

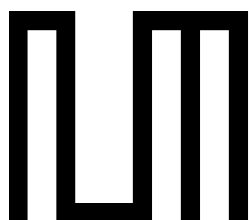
# ATENEA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

Año XXII

3ª Época

Número 1-2



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO  
EN MAYAGÜEZ  
ENERO - DICIEMBRE 2002

Revista ATENEA  
Facultad de Artes y Ciencias  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto Universitario de Mayagüez  
Mayagüez, Puerto Rico

## INFORMACIÓN A LOS AUTORES

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** publica cuentos y poemas escritos en español, inglés, francés o italiano y artículos relacionados con las Artes y las Ciencias, escritos en español o en inglés. Los artículos deben regirse por las normas estipuladas en la última edición del manual del Modern Language Association of America (M.L.A.).*

*Para la publicación de cualquier artículo debe enviarse original y copia a la siguiente dirección:*

*Director de Publicaciones  
Revista **ATENEA**  
Facultad de Artes y Ciencias  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto Universitario de Mayagüez  
PO Box 9010  
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010*

*URL site: <http://ece.uprm.edu/artssciences/atenea/atenea.html>*

*La Junta Editora de la Revista **ATENEA** no se hace responsable de las opiniones emitidas por los colaboradores y se reserva el derecho de publicación.*



## **ATENEA**

Revista de la Facultad de Artes y Ciencias  
de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

### **RECTOR**

JORGE VÉLEZ AROCHO

### **DECANO INTERINO**

MOISÉS ORENGO

### **EDITORES**

NANDITA BATRA

RAFAEL COLÓN OLIVIERI

### **CONSEJO CONSULTIVO EDITORIAL**

MARÍA TERESA BERTELLONI	DORIS RAMÍREZ
FRANCISCO GARCÍA-MORENO BARCO	ENEIDA B. RIVERO
MIRIAM GONZÁLEZ	JUAN A. RIVERO
JAIME GUTIÉRREZ	LINDA RODRÍGUEZ

### **AYUDANTES EDITORIAL ESTUDIANTIL**

DORIS PONCE

GERMÁN VARGAS

ATENEA se publica dos veces al año por la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

*Dirección editorial:*

ATENEA  
Recinto Universitario de Mayagüez  
PO Box 9010  
Mayagüez, Puerto Rico 00681-9010

*Precios de suscripción*

**Puerto Rico y Estados Unidos:**

Año (2 núms.) ..... 12 \$ USA

Número atrasado ..... 8 \$ USA

**Otros Países:**

Año (2 núms.) ..... 16 \$ USA

Número atrasado ..... 10 \$ USA

No se devuelven los artículos de colaboración espontánea ni se sostiene correspondencia acerca de ellos.

Derechos de propiedad literaria reservados

© 2002 Universidad de Puerto Rico

Recinto Universitario de Mayagüez

ISSN: 0885-6079

Diseño de Portada: Gladys Otero

Ilustrador Digital: Reinier Munquía

Tipografía: HRP Studio

## ÍNDICE

### ENSAYOS

El desconcertante marco anamórfico de Concierto barroco: una cala en la preceptiva de la dificultad <i>Adriana Lewis Galanes</i> .....	7
Dissecting the Royal Subject: The King's Two Bodies and the Jacobean Court Masque <i>Patricia A. Crouch</i> .....	17
Mitos, nación y militarismo: la literatura menor y el 1898 <i>Mario R. Cancel</i> .....	31
Fragmentation and Assimilation in Judith Ortiz Cofer's <i>Latin Deli and Year of Our Revolution</i> <i>Thomas McConnell</i> .....	57
A Classic of Situatedness: <i>The Second Sex</i> and its Feminist Effects <i>Serena Anderlini-D'Onofrio</i> .....	65
La Nostalgia de la Patria en la poesía de Rafael Alberti <i>Catalina Oliver Prefasi</i> .....	79
<i>El sueño era Cipango</i> , primera novela que sigue el ideario interiorista dominicano <i>Roberto Fernández Valledor</i> .....	91
La puesta en abismo en <i>El obsceno pájaro de la noche</i> de José Donoso <i>Nellie Bauzá Echevarría</i> .....	109
Marcel Proust: Theatre and Painting Beyond Appearances <i>Sanda Nemeth</i> .....	119

En el álbum autográfico de mi madre <i>Juan A. Rivero</i> .....	127
--	-----

## **RESEÑA**

Davis, Jane. <i>The White Image in the Black Mind: A Study of African-American Literature.</i> <i>Angela Laflen</i> .....	143
--	-----

## **POEMAS**

Ocho sonetos de amor <i>Guillermo Arango</i> .....	147
Tendresse; Venez <i>Sanda Nemeth</i> .....	151

