of American Folklore*. 42.164 (1929): 85-156. Print.
- Maingot, Anthony P., and Wilfredo Lozano. *The United States and the Caribbean: Transforming Hegemony and Sovereignty*. Contemporary inter-American relations. New York: Routledge, 2005. Print.
- Moreno, José A., "Class, Dependency and Revolution in the Caribbean: Preliminary Considerations for a Comparative Study of Aborted and Successful Revolutions", *Journal of Developing Societies*, 6 (1990) p.43. Print.
- Morfi, Angelina. *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*. San Juan, P.R: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1980. Print.
- Ortea, Francisco C. *El tesoro de Cofresí*. Mayagüez, P. R: Tipografía Comercial, 1889. Print.
- Palés Matos, Gustavo. *Romancero de Cofresí*. San Juan, Puerto Rico, Imprenta Venezuela, 1942.
- Palmer, Ransford W. *U.S.-Caribbean Relations: Their Impact on Peoples and Culture*. Westport, Conn: Praeger, 1998.
- Pennell, C R. *Bandits at Sea: a pirates reader*. New York: New York University Press, 2001. Print.
- Quiñones, Francisco Mariano. *Apuntes para la historia de Puerto Rico. Río Piedras: Instituto de Literatura Puertorriqueña*, 1957.
- Ramírez Brau, Enrique. *Cofresí: Historia y Genealogía de un Pirata, 1791-1825*. San Juan, Puerto Rico: Casa Baldrich, 1945. Print.
- . *Orígenes Portorriqueños... Del Año 1653 Al 1853*. San Juan, P. R: Imprenta Baldrich, 1942.
- Rediker, Marcus B. *Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates, and the Anglo-American Maritime World, 1700-1750*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Print.

- Rediker, Marcus. *Villains of All Nations: Atlantic Pirates in the Golden Age*. Boston: Beacon Press, 2004. Print.
- . *Outlaws of the Atlantic. Sailors, Pirates and Motley Crews in the Age of Sail*. Boston: Beacon Press, 2013. Print.
- Rivera, de A. Josefina *Diccionario de Literatura Puertorriqueña*. San Juan, P.R: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970. Print.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993. Print.
- Starkey, David J., Jaap de Moor, and E. S. van Eyck van Heslinga. *Pirates and Privateers: New Perspectives on the war on trade in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Exeter maritime studies. Exeter: University of Exeter Press, 1997. Print.
- Trías Monge, José. *Historia constitucional de Puerto Rico*. Río Piedras, P. R.: Editorial Universitaria, 1980. Print.
- Wagenheim, Olga Jiménez de. *Puerto Rico: An Interpretive History from Pre-Columbian Times to 1900*. Princeton, N. J.: Markus Wiener Publishers, 1998. Print.

UNAMUNO: UN ESCRITOR VIVÍPARO LOS FUNDAMENTOS NIETZSCHEANOS DE UNA TEORÍA DE ESCRITURA Y PENSAMIENTO (1899-1916)

Unamuno: A Viviparous writer:
The Nietzschean foundations of a theory of writing and thought
(1899-1916)

Raúl E. Garriga Barbosa, Ph. D.
Departamento de Español
Recinto de Arecibo
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: raul.garrigabarbosa@upr.edu

Resumen

El siguiente artículo intenta exponer de manera acuciosa y cronológicamente ordenada la evolución de una idea nietzscheana en la obra de Miguel Unamuno (1864-1936). Además de un recorrido histórico el ensayo detalla el temprano manejo y la eventual ampliación de la idea/convicción de Friedrich Nietzsche (1844-1900) acerca de la necesidad vital de expulsión mental en la obra de Unamuno. Con esta premisa Unamuno creó una teoría que no sólo describe, ejemplifica y desagrega la creación literaria, sino que en este proceso experimental el propio autor se vio obligado a una revisión radical de su propia obra, lo cual lo llevó a cambiar tajantemente la forma en que escribió y pensó la literatura. Esta innovadora apropiación de Nietzsche posibilitó no sólo una nueva teoría literaria (llamada ovípara y vivípara) sino una enriquecedora experimentación artística por la cual atravesó la escritura del vizcaíno por dos décadas, interconectando varios géneros literarios (ensayo, novela y cuento). La explicación de este fenómeno es determinante ya que es en esta acción de lector desde donde se sentarán las bases por las cuales Unamuno leerá y asumirá no sólo el pensamiento de Nietzsche sino su propia escritura.

Palabras claves: Miguel de Unamuno, Friedrich Nietzsche, vivíparo, teoría, nivola.

Abstract

This article attempts to expose, in a meticulous and chronologically ordered way, the evolution of a Nietzschean idea in the work of Miguel de Unamuno (1864-1936). In addition to providing a historical overview, this essay details the early handling and eventual expansion of Friedrich Nietzsche's (1844-1900) idea and conviction in the vital need for mental expulsion in the work of Unamuno. With this premise, Unamuno not only created a theory that describes, exemplifies, and disaggregates literary creation but also—throughout this experimental process—was forced to drastically revise his work, which led him to radically change how he examined and wrote literature. Unamuno's utilization of Nietzsche's idea not only led to the creation of new literary theories (oviparous and viviparous), but also provided a means for the transformative artistic experimentation which characterized Unamuno's work throughout two decades as a fusion of multiple literary forms (essay, novel, short story). The explanation of this phenomenon is decisive, as it was in his action as a reader where the theoretical foundations of his interpretation of Nietzsche and his own writing emerged.

Keywords: Miguel de Unamuno, Friedrich Nietzsche, viviparous, theory, nivola.

Recibido: 16 de septiembre de 2022. *Aprobado:* 19 de enero de 2023.

Introducción

El campo de los estudios unamunianos es tan ecléctico como las temáticas abordadas por el pensador vasco a lo largo y ancho de su corpus creativo. Dentro de esta vorágine conceptual creada por los estudiosos de su obra, se encuentra una subdivisión la cual se ha dedicado a estudiar la fecunda relación que Miguel de Unamuno tuvo con el pensamiento de Friedrich Nietzsche. El libro fundacional para los estudios de Nietzsche con las figuras literarias españolas se titula *Nietzsche en España 1890-1970* (1967), escrito por el recién fenecido y celebrado hispanista el Dr. Gonzalo Sobejano. El texto de Sobejano funge como la primera gran reco-

pilación investigativa que intenta sistematizar las múltiples confluencias entre el filósofo prusiano y casi un siglo del pensamiento español. Entre los autores que Sobejano selecciona en esta comparativa resalta la figura de Miguel de Unamuno. Abriendo así una senda de estudio que continúa siendo explorada y ensanchada hasta nuestros días por variados investigadores de la obra de ambos filósofos. A pesar de que el intento original de Sobejano recaer, más bien, en probar textualmente la lectura e influencia directa que Nietzsche tuvo sobre Unamuno y su obra (cosa ya hoy indiscutible), los venideros y más recientes estudios dentro del campo se inclinan no ya en establecer la conexión enlazadora sino a estudiar sus resonancias.

En los pasados quince años se han publicado una cantidad considerable de estudios críticos que elaboran las repercusiones temáticas de la relación Unamuno-Nietzsche. Los mismos han abordado diversos puntos de encuentro (y desencuentro) entre ambos escritores. Enfocándose mayormente en los temas de la tragedia griega, el ascetismo, la religiosidad y la modernidad.¹ El siguiente ensayo busca explorar y arrojar luz sobre otro aspecto de esta correlación: la idea nietzscheana de la expulsión interna. Se intentará demostrar cómo esta premisa del germano se convierte en una de las bases teóricas por las cuales Unamuno forja los fundamentos de una teoría acerca de la escritura y el pensamiento. La cual eventualmente terminará trastocando su propia literatura ensayística y novelada. Esta teoría literaria ideada por Unamuno en base de su interpretación de Nietzsche y los conceptos de expulsión interna, están íntimamente relacionados con lo que el prolífico autor español entiende que es la maternidad y paternidad literaria. La cual se convierte en la justificación teórica para la libre apropiación de conceptos ajenos y la fructífera implantación de ideas externas en un nuevo y fértil terreno conceptual regido, definido y defendido por Unamuno. El siguiente ensayo busca dilucidar la importancia poco conocida de Nietzsche en este proceso teórico y literario que inició a finales del Siglo XIX y culminó en 1916 en plena Primera Guerra Mundial.

¹ Sobre el tema trágico, véase el artículo de Begoña Pessis, «Una aproximación a lo trágico en Nietzsche y Unamuno» (2017), así como el más reciente ensayo de Sergio Antoranz, «Perspectivas estéticas frente a lo trágico en Nietzsche y Unamuno» (2019). En el tema del ascetismo utópico religioso unamuniano y su incompatibilidad con Nietzsche se recomienda la consulta del ensayo de Caroline Gills, titulado «Unamuno y Nietzsche: Una oposición insuperable» (2011), así como el escrito de Adam Buben, titulado “Unamuno on Making Oneself Indispensable and Having the Strength to Long for Immortality” (2021).

La expulsión nietzscheana (de ovíparo a vivíparo)

La relación tanto problemática como personal que sostiene Miguel de Unamuno (como autor) con sus creaciones literarias y su particular proceso de escritura es ampliamente conocida tanto fuera como dentro del campo, ya que la obra más traducida y la responsable de catapultarlo a la fama internacional, *Niebla* (1914), es reconocida por su novedosa experimentación con los límites narrativos de esta lucha interna. A pesar de que es en la versión novelada de este conflicto donde Unamuno nos presenta de manera más acabada sus inquietudes de autor, es en su ensayística y correspondencia personal de finales del Siglo XIX, donde observamos los primeros acercamientos a esta temática. El primer artículo que Unamuno le dedica al autoestudio de su escritura se titula «Un artículo más» (1899, Tomo X). El breve escrito comienza con una confesión del autor a sus lectores, en la cual detalla como éste inició la escritura de dicho ensayo. Los lectores somos notificados acerca de una sensación interna de incomodidad de la cual Unamuno tuvo la inexpugnable necesidad de liberarse. Esta reacción vital de liberación/expulsión fue lograda cuando el autor pudo trasladar su congoja interna al papel escrito. La particular sensación que experimenta el intelectual vizcaíno (y lo obliga a escribir), es empatada con el pensamiento nietzscheano. El autor explica:

Me siento ante las cuartillas, tomo la pluma y me digo: ¡Un artículo más! Y hay en esta exclamación algo de amargura. ¡Un artículo más! ¡Un artículo más con que ir ganándose la vida y con que mantener fresca la firma, renovándola en la memoria de los lectores! ¡Un artículo más! Y no hay más remedio, entre otras razones, por lo que decía Nietzsche, porque hay ideas que nos estorban y sólo echándolas al público nos libertanos de ellas.² (77, X)

² Unamuno nunca explicó de cual lugar específicamente de la obra de Nietzsche obtuvo esta afirmación. A pesar de esta reserva en cuanto al origen de la idea nietzscheana pude encontrar un texto crítico que sin mencionar este pasaje y, posiblemente sin proponérselo, me ofreció una posible pista de su procedencia. El ensayo de Jaime Villaroig que lleva como título: «Unamuno y Nietzsche o el Quijote contra Zaratustra» (2017) contiene valiosa información acerca de la visita que el autor hizo a la Casa Museo de Unamuno en Salamanca donde pudo encontrar y ojear varios de los textos acerca de Nietzsche que el pensador vasco poseía y donde también se encuentran los apuntes y subrayados del rector. Villaroig afirma lo siguiente acerca de su descubrimiento:

La imperiosa necesidad de expulsar aquello que «estorba» (77, X) al organismo por medio de la escritura es para Unamuno la razón causal que posibilita su expresión artística. La incomodidad interna busca ser sublimada al transformarse en un producto externo compuesto de palabras. A pesar de que luego de la pasada cita el ensayo tome otro rumbo temático, esta idea nietzscheana de no sólo liberar/expulsar aquello que habita dentro del cuerpo sino de transfigurarlos en palabras resonará en la venidera escritura unamuniana. Al año siguiente Unamuno volverá sobre esta idea en su correspondencia con el novelista Leopoldo Alas «Clarín» cuando en mayo 10 del 1900 le escriba desde Salamanca: «Digo lo de Nietzsche, suelto las ideas para desembarazarme de ellas y a parir otras, aunque sean contradictorias de aquellas, las que buenamente se me ocurran»³. (103) Luego de esta declaración e iniciado el Siglo XX, Unamuno volvió a abordar esta inquietante temática en un ensayo que lleva como título «De vuelta» (1902, Tomo X), escrito en el cual el pensador y poeta continúa revelando su particular proceso de creación, no ya sólo con la escritura sino con el pensamiento. Ahí leemos:

Hay gentes que apenas piensan más que cuando hablan o cuando escriben y me cuento, en gran parte, entre tales gentes. Los esfuerzos que hago por dar expresión a conceptos oscuros acaban en que se me aclaren éstos; llevo nebulosas ideas que en su pugna por comunicarse expresivamente cuajan a las veces en sistemas planetarios, más o menos ordenados. La madre tampoco conoce a su hijo hasta que lo ha parido. (104, X)

También, en el ejemplar del *Ecce homo* que poseía en francés, Unamuno anota aquellos pasajes que le llaman la atención. En la parte quinta de «Por qué soy tan sabio», aparece un largo párrafo subrayado, que en parte dice «A quienes callan les faltan casi siempre finura y gentileza de corazón; callar es una objeción, tragarse las cosas produce necesariamente un mal carácter, estropea incluso el estómago. Todos los que se callan son dispépticos». (286)

³ Véase el *Epistolario a Clarín* (1941) en donde se recoge parte de la correspondencia entre el jurista y autor de *La Regenta* (1885) con Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel de Unamuno y Palacio Valdez.

Salta a la vista que en este periodo inicial de la obra del vascongado tanto la escritura como el pensamiento comparten la premisa nietzscheana de la expulsión, que ahora obtiene un estatuto maternal. El autor parece no saber aquello que siente o piensa hasta que lo expresa, comunica y finalmente concibe. En otras palabras: el resultado es palpable, el proceso un misterio. Este esfuerzo por revelar aquello que late, crece e inquieta desde las entrañas del cuerpo tiene como fin último el develamiento de lo desconocido que habita en el poeta. Al igual que la madre biológica que carga y nutre al retoño sin saber con certeza su composición final, el autor tampoco sabe cómo va a concluir aquello que en su interior crece. La ardua tarea de dar forma escrita a lo inconexo y azaroso que se cuaja dentro de cada escritor (y requiere ser expulsado) lleva a Unamuno a desarrollar una teoría sobre la escritura que divide a los escritores en dos especies: los vivíparos y los ovíparos. Los primeros son aquellos que gestan su obra internamente y luego la paren viva, mientras los segundos la expulsan para empollarla. El ensayo que prosigue cronológicamente al artículo previamente citado se titula: «Escritor ovíparo» (1902, Tomo X). En este escrito Unamuno se dedica a exponer el proceso por el cual ambas especies de escritores logran expulsar fuera de sí su obra. Siguiendo el hilo temático de la creación como alumbramiento, Unamuno iniciará definiendo al escritor vivíparo. Ahí leemos:

Escritores hay, en efecto, que producen un óvulo de idea, un germen y una vez que de un modo u otro se les fecunda, empiezan a darle vueltas y más vueltas en la mente, a desarrollarlo, ampliarlo, diversificarlo y a añadirle toda clase de desenvolvimientos. Es la gestación. Ocúrresele a uno el tema capital de una novela o de un suceso o carácter cualquiera novelable y se pasa un mes o dos o seis o un año o más resolviendo y desenvolviendo en su fantasía la futura novela. Y cuando ya lo tiene todo bien imaginado y compuesto se sienta, coge una cuartilla, la numera y empieza a escribir su novela empezando por la primera línea y así sigue hasta que la suelta toda entera. Este es un escritor vivíparo, que gestó su obra en su mente y la pare viva, es decir entera y verdadera y en su forma casi definitiva. (106, X)

El escritor vivíparo mientras más piense más nutrirá a su futura concepción mental. Este desarrollo cerebral inicia cuando el autor logra imaginar «el óvulo de la idea» (106, X). Una vez se tenga la idea inicial se pasa a ampliar y repensar en todos los vericuetos y encrucijadas narrativas posibles. Siempre y cuando el escritor complete esta etapa preliminar (e indeterminada) de organización mental podrá entonces pasar a la escritura. El eventual momento en el cual el autor ya está preparado para finalmente sentarse a escribir es comparado con el día del parto. El escritor sólo puede asentarse en la escritura cuando esté anatómicamente listo. Debe romper fuente «empezando por la primera línea» (106, X) y entregarse a su faena creadora hasta por fin dar a luz a su retoño literario. La analogía es simple: el traer al mundo un texto/hijo es la culminación de un proceso de gestación interna que culmina en el alumbramiento mental.

Además del método vivíparo, Unamuno describe otro proceso creativo el cual denomina como ovíparo. Las obras producidas de forma ovípara se enfocan mayormente en la recopilación histórica de datos, eventos y cronologías. Este proceso, que tiende a producir tomos de erudición, se nutre primordialmente de materiales y fuentes de información externas al escritor. El acto de ir progresivamente recopilando y almacenando referencias hasta tener recogida la suficiente información para luego escribir es para Unamuno el patrón característico que distingue a este tipo de obras. El escritor ovíparo no gesta internamente sino más bien pone un huevo en un ambiente externo hasta que este cumpla su proceso embrionario y pueda eclosionar. En otras palabras, el escritor ovíparo no gesta, sino clueca. A pesar de que la gran mayoría de estos escritores ovíparos no son escritores de ficción sino investigadores académicos, Unamuno concede una notable excepción en el novelista francés Émile Zola. Prosista que se nos muestra como un llamativo ejemplo de los límites del oviparismo literario⁴.

⁴ En su ensayo «A lo que salga» (1904, Tomo III), Unamuno afirma acerca del naturalista parisino:

El trabajo de empolladura tiene muy graves inconvenientes, y acaso el peor es el que cuesta mucho trabajo sacrificar notas, observaciones y detalles; cuesta ser sobrio. En una crítica que Wyzewa hizo de la novela *Lourdes*, de Zola- novela que no conozco, pero sí a Zola como novelista, y éste sí que era ovíparo y empollón-, hacía notar con gran tino que el célebre novelista no pudo resistir la comezón de vaciar en su novela cuantas notas tomó en *Lourdes*, sin seleccionarlas, llenán-

A pesar del amplio favorecimiento que la ensayística unamuniana ha demostrado hacia la premisa de la expulsión por medio del parto, Unamuno revela que para la creación de su primera novela *Paz en la Guerra* (1897) se amparó totalmente en el método ovíparo, emulando la estructura de incubación fuera del cuerpo. Para crear su novela sobre la guerra carlista y el bombardeo de Bilbao (que vivió en carne propia cuando niño), el autor confiesa haberse dedicado por muchos meses a recopilar información documentada para luego poco a poco ir desarrollando su escrito mientras iba simultáneamente añadiendo detalles, personajes y testimonios. Lo que inició con la noticia de la muerte de un soldado se transformó en un cuento corto, que luego siguió creciendo hasta ascender a una novela que muy bien podríamos llamar histórica.

Reconociendo las limitaciones de su antigua metodología, Unamuno, publicará el artículo «A lo que salga» (1904, III). En este ensayo se reanuda su elaboración teórica acerca de las dos especies de escritores, con la salvedad de que ahora el catedrático español se auto categoriza (por vez primera) como un escritor vivíparo. Esta aclaración, que busca renunciar a su pasada técnica novelística, confirma lo que en su prosa ensayística desde finales del Siglo XIX se venía evidenciando. Y es que al Unamuno afirmarse como un escritor vivíparo, este no sólo rompe con su antigua práctica narrativa, sino que al hacerlo se reafirma en la premisa nietzscheana de la cual esta concepción teórica surge. La necesidad de transfigurar su interioridad en palabras precisa de un proceso interno que, al ser nutrido desde adentro, crea las condiciones de posibilidad para una dinámica más espontánea y menos calculadora de lo anteriormente logrado con la técnica incubadora.