## EL DESCONCERTANTE MARCO ANAMÓRFICO DE CONCIERTO BARROCO: UNA CALA EN LA PRECEPTIVA DE LA DIFICULTAD

*Adriana Lewis Galanes*

Concierto barroco: regodeo sensorial en múltiples registros.<sup>1</sup> Transcurre la novela dentro de una fragmentada trayectoria espacial —de México a Cuba a España a Italia, con innarrados regresos— en que se empalman unas autoralmente barajadas coordenadas temporales invalidantes del historicismo euclideano mientras, paradójicamente, insertan ésas el relato en la historia del camaleónico colonialismo acechante en nuestro tan erróneamente motejado “nuevo mundo”. Aquí, como en toda su obra, Carpentier utiliza recursos expresivos de la barroca preceptiva de la dificultad para exorcisar el agazapado demonio del criptocolonialismo: un quitar la careta con su semejante.

Nos ocasiona un perturbante desconcierto la dinámica entre el texto narrativo de *Concierto barroco* y el marco de puentes intertextuales con que se abre y se clausura el discurso del libro, sin así cerrarse la comunicación: el empeño crítico-literario se tambalea ante la duda de si esa primera lectura se realizó en una clave deficiente, particularmente si ésa se lleva a cabo en plan de pesquisador de referencias textuales. El desborde fuera del entramado físico de la grafía obliga a una segunda lectura, irónica y, a su vez, desconfiada de la ironía misma. Carpentier efectúa esta vacilación crítica en el lector mediante la combinación de tres modalidades de instrumentación barroca: el resorte técnico de la suspensión, la extensión del diálogo emisor-receptor al margen y sus aledaños de la novela y el juego de perspectivas producido por la anamorfosis, distorsión del objeto, para así crear dos imágenes

---

<sup>1</sup> Foco de gran parte de una crítica fundamentada en que Carpentier llamó esa novela “un especie de fiesta verbal” (Afirmación literaria 28). Debe notarse el juego en la frase: Carpentier no dice lo que es sino lo que parece ser (un especie de).

alternativamente captables.<sup>2</sup>

Se propone aquí el examen de esa singularidad barroca/neobarroca en *Concierto barroco* mediante el análisis de los textos bíblicos que hallamos orgánicamente vertidos hacia el cuerpo narrativo mientras la totalidad escritural se vuelca fuera de los confines textuales. Lo observado tocante a la relación entre los textos encabalgados al filo de la obra y los componentes del mensaje al cual aquéllos se refieren —nexo lógico en la novela e irónico más allá de su montura anamórfica— ofrecerá los rudimentos para llevar a cabo una nueva lectura de la experiencia artística y de la suscitante cosmovisión entrañadas en el ejercicio carpenterino de esa tan barroca *preceptiva de la dificultad*.

Dentro del marco del relato, ya extraconteniente mediante la denominación “concierto barroco” que guía al lector a lo largo de las inclusas permutaciones musicales y simultáneamente es referente de múltiples conciertos tácitos generados anterior a y pasado el término de la lectura, instaló Carpentier los tres textos lírico-musicales, asentados en instancias de apertura y de cierre, que nos preocupan en este ensayo. En la obertura, el festivo Salmo 81; en el final, el versículo 7 en el capítulo 3 del profético libro de Daniel, junto a una versión por Louis Armstrong de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby.” Esos textos traban el relato al título a la misma vez que desbordan lo manifiesto: translectura impuesta por los intertextos ligados a informaciones contextuales.

Previo a la marca “i” especificativa del primer capítulo de *Concierto barroco*, se lee:<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Por apremiantes asuntos de extensión escritural, aquí nos limitaremos a examinar las instancias de apertura y cierre de la novela. De las tres modalidades señaladas, la que más nos interesa es el uso de la anamorfosis. Se define ésta: “dibujo o pintura en que la figura se ve deformada o correcta según desde donde se mira” (Moliner 173). Maravall incluye a ésta entre “Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca” (421-98) y la señala “una de las manifestaciones más curiosas y complicadas de la preceptiva de la dificultad” (150-1). Debería estudiarse este procedimiento barroco en Carpentier; Rodis-Lewis y Baltrusaitis serían de gran utilidad. Que sepa, no se ha hecho.

<sup>3</sup> Sigo la primera edición cuya composición gráfica se realiza a la manera de las impresiones del siglo XVII: la numeración de capítulos en números romanos en letra minúscula, la iluminación de la letra con que se inicia cada capítulo y la distribución de los espacios gráficos. Los dibujos/grabados que aparecen mezclan estilos, desde el sesentista hasta el romántico/romanticón. En esta edición se han situado, a lo largo de sus amplios márgenes (¿una invitación al diálogo dentro y fuera de lo escrito?), unas crípticas letras iluminadas que invitan a buscar relaciones con el texto: nexos que creemos inexistentes y sólo refuerzan el carácter lúdico de la obra.



...abrid el concierto...