No conforme con meramente asumir el viviparismo literario, el pensador vasco buscará experimentar con sus posibilidades. Unamuno, que sólo parece poder pensar cuando escribe (o sea cuando, expulsa y transforma) ya no desea esperar a que orgánicamente la mente vaya gestando poco a poco las ideas hasta que por fin se encuentre listo para parirlas. La nueva táctica de sentarse a escribir con tan sólo la idea inicial (la cual no tuvo

dolas de detalles pueriles e insignificantes. Y, en efecto, las descripciones zolescas degeneran, con harta frecuencia, en descripciones de inventario, hechas por receta y de una monotonía fatigante raro es el libro suyo en que hay fluidez, en que se vea corriendo la pluma desembarazada y libre, y sin el obstáculo de los cuadernitos de notas o minuta previa. (793, III)

ningún tipo de desarrollo interno previo) será la próxima máxima creativa a la cual se suscribirá su escritura. Novedad artística que intenta prescindir del tiempo indeterminado que hubiese tomado para que la abstracta «idea inicial» (embrión insustituible de toda creación) se desarrollara dentro del escritor. Al asumir esta encomienda Unamuno altera el orden de la vida de sus ensayos ya que desea experimentar omitiendo el proceso de gestación interna. A pesar de que esta nueva predilección literaria arriesga el nacimiento prematuro al prescindir del desarrollo prenatal, la misma apuesta a la libertad de lanzarse a la escritura y que sea ésta la que en su idiosincrasia creadora determine el destino final de lo que de ella surja. Unamuno explica:

Digo, pues, que aleccionado por lo que me ha ocurrido y por lo que a otros ocurre, y huyendo de la especial pesadez que llevan en sí las obras producidas por oviparación, me he lanzado a ejercitarme en el procedimiento vivíparo, y me pongo a escribir, como ahora he hecho, a lo que salga, aunque guiado, ¡claro está!, por una idea inicial, de la que habrán de irse desarrollando las sucesivas. (794, III)

La innovadora estrategia de empezar a escribir con tan sólo la idea primaria, descartando su desarrollo interno (como el vientre con el feto), convierte a la escritura no sólo en el mecanismo por el cual se expulsa lo interno sino su nuevo lugar de gestación inmediata. Este nuevo y doble quehacer de gestar mientras se escribe, transforma el lugar (ahora externo) donde se traza y determina el destino final de la obra. La perspicacia de la inventiva unamuniana radicaliza la escritura vivípara al sustituir el vientre por el papel y la pluma. El clímax de esta experimentación literaria se llevará a cabo un año más tarde en el ensayo titulado “Sarta de pensamientos sin cuerda lógica, pero con la inapelable liga de una cadena de agujas que cuelgan de un imán” (1905, XI). El nombrado artículo resalta como quizás el escrito más experimental en toda la ensayística unamuniana, ya que persigue hasta sus últimas consecuencias las premisas de la escritura anteriormente explicadas. Dicho ensayo está dividido en varias secciones (algunas atadas lógicamente y otras no) en las cuales el rector salmantino nos presenta una amplia gama de expresiones simbólicas que se entremezclan en narraciones, diálogos, explicaciones de método, confesiones, soliloquios y referencias literarias.

Rescato el siguiente párrafo en donde el autor nos habla sobre cómo atrapar las ideas embrionarias que aleatorias y dispersas llegan a la mente del escritor sin aparente explicación o ligazón lógica. El autor explica:

Es una de esas cosas que se nos ocurren de repente, sin enlace alguno con el curso de nuestros pensamientos, sin justificación ni aun para nosotros mismos. Mas por esto mismo debo agarrarla y fijarla en escrito; porque no es mía, sino que ha venido a mí, no sé de dónde ni para ir a dónde; porque es un meteorito, un aerolito ideal que cruza por la atmósfera de mi mente, surcándola desde no sé qué ignoto asteroide perdido en los abismos del firmamento de las ideas madres. (120, XI)

A pesar de las múltiples modificaciones que en estos años atravesó la experiencia literaria de Unamuno, resulta evidente que hay ciertos elementos de rigor que permanecen inmutables. Entre estos destaco que: la escritura para Unamuno no sólo parte de una idea matriz de la cual todo surge, sino que tanto el proceso de escribir (inseparable del de pensar) es asimilado a un parto (la expulsión nietzscheana), como la obra acabada es comparada a un retoño vivo del escritor. A esto se le suma que inclusive en el momento más emancipador al que se pueda llegar escribiendo «a lo que salga» siempre estará subordinado al fundamento matriz del cual todo lo consecuente brota.

Luego de afirmarse como escritor vivíparo, y experimentar con los límites de la escritura espontánea que tal idea secunda, Unamuno prosiguió reforzando su propuesta teórica al añadir el componente paternal⁵. Este

⁵ En una carta dedicada y dirigida a sí mismo (que Unamuno firma bajo el nombre de Crisógino) fechada para 28 febrero de 1899, y recogida por vez primera en el libro publicado en el año 2017, por Colette y Jean Claude Rabaté: *Miguel de Unamuno, Epistolario I (1880-1899)*, podemos observar el enlace que hace el autor entre la paternidad literaria y Nietzsche:

Tuve, es cierto, en algún tiempo, y por culpa tuya, mis inquietudes íntimas por preocupaciones morales, pero desde que me puse a estudiar economía política de la sana, de la no tendenciosa, con malas tendencias se entiende, y desde que leí a Nietzsche, sobre todo, se me han disipado tan infantiles escrúpulos, y solo pienso en ser padre y no hijo de mis obras. (861)

secundario elemento masculino/paterno inicia donde termina el materno. En otras palabras, lo maternal para Unamuno culmina con el nacimiento de la obra, mientras lo paternal comienza con la crianza. Mientras la maternidad es comparada con la expulsión creativa y creadora, la paternidad es equiparada a la apropiación y al plagio. En su extenso ensayo «Sobre la erudición y la crítica» (1905, Tomo III), el bilbaíno interrumpe el orden lógico de sus ideas para añadir la siguiente reflexión:

Y esto me lleva, así como de pasada, a justificar el mal llamado plagio, que por lo común me parece más natural y más legítimo que no la cita. Porque, así como no debe llamarse padre de un hombre al que se limitó a engendrarle y hacerle venir al mundo, sino al que crió, educó, y puso las condiciones de que pudiera valerse por sí mismo, colocándole en el puesto que mejor le correspondía en el mundo, así no debe llamarse padre de una idea o de una imagen al que primero la concibió, sino al que ha sabido colocarla en el puesto que entre demás imágenes o ideas le corresponde, en el mundo imaginacional o ideal. A más de un sujeto se le ocurre una idea cuyo alcance y valor ignora, y otro que los comprende se la recoge, la prohija y les da lugar en un completo de ideas, en un poema si es una imagen. Y así hay personas que con ideas propias hacen una obra vulgar, y otras que con ideas ajenas la hacen originalísima y muy propia. (919, III)

Lejos de otorgarle al plagio una carga moralista o punitiva ante el robo y la apropiación inescrupulosa de la propiedad intelectual ajena, Unamuno lo reconoce, justifica y celebra como el padre que cría, educa y sostiene en el mundo a un hijo que no le es biológicamente propio. El argumento de que por medio del plagio se pueda lograr posicionar una idea en el sitio donde mejor corresponda para amplificar su fecundidad se equipara al compromiso de una buena crianza adoptiva que beneficia y enriquece la vida del niño expósito. Tanto la idea como el niño tienen una procedencia particular, pero esta pasa a un segundo plano, ya que lo que parece ser determinante para Unamuno en esta etapa no es su lugar de origen sino su posible potencialidad de desarrollo. A pesar de que el resultado final de la

escritura no puede ser develado sin antes acabar la obra, su alcance y exposición futura no le pertenecen a aquel o aquella que la concibió. Dentro de esta lógica, la paternidad intelectual surge como continuidad del viviparismo literario en el cual una vez expulsada la idea es indiferente quien la engendró. En otras palabras, lo más importante después del nacimiento no es de donde vino la idea sino quien logró llevarla a su más completa expresión. Aclaración clave que también nos ayuda a comprender el posicionamiento de Unamuno como escritor ante las ideas que le anteceden y de las cuales libremente se apropia y amolda dentro de su obra (en este caso particular las de Nietzsche)⁶.

Consolidación conceptual y la creación de la nivola

Seis años después del ensayo previamente citado, Unamuno publicó un artículo que lleva como título: «Ganas de escribir» (1911, XI), en donde no sólo vuelve a hablar de su particular relación con la escritura, sino que presenciamos como finalmente el pensador vasco-español unifica todos los elementos conceptuales previamente trabajados dentro de una idea general que los recoge e integra. Entre estos se encuentra el ineludible elemento embrionario de la idea madre, su eventual expulsión nietzscheana, la equiparación descubierta bajo el método vivíparo de escribir para pensar y la más reciente inclusión del llamado plagio paterno. Todos integrados dentro de una sombrilla teórica en donde se concretan varias temáticas conceptuales bajo una lógica que las une. Unamuno inicia incorporando su propia doctrina de la escritura en el pensamiento del filósofo Arthur Schopenhauer, para desde ahí pasar a Nietzsche y ensamblar todas las piezas previamente sueltas en un orden preciso. El *bilbotar* y padre de ocho hijos nos dice:

Decía Schopenhauer, yo lo he repetido ya algunas veces, quedando así más aficionado a repetirlo, que hay quienes escriben sin pensar; otros piensan para escribir, y otros finalmente escriben porque han pensado. Y cabe, me parece, añadir que algunos escriben para pensar. Hay en efecto,

⁶ Ese mismo año Unamuno publica la novela *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* (1905) texto donde vemos al autor experimentar de manera resuelta con la apropiación de los personajes cervantinos al intentar rescribir la novela de Cervantes en el siglo XX (décadas antes que el ficcional personaje borgiano Pierre Menard).

quien apenas piensa, si no es con la pluma en la mano. El sentimiento de tener que expresar su pensamiento para hacerlo transmisible a otros es lo que le hace dar con la expresión de él; es decir, con el pensamiento mismo. Para hablar con otros hablamos antes con nosotros mismos. O ¿no es más bien que nuestro lenguaje interior pide comunicación?

El escribir llega a ser en no pocos escritores una verdadera necesidad. Necesidad de escribir y no escribir esto o lo otro determinadamente. La materia, en el fondo, surge de la forma. Y no necesidad económica, como la de aquel que con la pluma se gana la vida, sino necesidad psíquica. He leído, no recuerdo bien dónde que Nietzsche decía que escribía para liberarse de las ideas, para quitárselas de encima del espíritu. Lo comprendo; una idea no comunicada es un estorbo y hasta un peligro. La continencia intelectual tiene sus riesgos. ¿Qué uno debería dejar madurarla? ¿Y por qué no en uno mismo? ¿Por qué no en otro? ¿Qué más da que mi idea embrión, mi idea larva, mi idea semilla, se desarrolle en mí vida o se desarrolle en otro? Una idea acabada, adulta, viva apta para reproducirse a su vez, rara, rarísima vez es hija de generación asexuada o partenogénica. La virginidad intelectual es un contrasentido. (176, XI)

Tenemos entonces la idea/afirmación de «escribir para pensar» (176, XI) ya que «la necesidad psíquica» (176, XI) de identificar con palabras el pensamiento es lo que posibilita encontrarlo y expulsarlo. Esta imperiosa insistencia no es económica sino psicológica y vital. No solamente se escribe para pensar, sino que se piensa lo escrito desde una postura donde la idea de autoría y originalidad se desvanece para darle paso a la pluralidad vivificadora del pensamiento. Unamuno piensa escribiendo y espera con su escritura dar de qué pensar. O sea, servir de idea materna para que otros puedan expresarse y continuar lo dicho. La huerfanidad de las ideas se completa con la posible germinación en las manos de otros que la adopten y hagan suya. Que la idea salga de uno y sea en otro donde mejor prospere, es devolver lo recibido, ya que es a otros debida.

Por lo anterior, al no haber nada puro e intacto en el pensamiento, resulta inútil y muy dudoso reclamar con seguridad la paternidad de una idea/retoño. El elemento paternal nada tiene que ver con la creación de la obra sino con su regeneración en la historia del pensamiento. La idea expulsada es huérfana, manoseada y producto de la promiscuidad del intelecto. De ahí, quizás, el recato de Unamuno en no condenar el plagio y su fino sentido de la ironía al equiparlo con la paternidad. Queda claro que para el copioso escritor peninsular la experiencia erótica del pensar no es partidaria de la castidad intelectual o lo asexual, pero sí más proclive al erotismo y la experimentación procreadora.

Dos años después de la pasada publicación, Unamuno dio a la luz pública un ensayo titulado «Aprender haciendo» (1913, Tomo XI). Allí vuelve a abordar la temática de la expulsión nietzscheana a través del parto y la disputa entre los textos que producen los escritores ovíparos y los vivíparos, así como la ubicuidad del plagio en la historia de las ideas. La cita completa es la siguiente:

He leído, no sé dónde, que Nietzsche decía que si escribía era para quitarse la molestia de las ideas que le pedían ser expresadas. Conozco esa molestia y esa especie de secreción escritutitaria. Cuando nos empeñamos en retener una idea, un pensamiento, una imagen, para que vaya madurando dentro de nosotros, llega un momento en que nos desasosiega. Pide liberación y nosotros nos liberamos de ella dándola a la luz. ¿Y por qué ha de retenerla uno so pretexto de que no ha tomado todavía forma definitiva? Cuando llegan los dolores de parto, no hay, sino que parir, y sería absurdo que uno se dijese: ¡no, aún no es tiempo!

Me fastidian los estilistas. Aparéncenseme como una especie de aves o de reptiles literarios, animales ovíparos que ponen sus huevos y se están luego días y días empollándolos en vez de dar a luz crías que ya desde el nacer se tengan en sus pies, como hacen los escritores vivíparos. Y si el hijo es fuerte ¡que se las busque por sí! ¡Desgraciados de aquellos escritores que tienen que pasarse una buena parte de su vida defendiendo sus libros! El mejor

modo de hacerlos es darles un hermano. Un hijo sólo difícilmente se defiende bien. Y así sucede con las obras literarias. (744, XI)

La ahora auto diagnosticada «secreción escritutinaria» (744) llevó a Unamuno a expandir el núcleo familiar de su literatura al otorgarle hermanos a las obras ya escritas para que estas se defiendan mutuamente. Inserción consanguínea que va consolidando la teoría de la escritura que Unamuno estuvo desarrollando en su ensayística desde finales del Siglo XIX. Imantado por la idea de continuamente procrear obras que entren en diálogo consigo mismas y con los lectores explica en parte lo prolífico que fue Unamuno. A esta profusión se le añade la predilección individual del autor de escribir «a lo que salga», que de entrada descarta cualquier idea de control de calidad o recato ante el puerperio. El escribir y publicar bajo muy poca o ninguna censura y revisión (ni personal ni editorial) le otorga a la ensayística unamuniana un fuerte sentimiento de urgencia e inmediatez que va inevitablemente acompañado de muchísima disgregación e inconcreción. Este ritmo apresurado de producción junto con la amplia gama de temas tratados elimina cualquier noción de orden fijo, dificultando la sistematización de su pensamiento. Pero como acabamos de demostrar, esta falta de orden no cancela que sus ideas se hayan ido hilando aquí y allá de forma saltígrada por años en más y más ensayos que se encadenan temáticamente.

Luego de consolidar su teoría en 1913, Unamuno pasará a utilizar sus conclusiones en otro ámbito literario donde obtuvo mayor alcance y experimentación. A un año de su ensayo «Aprender haciendo», publica *Niebla* (1914, Tomo II), novela que el propio autor en su correspondencia privada con su amigo y traductor francés Jean Cassou cataloga y describe como un: «Libro doloroso— ¡un parto distócico y con almorranas! —*Niebla* ha tenido que pasar la frontera para que empiece a ser sentida» (199).⁷ En esta novela «dolorosa» (199) Unamuno nos presenta al personaje y prologuista de nombre Víctor Goti, quien al enterarse del embarazo no deseado de su esposa y su pronta (e inevitable) paternidad es llevado por fuerzas internas a escribir una novela. Es en esa obsesiva tarea creativa del personaje literario que Unamuno filtra lo ya descubierto en sus ensayos. Tanto la

⁷ Véase el *Epistolario Inédito II (1915-1936)*, publicado en 1991 bajo la editorial Austral, edición de Laureano Robles.

expulsión nietzscheana como la teoría vivípara y la táctica de escribir «a lo que salga» toman vida en la experimentación artística de la *nivola* que pretende escribir Goti. En el capítulo XVII, se establece una conversación entre Víctor y su mejor amigo (y protagonista) Augusto Pérez en la cual se explica en qué consiste la *nivola* que el futuro padre está escribiendo. El diálogo entre ambos es el siguiente:

—Pero ¿te has metido a escribir una novela?

—¿Y qué quieres que hiciese?

—¿Y cuál es su argumento, si se puede saber?

—Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.

—¿Y cómo es eso?

—Pues mira, un día de éstos que no sabía qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: «Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá.» Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis

personajes se irán haciendo según obren y hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter el de no tenerlo.

—Sí, como el mío.

—No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

—¿Y hay psicología, descripciones?

—Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada⁸. (776, II)

⁸ Si por un lado Unamuno nos presenta al personaje de Víctor Goti, como el representante literario del viviparismo, el autor también expone su antípoda en la figura tanto ovípara como paródica de Antolín S. Paparrigópulus. El cual aparece como un opúsculo investigador/erudito de la feminidad (siendo este casto) e historiador destinado a revivir el más oscuro pasado español con datos de poca utilidad los cuales se dedica a recopilar. Unamuno nos explica:

Dedicaba Paparrigópulus las poderosas energías de su espíritu a investigar la íntima vida pasada de nuestro pueblo, y era su labor tan abnegada como sólida. Aspiraba nada menos que a resucitar a los ojos de sus

A diferencia de Unamuno que utilizó la escritura espontánea para su ensayística, Víctor Goti intenta hacer lo propio en el género de la novela. Vemos cómo Unamuno aprovecha el recurso novelado de *Niebla* para incluir sus conclusiones de ensayista, así como luego usó diálogos literarios en sus ensayos para mejor ejemplificar sus ideas acerca de la escritura⁹. Este entrecruzamiento de géneros continuó un año más tarde con la publicación del ensayo «Sobre la necesidad de pensar» (1916, Tomo IX). El ensayo inicia con una conversación entre dos personajes en la cual uno argumenta (a base de experiencia personal) a favor de la espontaneidad del pensamiento y la escritura, mientras el segundo la pone en duda. Tan pronto culmina la discusión entre ambos antes de ficción, el autor irrumpe en el escrito y nos aclara lo hablado por sus personajes. Unamuno vuelve a utilizar las conclusiones filosóficas de tanto a Nietzsche como Schopenhauer:

Lo que le pasaba al hombre les pasa a muchos, ya hablando ya escribiendo. Pues hay gentes que sienten la necesidad de pensar, no de recibir el pensamiento ajeno, de formar con expresión y sentidos, los tópicos generales y corrientes del sentido común, y no pueden pensar sino hablando o escribiendo, en una ideación social. Dicen que Nietzsche decía que escribía para librarse de las ideas —o formas de expresión de ideas: fórmulas, frases, metáforas, paradojas...— que

compatriotas nuestro pasado —es decir el presente de sus bisabuelos—, y conocedor del engaño de cuantos lo intentaban a pura fantasía, buscaba y rebuscaba en todo género de viejas memorias para levantar sobre incommovibles sillares el edificio de su erudita ciencia histórica. No había suceso pasado, por insignificante que pareciese, que no tuviera a sus ojos un precio inestimable. (808, II)

⁹ Además de la unión de la novela con el ensayo, Unamuno llevó también al cuento la temática del parir al escribir en *Los hijos espirituales* (1916). En el cual se nos presenta a un joven escritor llamado Federico que no logra embarazar a su esposa Eulalia y darle el hijo que esta tanto desea, ya que está enfocado en crear hijos literarios o más bien espirituales (no físicos). Ante el desinterés de su marido, la frustrada esposa desarrollará una terrible compulsión psicológica. El cuento culmina con un final nefasto para ambos. Para un estudio más detallado acerca de las inclinaciones vivíparas y ovíparas en la cuentística de Unamuno, remito al lector al ensayo de Víctor Cantero García titulado: «Del viviparismo explícito al oviparismo implícito en los cuentos de Miguel de Unamuno» (2019), publicado en la *Revista de Estudios Hispánicos* de la Universidad de Puerto Rico.

le persiguen a uno como pidiéndole que les dé vida. Y hay que echarlas fuera; si no, no se descansa. Si no expresara uno esas ideas, se le pudrirían dentro amargándole la conciencia. Idea que uno se guarda, idea que le corroe la mente.

Pero hay más y es que el que piensa de veras es el que expresa sus pensamientos. El que no sabe expresar una idea es que no la tiene. No es más que una pseudo-idea, un fantasma, una nube de la cual no cabe hacer estatua. Pensar es expresar; ¿y cómo puede mejor expresarse algo que transmitiéndolo a otros? De aquí que esa necesidad de liberarse de las ideas, de echarlas fuera, de expresarlas, no es sino la necesidad de apoderarse de ellas, de adentrárselas, de aprenderlas uno mismo.

Otro tudesco, Schopenhauer, habló tratando del amor sexual, genio de la especie, y enseñó que es el futuro ser que pide vida, la voluntad del posible hijo por engendrarse, lo que empuja a los amantes a unirse. Doctrina bien clara y obvia. Y es del mismo modo el genio de la sociedad el que lo empuja a uno a pensar y para ella expresar su pensamiento. Y de ahí brota la necesidad de pensar, tan necesidad como la necesidad de engendrar. (849, IX)

La necesidad de pensar al igual que la de escribir es expulsar lo interno, expresarlo en palabras, ya sean habladas o escritas. De ahí la recién añadida importancia del diálogo que tanto

Unamuno como sus personajes apoyan.¹⁰ Pero en la pasada cita vemos cómo Unamuno va un paso más lejos y sugiere que aquel que no

¹⁰ La estrategia literaria de posicionar al diálogo, como el elemento central en la creación de una novela ya había sido explorado en España por Benito Pérez Galdós llegando a su más lograda representación en la novela *El abuelo* (1897). Las primeras palabras de Galdós antes de iniciar la trama son las siguientes: «A los lectores que con tanta indulgencia como constancia me favorecen debo manifestarles que en la composición de *El abuelo* he querido alagar mi gusto y el de ellos, dando el mayor desarrollo posible, por esta vez, al procedimiento dialogal, y contrayendo a proporciones mínimas la forma descriptiva y narrativa» (7).

A pesar de que las razones unamunianas difieren y surgen bajo otras necesidades e inquietudes que las Galdós, me parece pertinente señalar dicha congruencia de estilo en ambos novelistas, ya que la misma permite posicionar la táctica unamuniana en una perspectiva más históricamente justa.

pueda expresar/expulsar su idea es que no la posee y si no la posee, es inconveniente y hasta cruel pedirle que la expulse. A pesar de que el autor confiese que la expulsión de ideas es una necesidad suya que encuentra su directo antecedente en Nietzsche, esto no implica que otros compartan esta tan arraigada convicción. Siguiendo muy de cerca su idea de la paternidad (plagio) y la fecundidad promiscua del pensamiento, Unamuno define a aquellos que no tienen la necesidad de pensar como castos e impotentes, ya que la abulia intelectual y la incapacidad sexual son discrepantes con la concepción erótico-creadora que Unamuno favorece. El autor sostiene:

Hay quien no siente esta necesidad, quien es irremediablemente casto pero la abstención genésica, convertida en regla general, haría imposible la vida de la especie. Y lo mismo sucede con la necesidad de pensar. Hay gente que no sienten la necesidad de pensar, que padecen de una terrible continencia mental —mejor sería llamarla impotencia— y a quienes les basta que piensen otros. (850, IX)

El *cogito* y el coito resultan inseparables ya que el pensar/escribir no es aliado de la esterilidad sino de la fecundación. Para Unamuno, solamente es posible el pensar procreador desde el campo fértil de la palabra que logra ser expulsada en el papel o en diálogo. La lealtad del escritor español hacia esta enseñanza particular de Nietzsche llega al paroxismo cuando al final del ensayo el autor haga su última comparación haciendo hincapié en la figura del eunuco (máximo representante de la esterilidad bilógica) y los castrados de pensamientos, que, al ser inducidos (o más bien excitados) a pensar, responden de forma adversa con graves efectos secundarios. Aquellos que no son guiados por esta necesidad psíquica y vital que Unamuno acepta, asume y profesa, al verse forzados a pensar, expulsarán fuera de sí no un retoño de idea sino un residuo fecal. Esa distinción (del parto a la defecación mental) será el componente final que irá cerrando la apropiación unamuniana de Nietzsche acerca de la expulsión interna. Unamuno concluye:

Ahora... ¡hay tal gente que no siente la necesidad de pensar! Y cuando a estos desgraciados se les quiere excitar a

que piensen, se irritan. No sé a quién le he oído que, si a un eunuco se le administra una droga afrodisiaca, no se consigue sino irritarle el organismo y acaso provocarle una violenta diarrea. Conozco diarreas mentales, de sentido común, que tienen un origen análogo. (851, IX)

OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo. *Epistolario a Clarín*. Madrid: Escorial, 1941.
- Martín, Jaime V. “Unamuno y Nietzsche o El Quijote Contra Zaratustra / Unamuno and Nietzsche Or Quixote Versus Zarathustra.” *Valenciana: Revista De La Facultad De Filosofía y Letras De La Universidad De Guanajuato*, vol. 10, no. 19, 2017, pp. 279-305
- Perez, Galdós. *El abuelo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Rabaté Colette, Jean-Claude Rabaté. *Miguel De Unamuno. Epistolario I (1881-1899)*. Salamanca: Ediciones Universidad De Salamanca, 2018.
- Unamuno, Miguel. *Obras Completas Tomo II*. Madrid: A. Aguado, 1958.
- . *Obras Completas Tomo III*. Madrid: A. Aguado, 1958.
- . *Obras Completas Tomo X*. Madrid: A. Aguado, 1958.
- . *Obras Completas Tomo XI*. Madrid: A. Aguado, 1958.
- Unamuno, Miguel de y Laureano Robles. *Epistolario Inédito: II (1915-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

NOTAS

**Alcántara Almánzar, José. *Memoria esquiva*. Santo Domingo:
Editorial Santuario, 2021.**

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Catedrático
Departamento de Estudios Hispánicos

«Cuando somos felices olvidamos siempre que la
dicha es una estrella fugaz...»

Memoria esquiva
José Alcántara Almánzar

La más reciente publicación del cuentista dominicano José Alcántara Almánzar (Santo Domingo, 1946), *Memoria esquiva* (2021), título que surge de entre los versos del poeta español Gutierre de Cetina —«Amor, fortuna y la memoria esquiva / del mal presente, atenta al bien pasado / me tienen tan perdido y tan cansado / que de tanto vivir la alma se priva»—, expone en breves cuentos la pugna del alma humana tensada en esa experiencia del tiempo interno que animaba, según el filósofo existencialista Martin Heidegger (en *El ser y el tiempo*), las urdimbres de la existencia. El ser humano vive en el tiempo, por el cual ha creado el artefacto más aterrador, sobre todo en la modernidad, el reloj, para medir imposible e infructuosamente este transcurrir que nos delata y nos acorrala, hasta desaparecer o permanecer en alguna insospechada memoria. Hasta que no lleguen el olvido o la muerte, el fluir del tiempo desde el presente hacia el pasado y el futuro, el oleaje impulsivo de lo vital seguirá azotando nuestras destartadas costas. El cuerpo envejecido que cobra jovial actitud ante las esperanzas de sobrepasar la tétrica descomposición y detritus de la carne implica también la actitud de rejuvenecimiento del espíritu que sabe trascendida ya la terrible situación *de yecto*, de seres arrojados en el mundo, del ser-para-la-muerte. Esa abuela de «Los días contados», cuento con el cual abre el volumen, que «reverdece» como un árbol sobre el cual han ido pasando los vientos y las tempestades, pero vivo aun, desata la esperanza desesperanzada de los familiares, agentes de una desidia que pauta la mayor parte de las veces la actitud de los hijos y nietos hacia los

abuelos, hasta que llega ese momento en el cual se cree estar seguro de la inminente desaparición. Sin embargo, el derrumbamiento de la Tía Laura y la tristeza de los padres del narrador —el nieto— no pueden contra la felicidad de la anciana que rejuvenece en su interior al presentir el último tramo de la vida terrenal y el primero del vagar en ultratumba tras los pasos del Amor. De inútil vejestorio se transforma en bella novia para las nupcias eternas:

Parecía un milagro. Se acabaron las quejas por los dolores del reuma. Era como si abuela, luego de emitir su propia sentencia de muerte, hubiera sanado y empezara a retroceder en el tiempo, en busca de una juventud aún palpitante en su corazón. Rescató del armario sus viejos vestidos, e incluso mandó lavar y planchar su antiquísimo traje de novia, y nadie se atrevió a contradecirla en ese capricho senil. (17)

Ese «antiquísimo» vestido de novia es el centro de la narración: la vuelta al pasado, a ese «tiempo perdido» que parecería recuperarse, pero que aquí se hila en las mentes del nieto narrador como un acontecimiento milagroso, es la búsqueda de esa manera especial para oponernos al tiempo y sobrepasar con la imaginación y la fe —posiblemente con la locura, como en la novela titulada *Coronación*, del chileno José Donoso— los últimos momentos de una pesadumbre que se metamorfosea en repentina e inexplicable felicidad:

Abuela estaba vestida de blanco, con su vaporoso traje de novia. Tenía el rostro increíblemente bello, realizado por un maquillaje tenue que ella misma se había puesto. Acostada boca arriba, lucía un peinado impecable, con flores de azahar y un velo largo que la convertía en una extraña novia, petrificada en el tiempo. Una leve sonrisa de satisfacción se dibujaba en sus labios. Las cosas habían ocurrido según lo previsto, y abuela había partido en silencio, ataviada con el vestido que llevó el día más importante de su vida. (19)

De ese modo, parecería dar paso a su anhelo final: «Solo le pido a Dios que me ayude a reunirme con mi esposo, que en gloria esté» (15). En

este sentido, tener los días contados no resulta tan alarmante, aun cuando el nieto narrador no comprenda la actitud de partida sin despedida: «Me resistía a creer que abuela se hubiera ido sin despedirse de mí, sin decirme ese último adiós que era lo único que esperaba en señal de bendición» (18-19). Lo inescrutable de la partida, lo que parecería ser desapego hacia los seres queridos, es producto de la inevitable partida en el momento indicado, en el espacio preciso, que se instala más allá de la comprensión humana.

Del mismo modo, en el cuento titulado «Misteriosa», tensado por cierto realismo mágico, el aroma de azucenas de Teresa invade patios y callejones de ese barrio o ciudad fantasmal y tomada por espíritus de una tiranía persistente, aun después de la caída del tirano, la vejez, la enfermedad psíquica que se refleja en el cuerpo, instalan al lector en la maravilla que transcurre ante nuestros ojos sin saber cómo, casi como un milagro que irrumpe en la realidad. El rejuvenecimiento de Teresa se nos aparece como una remuneración por los sacrificios de su entrega hacia aquellos que sufrían los castigos por conspirar contra el tirano: «Teresa parecía joven de nuevo, tenía la piel lozana, la expresión tranquila y los brazos llenos de azucenas» (80). La situación tétrica ante los resultados todavía persistentes de un pasado tiránico que se alarga en el tiempo psíquico y vital de la ciudad aflora en otros cuentos como «El desconocido» y «En el patio». Santo Domingo —como cualquier ciudad acosada por el régimen tirano— resulta fantasmal en este presente de agonías que implican un tiempo de resabios y remanentes que recuperan o resucitan un pasado que no puede evadir esta *Memoria esquiva*.

Algunos de los cuentos que siguen, en brevedad necesaria y atinada, vuelven a imaginar el pasado desde el presente tras las huellas del tiempo. Tal le sucede a Belinda en «Historia de una diva». Se trata de un anhelo de ir contra el tiempo; sin embargo, el tiempo continúa sin rumbo. La memoria, como en la extensa novela titulada *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, recrea situaciones que persisten de algún modo —memoria involuntaria— y aquellas que quisiéramos que retornaran, aun cuando en los cuentos de Alcántara Almánzar priman la desazón y el desengaño. Así pasa con el narrador de este segundo cuento: «Pasó de largo, sin reconocerme siquiera. De repente tomé conciencia del abismo que nos separaba y regresé a casa desilusionado para siempre» (27). El desengaño suele ser casi siempre el resultado de quien se aferra a un pasado ya caduco y trans-

formado en la realidad, aunque perdure en nuestra memoria una felicidad o un idilio disuelto y acabado. La desilusión es, por otro lado, el eje central de muchas vidas envejecidas, como la de aquella mujer de «Los estragos del olvido». Este cuento, que lleva un epígrafe de *La estación violenta*, de Octavio Paz —«nunca la vida es nuestra, es de los otros»—, encuentra la forma de pintar la pugna psíquica en la cual el tiempo desencadena los derroteros de la vida. Fundamentado en una idea circular de la narración, el *Peach Melba* resulta atinado como el cuento mismo. Frente al resultado del «maltrato de la sociedad» sobre la belleza del pasado, el narrador se sume en sus recuerdos infructuosamente. El cuento fluye como el helado que va derriéndose. El «mito» originario de la cantante de televisión va destruyéndose con el pasar del tiempo de la narración, que coincide con la injusta aniquilación que resulta del olvido. Ante el enigma de la frase del epígrafe de Paz en boca de la cantante, el narrador, admirador del pasado, queda aterrado como ante el helado derretido. La magia del cuento resulta de la sinonimia de la belleza perdida y el derretido helado. Por eso, el final irrumpe atinado: «En el ocaso de esa tarde inesperada, supe que no volvería a pedir un *Peach Melba*» (31). Sobre este cuento, me escribe en carta Alcántara Almánzar:

«Los estragos del olvido» es un homenaje a la soprano Violeta Stephen, un icono de mi infancia (puedes escuchar en YouTube su interpretación de «Summertime» de *Porgy and Bess* de George Gershwin). El helado «Peach Melba» no es una casualidad, porque fue inventado en Londres, en 1892-1893 por un cocinero francés en honor a Nelly Melba, una cantante de ópera australiana que él admiraba y que actuaba entonces en el Royal Opera House.

Otros cuentos del libro trabajan el tema de la memoria, como sucede en «El desquite», donde el recuerdo se convierte en terrible venganza. La conciencia en la soledad de la cárcel es otra forma de memoria que se encarga de pasarle factura al político corrupto, quien ha logrado que se eliminen a todos los posibles delatores de sus fechorías. En su presente de esplendorosa vida económica, no pensó jamás en el cambio de gobierno, que acarrea la pérdida de su cargo y sus influencias, con lo cual se descubren sus fraudes. Esta justicia poética lleva una excelente ejecución de

los elementos del cuento: brevedad, unidad, final contundente, como en el mejor Edgar Allan Poe: «Ya dentro, a él no le fue difícil identificar a sus compañeros de encierro: los espectros del fiel asistente, el viejo auditor, su mejor amigo, su amante, su sicario, quienes lo recibían en silencio para dar inicio a un ajuste de cuentas» (35). Esos compañeros son aquellos a quienes había mandado a ejecutar, con lo cual Alcántara Almánzar transforma la cárcel en espacio psíquico, donde el pasado y la memoria colaboran con la justicia.

En «Concierto italiano», el tiempo y la memoria, la fugacidad de la idílica felicidad cobra importancia en el arte de la música. Arte del tiempo, de esos sonidos «alegres» que se fugan por la ventana del viejo apartamento, «símbolos imperfectos de la felicidad» (37), es, como el mismo narrador —estudiante de música—, un movimiento que aspira a la idealidad: «como si la vida hubiese quedado suspendida un instante que se hacía eterno» (37). El oído por el cual atraviesa la melodía que surge del viejo apartamento capta lo eterno en la fugacidad. La música penetra en la conciencia, paralizando la existencia, así como parece casi imposible la entrada hacia el interior del inmueble. Esa «inclemente exactitud» de las escalas en el teclado del piano representa la dificultad del arte de existir. La música es, así mismo, productora de la ensoñación en la conciencia, de ese «ambiente ilusorio» que aliena al ser en la tela suspendida por la araña del tiempo. Las «zonas ignotas del sentimiento» se revelan en su inestimable crueldad como el sumergimiento en un mar de lo ignoto. No es fortuito el símbolo del agua profunda, tal como lo propone Carl Gustav Jung para la conciencia profunda en *Arquetipos e inconsciente colectivo* y que es herencia de la narrativa romántica. El narrador aspira siempre al ascenso a través de las escaleras hacia el interior del apartamento de donde surge la intrigante y seductora música, pero esa subida es, de igual modo, un descenso a sus profundidades psíquicas, donde solamente se manifiestan los fantasmas de la imaginación: «Muchas veces subí para tocar la puerta, conocer en persona a quien nunca pude ver y cuya figura se escabullía en una nube de perfiles imaginarios» (38). Esa música asordada por la madera de la casa deja un sabor de impotencia frente a lo que no se puede aprehender del todo, como la vida misma, como el sentido último del Arte. El *Concierto italiano* de Johan Sebastian Bach es el pináculo de ese complejo entramado del ser perdido en el laberinto de la existencia, en un tiempo de formación que

no dejará de aparecer en la memoria de la adultez. Sin embargo, esa misma persistencia de la memoria enhebra la conciencia de la fugacidad de la felicidad y el final contundente del cuento subraya la Ananké y la Ocaso, la necesidad de atrapar el momento oportuno. El retorno a lo que pudo haber sido ese momento oportuno puede ser ya infructuoso, porque el Kairós —el momento oportuno— ya ha pasado. La anciana que vive en el apartamento señala esa realidad y revela la realidad de un mundo idílico desaparecido que resta solo en la memoria. Las palabras finales afirman la desazón. Con la puerta cerrada del apartamento, tras la cual ha desaparecido la anciana, se desvanece toda esperanza —como en el umbral del Infierno dantesco— y el narrador adulto no puede realizar lo que alguna vez en el pasado dejó pasar sin atreverse a dar el paso firme de subir y abrir la puerta para conocer el origen del Arte que lo conmovía. Queda, de ese modo, en un «desierto espiritual», en una «absoluta orfandad» como la que se revela en la desaparición de Eurídice ante los ojos de Orfeo. Sobre el cuento afirma Alcántara Almánzar:

«Concierto italiano» es un tributo a dos grandes pianistas dominicanos: Manuel Rueda, dueño del apartamento donde ocurre la acción, y su discípula predilecta, Miriam Ariza, a quien tantas veces le escuché tocar esa maravillosa obra de Bach en el piano de su maestro. El personaje-narrador no entra nunca al espacio donde se producen los sonidos, porque se hubiera roto el misterio y el encanto de esa música que quedó grabada en su memoria y su corazón para convertirlo en otro individuo.

En «Resplandores», se despliega una dicción clara y diáfana —la narrativa de Alcántara Almánzar escapa, en este libro, del hechizo de la vanguardia y las oraciones dislocadas, de la incoherencia y el mal gusto—. Cercana al modernismo cromático es la descripción del atardecer:

El color de los atardeceres —anaranjado y lila estampados en un fondo vagamente azul— nos dejaba sin aliento. La luna de oro antiguo establecía su señorío en las noches estrelladas; porque entonces, aunque hoy parezca increíble, el cielo relucía con el brillo de las constelaciones. (42)

Sin embargo, el cuento no pierde por estar narrado con diafanidad. Todo lo contrario. Su fuerza consiste en la remembranza de un momento de «pequeñas ilusiones» que socavan la pesadez de una realidad cotidiana de inaceptable persistencia. El premio —una medalla de oropel— parecería indicar irónicamente una grandeza de «sueños colectivos» que irrumpen en la mente, como las miradas de la muchedumbre hacia el interior de la casa, para hacer elevarse el orgullo en su intimidad, como el árbol de navidad en el bullicio del concurso. Esa mirada desde afuera hacia el interior de las casas se repite en el próximo cuento, titulado «El talismán». Sin embargo, de la íntima pequeñez de las ilusiones personales, se pasa en este magistral cuento a la plasmación del gran problema nacional y político del siglo XX en la República Dominicana: la tiranía. Sobre este cuento, afirma el cuentista dominicano:

En «El talismán», la casa donde ocurre la acción es la de Joaquín Balaguer, situada en la Avenida Máximo Gómez. El escritor-presidente construyó un anexo donde instaló su biblioteca, enorme y ordenada. En una ocasión, tal vez durante la campaña política por la presidencia en 1986, que ganó estando ya ciego, un amigo (Rueda, otra vez) y yo estuvimos en busca de una entrevista a Balaguer, la cual nunca logramos, y donde ambos fuimos testigos de lo narrado.

Plasmado con los elementos básicos, sin que sobre una sola imagen —como quería Antón Chejov—, la memoria volcada hacia el pasado irrumpa en el laberinto del interior de la casa, tal como si entrara a la conciencia del personaje que habita la antigua mansión, ahora metamorfoseada en panteón, en mausoleo, en museo de un pasado y un «poder casi infinito» que la imaginación anhela sumido en el detritus: «Desde la acera, la casa parecía un enorme panteón enrejado [...]. Tras la misteriosa fachada que muchos conocían y pocos lograban descifrar, bullía un mundo de poder casi infinito. Él era el único habitante de aquel mausoleo [...]» (45). El interior de la casa es biblioteca, museo; es decir, pasado perpetuado en espera de algún descubridor: «mi amigo y yo nos vimos en el último tramo de aquel vasto espacio donde los siglos se medían en nombres de ilustres autores de todos los tiempos, que aguardaban en silencio la atención de algún lector» (46). El cuento funciona como búsqueda de la memoria, tema que anima al volumen *Memoria esquiva*. «El talismán» revela, no

obstante, la persistencia del pasado aun en la memoria de la otra cara de la moneda. Aquellos que de algún modo estuvieron vinculados con el dictador y que, como la cabeza de la estatua ecuestre del «Jefe», permanece en ese interior de la casa, como en el interior de la memoria del cuerpo envejecido y enfermo, con las esperanzas de sobrevivir. El interior de la casa se acerca a lo ominoso, semejante a como Sigmund Freud lo describe en su famoso ensayo «Lo siniestro». El retorno de un pasado ominoso que debió permanecer en las profundidades del pozo convierte la casa en un espacio grotesco, en un «mundo distanciado», si seguimos la definición de lo grotesco que Wolfgang Kayser propone en su hermosísimo libro *Das Grottesque (Lo grotesco)*. Ese pasado siniestro retorna en la oscuridad de la casa, en las sombras del pasado y de la memoria:

En las paredes, acompañando a su viejo colega y amigo, otros dictadores de países cercanos y lejanos exhibían orgullosos sus condecoraciones, vestidos de militar o civil, con fusta o bastón, en poses solemnes que ocultaban sordidez y oprobio. Entonces sentí un vahído, y quise huir de allí ante el espanto que me causaban tantas figuras siniestras reunidas en aquel pequeño rincón. (47)

Posiblemente, este sea el cuento en el cual Alcántara Almánzar logra una sucinta plasmación de América Latina en suspenso ante un pasado persistente en la política de las naciones oprimidas bajo el peso de la tiranía, como si todavía ese pasado terrible viviera con nosotros en una amenaza constante. La prensa —el narrador y su amigo, en la vida real, el cuentista y su amigo Rueda— no logra develar ese interior horrible y aterrador. La entrevista se frustra y el cuento la sustituye, con lo cual el Arte y la Literatura se instalan en la justa frontera de lo que debería ser la palabra en función de la libertad y la reclusión del mal y del pasado nefasto en ese espacio de lo prohibido e inaccesible, en el espacio del político enfermo, decaído y ausente:

Nadie se percató de que escapábamos del horror sin alcanzar nuestro objetivo: la frustrada entrevista que hubiéramos querido grabar para la radio y el periódico. Una vez afuera nos aturdieron las explosiones de motocicletas enloqueci-

das y el sordo mugido de camiones de carga que subían la empinada avenida, ante la indiferencia de quienes seguían intentando, sin suerte, penetrar a la casa. (48)

Al son del bolero —«¿Cómo imaginar que la vida sigue igual?», quizás en la hermosísima voz del puertorriqueño Tito Rodríguez, ahora resucitado por el mexicano Luis Miguel—, el próximo cuento, titulado «La vida sigue igual», contrasta el idílico paraíso del apartamento en que se instala el matrimonio en su luna de miel con la realidad a la cual se sumarán. La fiesta y la celebración dan paso al suplicio, a la tensión de la paliza que propinan a un desconocido en el jardín. Las palabras de Pablo a su esposa Raquel asumen el tiempo de bolero al son de la voz del cantante en el tocadiscos: «Estamos en luna de miel y eso pasa todos los días, cielo. No olvides que la vida continúa» (51). Ese detalle, tan particular y común en la vida de tantos, la indiferencia ante el sufrimiento ajeno, la inercia frente a la terrible realidad, llevan a la transmutación del deseo en reproche, de la esperanza en desesperanza. Tal vez la vida siga igual, pero el cuento revela que no es así, que algo se ha roto en la mente idílica y soñadora de la mujer ante un marido apegado a la inercia: «Mientras Pablo la besaba con ardor, ella sintió un malestar indecible y supo que las cosas entre ella y su marido ya no volverían a ser iguales nunca más» (51). El descubrimiento de un ser desinteresado por el mal ajeno, tan común todos los días, por la indiferencia ante el existir inerte, transforma la percepción de la pareja y del espacio paradisiaco en el suplicio de un presente irremediable.

El tiempo irrecuperable, la memoria esquiva, se reitera en el próximo cuento, titulado «Despedida de Niño “El Malo”». Sobre este cuento, afirma Alcántara Almánzar:

«Niño el Malo» fue un famoso diablo cojuelo de mi infancia, aunque lo ocurrido en el cuento nunca sucedió, ni me consta que en la intimidad fuera como lo describo, pero lo que me interesaba era capturar las imágenes de un poderío de oropel que nos atemorizaba a todos en aquellos años de inocente diversión carnavalesca.

Tratado de manera muy sutil, el tema de la «enfermedad del siglo» se filtra entre deberes de un médico frente al enemigo de su infancia, ahora

ante la misericordia de una de sus víctimas. El médico tiene ante su mirada a Niño «El Malo» en una súplica por la muerte. Entre el deber como Esculapio y la memoria de un pasado nefasto, casi se instala en el espacio de lo terrible y ominoso. El pasado retorna con visos de fantasmal bruma, y el médico no puede olvidar aquel momento desesperado en el cual después de la huida Niño «El Malo» revela su verdadero ser en el beso que le propina en la boca. Ahora, frente a su victimario, el médico no puede otorgar la muerte; debe permanecer impassible ante el cuerpo decrepito del enfermo. La imagen central del cuento podría ser el naufragio de la vida hacia la muerte. Sin embargo, la tétrica enfermedad del hombre, su cuerpo emaciado en agonía, su mano esquelética aferrada al cuerpo saludable y la mente capaz de otorgar la libertad a través de la muerte, dejan traslucir una impotencia frente al instante: «La frase compasiva se te congela en la garganta, mientras sientes que la delgada mano del enfermo agarra la tuya con ansiedad de náufrago en alta mar» (54); pero el enfermo ignora la pugna existencial del médico: «Ahora, en esta reconciliación que la vida te ofrece, sabes que el moribundo no te reconocerá» (54). La remembranza vuelve para proyectar la existencia en el tiempo recuperado, en el pasado perturbador que retorna en la conciencia siniestramente. No obstante, el pasado se revela como un misterio insondable: «Y tú, conmovido ante ese espectro conocido, cierras los ojos, intentas recuperar aquella aparición tornasolada que en cada carnaval te ponía a temblar de pies a cabeza, y vuelven los sonidos e imágenes entrañables de un tiempo irrecuperable» (55).

En el cuento titulado «La sobreviviente», Alcántar Almánzar recurre a una frase de novelista español Carlos Ruiz Zafón (1964-2020) en la cual afirma una de las consignas más crueles de la vida: «Existimos mientras alguien nos recuerda»—. Estas palabras difíciles de aceptar, que podrían muy bien ejemplificar la esencia humana en las novelas de Julián Carax, la misma de *La sombra del viento* y de estos cuentos de Alcántara Almánzar, llevan, también, a la consigna de Diótima de Mantinea en el *Simposio* de Platón: el cuento mismo —la obra de arte— nos sobrevive y nos ofrece cierta inmortalidad. Vuelve a reiterarse ese *leit motiv* de la casa o el apartamento relacionado con el encierro y el anhelo de indagar en sus laberínticos misterios, atenazado el espíritu por la conciencia del paso del tiempo y el detritus sobre los cuerpos y las cosas: «Una peste a perro encerrado me noqueó cuando me acerqué a la vivienda en aquel barrio donde la decadencia era evidente en todas las esquinas» (57). Esa persistencia del

olvido en que van quedando los seres se vuelve a percibir en la vieja maestra y su covacha detritica como ella. Desde la juventud, se retorna a un pasado brumoso. El persistente detritus, como el ladrido de los famélicos y maltratados perros del interior de la vivienda, se resalta como espacio de la supervivencia: «Me preguntaba si en aquel espacio atroz sería posible la vida para el ser humano, ignorando que somos capaces de sobrevivir en las peores condiciones, aunque el aire contaminado sea el único alimento que nos quede» (58). Ese «espacio atroz» se describe como una «cueva», «zona» «intrincada y peligrosa», opuesta al centro de la ciudad, donde parecería existir lo mejor de la vida. La acción del cuento revela la indiferencia en que esos seres olvidados transitan hacia la nada: «En los alrededores la gente seguía inmersa en sus rutinas, apenas distraídas por la melodía de una bachata conocida» (58). La oración con la cual responde Celia, la antigua maestra olvidada en el antro repleto de perros famélicos, es contundente: «Me encuentras hecha una ruina» (58). Sobre este cuento, Alcántara Almánzar expone lo siguiente:

«La sobreviviente» está inspirado en una mujer sumida en la miseria y el desamparo, una mujer valiosa en su juventud, y la visión perturbadora de su vivienda y su entorno nunca pude olvidarla. Hay en el cuento una extraña mezcla de horror y compasión por los dos personajes de la historia.

Ese aspecto de edificio, casa o apartamento, que se reitera en los cuentos del libro, tiene repercusiones en el cuerpo de la maestra, sumida en el tiempo. El narrador se acerca en su dicción a esa idea que aparece en el título de Carax, cuando afirma que la anciana no era «ni sombra de la mujer que había conocido» (58-59), lo cual causa esa «visión perturbadora» que el cuentista (el hombre de carne y hueso) nunca pudo olvidar y que se metamorfosea en su obra de arte. El detritus de la anciana ciega, de los perros hambrientos y emaciados, se extiende aun al acompañante de la mujer, con uñas curtidadas y deformadas por los hongos, con esbozo de sonrisa de dientes cariados. Esta insistencia en el cuerpo decrepito y el edificio destartado es extensión también de la existencia y de la conciencia de sus habitantes. Las palabras finales de la vieja maestra —«Vivimos mientras nos recuerdan»— contrastan, no obstante, con el anhelo del joven: «Sin remordimiento, sin mirar la penosa escena que dejaba atrás, me interné por calles desconocidas,

repletas de basura, con el deseo de encontrar aire respirable, cielo diferente» (59). El final del cuento, que arranca con una lacónica despedida del narrador —«Adiós...»—, enmarca la realidad en la cual quedará sumida la pareja de ancianos con sus perros: la muerte. El recuerdo puede mantener la vida pasada, pero la mantiene en el pasado; una vez nos encontramos con el presente, en este caso inaceptable y repugnante, desaparece la imagen idílica de antaño. La insistencia de la mujer al narrador es sintomática de esta realidad: «Pero no le digas que me has visto así» (59). La sobreviviente no es la maestra que recordaban Carmen y el narrador, sino aquella otra realidad que asomaba sus ojos ciegos a la puerta de la casa derruida, una realidad detestable que borraba la vida del pasado.

Un cuento muy diferente a estos de la memoria y el detritus es el que se titula «Agonías de la tarde». Si bien hay cierta similitud con los cuentos anteriores en cuanto a la descripción de atardeceres significativos, aquí la narración está centrada en la pérdida de la imagen o percepción de la hombría. Una pareja de amantes se encuentra en el parque en plena acción sexual dentro del auto. Son asaltados por dos ladrones y violadores. El amante se transforma ante la mirada de la mujer en un despreciable cobarde incapaz para defenderla de la violación por doble partida. Un final desolador yergue a la mujer sobre las ruinas del cobarde que deja a sus espaldas, envuelto en el efluvio oscuro del parque desolado como ambos amantes. La maestría del cuento está centrada en su título —«Agonías de la tarde»—. El atardecer incierto del principio ha hecho descender todos los astros, como si el cuentista hubiese desarrollado ese motivo de la primera oración: «Llegaron al estadio a esa hora crepuscular incierta en que todos los cuerpos se igualan [...]» (61). La hora crepuscular lo va inundando todo: «El estadio [...] iba quedándose vacío, en medio de las sombras que adensaban la oscuridad del lugar» (61). Al final del cuento, cuando Roberto ha despertado de la «pesadilla», Beatriz ya lo observa de otro modo, luego de la cobarde sumisión y el ruego por su propia vida, dejándola a ella en la total oscuridad, la misma oscuridad del estadio y del interior de la mujer que se aleja secándose la vergüenza entre sus piernas y despreciando al amante por la mayor vergüenza del alma.

El atardecer vuelve a repetirse en el cuento titulado «Pasión de verano», como si la caída de la tarde fuera un ceremonial de iniciación o de transformación de la vida. El joven narrador llega desde la ciudad al campo para observar su propio paso hacia la hombría. Como en un oportuno

mito, la aventura en el río lleva al encuentro con el ser de la iniciación en los misterios. Ondina —personaje del agua, náyade de extraordinaria belleza— ostenta su seductora desnudez en la otra orilla del río. Otro atardecer será el momento del encuentro cerca de los frutales árboles de mangóes —o mangos—, como si ese espacio de la naturaleza presagiara una felicidad paradisiaca:

Una tarde luminosa nos encontramos en la sabana inundada por el perfume de frutos bermejos que coloreaban el mangar. Sin decir nada, sin una palabra que salvara la distancia que nos separaba, nos fuimos acercando imantados, suspendidos en el aire, con las miradas y el olfato como únicos puentes del deseo. (67)

Sin embargo, ese momento será solamente un trance pasajero. La magia del amor inusitado se desvanecerá y quedará solamente en la memoria: «El nuestro fue un amor furioso e insaciable, como sólo es posible en los inicios de una edad irrepetible» (67). La iniciación se describe como un naufragio del cual solo quedan vestigios en el tiempo: «Entre sus muslos naufragó mi infancia, dejando atrás al muchacho imberbe que fui, borrando así toda huella de inocencia posible» (67). El cuento coincide con la breve estancia del joven en el idílico espacio de la sexualidad confundida con el amor. La experiencia con Ondina cobra carácter onírico y, por lo tanto, resulta un acto que se desvanece inevitablemente; coincide con los proyectos casi perversos del tío Eufemio y su complicidad con el proceso de iniciación al cual ha sido sometido el joven sin saberlo: «Cuando somos felices olvidamos que la dicha es siempre una estrella fugaz, así que intenté prolongar mi ilusión a toda costa, pero las vacaciones de verano llegaban a su fin y deduje que ella escaparía de mi vida como un sueño imposible» (67). Ya lejos del campo, Ondina se transformará en otro ser, traído a la realidad, sometida a la vida diaria y a su derrotero cruel, desasida de aquella experiencia de iniciación. Algo de una poética del desengaño hay en estos cuentos de Alcántara Almánzar. Casi todos resuelven la tensión narrativa con la revelación de ese momento amargo en el cual asistimos a la metamorfosis de la conciencia. Después de algún tiempo, al volver al campo para ver anhelosamente a Ondina, el narrador se encuentra con su verdad ineluctable:

Me lastimó verla montada en un burrito, con barriga de preñada y expresión ausente, junto al joven labriego que parecía su marido. Entonces, ajeno a las implicaciones de que Ondina llevara en sus entrañas un recuerdo mío, presentí que la había perdido para siempre. (68)

La mitología grecolatina volverá a aflorar en el cuento titulado «Vaticinio». Esta vez, Alcántara Almánzar se vale de la narración en segunda persona para exponer la situación existencial del protagonista. El naufragio del planeta, la muerte por ahogamiento, organizan el cuento en su hundimiento hacia la imaginación fantástica del vaticinio que ha declarado la «pitonisa del barrio». Un cronotopos de incertidumbre urde una realidad tenebrosa en la cual el planeta se ve asediado en un futuro incierto. El vaticinio se va perfilando en la conciencia del niño hasta poseerlo y formar parte de su existencia. La narración va apoderándose de esa situación en la creencia y se adentra en la incertidumbre del personaje en la «pesadilla», asumiéndola como una verdad ineludible. El derretimiento de los polos lleva a la inesperada elevación de las aguas marinas y a la inundación de la casa, igual que la conciencia del personaje inundada por el terror del vaticinio. Una vez más, el naufragio se revela como situación existencial: «Lo peor es estar solo, sin nadie que te rescata del naufragio inminente» (70). La narración va revelando cómo el personaje queda envuelto en las urdimbres del otro cuento, el del augurio: «Quedaste boquiabierto, niño miedoso atrapado en la telaraña de una bruja barrial con aire docto que se jactaba de saberlo todo» (71). Es entonces cuando el cuento mismo se va apoderando de la fantasía del vaticinio para transformarlo en el desengaño jocoso del borracho ante el mito de Casandra y su ineludible visión del futuro. Se desvanece la terrible pesadilla y adviene un desengaño más placentero. El final del cuento revela esa agradable salida desde la incertidumbre, desde las aguas ominosas y fétidas del sueño en el futuro a las frescas aguas del presente en la vigilia: «—Qué jumo, macho. Basta de siesta. Levántate de ahí y vamos a nadar, que el agua está deliciosa» (72). Sobre este aspecto del desengaño, Alcántara Almánzar afirma en su carta lo siguiente:

Me parece muy justa tu apreciación de una «poética del desengaño» en mis cuentos. Debo admitir que, aparte de no tener una opinión amable sobre mi propia sociedad y sus

engañosas articulaciones, en los últimos años mi mirada se ha vuelto más escéptica y desencantada, a veces amarga, aunque intento siempre ser honesto conmigo mismo y con los demás y no caer en el cinismo derrotista.

Estos cuentos de José Alcántara Almánzar van seguidos de una serie de breves ensayos en los cuales el escritor real reflexiona sobre el arte de escribir y leer. «Lector apasionado» revela a ese lector «en busca de placeres y tesoros escondidos»; «Ser cuentista», por otro lado, indaga en las «mentiras fabricadas», pero, sobre todo, indaga en la pugna del escritor frente a su propia obra, esa «tentación de explicar su propia obra», tras las explicaciones de Juan Gelman: «uno no escribe lo que quiere sino lo que puede» (104). Quizás la idea de que «cada lector reescribe el libro» no lleve precisamente a la menor crítica y al mejor análisis de una obra; pero es la realidad: cada lector extrae de sus lecturas lo que su experiencia y competencia cultural y lingüística le permite. «Camino del escritor» expresa una de las verdades que revelan los cuentos del libro: las criaturas de la imaginación resisten la prueba del tiempo; sin embargo, el camino que transita el escritor está minado por la incertidumbre en el impulso de esclarecer las sombras de la existencia. La literatura, como reflexión del ser y de su destino, se le aparece a Alcántara Almánzar como un camino hacia el misterio, como un intento por develar «qué hacemos aquí en este efímero instante» (106). Es la esencia temporal del ser lo que abre esta fisura de la existencia. En este proceso, la literatura debe desembarazarse de todos los anhelos de la fama: «la literatura, no lo olvidemos, debería bastarse a sí misma como expresión del alma humana» (106).

Siguiendo el derrotero de la gran literatura del siglo XX, Alcántara Almánzar cruza hacia el siglo XXI lleno de esa consigna eterna. Como todo artista, «El cuentista sabe que su lucha es una carrera contra el tiempo; que el espacio de que disponemos no es mucho [...]» (108). Se refiere a la búsqueda del cuentista o del sonetista contra el tiempo. Como género breve, el cuento —y el microcuento, como lo presenta Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el nuevo milenio*— parecería ser el género perfecto para revelar la esencia de la existencia, la lucha contra Cronos: «ese género retador, esa utopía literaria que me ha enseñado más sobre la condición humana que todos los libros de sociología» (109). El cuentista es consciente —tiene que serlo— de su arte. Con los grandes cuentistas en mente

—Poe, Chejov, Maupassant, Kipling, Quiroga— José Alcántara Almánzar llega a su destino de excelente cuentista: «Para escribir es necesario tener una condición que es la de ser un artista de la palabra» (122). Sin embargo, para eso hay que ser primero lector incansable, dominar el lenguaje, conocer las técnicas del oficio y el género que se desea escribir y dedicarle «tiempo» a la realización del arte: «Sacrificio, entrega, dedicación, compromiso, ética, pasión, son algunas de las palabras que resumen un oficio y un arte: el arte y el oficio de la palabra escrita» (123).

Sujeto, tiempo, espacio y memoria en *La lluvia amarilla*

Félix Vázquez Rivera
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: felix.vazquez2@upr.edu

1. Afirma el escritor español Julio Llamazares en el libro de viajes *El río del olvido*: «El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje» (Llamazares, «Paisaje y memoria» 13). Si el paisaje es ya memoria en la poética de Llamazares, el mismo sería entonces impresión dejada en el espacio por el sujeto que ya antes estuvo en él. Así, espacio y tiempo, más que ser un continuo, estarían ligados por la permanencia del pasado. El espacio no puede, para el espectador, dejar de ser significado tanto por los sujetos y objetos que ocupan su contingencia concreta, como por los que en alguna u otra forma lo vivieron. La presencia del pasado ganaría cuerpo imaginario al proyectar «en la mirada las sombras de otro tiempo». El paisaje se revelaría, así, a la entrada de una memoria que lo mira, externa al mismo, pero que se relacionaría dialécticamente con el paisaje como memoria dada para, no tan sólo sintetizar una historia en el espectador, sino tomar de este último su presente y añadirlo a la narrativa que quedaría, entonces, marcada por la relación estética entre un paisaje que es memoria mirada y el sujeto que la mira. No por nada repite Llamazares, en entrevista con José María Marco que «la única base, la única sustancia de la literatura es la memoria» (Marco 22). O sea, la sustancia de la literatura sería ese espacio poblado por las imágenes que lo hacen paisaje, creado con la palabra de la *poiesis*. La novela no sería tan sólo una historia narrada por una memoria, sino *la historia* de esta memoria hecha narración.

A su vez, si el paisaje es memoria, la realidad que pueda operar en el mismo le estará siempre supeditada. Es decir, los elementos encontrados en el espacio, para que tengan coherencia temporal, tienen que ser contemplados y asumidos a la realidad *en tanto* forman parte de un sistema

previo de relaciones que se tendría, entonces, que asumir en su totalidad. De esta manera, al encontrarnos con un paisaje en la novela *La lluvia amarilla* de Llamazares, tendríamos primero que preguntarnos sobre el sujeto que lo ha creado y de cuya memoria está compuesto. Bien anota Dorothee Te Riele que en *La lluvia amarilla* el paisaje «no se concibe como un ente separado que condiciona la vida de los seres humanos. En el caso de Llamazares se usa para describir la vida interior de las personas» (Te Riele 211).

2. *La lluvia amarilla* encierra, empero, otra vuelta de tuerca. Y es que, si bien es cierto que el paisaje no podría sino ser el producto de la memoria de Andrés, último habitante del pueblo abandonado de Ainielle y narrador de la novela, este paisaje está conformado precisamente por una memoria que se acusa de asediada por la locura: «El temor a la locura y al insomnio había comenzado a apoderarse ya de mí [...] Sé que nadie jamás me creería, pero, mientras se consumía entre las llamas [el retrato de Sabina, su esposa, que se había suicidado], su voz inconfundible me llamaba por mi nombre, sus ojos me miraban pidiéndome perdón» (Llamazares, *La lluvia amarilla* 35). Si todo lo que nos llega es un re-membramiento de elementos que hacen el paisaje, los mismos ocupan un espacio físico a pesar de carecer de corporeidad. Esto es, de carecer de corporeidad *antes* de ser inscritos en la realidad de Andrés, donde tienen un cuerpo imaginario y dudoso. El espacio mismo, de hecho, pasa a ser una contingencia dudosa.

La aparición fantasmática de los muertos dentro del paisaje de la novela apunta hacia una conciencia narrativa que trae al presente el pasado no para abolirlo, sino para completarlo. Más aún, como presente al que se le atribuye un cuerpo, lo fantasmático queda potenciado de futuro con el fluir de un tiempo memorial: lo pasado es futuro porque está, de antemano, en la memoria, que no es otra cosa sino el paisaje que contemplamos:

por el camino viejo de los contrabandistas, los fantasmas de Sara [hija de Andrés, fallecida hace unos 20 años, cuando cumplió 4] y de Camilo [su primogénito, fallecido en “la Guerra”] regresaron a la casa para llenar el hueco que su hermano [Andrés hijo, que abandona el pueblo en contra de la voluntad del padre] había dejado [...] es difícil acostumbrarse a convivir con un fantasma. Es muy difícil

borrar de la memoria las huellas del pasado cuando la duda alimenta el deseo y acumula esperanzas sobre la negación. La muerte tiene, al menos, imágenes tangibles: la tumba, las palabras, las flores que renuevan el rostro del recuerdo y, sobre todo, esa conciencia clara de la irreversibilidad que se asienta en el tiempo y convierte la ausencia en costumbre añadida. (Llamazares, *La lluvia amarilla* 54)

Los fantasmas ocupan un espacio no porque los seres que fueron hayan ocupado el mismo espacio, sino porque la memoria del sujeto que lo contempla está ocupando el espacio contemplado. La relación del sujeto con el espacio estará, entonces, matizada por todo el sistema de relaciones que dicho sujeto haya sostenido. Algo parecido parece estar escondido en el argumento de Robert Nana Baah cuando hace referencia a cómo en la novela se usa la memoria para suplir la falta de una comunidad que en su soledad extrema Andrés (el narrador) sufre. Para hacer del presente uno vivible, la memoria no recuerda, sino que crea: «El tiempo, en el sentido fenomenológico de la experiencia vivida, es capturado y representado en su totalidad. El pasado provee la materia prima que el presente procesa para el consumo futuro [...] Las incursiones de la memoria no son permanentes porque el presente se afirma inequívocamente y genera un espacio en el que puede dialogar con realidades *hic et nunc*» (Baah 40).

A través de la memoria, el sujeto puede recolectar los elementos que junto con él conforman el espacio —no ya tan sólo elementos objetuales, sino también temporales: es decir, vivenciales—, y luego de recolectados, puede hacer con el conjunto resultante un todo cuyos miembros re-membrados sea entonces la realidad. La memoria sería, de esta forma, el agente que hace posible que la realidad, siempre conformada en el presente, funcione como vínculo que hace del espacio y del tiempo un continuo.

Solo gracias a la memoria se podría hablar de pasado. Solo gracias a la memoria, se podría hablar de una realidad que, como narración, puede proyectar desde el presente al sujeto consciente hacia su futuro. Solo gracias a la memoria, si no es que es la memoria misma, se podría hablar de una historia, en tanto la historia sea una concatenación de elementos en el tiempo. En última instancia, para Llamazares tiempo y memoria no serán la misma cosa, pero son indistinguibles: «La memoria y el tiempo, mientras yo recordaba, se habían destruido mutuamente —como cuando dos

ríos se unen—, convirtiendo mis recuerdos en fantasmas y confirmando una vez más aquella vieja queja del viajero de que de nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite» (Llamazares, «Paisaje y memoria» 14).

Sin embargo, la memoria tendría que ser considerada, ya no tan sólo como remedio para suplir un puente que conecte la realidad con su referente en lo concreto, sino como *pharmakon* que, a la vez, plaga de locura cualquier recorrido continuo entre ambos lados de este puente. Y más, tomando en cuenta que el paisaje es ya memoria, si la memoria no puede ser de inmediato desligada de la locura, en el mundo que nos presenta *La lluvia amarilla* no podemos asumir de inmediato ninguna otra realidad sino la que se narra tal cual.

Aunque John B. Margenot apunta, en su lectura de los arquetipos en la novela, que en *La lluvia amarilla* aparece «el “pharmakos” o chivo expiatorio sacrificado a manos del tirano que mantiene el poder a costa de aquél» (Margenot 496), no abunda más en este tema. De todos modos, ya el propio Llamazares admite la relación de la memoria con la enfermedad: «Me siento próximo a una cierta visión fatalista del paisaje, cercano a quien convierte el paisaje en una pasión, que significa, etimológicamente, enfermedad, o sea que es una enfermedad del corazón y del espíritu. Una visión fatalista porque uno sabe que el paisaje sobrevive a quien lo mira» (Marco 27).

La enfermedad, la locura en la novela está claramente delineada en el episodio de la picada de la víbora, en el capítulo 7. En este episodio, Andrés sostiene su más grave enfrentamiento con la locura, en el que, en propias palabras del narrador,

de pronto, mis ojos se llenaron de un vaho azul y espeso [...] a continuación, perdí el conocimiento.

A partir de ese instante, el recuerdo se rompe en miles de partículas, en un vaivén confuso de imágenes febriles que apenas puedo ya reconocer como vividas. Hay en mí, sin embargo, un vapor de memoria, una luz muy lejana que ilumina la noche y rescata recuerdos del umbral de la muerte. (Llamazares, *La lluvia amarilla* 66).

Este delirio tras la picada es ya distinto de su relación previa con la locura como enemiga *dentro* de la misma memoria. El delirio no guarda

correlación con una realidad, sino que es una visión ilógica que usa la experiencia para formar un relato que, además, se reconoce delirio; esto en oposición a su estructura de la realidad, que, si está traspasada por la memoria, siempre opera bajo una lógica funcional estricta. Cordura parecería ser también, entonces, la capacidad de poder distinguir entre este delirio en el sueño y la realidad.

Más aún, en el delirio queda cierta remanencia de una memoria que, en última instancia, es la que mantiene al sujeto consciente de su realidad. Así, si es cierto que puede ser venenosa, la memoria, como antídoto —y como todo antídoto, con cierto elemento del veneno que combate— parece, al fin y al cabo, ser la salvación del sujeto. El repliegue hacia el paisaje como memoria, la desintegración de un yo abstraído del mismo para pasar a integrársele, sería la solución a la que el narrador apuesta, condenado como está a la muerte. Fundir su memoria en el paisaje, y así fundir su realidad y su propia vida en éste, es la salida del olvido al que, de otro modo, también estaría condenado.

3. La función metafórica en la novela, si narra la realidad tal cual, me parece tender menos a la ambivalencia entre el elemento *ser y no ser eso* con lo que es comparado —argumento muy bien desarrollado, valga la anotación, por Jordi Pardo Pastor en su ejercicio de rastrear los matices con que la isotopía de lo amarillo impregna el texto— y más hacia la dualidad del elemento que *es lo que es, a la vez que es eso* con lo que es comparado. La lluvia amarilla, en efecto —y en realidad—, cae sobre el paisaje y *es* el paisaje; la lluvia amarilla es lluvia, con todo lo que la lluvia implica, y es amarilla, en tanto es, como paisaje, la memoria sepia del narrador derramándose en la proyección de su vida al momento de morir y convertirse, a su vez, en *la* memoria, en *el* paisaje, en *la* realidad. Estaría en desacuerdo con Pardo, no obstante, cuando afirma que «“la lluvia amarilla” es también la pérdida de la memoria, de la identidad, la disolución del yo»; por el contrario, me parece que la lluvia amarilla es la propagación de esta memoria en constante lucha por mantener la cordura, aún en momentos en que parece tener la lucha perdida; a la vez que también es la identificación de un yo que estará diluido en el paisaje, pero que no por eso deja de estar en él.

El paisaje se impregna del tiempo del sujeto con la mirada de este; porque si es con la mirada con lo que el sujeto le transfiere al paisaje su

memoria, para que la misma no sea reducida a un instante —a un punto estático que indicaría el momento de la contemplación, y no la evolución de la reflexión que la acompañaría—, la mirada tiene que ser continua. Desde el primer año que pasa como el último hombre en el pueblo, para el narrador el transcurrir del tiempo resulta lento —y, más aún, desacelerado— porque, propongo, queda en el paisaje demasiado residuo de esta mirada que ya no mira. Y, ya abandonado el pueblo, el mismo queda condenado a no poder repoblarse con la mirada y la memoria de sujetos vivos:

Todos [los años], en realidad, a partir de aquel primero, transcurrirían ya de igual manera: cada vez más premiosos y monótonos, cada vez más cargados de indolencia y de melancolía. Era como si el tiempo se hubiera congelado de repente. Como si el viejo río se hubiera detenido bajo el hielo convirtiendo mi vida en un interminable e inmenso invierno. Ahora miro hacia atrás buscando aquellas tardes, remuevo en mi memoria las hojas del silencio y encuentro solamente un bosque sepultado, deshecho por la niebla, y un pueblo abandonado por el que cruzan los recuerdos como espinos arrastrados por el viento. (Llamazares, *La lluvia amarilla* 59)

Como último habitante, para permanecer como memoria en el paisaje, Andrés tiene que dedicar el resto de su vida a la tarea de restaurar la temporalidad perdida al espacio; dedicarse a construir una memoria que tiene que valerse de una cantera de recuerdos entre los que están incluidos los mismos que parecen cancelar el flujo del tiempo. Precisamente como tarea de vida, la misma no puede sino costarle la muerte. Andrés termina como el único habitante de un pueblo fantasma. Como afirma Silvia Cárcamo,

El ritmo lento de la prosa poética se ajusta a la historia de la novela centrada en un protagonista detenido en el pasado o en el presente del recuerdo, que desarrolla, al igual que el personaje central de *Luna de lobos*, la actividad frenética de creación o restauración de objetos que hagan posible su sobrevivencia como único habitante de un pueblo fantasma perdido en la montaña helada (Cárcamo).

Pero ese pueblo fantasma es indistinguible de su memoria. Tiempo, espacio y memoria formarían el continuo que llamamos realidad, con la que nos encontramos cuando contemplamos el paisaje.

4. La mirada del narrador está fundada, sin embargo, en la confusión. Un sujeto que contempla un paisaje que ya es memoria no puede estar seguro de que lo que está viendo es lo que, en efecto, *hay* en el espacio que se observa al momento de observarlo:

Siento, eso sí, la presencia obsesiva de mi cuerpo —ese dolor de humo bajo el pecho, en los pulmones—, pero mis ojos sólo ven el tejado de Bescós recortándose en la luna. ¿Pero están viéndolo realmente? ¿No lo estarán soñando como se sueñan personas y lugares, incluso desconocidos? ¿No estarán simplemente recordando la vieja imagen de un tejado que, como tantos otros en Ainielle, tal vez hace años ya que se ha caído? (Llamazares, *La lluvia amarilla* 39)

El narrador es incapaz de asegurar que lo que sus ojos ven es lo que *hay*, y no lo que *hubo*. Una consciencia tal, que sea incapaz de determinar si está realmente viviendo en el presente o en el pasado, podrá mantener una relación ética con los sujetos que le precedieron y que se niegan a desaparecer del paisaje, lo que explicaría el sentimiento de responsabilidad que tiene Andrés por conservar algún registro del pueblo y ser el guardián del mismo. Lo que no podrá es imprimir un presente que suceda a ese pasado que lo obsede y lo arropa, y así, no podrá construir una narración que comulgue el tiempo y el espacio.

La mirada del narrador tiene que ser capaz, entonces, de hacer una *epojé* y sustraerse de las operaciones de la consciencia que ya estaría tematizando el paisaje antes de mirarlo. Entrando nuevamente, de golpe, a la contingencia, esta mirada estaría operando una sustracción momentánea de significado para hacer una impresión de imagen en la consciencia cuya memoria primera sea la propia y así poder inscribirla en la narración previa con la que se topa al encontrarse con un paisaje que ya ha sido significado. Esta mirada, así, añade un matiz de amarillo a un paisaje ya amarillo. El presente que el sujeto le imprimiría al espacio sería el del puro contemplar.

Si esto es así, la única manera en que el sujeto puede evitar la locura de no saber a ciencia cierta si la memoria que ya está viendo en el paisaje fue o no, de hecho, la suya que con anterioridad ya se habría desbordado hacia el espacio, es asumiendo la paradoja: ve lo que hay, porque hay lo que hubo... y lo que siempre ha habido es un sujeto intentando proyectarse fuera de sí mismo para eternizarse en el paisaje. Si el sujeto le da el tiempo al espacio, es para que el espacio, por su parte, le dé al sujeto un lugar en el que perderlo, y así, un lugar —y con el lugar, una oportunidad— en el que pueda llanamente *estar*, y sin tiempo, *permanecer*.

5. La tensión central de toda la novela, ya para terminar, me parece que es esa misma convivencia con los fantasmas que se niegan a ser excluidos de la realidad. El sujeto en el mundo, habitante y elemento de un paisaje que no se inicia con él, aun cuando es el sujeto mismo quien le da el tiempo, es siempre un eslabón en la cadena temporal que es la historia. La memoria del sujeto, de la misma forma, pasará a ser un fantasma que habrá de ocupar un espacio en el paisaje que no será otra cosa sino ella misma. Su repliegue buscará, entonces, desplazar algún vacío para significarlo.

Así, la memoria parecería, en general, buscar crear desde la nada, pero lo buscaría luchando contra un pasado que no se puede olvidar del todo, y que, entonces, implicaría la esperanza y la amenaza de un retorno. En particular, la memoria del narrador en *La lluvia amarilla* —memoria que es, a su vez, una suerte de fantasma en la novela— parece buscar ser una memoria que no implique este retorno, sino sólo un comienzo que sea pura potencialidad: así, el futuro puede, ya en el presente, ser llevadero, si no esperanzador.

OBRAS CITADAS

- Baah, Robert Nana. "Constructing stylistics of compassion: Julio Llamazares and the poetry of abandonment, loneliness, and death in *La lluvia amarilla*". *Hispanófila*, no. 124, 1998, pp. 35-49.
- Cárcamo, Silvia. «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 33, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>. Visitado el 2 de mayo, 2021.
- Llamazares, Julio. *La lluvia amarilla*. Seix-Barral, 2006.
- . «Paisaje y memoria». *El río del olvido*. Alfaguara, 2006, pp. 13-14.
- Marco, José María. «Julio Llamazares, sin trampas». *Quimera*, no. 80, 1988, pp. 22-29.
- Margenot III, John B. "Imaginería demoníaca en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*". *Hispanic Journal*, vol. 22, no. 2, 2001, pp. 495-509.
- Pardo Pastor, Jordi. «Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 21, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amari-lla.html>. Visitado el 2 de mayo, 2021.
- Te Riele, Dorothée. "The Metaphorical Landscape of the Spanish Author Julio Llamazares". *The New Georgics*. Brill Rodopi, 2002, pp. 199-213.

RESEÑAS

La vida Real. Cuentos de Carmela Eulate Sanjurjo. Recopilación, edición y estudio crítico de Ramón Luis Acevedo Marrero. San Juan, Instituto de Literatura Puertorriqueña 2020, 180 pp.

*Mario O. Ayala Santiago, Ph. D.
Investigador Auxiliar II
Seminario Federico de Onís*

El seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico aumenta su acervo bibliográfico puertorriqueño con el ejemplar de los cuentos de Carmela Eulate Sanjurjo, perteneciente a la colección «Hallazgos y Rencuentros» del Instituto de Literatura Puertorriqueña. El libro es una de las más recientes investigaciones del Dr. Ramón Luis Acevedo, catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos y asiduo investigador de la literatura. El libro se destaca por un prólogo muy balanceado que combina aspectos biográficos de la autora, elementos de la crítica literaria puertorriqueña del canon histórico, el fenómeno editorial junto con las posturas de investigadores actuales, al igual que los elementos especializados sobre el desarrollo del cuento y la estética realista. La publicación incluye además un apéndice de crítica literaria sobre las novelas de la escritora gaditana, Patrocinio de Biedma, como muestra del desarrollo intelectual de Sanjurjo; quien evidentemente, aunque con retraso, ha pasado a formar parte importante de la historia de la literatura puertorriqueña.

El balance anteriormente mencionado junto al lenguaje claro y preciso de Acevedo Marrero le brinda la oportunidad, tanto al lector especializado como al aficionado, de comprender las peculiaridades del desarrollo de nuestras letras. En términos de erudición se establece muy certeramente que la estética realista preferida por la escritora pertenece a la modalidad individual, la cual se concentra, en la mayoría de las ocasiones, en la psicología de caracteres complejos, que aunque individualizados, están relacionados con el entorno social. De la misma manera, se destaca la ruptura con el Romanticismo que se observa a través de la transición a un lenguaje más sobrio, lejos del tono grandilocuente y el patetismo romántico.

co. Como parte de esta argumentación, se exponen, además, las relaciones de la mencionada estética con el Naturalismo, el verismo italiano y el acercamiento a las concepciones del cuento moderno entre otros elementos. Como parte del estudio iniciado en el prólogo, Acevedo nos brinda, a manera de epílogo, un comentario de cada uno de los trece cuentos de la autora. Como parte del mismo se destaca en varias ocasiones las posiciones y perspectivas feministas de la autora junto a su procedencia de clase. Este puntualiza en los rasgos de estilo de la autora y el desarrollo de la conciencia de la escritura como parte de las argumentaciones estéticas antes mencionadas, que legitiman la importancia artística de los cuentos como parte del desarrollo y evolución no solo de la autora, sino de nuestra literatura.

No obstante, aunque estamos de acuerdo con los señalamientos balanceados del estudio; debemos destacar que los cuentos, tal vez por ser primarios en la obra de Eulate Sanjurjo, se encuentran todavía lejos de la contundencia de la novela *La Muñeca* la cual es hasta el momento, su obra más importante. La perspectiva feminista de la autora, evidentemente, no puede ser equiparada con los discursos feministas actuales. Sin embargo, en sus cuentos existe un elemento de búsqueda de equidad y oportunidades de desarrollo para el sujeto femenino. En estos se reconoce al sujeto femenino como sujeto pleno, que, aunque en desventaja según el contexto de la época, resultan ser un oasis y una buena muestra del desarrollo de esa perspectiva. En ese sentido nuestra autora es heredera y cultivadora de la perspectiva feminista iniciada por algunos de nuestros más grandes intelectuales entre los que se destacan: Alejandrina Benítez, Alejandro Tapia y Rivera, Eugenio María de Hostos y Ana Roque de Duprey.

De otra parte, no menos importante y que tiene que ver con la estética realista preferida por Eulate Sanjurjo, los textos funcionan como ventanas a un pasado cultural extremadamente conservador. En términos de las mentalidades, valores culturales e idearios, éstos muestran al lector el contundente peso de las diferencias y definiciones de clase. Este elemento no tiene que ver con establecer un juicio sobre la procedencia de clase de la autora en cuestión, sino con la visión de mundo de la cual parten sus cuentos. Los mismos le muestran al lector, de forma natural, sin afectación y casi como ineludible realidad, toda una serie de prejuicios y costumbres de los sujetos humanos pertenecientes a las clases altas o grupos privilegiados. La forma en que emplea el lenguaje en las descripciones, el manejo

de la acción, el trabajo con las caracterizaciones de los personajes masculinos y femeninos, junto a otros elementos de plasmación de una realidad social amplia nos hace recordar la obra *Papá Goriot*, de Honoré de Balzac.

En la mayoría de los cuentos los conflictos implican diferencias o privilegios de clase que señalan hacia los elementos más conservadores y reaccionarios de la cultura hispánica. La escritura de Eulate Sanjurjo, desde la estética realista mencionada, plasma la realidad cultural del patriarcado, la subordinación de la mujer, los convencionalismos sociales, los elementos de la religiosidad y la moral aleccionadora sin caer necesariamente en el didactismo o el juicio, pero, ante todo, la idiosincrasia y las mentalidades de una época marcada por una rígida estructura social.

El cuento titulado «Maximiliana» se destaca por presentar una mujer de clase alta, pero con altos valores morales y humanos, quien sucumbe ante el engaño y pseudo abandono del esposo, por guardar las apariencias y las viejas costumbres según su procedencia de clase, que tienen que ver con el honor y la subordinación social de la mujer. En el texto titulado «Enriqueta», se presenta una historia de amor muy cercana a la usanza romántica, pero sin el patetismo y la afectación, lo cual demuestra el cambio estético. Sin embargo, este cuento «casi de hadas» tiene como fundamento la procedencia y diferencia de clase de los enamorados, la cual impide de primera instancia la realización del idilio. De igual forma, el texto es muy interesante porque a pesar del clisé, presenta las diferencias entre los nuevos ricos netamente burgueses y la aristocracia. Cuando el personaje masculino regresa de su larga estadía en Filipinas, fuera del ámbito social señalado, su enamorada aristocrática venida a menos, quien ha escondido su verdadera identidad guardando las apariencias de clase, logra casarse con él a pesar del interés de una de las hijas de la familia burguesa.

El cuento que se titula «Su único amor» es de tema romántico, pero con un lenguaje realista. Presenta un amor fallido entre primos, cuyo desenlace es la abnegación femenina ante el mismo como parte de la conservación de los viejos valores románticos asumidos por el sujeto femenino. El texto «Dos hermanas» presenta una síntesis particular del orden patriarcal. La hermana menor termina casándose con su cuñado ya viudo, por proteger a sus sobrinos de cualquier cambio perdiendo así su juventud y felicidad. En el mismo se presenta claramente el poder del patriarcado y la imposibilidad de trascender del sujeto femenino según las costumbres y valores del mismo. «Invitación al vals» es de tema igualmente romántico

y se desarrolla en un baile de la alta sociedad. En él, se hace un acercamiento al tema del amor de pareja y su correspondencia con la música. No obstante, se muestra como elemento definitorio la costumbre del cortejo representativo de los viejos valores románticos tradicionales. El cuento termina con la comprensión de la pieza musical junto a la aceptación de las costumbres y modos pertenecientes a la clase alta. En «El que no avanza retrocede», se vuelve a cultivar el tema del amor fallido desde una estética realista cuando se destaca un sujeto femenino con voz propia. Muestra también el tipo de relaciones convencionales y las costumbres de la clase adinerada. «Drama íntimo» es de carácter político y plasma el conflicto de clases mediado por el amor paternal y el convencionalismo del matrimonio entre aristócratas y liberales, donde finalmente la unión fracasa por razones económicas y de clase, presentando la histórica relación entre la nobleza y la burguesía como parte del poder conservador. En el mismo, el personaje femenino alcanza un desarrollo de conciencia superior como sujeto. Por otro lado, «Noche buena», cuento ambientado en el país (Puerto Rico), presenta excelentemente el conflicto femenino entre suegra y nuera, curiosamente la perspectiva patriarcal es llevada por un sujeto femenino, pero el conflicto se resuelve desde la perspectiva de la moral y de las costumbres de la clase alta. «Marido y mujer» es el cuento más contundente en señalar la sumisión femenina desde el orden patriarcal. En él, se cumplen con los convencionalismos sociales y de clase, por el hecho de que la protagonista femenina es incapaz de sobrepasar tal orden. El cuento que mejor muestra la rígida jerarquía social es «La vida real», en el cual se hace gala de todas las diferencias de clase y prejuicios de la sociedad de la época que no solamente subyugan a la mujer, sino que establecen las diferencias de los sujetos femeninos de distintas clases sociales. «Uno de tantos», por otro lado, es un texto irónico sobre las costumbres y los convencionalismos culturales desde la perspectiva patriarcal y cómo la misma afecta también al sujeto masculino. Los últimos dos cuentos, «Esbozos: Guillermo Alcaraz» y «En un palco», son una muestra de los elementos jerárquicos de la cultura hispánica de la época. En el primero, se destaca la superioridad del sujeto masculino desde una perspectiva patriarcal incluyendo elementos de misoginia, a lo cual se le añade el conflicto de la diferencia de clase junto al prejuicio racial que ha dominado parte de la cultura hispánica contra la cultura árabe. En el segundo, se vuelve a presentar el amor como tema, pero el conflicto amoroso no responde a problemas o

situaciones entre los enamorados, sino a la ruina y la quiebra de la familia del personaje femenino.

El libro es una invitación a todo tipo de lector. Tiene el valor de la recuperación histórica junto al esplendor del re-descubrimiento de una de las figuras femeninas que han forjado nuestra literatura y ampliado nuestra cultura. Es una ventana abierta al pasado en el marco del presente y proyección de un futuro más justo para la mujer, el país y el mundo.

Chávez Castillo, Susana. *Primera tormenta*. Houston: Canal Press, 2020.

Xiomara H. Feliberty-Casiano, Ph.D.

«Todo empezó en el silencio
y continuó con tu ausencia».

Chávez Castillo, *Primera tormenta*, 67.

Susana Chávez Castillo murió asesinada en Ciudad Juárez, México, el día de reyes, en el 2011. Luego del asesinato, su compañera de vida, Blanca Inés Cruz, y un colectivo de mujeres apoderadas se dieron a la tarea de recopilar sus poemas en este primer poemario publicado por la editorial Canal Press. Este proyecto editorial independiente ha sido recientemente fundado por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza y sus alumnos de escritura creativa, en la Universidad de Houston. *Primera tormenta* es el primer texto editado y publicado por la editorial y representa parte de su propuesta. Escogieron un poemario inédito, de una poeta asesinada, por el simple hecho de ser mujer y caminar, desplazarse sola y sin temor por la ciudad que la vio crecer y protestar por la violencia hacia las mujeres.

Primera tormenta no es solo una primera apuesta; es un acto de solidaridad y resistencia. Este poemario es un ejemplo materializado de las voces que se reviven a través de la lectura. Mientras haya labios que pronuncien los versos que produjeron sus pasos, la muerte no podrá borrar las huellas de Susana. *Susanacamina* es el manifiesto del proyecto y sus movimientos continuarán mientras exista la lectura y sus procesos de reappropriación. La edición que nos llega a las manos es un ejemplar único de solo 500 ejemplares. Como una serigrafía, la última página del texto nos revela el número exacto del ejemplar impreso.

492 es la copia que consumo con el acto de apropiación que es la lectura. Desconozco el número del ejemplar que resguarda el Seminario Federico de Onís, en la Universidad de Puerto Rico, pero su descubrimiento será parte de la misión de sus lectoras. Uso, al igual que los gestores del proyecto, el «feminino» como género neutro, como una (pro)vocación,

sin excusas, y una muestra de solidaridad a las voces femeninas silenciadas a destiempo o contra el tiempo en que «los árboles han guardado sus pájaros». Si es que existe un tiempo para silenciar las voces que producen resistencia con versos alados y en libertad.

La temática de los poemas es múltiple y desenfrenada. Los versos hablan sobre la militancia contra la violencia de género, los desplazamientos despreocupados por las calles en la noche y la vida cotidiana en Ciudad Juárez. Irónicamente, la poeta fue asesinada por un grupo de jóvenes que acallaron para siempre la libertad que buscaba en la noche y en el acto, sin temor, de caminar. El orden temático y la selección de los títulos en el poemario corresponde a los propios versos producidos, como diría la poeta en una «tierra ingrata», en medios no tradicionales como blogs, servilletas y hasta en los espacios en blanco de los boletos del transporte público.

El poemario es una compilación y reconfiguración de los fragmentos que se estructuran en tres partes: «Soy lo inesperado de Juárez», «El romance es la trampa» y «Los árboles han guardado sus pájaros». Como preámbulo, Hilda Sotelo, amiga de la poeta, describe los enigmas de Susana y sus acercamientos críticos y lúdicos con la poesía. En los poemas, que se desplazan, la voz poética es la tormenta misma, tal vez la primera, pero no la última. Las palabras se cruzan como cuerpos fuera de la heteronormatividad que se encuentran o se pierden en esas noches «sin mí» en que se quedan afuera sintiendo la lluvia que se «niega» a verlas alimentándose de su aliento.

La poética de sus versos es como pasos, trazos cortos y ágiles, marcando trayectorias que se intersecan en sus ejes temáticos. Esta poética del movimiento se representa desde sus poemas de carácter erótico hasta en sus poemas que apuntan a los imperativos, a una llamada al activismo femenino que reivindica su necesidad de movimiento seguro y en soledad en la noche dominada por las miradas masculinas y la amenaza de los constantes feminicidios.

Susana desde sus poemas muestra resistencia a convertirse en «una más» (23), una más de las que ya no cruzan ni trazan pasos porque «halagar tanto a una mujer enferma, / como el ser halagada, mata» (23). La poeta denuncia el cúmulo de cuerpos sin nombre, víctimas de abuso y explotación sexual en la ciudad y recalca en voces que se intercalan con las masculinas:

Me convierto en pena clavada
 en carne vacía,
 en perseguido persiguiéndote,
 cavador de gritos,
 en habitante
 de este cuerpo
 desierto. (25)

Estos versos gravitan a espacios de temor por la violencia inherente en la pérdida de autonomía de los cuerpos femeninos. El encierro o la jaula se materializan en los versos como «Alguien habló de ti», mientras la voz poética apunta a una noche larga con las canciones de María Dolores Pradera y «el mar (que) devuelve a Alfonsina a través de la brisa» (28).

«Hombre pequeñito» de Alfonsina Storni es una coordenada para representar las relaciones familiares y carnales en la poética de Susana. «VOLÉ DE TI» declama, en mayúsculas, como un grito o un sonido fortificado que reafirma que «la ideología no se hereda, / soy única» (32).

No obstante, los versos en la segunda parte del poemario dirigen la mirada a la ruptura con las soledades y las esperas. «Tengo que completarme» (59) asegura mientras no idealiza la ilusión de compañía. Sus versos dedicados al objeto del deseo fluctúan entre la búsqueda de libertad y la locura de apropiarse del otro como un acto de consumo transgresor, de pertenencia. Su poética revela el anhelo y el terror de poseer hasta el punto de desprender las partes del ser amado y poseerlas, hacerlas parte de sus pasos, «solo me quedaré con tus ojos / los esconderé en mis zapatos / y así verás cada paso que te dé». Los versos apuntan a una obsesión pasional pero también a un intento de transgredir la ruta constante de soledad y abandono. Solo a través de ver los pasos ese otrx, el ser amadx podrá concretarse en los confines del silencio y la ausencia que marcan sus huellas.

La tercera parte cambia la dirección de nuestra mirada. Ya no solo los pasos guían los versos. Las ramas y los pájaros parecen resguardarse en un territorio que se desdibuja ante la mirada de espejismo en un desierto para el ente poético. «Esta vez volvemos de noche, / los árboles han guardado sus pájaros / el cansancio estira su lengua para cantarnos al oído» y nos pregunta a los convocados del acto lector «¿Dónde? / con tus pies caminas / sin romper la memoria?» (97). Las aves ya no están enjauladas, pero sí se camuflan travestidas en troncos, actuando como ramas. La noche es un

instante que se pierde y la voz poética se desmaterializa, se hace fatiga con voz propia que susurra versos mientras ese «nos», plural y diverso, escucha y escribe en la memoria de una cartografía que se desplaza, furtiva, como los pasos que caminan.

En *Primera tormenta*, la voz poética conjura fenómenos como nubosidades, precipitaciones y descargas eléctricas para llamar la atención sobre un territorio en que las calles no esconden las detonaciones, ni ocultan a los desaparecidos, ni a la violencia contra la mujer que aparece como un preludeo al final de la poeta o, tal vez, de otro tipo de comienzo tras su «brusco final del viaje» (105). Los últimos versos son como el título del último poema, «Un pliego petitorio», un texto que desglosa los reclamos y celebra a aquellas que se desplazan, tanto a las que se pierden, como a las que regresan con heridas. «Que Dios bendiga los zapatos rotos / y nos quite la costumbre tan socorrida del / dolor». El sufrimiento y la ausencia se materializan ya no solo en los desplazamientos, sino en aquellos y aquellas que los han dado y que continuarán removiendo el polvo del suelo como tormentas de pasos colectivos que se unen en el reclamo de seguridad y justicia para las caídas.

OBRAS CITADAS

- Aguilar-Zéleny, Sylvia, *et al.* «Una y todas las tormentas de Susana Chávez». *Primera Tormenta*, 2020, pp. 129–41. Impreso.
- Chávez Castillo, Susana. *Primera Tormenta*. Houston, Texas, Canal Press, 2020. Impreso.
- Sotelo, Hilda. «La vida de Susana Chávez Castillo». *Primera tormenta*. Houston, Texas, Canal Press, 2020, pp. 9-19. Impreso.

Náter, Miguel Ángel. *Historia y crítica de La charca. San Juan: Tiempo Nuevo, 2015.*

Carmen Centeno Añeses
Catedrática
Recinto de Bayamón
Universidad de Puerto Rico

Uno de los libros puertorriqueños más reconocidos en el ámbito de la Isla y de Hispanoamérica es la novela *La charca*, de Manuel Zeno Gandía: médico, periodista y político nacido en Arecibo en el 1855 y fallecido en el 1930. Comentada por críticos de Puerto Rico y del extranjero, las interpretaciones y la recepción de esta obra no fueron siempre homogéneas. La novela, género de la modernidad, retaba por su idiosincrasia dialógica en el sentido bajtiniano, a los seducidos por el capital simbólico y cultural que la misma encarnaba, así como a los que desde sus lugares de enunciación impugnaban los ideogramas del texto. No obstante, *La charca* está considerada como un «ejemplo de la mejor narrativa escrita en el país y en Hispanoamérica», según el español Benito Varela, citado por el estudioso Miguel Ángel Náter en el libro *Historia y crítica de La charca*, objeto de esta reseña.

Estamos frente a un libro complejo por su erudición, por el conocimiento profundo que demuestra el autor del realismo y del naturalismo, por los autores del siglo XIX, del XX y comienzos del XXI que cita, así como por la teorización que hace sobre la crítica misma. El estudio es desafiante, pues se organiza tanto diacrónica como sincrónicamente para exponer la recepción que tuvo en momentos diversos. A la vez es una novedosa manera de historiar la literatura.

El libro se compone de una introducción y cinco capítulos: Polémicas sobre la novela en Puerto Rico durante el siglo XIX; *La charca* y la crítica en el siglo XIX; *La charca* y la crítica anterior a la «Generación del treinta»; *La charca* y el determinismo de Antonio S. Pedreira; y Nuevos sumergimientos en *La charca*. Contiene también un apéndice con un texto de Manuel Zeno Gandía, *Indicaciones filosóficas*, así como una detallada bibliografía de la obra de este y de escritos sobre la misma.

Miguel Ángel Náter nos devela las discusiones en torno a *La charca* de manera pormenorizada; es decir, traza la historia de la narración y expone las diversas exégesis que este texto provocara. De esta forma nos enfrenta al hecho de la recepción y de la complejidad que tiene todo acto de lectura, matizado como está por la cultura, la educación y las particularidades del receptor. Parte de este trabajo ya había sido expuesto en su excelente edición de la novela publicada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Previo a su exposición de la crítica sobre *La charca*, Náter discute las diversas polémicas que se dieron en la Isla en el siglo XIX en torno a la novela y el surgimiento del naturalismo en Europa, Hispanoamérica y Puerto Rico. Ofrece así múltiples detalles de la historia literaria puertorriqueña y enfatiza el vínculo de Zeno Gandía no tanto con las teorizaciones de Emilio Zola sino con su praxis escritural, aspecto que —señala— ha sido a menudo soslayado por la crítica a quien ha impactado su epígrafe tomado de *El doctor Pascal*, obra de Emilio Zola, que lee «Decirlo todo para conocerlo todo, para curarlo todo». Aunque apunta que la primera novela realista puertorriqueña conocida es *Inocencia* de Francisco del Valle Atilés, según el investigador, ya venía surgiendo «una narrativa realista en el periódico *El Fénix* hacia 1858» (30). Además, Carmen Gómez Tejera había observado el eclecticismo de las obras que se publicaban en el momento. Con respecto a la introducción del naturalismo en la Isla, este provocó el interés por la obra de Zola desde 1882, según consta en la revista *El Buscapié*. Un comentario muy importante que nos ofrece Náter es el de cómo los escritores de la Isla conocían bien lo que sucedía en Europa e Hispanoamérica y sus obras se nutrieron tanto de españoles como de románticos, simbolistas y parnasianos europeos. Esto fue posible gracias a la *Revista de Puerto Rico*, la *Revista Puertorriqueña* y especialmente *El Buscapié* (55).

Para Náter, la hermenéutica de la obra se divide en tres etapas. La primera de ellas comienza en el siglo XIX y él la denomina la perspectiva de la sociología de la literatura, la cual otorgaba mayor relevancia en su visión a la clase hacendada y su supuesta superioridad sobre el campesinado. Esta sociología se «desarrolla en afinidad con el realismo y el naturalismo, sobre todo», comenta el autor (12).

La segunda etapa está conformada o elaborada a la luz del acontecimiento histórico más importante en la producción literaria puertorriqueña:

la invasión estadounidense de 1898. En las primeras décadas del siglo XX se continuó leyendo *La charca* «como mimesis crítica de la enfermedad del sistema colonial» (15). Las reacciones ante esta matizaron la interpretación de la obra de Zeno Gandía. Desde este ángulo leyó la Generación del treinta: atada a un proyecto político nacional, destaca el autor. El tercer momento trajo nuevas lecturas, entre las que Náter resalta la de Ernesto Álvarez, y otras que nacieron bajo el influjo de las teorías postcoloniales y postmodernas.

Son muchos los autores y datos que el autor maneja y por eso ofrecemos ejemplo de aquellos que consideramos más relevantes. En el siglo XIX, el primer comentarista de *La charca*, nos revela, fue Francisco del Valle Atilas en el año 1894 en texto publicado en *El Buscapié* (78). Este fue el primero en observar la atenuación del naturalismo en la novela. Náter analiza también el escrito que publicara Agustín Navarrete en *La Correspondencia de Puerto Rico* en el mismo año. Este es afín con la obra de Salvador Brau y de Del Valle Atilas al exponer un pensamiento excluyente que deja fuera al hacendado Juan del Salto, al doctor Pintado y al Padre Esteban de la enfermedad que agobia al campesinado situándolos como sus Mesías y uniéndolos a la clase hacendada. Náter establece al respecto «que esta novela no solo presenta la preocupación por el campesino, sino que cuestiona el papel de redentor de la clase hacendada y las posibilidades del liberalismo» (85). La crítica de Navarrete, nos deja ver, es abiertamente clasista e ignora al narrador irónico de la novela. No podemos dejar de mencionar el texto canónico de Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, que informa teóricamente al libro, pues develó el autoritarismo que exhibían diversos escritores, así como ahora lo devela Miguel Ángel Náter al examinar la crítica sobre *La charca*.

Matías González García, por su parte, compara la obra con un cuadro en el que se mezclan dos formas. Ve así el realismo y el naturalismo en la obra de Zeno, pero cataloga como un problema su tendencia a la poesía. Mariano Abril escribió cuatro de sus crónicas periodísticas en las que comenta la obra y el movimiento naturalista, al cual no se adhiere, ya que no valora la escuela de Zola. Náter nos deja ver cómo la lectura de Abril es equivocada al catalogar indistintamente a los personajes como campesinos, lo que incluye a Juan del Salto. A pesar de las críticas que hace a la novela, Abril no deja de apreciar el valor de esta y de reconocer que en su momento es la mejor que se ha escrito en Puerto Rico.

Al comentar la crítica anterior a la Generación del treinta, Náter señala que Tomás Carrión Maduro criticaba el cronotopo de la misma, el campo y no la ciudad. Carrión acusa así a Zeno Gandía de falsear la realidad partiendo del concepto de que la literatura es mimesis y no representación. Otros se centraron en la visión realista de la novela, lo que constituyó la antesala de las críticas de la Generación del treinta que comienzan a desarrollarse con Carmen Gómez Tejera, Samuel R. Quiñones y Antonio S. Pedreira. Gómez Tejera resalta que Juan del Salto expresa las ideas del autor, tesis que será largamente repetida, y reitera la intención de redimir al campesinado.

Pedreira destaca a Zeno Gandía como una de las excepciones de los continuadores del jibarismo literario. No obstante, recordemos que la palabra jíbaro está ausente de sus páginas y casi lo está completamente en *Estercolero*, novela naturalista de José Elías Levis, que en su primera versión establece su vínculo con *La charca*. Es obvio que esto obedece al deseo de apartarse de la corriente literaria del costumbrismo. En sus comentarios publicados en *El Imparcial* entre 1924 y 1925, Pedreira sostiene, escribe Náter, una ejemplar actitud objetiva que se debe a su identificación con el hecho de que él también avalaba en su obra la búsqueda de las raíces nacionales.

En los años sesenta, René Marqués, señalaba posiblemente con razón, según el autor comentado, que la novelística de Zeno Gandía se encontraba muy apegada al romanticismo. Sin negar el influjo naturalista exaltado por la Generación del treinta, realzó el lirismo del romanticismo y el realismo. De esta forma se reiteran las observaciones de Francisco Manrique Cabrera de que jamás podemos situarlo «en franco campo de autor naturalista».

El autor expresa su concordancia con las observaciones que más tarde haría Ernesto Álvarez, quien impugnó la visión de Juan del Salto como *alter ego* del autor de *La charca*. En su libro *Manuel Zeno Gandía: Estética y sociedad*, de 1987, este afirma la conciencia crítica de Zeno al satirizar los excesos y defectos del naturalismo (126). También, explica Náter, coincidiendo con Álvarez, que existe en la obra una sátira del lenguaje pseudo-científico. Destaca, además, que uno de los aspectos más importantes de la obra de Álvarez es que vincula *La charca* con la novela policial y la diversidad de crímenes. «El tema constante en *La charca*», cita Náter de Álvarez, es el silencio, la protección del crimen.

En la sección «Nuevos sumergimientos en *La charca*», Náter apunta

que todavía se lee *La charca* como mimesis de la realidad. Critica la apreciación de Juan Flores, quien parte de una lectura sociológica, de insistir en el aspecto clasista de la obra. Al respecto reflexiona que hay un problema en las interpretaciones específicamente sociológicas que someten las pugnas de clases a una visión mimética simplista.

Por otra parte, alaba los planteamientos de Juan Gelpí expuestos en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* anteriormente mencionado. El tema de la enfermedad se reitera en diversas obras puertorriqueñas, afirma este crítico, y ejemplifica con los textos de René Marqués y Luis Rafael Sánchez. El canon paternalista que observa Gelpí procede de la crítica y la historiografía de la Generación del treinta, afirma Náter apoyando esta postura.

También trae a colación los comentarios de Rafael Bernabe, quien sigue las teorías de Mijail Bajtin, Para este «la palabra del novelista es precisamente el aliento liberal-reformista que permea toda la conversación representada». Es necesario citar a Bajtin, teórico del género novelístico, en su libro *Teoría y estética de la novela* cuando señala que

El plurilingüismo introducido en la novela (...) es el discurso ajeno en la lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes. (141)

Es por esto que la visión irónica nos ofrece una lectura menos clasista de la obra y a la vez más compleja en su estructura y en el plano semántico por lo oblicuo de la voz del autor y el plurilingüismo de la narración. Por eso Bernabe no deja de contemplar, según cita Náter, refiriéndose a Juan del Salto, el padre Esteban y el doctor Pintado, que «los tres interlocutores son incapaces de traducir su aliento liberal en acción transformadora. En el caso de Zeno Gandía esta crítica es, al menos en cierta medida, una autocrítica» (139).

Otros críticos que discute y con quienes establece diferencias son Aníbal González, Luis Felipe Díaz y Juan Otero Garabís. La visión de González de Silvina como una personificación de la palabra escrita, así como una expresión de la ética del autor real es debatida por Náter, el cual alega que Zeno Gandía sigue de cerca el determinismo de Zola que se representa

abiertamente en la escena final de la muerte de Silvina. Igualmente critica que González le adjudique rasgos posmodernos a la obra sin decir cuáles son.

Otero Garabís se acoge a algunos de los planteamientos de Flores y las ideas de la crítica subalternista Gayatri Spivak. Náter difiere, pues entiende que se vuelve a los planteamientos de la intelectualidad de fines del siglo XIX. No hay, para este, personaje en *La charca* que no sea subalterno debido a la condición colonial, contrario a Otero que designa a los campesinos como los subalternos.

De la exégesis posmoderna de Luis Felipe Díaz, se aparta de la dualidad que este expone y que entiende reduce la complejidad de *La charca*. Para este la naturaleza se muestra hermosa en diversas escenas y contrasta con la situación de los personajes. Sobre esta dualidad ya se habían manifestado los primeros comentaristas de *La charca* en el siglo XIX. El autor se lamenta de la poca difusión que tuvieron estas críticas en el estudio de la novela. Para este, la dualidad no se sostiene a través de toda la obra. Se trata más bien de modulaciones que se presentan de acuerdo con las relaciones evocadas: tanto el bien como el mal, como la belleza y la fealdad de los seres humanos.

Entre las diversas lecturas de *La charca*, Náter también incluye la de Arturo Echavarría, el cual la lee a la luz del libro de Doris Sommers, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, y la visión de Juan Gelpí sobre la ausencia de una literatura amatoria en Puerto que fuera alegoría de lo nacional. Para Náter, la lectura de Echavarría realza los lazos entre la traición y el silencio, así como el amor/desamor entre Silvina y Ciro se presenta como «la imposibilidad de la rehabilitación de la nación bajo el sistema político colonial, la imposibilidad de la elevación hacia el ideal» (160).

Las ideas centrales de Náter sobre *La charca* son que esta no puede entenderse sin tomar en cuenta la ironía del autor ante el discurso de Juan del Salto y sus amigos y que el autor devalúa su propia clase social. Zeno Gandía es ecléctico en su discurso estético, pues toma tanto del realismo como del romanticismo y el naturalismo en la elaboración de su obra; y no existe una dualidad rampante entre la naturaleza y los personajes, sino variaciones o modulaciones como antes mencionáramos, al igual que en la obra de Emilio Zola. No es en balde que utiliza el epígrafe de *El Doctor Pascal*, aunque ello no nos puede confundir con respecto a su estética

ecléctica. Todavía se sigue leyendo *La charca* como mimesis de la realidad, apunta. Las relaciones de comunidad prevalecientes en la novela no pueden ser presentadas de forma idílica como lo demuestran las interacciones de los personajes de la narración. *La charca* y su miseria abarca todos los estratos sociales, lo que incluye al hacendado, al médico y al sacerdote, plantea Náter: «La comunidad del lugar en el caso de Silvina, Pequeñín, Leandra, Galante y Gaspar se centra en un espacio decrepito y degradante (...) del mismo modo que se observa en la relación entre la vieja Marta y su nieto» (162).

El libro *Historia y crítica de La charca* es un texto excepcional en la historia de la crítica puertorriqueña. No conocemos otro trabajo sobre una obra que aborde tan meticulosamente la recepción de una creación literaria, a la vez que pasa juicio sobre las concepciones que avalan los comentaristas y estudiosos. La recepción nos permite estudiar el discurso literario desde nuevos ángulos que incluyen lo histórico, la estética, los valores y corrientes de pensamiento vigentes en el momento de la lectura. De igual forma vemos cómo en el acto de interpretar existe en ocasiones un gesto de apropiación intelectual. Como sostiene Terry Eagleton en *La función de la crítica* basándose en Fredric Jameson, en la década de los sesenta la crítica ha sido «una fuerza activa en la reproducción de las relaciones sociales dominantes» (101), lo que también sucedió en otras épocas, como hemos podido ver en comentaristas de *La charca* pertenecientes al siglo XIX como Navarrete.

Un señalamiento sumamente importante que hace Náter es el de que «la crítica sobre *La charca* ha pasado por alto las diferencias entre la edición príncipe de 1894 y las posteriores revisiones de 1923 y 1928» (110). La obra tiene su versión final en el 1930 y la publica la Editorial Campos. A pesar de las diferencias que algunos escritores tuvieran con Zeno Gandía, *La charca* es un clásico puertorriqueño e hispanoamericano, nos dice mediante la cita de Efraín Barradas, quien lo consideraba uno de los mejores novelistas del naturalismo hispanoamericano.

La bibliografía del texto de Náter es también una gran aportación a los estudios sobre Manuel Zeno Gandía. Ernesto Álvarez la declara «la más completa hasta hoy». Como toda obra enjundiosa siempre provoca preguntas que rebasan la investigación, como por qué la taxonomía racista que hace Zeno se ha atenuado, mientras la de Pedreira en *Insularismo*, que parece salida de *La charca*, es agigantada e invisibiliza todos los demás

planteamientos de la obra. El campo de enunciación del autor y los circuitos literarios tienen que ver con la respuesta.

Conviene traer a colación las palabras del teórico de la recepción Hans Robert Jauss en su escrito “Literary history as a challenge to literary theory”: «La coherencia de la literatura como un hecho es primordialmente mediada en el horizonte de expectativas de la experiencia literaria de los lectores, críticos y autores contemporáneos y sus sucesores». Ciertamente, este trabajo que recoge las apreciaciones críticas y la historia de *La charca* representa un gran ejemplo de rigurosidad y excelencia en el estudio de nuestras letras.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. España: Santillana, 1991.
- Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999.
- Haus, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2013.
- Náter, Miguel Ángel. *Historia y crítica de ‘La charca’*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Tiempo Nuevo, 2015.
- Schlichers, Sabine. *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2003.
- Zeno Gandía, Manuel. *La charca*. Edición crítica de Miguel Ángel Náter. San Juan, Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2013.

La Vida Real: Cuentos de Carmela Eulate Sanjurjo, edición y estudio crítico de Ramón Luis Acevedo, San Juan: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 2020.

*Leira Annette Manso, Ph. D.
State University of New York-Broome*

La riqueza de la literatura puertorriqueña es vasta y existen muchos trabajos y obras de valor que han sido olvidados por la crítica literaria o que simplemente reposan en las sombras. Muchas de estas obras han sido escritas por mujeres. Entre ellas, podemos contar los poco conocidos cuentos cortos de la escritora puertorriqueña Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961).

En su libro *La Vida Real: Cuentos de Carmela Eulate Sanjurjo* (2020), el crítico y catedrático universitario Dr. Ramón Luis Acevedo nos abre las puertas a estos cuentos cortos de esta primera narradora puertorriqueña. En este libro, Acevedo «rescata» trece cuentos, que fueron publicados entre 1891 y 1897, en tres revistas literarias puertorriqueñas: *La Revista Puertorriqueña*, *La Ilustración Puertorriqueña* y *La Revista Blanca*. Incluye, además, un extenso estudio crítico de los mismos en el cual destaca su singularidad e importancia.

Los trece cuentos incluidos son: «Maximiliana» (*Revista Puertorriqueña*, 1892), «Enriqueta» (*Revista Puertorriqueña*, 1892), «Su único amor» (*Revista Puertorriqueña*, 1892), «Dos hermanas» (*Revista Puertorriqueña*, 1891), «Invitación al vals» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1892), «El que no avanza, retrocede» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1892), «Drama íntimo» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1892), «Noche Buena» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1892), «Marido y Mujer» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1893), «La Vida Real» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1893), «Uno de tantos» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1893), «Guillermo de Alcaraz» (*La Ilustración Puertorriqueña*, 1894) y «En un palco» (*La Revista Blanca*, 1897).

En su libro, Acevedo divide su estudio crítico en dos partes: una sección es el prólogo y otra sección es el epílogo. En el prólogo, el crítico incluye un ensayo general en el que nos presenta a la escritora y discute su

vida y su obra en Puerto Rico y en España. Eulate Sanjurjo nació en San Juan, Puerto Rico, el 30 de agosto de 1871 y residió en la isla hasta los 28 años, cuando partió con su familia a Barcelona, en 1898. Allí residió hasta su muerte en 1961 a los 90 años.

Acevedo discute en el prólogo la obra más conocida de Eulate Sanjurjo, *La Muñeca*, una novela psicológica, considerada por la crítica como perteneciente a la narrativa realista puertorriqueña, una de las primeras novelas publicada por una mujer en Puerto Rico. La novela fue publicada en 1895 con prólogo por Manuel Zeno Gandía (1885-1930). Apunta Acevedo al presentar la obra:

En 1895 una joven escritora puertorriqueña, Carmela Eulate Sanjurjo publicó en Ponce una novela relativamente corta titulada *La muñeca*. (...) *La muñeca* contó con la aceptación de sus contemporáneos y en el 1903 fue publicada por entregas en la revista *El Carnaval*. Posteriormente, en 1920, cuando la autora ya residía en España, apareció en Barcelona una tercera edición en forma de libro. (Acevedo, 5)

En su discusión sobre la novela, Acevedo analiza la estética realista en la obra de la escritora basándose en un análisis crítico sobre la presencia del realismo en la literatura puertorriqueña, así como también en la literatura latinoamericana, española, francesa, italiana y rusa, con referencias a autores y obras de estos países. Como parte de la discusión, Acevedo analiza las ideas que sobre el realismo expuso Eulate en una reseña sobre la obra *La Marquesita*, de la escritora andaluza Patrocinio de Biedma, que publicó en 1892.

Con respecto a la obra de Carmen Eulate Sanjurjo, Acevedo subraya el «rescate» de su obra como parte del «movimiento contemporáneo de reivindicación de la mujer» y afirma: «El rescate de textos femeninos olvidados y su relectura a la luz de la actual creación y crítica de y sobre la mujer ha sido una de las manifestaciones principales de este fenómeno en el campo de la literatura» (Acevedo, 7).

La obra de Eulate, afirma el crítico, contiene claros rasgos feministas que son reflejo de la posición personal de la autora con respecto a las relaciones de género. Acevedo presenta a la escritora como una mujer «de

clara inteligencia», con «intensa sed de conocimiento» y total «ausencia de vocación matrimonial» (Acevedo, 13) El crítico expande su análisis y afirma lo siguiente con respecto al elemento feminista en su obra y la relación con su vida:

En una sociedad patriarcal esta pasión por el conocimiento es una forma consciente o inconsciente de oponerse a la noción de la supuesta inferioridad intelectual de la mujer (...). El rechazo del matrimonio puede ser también un rechazo a la subordinación dentro de una estructura patriarcal; lo cual nos lleva al tema del feminismo de Eulate Sanjurjo. (Acevedo,14)

Aclara, sin embargo, que el feminismo de Eulate difiere del de Luisa Capetillo en tanto y en cuanto no es un feminismo radical sino más bien una ideología feminista acorde con la clase social a la cual Eulate pertenece, es decir la clase alta. Es una posición que no tenía como punta de lanza el antagonismo total con el género opuesto sino más bien una en la que se «defendía el derecho a la educación de la mujer, su dignidad como ser humano, y su acceso al voto y al trabajo remunerado». Todo esto, afirma Acevedo, sin «confrontar directamente» la institución patriarcal, pero minándola en sus fundamentos. Es esta la ideología feminista presente en los cuentos de Carmela Eulate, así como en su novela *La muñeca* (Acevedo,15).

Según Acevedo, los cuentos de Eulate Sanjurjo, analizados en el epílogo del libro, presentan influencias estéticas de escritores como Poe, Maupassant y Chekov. La mayoría de los relatos se desarrollan en España. Sin embargo, como asegura el crítico, «dos de los cuentos —“El que no avanza, retrocede” y “Noche Buena”—se desarrollan en Puerto Rico» (Acevedo, 156). También añade que varios están más cerca del género de la «nouvelle» o «novela corta» que del cuento propiamente dicho. Acevedo analiza detalladamente los trece relatos de Eulate, concentrándose, sobre todo, en los personajes, destacando su variedad y su psicología. Subraya que, si bien es cierto que la escritora privilegia en la mayoría de sus cuentos a personajes femeninos, no por ello hay ausencia de protagonismo masculino. Acevedo dedica una sección del epílogo a la discusión de los personajes femeninos, desde la mujer exageradamente sumisa a la astuta e

independiente; y otra al análisis de los «perfiles masculinos», que van desde el hombre patriarcal machista y autoritario hasta el tímido y apocado que les teme a las mujeres.

Aparte de los trece cuentos rescatados, lo que hace imprescindible la lectura de este libro del Dr. Acevedo es el detallado estudio crítico que de la obra cuentística desconocida de Carmela Eulate Sanjurjo nos ofrece el autor. Sin duda este trabajo expande los límites de la narrativa puertorriqueña para incluir una escritora que bien merece ser considerada, no solo como una de nuestras primeras novelistas, sino también como una de nuestras primeras cuentistas.

BIBLIOGRAFÍAS

IN SITU

Julián del Casal (La Habana, 1863-1893)

Se incluye el material que custodia el Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Director
Seminario Federico de Onís

Casal, Julián del. *Selección de poesías de Julián del Casal.* Introducción de Juan J. Geada y Fernández. La Habana: Cultural, 1931.

O-1-C

———. *Poesías completas.* Recopilación, ensayo preliminar, bibliografía y notas de Mario Cabrera Saqui. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1945. **O-1-C**

———. *Epistolario.* Edición y notas de Leonardo Sarrías. Estados Unidos: Almenara, 2017.

O-1-C

———. «Rubén Darío: Azul y A. de Gilbert». En *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano.* Prólogo de Cintio Vitier. Tomo III. Cuba: biblioteca Nacional José Martí, 1968; pp. 131-136.

———. «Joris Karl Huysmans». En *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano.* Prólogo de Cintio Vitier. Tomo III. Cuba: biblioteca Nacional José Martí, 1968; pp. 137-143.



———. «Juana Borrero». En *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. Prólogo de Cintio Vitier. Tomo III. Cuba: biblioteca Nacional José Martí, 1968; pp. 144-152.

Sobre Julián del Casal

Armas, Emilio. *Casal*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1981. **O-1-C**

Balseiro, José A. «Cuatro enamorados de la muerte en la lírica hispanoamericana». *Expresión de Hispanoamérica*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960; pp. 121-151. **CPR/F/1408.3/B3/1960**

Blanco Fombona. «Los iniciadores: Julián del Casal». *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid: Mundo Latino, 1929; pp. 87-102. **O-1-B. LIBRO RARO. Oficina del Director.**

Bouffartigue, Sylvie. «Maupassant en la Cuba de Casal». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 99-106. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**

Caisso, Claudia. «Comentario a una imagen de “Oda a Julián del Casal” de José Lezama Lima». *Hispanamérica*, año XIX, números 56-57, 1990; pp. 155-163. **O-Per-H**

Clay Menéndez, Luis Felipe. “Julián del Casal and the Cult of Artificiality: Roots and Functions”. Roland Grass and William R. Risky. *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*. Macomb, Illinois, Western Illinois University, 1979; pp. 155-168. **O-4-G.**

Cruz, Manuel de la. «Julián del Casal». *La crítica literaria estética en el siglo XIX cubano*. Prólogo y selección de Cintio Vitier. Tomo III. Cuba: Biblioteca Nacional José Martí, 1968; pp. 97-106. **O-Ref-Lit Hisp-General**

Daydí-Tolson, Santiago. «Pluma o pincel: tensiones entre la voz y la mirada en Julián del Casal». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 61-67. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**

Espina, Eduardo. «Julián del Casal y Julio Herrera y Reissig: “Neurosis”, “Neurastenia” y la utopía de ser otros». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 131-139. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**

- Fombona, Jacinto R. «Anarquizando a Casal: el mal viaje a París». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 75-81. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- García Prada, Carlos. «Julián del Casal». *Poetas modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Cultura Hispánica, 1956; pp. 89-98.
- Giordano, Jaime A. «Casal y Darío: hacia una teoría de la imitación». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 115-121. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Granados, Rigofredo. «Julián del Casal y la crítica». *Hispania*, volumen 85, número 4, 2002; pp. 804-814. **O-Per-Hispania**.
- Heller, Ben A. «Alteridad, sexualidad y nación en Julián del Casal: lectura meta-crítica». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 43-50. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Hernández-Miyares, Julio E. «Julián del Casal: decadentismo y modernismo». *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 1975. Ponencias [Copia mecanografiada.] **O-4-[Congreso]**
- Lemaitre León, Monique J. «El mito de Salomé en Julián del Casal, Huysmans y Rachilde». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 91-98. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Lezama Lima, José. «Oda a Julián del Casal». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 283-287. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- López Aparicio, Elvira. «Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera, hermanos en un ideal estético». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 123-129. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Lugo Ortiz, Agnes I. «Julián del Casal ante la crítica modernista en los Cromitos cubanos de Manuel de la Cruz». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), volumen XV, número 40, 1994; pp. 293-304. **O-Per-R**
- Martínez Tolentino, Jaime. «Las opiniones literarias de Julián del Casal». *La Torre*, Nueva Época, año V, número 17, enero-marzo de 1991; pp. 19-55. **O-Per-La Torre**

- Molina, Antonio J. «Precursor del modernismo». *Curiosidades históricas*, San Juan, Ramallo Bros., 1995; pp. 363-364. **CPR/F/1776/M65/1995**
- Montero, Oscar. «Las ordalías del sujeto: “Mi Museo Ideal” y “Marfiles Viejos”, de Julián del Casal». *Revista Iberoamericana*, número 146-147, enero-junio de 1989; pp. 287-306. **O-Ref-L[*it* Hisp]**
- . «La periferia del deseo: Julián del Casal y el pederasta urbano». *Carnal knowledge: Essays on the flesh, sex and sexuality in Hispanic letters and film*. Pamela Bacarisse (ed.). Pittsburg, Ediciones Tres Ríos, 1991; pp. 99-111. **REF/PQ/7082/E74/C376/1991**
- . «Julián del Casal and the queers of Havana». ¿Entiendes? Queer readings, Hispanic writings. Bermann, Emilie L. and Paul Julian Smith (eds). Durham-Londo, Duke University Press, 1995; pp... **REF/PQ/7081/A1/E5/1995**
- . «Casal en la tienda habanera». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 69-73. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Pearsall, Priscilla. «Julián del Casal's portraits of women». *The Analysis of Literary Tests: current trends in methodology*. Randolph, E. Poe (ed.). Ypilanti Michigan, Bilingual Press, 1980; pp. 78-88. **REF/PN/80.5/A5/1980**
- Pérez Marín, Carmen Ivette. «Julián del Casal y el poema en prosa modernista». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 51-59. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**
- Porrata, Francisco E. y Jorge Santana. «Julián del Casal», *Antología comentada del modernismo*. Medellín: Bedout, 1974; pp. 131-181. **CLH/PQ/7084/A47/1974**
- Portuondo, José Antonio. «Angustia y evasión de Julián del Casal». En *Capítulos de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981; pp. 297-339. **O-1-P**
- Puebla, Manuel de la. «Julián del Casal». *Estudios de literatura hispano-americana*. Tesis doctoral: Universidad de Puerto Rico, 1968; pp. 348-395.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. «Julián del Casal, Huysmans y el modernismo». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Ha-

bana: Casa de las Américas, 1999; pp. 83-89. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**

Ruprecht, Hans-George. «Aspects logiques de l'intertextualité : Pour une approche sémiotique de la poésie de Julián del Casal». *Dispisition*, año II, número 4, 1977 ; pp. 1-27. **O-Per-D**

Sainz, Enrique. «Vida y poesía en Martí y Casal: Apuntes dispersos». *Anales L/L*, La Habana, número 26, 1995; pp. 25-40. **O-Per-Anales L/L**

Torres Rioseco. «Julián del Casal». *Precursores del modernismo*. Madrid: Telleres Calpe, 1925; pp. 33-46. O-1-T. **LIBRO RARO. Oficina del Director.**

Villena, Luis Antonio de. «El camino simbolista de Julián del Casal». *El simbolismo*. José Miguel Oviedo (ed.). Madrid: Taurus, 1979; pp. 111-125. **REF/PQ/6073/S94/S5**

Washbourne, R. Kelly. «Esperanza Figueroa (ed.). Julián del Casal: *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, 1993». *Hispania*, volumen 79, número 2, mayo 1996; pp. 249-250. **O-Per-Hispania.**

Zamudio R. Luz Elena. «Casal y Darío: dos caras del héroe modernista». *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas, 1999; pp. 107-113. **CLH/PQ/7389/C27/Z86/1999**

Colección O Clips

General I

Alvar, Manuel. «Una autopsia psicológica de Julián del Casal». *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 374, agosto de 1981; pp. 270-293.

Augier, Ángel I. «Julián del Casal». *Universidad de La Habana*, números 50-51, septiembre-diciembre de 1943; pp. 133-144.

———. «El periodista Julián del Casal». *Gaceta de Cuba*, año II, 3 de septiembre de 1963; pp. 6-7.

Caillet-Bois, Julio. «Julián del Casal», *Real*, año I, número 2, 1947; pp. 282-287.

———. «Sobre Julián del Casal: Poesías completas», *Revista Cubana*, volumen XXII, 1947; pp. 218-225.

- Clay Méndez, Luis Felipe. «Julián del Casal: nuevas rectificaciones críticas», *Revista de Estudios Hispánicos*, volumen XIV, número 1, enero 1980; pp. 101-120.
- Figueroa, Esperanza. «Apuntes sobre Julián del Casal». *Revista Iberoamericana*, volumen VII, número 14, 1944; pp. 329-335.
- González, Manuel Pedro. «Un notable estudio argentino sobre Julián del Casal». *Revista Iberoamericana*, volumen XIX, número 38, 1954; pp. 253-260.
- Martínez Cabrera, Roberto. «Sobre Julián del Casal». *Revista de la Biblioteca Nacional de La Habana*, volumen XXVII, número 3, 1983; pp. 180-183.
- Morán, Francisco. «Carta al Profesor Rafael Bernabe pidiéndole ayuda e información al Seminario Federico de Onís, 13 de marzo de 1992. [Documento manuscrito, 1 página.]
- Plaza, Galvarino. «Robert Jay Glickman: *The poetry of Julián del Casal*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, volume CIX, número 325, 1977; p. 208.
- Riaño Jauna, R. «Julián del Casal: *Poesías completas*». *Revista Cubana*. Volumen XXI, 1946; pp. 168-174.
- Roy, Joaquín. «Robert Jay Glickman, *The Poetry of Julián del Casal. A Critical edition*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 357, 1980; pp. 724-726.
- Schulman, Iván A. «Rosa M. Cabrera, Julián del Casal. Vida y obra poética». *Hispanic Review*, volumen XLI, número 3, 1973; pp. 577-580.
- . «Esperanza Figueroa, Julio Hernández Mijares, Luis A. Jiménez, Gladys Zaldívar, *Julián del Casal: Estudios críticos sobre su obra*, Miami, 1974». *Revista Iberoamericana*, volumen XLII, número 94, 1976; pp. 151-153.
- Torres Rioseco, Arturo. «Julián del Casal visto por José María Monner Sans. *Revista Hispánica Moderna*, tomo XX, número 4, 1954; pp. 326-328.

Biografía 2

- Duplessi, Gustavo. «Julián del Casal». *Revista Bimestre Cubana*, volumen 52, número 1, 1944; pp. 31-75.
- Monner Sans, José María. «Biografía y semblanza de Julián del Casal». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, volumen XVI, 1947; pp. 411-437.
- Nunn, Marshall. «Vida y obras de Julián del Casal». *América*, volumen IV, número 1, 1939; pp. 49-55.
- Suardíaz, Luis. «Julián del Casal». *Pueblo y Cultura* (La Habana), número 17-18, 1964; pp. 26-32.

Homenajes 3

- Acosta, Agustín. «Evocación de Julián del Casal». *Revista Cubana*, volumen XIX, 1945; pp. 5-15.
- Aguier, Ángel. «Evocación de Casal». *Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica* (La Habana), año I, número 1, 1950.
- . «El periodista Julián del Casal». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 6-7.
- Cruz, Manuel de la. «Julián del Casal». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 10-11.
- Darío, Rubén. «Julián del Casal». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 11-12.
- Gutiérrez-Vega, Zenaida. «La deuda con Julián del Casal». *Ábside* (México), volumen XXXIX, número 4, 1975; pp. 472-480.
- . «La deuda con Julián del Casal». *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid), volumen III, número 4, 1975; pp. 267-272.
- Lezama Lima, José. «Esteticismo y dandismo». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 5-6.
- Martí, José. «Julián del Casal». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; p. 10.
- Noyola Vázquez, Luis. «El centenario de Julián del Casal». *Norte*, volumen XXXV, número 198, 1964; pp. 13-15.
- Portuondo, José Antonio. «Retrato del poeta adolescente». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 2-3.

Poesía general 4

Blanco Aguinaga, Carlos. «Crítica marxista y poesía: lectura de un poema de Julián del Casal». *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. First York College Colloquium, New York Bilingual Press, 1976; pp. 191-205.

———. «Lectura de “Neurosis”, de Julián del Casal». *Casa de las Américas*, volumen XXI, número 122, 1980; pp. 48-56.

Gicovate, Bernardo. «Tradición y novedad en un poema de Julián del Casal». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen XIV, 1960; pp. 119-125.

Miniet, Niuska. «La sinestesia en Julián del Casal», *Universidad de La Habana*, número 234, 1989; pp. 155-166.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. «Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima, o la invención de la imagen». *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, número 1, 1982; pp. 69-58. **O-Clip-Lezama Lima, José-2**

Smith, Octavio. «Variaciones en poemas del primer Casal». *Revista de la Biblioteca Nacional de La Habana*, volumen XXV, número 1, 1983; pp. 45-83.

Epistolario 5

Chacón y Calvo, José María. En torno a un epistolario de Julián del Casal. *Boletín de la Academia Cuaba de la Lengua*, volumen VII, números 3-4, julio-diciembre de 1958; pp. 346-373.

González, Sandra. «Tres cartas de Julián del Casal». *Anales L/L*, números 7-8, 1976-77; pp. 276-293.

Temas 6

Aguirre, J. M. «Pies/Palomas: Casal, Vielé-Griffin, Valéry, Pemán». *Revista Iberoamericana*, volumen XLI, número 91, 1975; pp. 257-261

Armas, Emilio de. «Julián del Casal y el modernismo», *Revista Iberoamericana*, volumen LVI, números 152-153, julio-diciembre de 1990; pp. 781-791. **O-Per-Rev. Ib.**

Bueno, Salvador. «Sentido del color en la poesía de Julián del Casal». *La Gaceta de Cuba*, año II, número 25, 3 de diciembre de 1963; pp. 3-4.

- Cabrera Saqui, Mario. «Julián del Casal y el modernismo». *Revista Bimestre Cubana*, volumen LVII, 1946; pp. 28-53.
- Carrera Flores, José. «Sobre Julián del Casal y el modernismo». *Norte*, volumen XXXV, número 207, 1965; pp. 127-128.
- Monner Sans, José María. «Los temas poéticos de Julián del Casal». *Cuadernos Americanos*, volumen IX, número 49, 1950; pp. 246-260.
- Ortal, Yolanda. «La muerte en Julián del Casal». *Papeles de Son Armandans*, volumen XIV, número 159, 1969; pp. 317-324.

Bibliografía 7

- Figueroa, Esperanza. «Bibliografía de Julián del Casal». *Boletín de Bibliografía Cubana*, volumen II, números 3-4, julio-diciembre de 1942; pp. 33-38.

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**

Libros recibidos, 2020-2021

- Arévalo, Marta de. *Obra en el tiempo*. Volumen I. Madrid: Deslinde, 2020.
- . *Obra en el tiempo*. Volumen II. Madrid: Deslinde, 2020.
- Aristeguieta, Jean. *Temblor del vacío: Últimos diarios poéticos tras la muerte de Elvira Senior*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Báez Fumero, José Juan. *Tres poetas y un motivo*. Río Piedras: Ediciones Gaviota, 2020.
- Barradas, Efraín. *Desde la otra orilla*. Santo Domingo: Cielonaranja, 2021.
- Barrios y Carrión, Leopoldo. *La historia de la Guerra de Cuba*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Bayo, General Alberto. *Mi aportación a la Revolución Cubana*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Chávez Castillo, Susana. *Primera tormenta*. Houston: Canal Press, 2020.
- Eulate Sanjurjo, Carmela. *La vida real: Cuentos*. Recopilación, edición y estudio crítico de Ramón Luis Acevedo Marrero. San Juan: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 2020.
- Hostos, Eugenio María de. *Hamlet*. Edición de José Luis Vega. Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española, 2018.
- Martínez Rodríguez, Gisela. *La poesía protoindiomática y lírica*. Selección de Fredo Arias de la Canal, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Peña Obregón, Ángel et al. *Iconografía de Calixto García Iníguez*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Reyes, Ángela. *Poesía protoindiomática*. Selección y prólogo de Fredo Arias de la Canal. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Soriano Tinnirello, Clotilde Ma. *Umbrales multifacéticos*. Madrid: Deslinde, 2020.
- Sotomayor, Aurea María. *Poéticas que armar*. Cabo Rojo: Educación Emergente, 2017.
- Torres Caballero, Benjamín. *La novela detectivesca en Puerto Rico*. San Juan: Callejón, 2018.

Revistas

- Atenea*, número 516, segundo semestre, 2017.
- Arch-letras Científica: La escritura de Miguel Delibes*. Volumen V, número 1, 2021.
- Arch-letras Científica: Emilia Pardo Bazán hoy: la mujer y la escritora*. Volumen V, número 2, 2021.
- AVGVSTINVS: Revista publicada por los agustinos recoletos. Volumen LXIV, números 254-255, 2019.
- Boletín de la Academia Colombiana*, tomo LXVIII, números 277-278, 2017.
- Bulletin of Spanish Studies*, volumen XCV, número 8, octubre 2018.
- Cahiers des Amériques Latines*, números 88-89, 2018.
- Colonial Latin American Review*, volumen 25, número 1, 2016.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 833, noviembre de 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 8334, diciembre de 2019.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 835, enero de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 836, febrero de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 837, marzo de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 838, abril de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 839-340, mayo-junio de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 841-842, julio-agosto de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 846, diciembre de 2020.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 847, enero de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 849, marzo de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 850, abril de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 851, mayo de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 852, junio de 2021.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 853-854, julio-agosto de 2021.
- Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. 46, 2020.
- Confluencia*, volumen 34, número 2, 2019.
- Confluencia*, volumen 35, número 2, 2020.
- Comparative Literature*, volumen 69, número 3, 2017.
- Cuadernos Hispanoamericanos*, número 824, febrero 2019.
- Estudios*, Instituto Tecnológico de México, número 129, 2019.
- Estudios*, Instituto Tecnológico de México, número 131, 2019.
- Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Universidad de Granada, volumen 69, 2020.

- Norte (Revista Hispano-Americana)*, México, número 531-532, 2019.
- Proyección*, número 275, 2019.
- Revista Chilena de Literatura*, volumen 94, diciembre de 2016.
- Revista de Literatura*, CSIC, volumen LXXXI, número 161, enero-junio 2019.
- Revista de Estudios Orteguianos*, número 40, 2020.
- Revista de Estudios Orteguianos*, número 42, 2021.
- Revista de Occidente*, número 465, febrero de 2020.
- Revista de Occidente*, número 467, abril de 2020.
- Revista de Occidente*, números 470-471, julio-agosto de 2020.
- Revista de Occidente*, número 473, octubre de 2020.
- Revista de Occidente*, número 482, julio-agosto de 2021.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 137, enero-marzo, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 138, abril-junio, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 139, junio-julio 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 140, agosto-septiembre, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 141, octubre-diciembre, 2020.
- Suplemento cultural*, Universidad Nacional de Costa Rica, número 142, enero-marzo, 2021.

COLABORADORES

AYALA, Mario O. Puertorriqueño. Posee un doctorado en Filosofía con concentración en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado en diversas revistas especializadas en Puerto Rico y el extranjero. Sobresale entre sus publicaciones el libro titulado *Orden y palabra en los discursos de Pedro Albizu Campos* (2008). Actualmente es Auxiliar de Investigación del Seminario Federico de Onís, desde donde ha realizado la edición de varios libros, entre ellos los *Cuentos*, de Manuel Zeno Gandía; *Cuentos y leyendas del cafetal*, de Antonio Oliver Frau; *La Princesa y el Oso Blanco*, de José Enamorado Cuesta, y *La Venus del Patio*, de Manuel Martínez Dávila.

BARRADAS, Efraín. Catedrático emérito de la Universidad de la Florida y académico correspondiente de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, es autor de estudios sobre literatura y cultura hispano-americanas caribeñas. Su interés principal son las letras puertorriqueñas. Recientemente ha publicado *Para devorarte otra vez: nuevos acercamientos a la obra de Luis Rafael Sánchez* (2017), *Inventario con retrato de familia* (2018) y *Desde la otra orilla: ensayos, notas y prólogos dominicanos* (2021). Pronto aparecerá una nueva colección de sus ensayos, *Visa para un texto: crónicas y memorias*.

CENTENO AÑESES, Carmen. Es profesora de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón. Ha escrito los libros *Modernidad y resistencia: literatura obrera en Puerto Rico (1898-1910)*; *Lengua, identidad nacional y posmodernidad*; *Desde el margen y el Caribe. Ensayos de estudios literarios*; *Narradoras del Caribe hispano*; *Intelectuales y ensayo*; *La belleza no existe*; *Un flâneur caribeño: el ensayo híbrido de Eduardo Lalo*. También ha publicado en revistas académicas y periódicos sobre temas literarios, educativos, de derechos humanos y dictado conferencias en Puerto Rico y otros países. En el 2013, la UPRB le concedió la Lección Magistral que tituló «Educación, lectura y democracia».

CORCHADO ROBLES, Brenda. Puertorriqueña. Doctora en Filosofía con concentración en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, ha dedicado sus estudios a la lingüística. Su tesis doctoral se titula *Análisis contrastivo de la estructura preposición + sujeto + infinitivo en el habla culta de la generación joven de San Juan, Santo Do-*

mingo y La Habana (2010). Actualmente se desempeña como profesora en la Universidad Interamericana de Puerto Rico en Arecibo.

FELIBERTY-CASIANO, Xiomara Hipólita. Nació, en San Germán, Puerto Rico, en el 1982. Tiene una maestría en periodismo y un doctorado en Estudios Hispánicos; ambos grados concedidos por la Universidad de Puerto Rico. Un artículo que resume los hallazgos de su tesis de maestría “La villa de La razón”, sobre el periodismo político y los procesos de modernidad en el siglo XIX, puertorriqueño, fue publicado en el semanario *En rojo*, de *Claridad*. De igual forma, partes de su investigación para la disertación doctoral, “Sangre y letras: El vampirismo espectral como metáfora de la intertextualidad y la inmortalidad en la obra de Carlos Fuentes” han sido presentadas en congresos organizados por la *Latin American Studies Association* y la *Modern Language Association*. Feliberty-Casiano ha sido profesora de español y coordinadora en el *Centro para el Desarrollo de Competencias Lingüísticas* de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Sus trabajos académicos, crónicas y columnas han sido publicados en *Diálogo*, *Claridad*, *Letralia*, *El Nuevo Día* e *Hispanet*. Actualmente, se desempeña como asistente de enseñanza de español en la Universidad de Harvard.

GARRIGA BARBOSA, Raúl E. Puertorriqueño. Posee un bachillerato en Psicología (UPR), una Maestría en Literatura Comparada (UPR) y un Doctorado en Literatura Comparada (Universidad de Arkansas) con una tesis titulada: «La Mutación del Pensamiento: Las Repercusiones Filosóficas y Literarias de Friedrich Nietzsche en la Obra de Miguel de Unamuno». Mis enfoques de investigación abordan las relaciones de la literatura con la filosofía, el psicoanálisis y la teoría. Actualmente estoy completando un libro sobre la reinterpretación lacaniana de dos máximas de Dostoiévski y Nietzsche, que el psicoanalista francés yuxtapone y resignifica desde el padre muerto (totémico) de Freud. Soy profesor adjunto en la Universidad de Puerto Rico.

GUEMÁREZ-CRUZ, Diana. Es profesora de lengua y literatura españolas, jubilada por Montclair State University, NJ, donde dictó cátedras en literatura española, latinoamericana y en literatura de los latinos en Estados Unidos por 26 años. Obtuvo su BA en Literatura Comparada en

la Universidad de Puerto Rico y su Máster y PHD en Harvard University en lenguas y literaturas románicas. Ha publicado artículos sobre autores como Juan Ramón Jiménez, Rosa Chacel, Julia de Burgos en revistas especializadas en América, Europa y Asia. Guemárez-Cruz ha publicado dos libros de poesía: *Divertimento*, Chile, RIL, 2004, y *Pausa sobre la mesa*, Puerto Rico, Casa de los poetas, 2015. Actualmente su tercer libro de poemas, *De Eva y otros mitos*, está bajo publicación en su natal Puerto Rico. Dicho libro saldrá a la luz pública en 2021. En este recrea mitos clásicos, pero desde la perspectiva femenina. La poesía de esta autora tiene claras influencias de la vanguardia española por el uso de la ironía y lo lúdico de sus poemas. También su tendencia al texto conciso tiene clara influencia de Rabindrath Tagore y de Juan Ramón Jiménez, autores que esta poeta lee desde su infancia. Diana Guemárez-Cruz trabaja como asesora editorial de la revista del programa del posgrado de español del Department of Spanish and Latino Studies de Montclair State University, *Escribivientes*. Diana Guemárez-Cruz actualmente escribe dos libros de poemas, *Poemas en San Miguel de Allende* y los aforismos de *Homenaje a Tagore*. La poeta y profesora ha vivido en su natal PR, los Estados Unidos, España y ahora se jubila en México. Diana Guemarez Cruz ha presentado trabajos críticos especializados en Puerto Rico, España y los Estados Unidos. Ha leído sus poemas en Estados Unidos y Puerto Rico.

GUTIÉRREZ-POZO, Antonio. Doctor en Filosofía, Catedrático de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla (España). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas como *Anuario Filosófico*, *Claridades*, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, *Revista de Letras*, entre otras.

LUGO ACEVEDO, María Luisa. Puertorriqueña. Catedrática del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Su especialidad es la literatura del Siglo de Oro español, con un interés en particular en la literatura aljamiado-morisca, la novela picaresca, Cervantes y el orientalismo español. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales, como *Cervantes*, *Sharq-al-Andalus*, de Alicante, *El Azufre Rojo. Revista de Estudios sobre Ibn Arabi*, de Murcia, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista del Ateneo Puertorriqueño*; y en actas de congresos de temas moriscos y en volúmenes de

homenaje a hispanoarabistas destacados, tales como los *Symposium d'études morisques*, celebrados en Túnez, *Mélanges Luce López-Baralt* (2001), *Mélanges offerts au Prof. Mikel de Epalza* (2011). Sus estudios han sido publicados en libros de autoría colectiva, como *Morada de la palabra*, editado por William Mejías en la editorial de la Universidad de Puerto Rico (2002); *Memoria de los moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural*, editado por Alfredo Mateos Paramio y Juan Carlos Villaverde Amieva (coordinadores) en Madrid para la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (2010); *A lomo de tigre: homenaje a Luis Rafael Sánchez*, editado por William Mejías, Universidad de Puerto Rico (2014); y, *En busca de Francisco Matos Paoli*, editado por Carlos Alberti para la editorial Callejón (2015). Ha publicado la edición crítica del Libro de las luces, para la editorial SIAL, de Madrid, en 2008; y tiene preparado un libro para su publicación titulado *Introducción al Quijote. Conferencias de don Federico de Onís*, en el que edita las veinte conferencias que ofreció el hispanista en WIPR, el canal de televisión pública en Puerto Rico.

MANSO, Leira Annette. Obtuvo su doctorado en Filosofía y Literatura Comparada de la Universidad del Estado de Nueva York en Binghamton. Cursó su Maestría en Literatura Española y Latinoamericana en New York University y su Bachillerato en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. También ha cursado estudios de postgrado en la Universidad de Salamanca y en la Universidad Complutense de Madrid, así como en el Programa de Estudios de la Mujer del Colegio de México. Ha dictado conferencias en varias universidades sobre temas como Frida Kahlo y las Madres de la Plaza de Mayo. También ha publicado artículos sobre su especialidad en la Revista de Estudios Hispánicos, la Revista de Estudios Generales y otras revistas académicas. Actualmente es catedrática recién jubilada de la Universidad del Estado de Nueva York-Broom.

MÁRQUEZ-JIMÉNEZ, Wladimir. Nació en Maracay, Venezuela. Estudió Literatura en la Universidad Católica Andrés Bello (1987-1992). En 2014, obtuvo su doctorado en español en la Universidad de Colorado en Boulder. Actualmente da clases en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y Modernas de la Universidad Regis. Su interés de investigación se ha centrado en el estudio de las representaciones culturales de piratas, bandidos y cimarrones en América Latina. Su trabajo ha sido

publicado en varias revistas, entre ellas: *Confluencia* la Revista del Departamento de Español y Portugués de la Universidad del Norte de Colorado, y el *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* de la Universidad de Puerto Rico en Humacao; su trabajo también ha aparecido en varios libros, entre ellos *Entre el humo y la niebla: guerra y cultura en América Latina*. University of Pittsburgh Press. 2016, y *Mi casa, tu casa: la España de Netflix*. University of Wales Press (de próxima aparición).

NÁTER, Miguel Ángel. Catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado libros de su especialidad en teatro y literatura hispanoamericana, así como estudios sobre literatura puertorriqueña. Durante los últimos diez años, ha realizado una intensa investigación sobre la literatura boricua. Fruto de esto son sus ediciones críticas y anotadas de obras clásicas y textos menos conocidos. Sobresale entre ellos, la primera edición crítica de *La charca*, de Manuel Zeno Gandía, que publicó la Editorial de la UPR y la Serie Miguel Guerra Mondragón (Tiempo Nuevo) con la cual se divulga y anota literatura puertorriqueña menos conocida. Dirige el Seminario Federico de Onís, la prestigiosa *Revista de Estudios Hispánicos* y la revista independiente RETORNO. Como poeta, ha publicado diecisiete volúmenes y tiene en imprenta su Ciclo del Enclaustramiento, formado por doce libros. *El jardín en luto* fue seleccionado por el Pen Club de Puerto Rico como uno de los mejores libros de 2014.

VÁZQUEZ RIVERA, Félix. Puertorriqueño. Es doctor en filosofía y letras de la Universidad de Cornell. Ha dictado conferencias y publicado artículos en Puerto Rico, Estados Unidos, y Canadá. Actualmente es Profesor de Español en la Facultad de Estudios Generales en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Su principal interés de investigación es la intersección entre la ética, la estética, la poética y la epistemología, en particular en los diversos discursos de la modernidad que han configurado las culturas latinoamericanas, sus literaturas y la crítica y teoría literaria.

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.”

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

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.

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 miguel.nater1@upr.edu.
8. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