Salmo 81

El referente de la exhortación se duplica, como debido signo barroco que es, al remitirse tanto a los ocho capítulos de la novela, al “concierto” grafiado, como al concierto fónico con que se inicia ese primer capítulo. Ya que el mandamiento carpenterino no se articula así en el bíblico Salmo 81, se obliga la lectura del mismo:

Ensalzad a Dios, nuestra fortaleza; / vitoread al Dios de Jacob.  
Entonad la melodía y tañed el adufe, / la suave cítara con el salterio.  
Tocad la corneta en el novilunio, / en la luna llena por nuestra  
festividad;  
porque es para Israel el estatuto, /  
es del Dios de Jacob una ordenanza.

En José como ley establecióla / cuando salió contra el país de Egipto. La celebración se identifica ritualmente con la Pascua celebrada en el día del plenilunio: conmemoración de la liberación del yugo egipcio y de la ratificación del código regulador de la conducta individual y colectiva de los israelitas. A este toque de la corneta, del *sofar* o cuerno de carnero convocatorio, se contrapone, en la última escena de *Concierto barroco*, el toque de la trompeta de bronce del “prodigioso Louis” cuya duración rebasa la frase final de la novela: ambos toques conjuntados a otros instrumentos. La pluriejecución dentro del concierto por Armstrong lleva a Filomeno, el afrocubano aprendiz de mecanismos liberadores, a simularlo a uno descrito por el bíblico Daniel, pero la meditación del neófito queda en el aire, inacabada como la sesión musical misma. El concierto del Salterio que impulsa a la obertura, en precario equilibrio al margen de la narración, a su vez se contrabalancea al plateresco concierto que inicia y nos adentra en la narración.

Admitimos el valor estético de esa tan comentada sonoridad verbal con que Carpentier abre el primer capítulo de *Concierto barroco*, pero opinamos que el acierto del artista radica en algo más allá del sonido de los lexemas. Más significativa es la denotación de éstos como sonido en potencia que no se logrará mediante el cuidado de que “la plata no topa con la plata... ..bajo la vigilancia del Amo” (9). Los contenidos —plata, sedas y porcelanas, muebles y cuadros—, dispuestos en un lugar definido por el punto de vista del propietario observante —aquí, acá; aquí, enfrente, allá; allí, allá, más allá—, se figuran y se contemplan en sus contenientes —cajas, cofres, huacales y petacas ...cerrados; fundas; paredes y testers; el salón de los bailes y recepciones, un pequeño salón, el Gran Salón; la habitación: coleccionismo visual y fónico cuyo dominio

—entiéndase supresión— se asegura en “las sordas penumbras” donde los objetos son instalados por el criado/fámulo mexicano tras un mandato expreso del Amo, del cual a la manera de un papagayo se hace eco el servidor (9-10). En fin, los objetos “amartillados por los trabajadores de la plata” (9) retienen su virtud de choque metálico acompasado pero, sujetos al arbitrio del Amo, no la ejercen.<sup>4</sup> Lo que es sonoridad para el lector, la fiesta argentínica discursada, es verdaderamente represión y, cuando lo quiere el Amo, emisión-por-permisio<sup>5</sup> dentro de ese primer capítulo.

“...abrid el concierto...”: ¿cuál concierto? Pues, el único concierto sonoro que se abre al toque de esa sagrada corneta sálmica es la antifonía surgida del magistral orinar “con chorro certero, abundoso y percutiente en una bacinilla de plata” del Amo y del remedo del criado “meando a compás del meado del Amo, aunque no en bacinilla de plata sino en tabor de barro” (9-10). La connotación social es obvia: Amo-orinar-bacinilla-plata musicalmente contrapuesto y semánticamente yuxtapuesto a Francisquillo-mear-tabor-barro. Así vista, la combinación fónica ejecutada por los actantes es una perversión del Salmo 81, de ese cántico de liberación recordatorio del fin del cautiverio y el Comienzo de los Tiempos, en cuyo metalema *dice* haberse encajado Filomeno, extensión apicarada de Francisquillo, al despedirse del indiano, ya no Amo, en el octavo y último capítulo. El mismo “ojo de plata” en el fondo de la bacinilla, “cegado por la espuma” del orinar del Amo, es un polisémico ícono reforzador de la ironía desplegada al cotejar el primer capítulo con el texto bíblico que lo precede. Denota el, ya comentado por la crítica, emblema masónico tanpreciado por los *ilustrados* del Siglo de las

---

<sup>4</sup> Hasta la irrupción de la visitante nocturna del Amo, a través del corredor “de los pájaros dormidos”, se introduce con “pasos afelpados”. Protesta ésa, una vez “fregona de patios, rayadora de elotes”, de que se le dé “vino con poso” y el Amo manda se le busque vino del bueno no porque crea se lo merece sino porque sus necesidades sexuales exigían “amansarle el habla y calentarle el ánimo”, como se nos informa dentro del sordo monólogo interior del Amo (12-13). La última frase de este primer capítulo se refiere a una comercial despedida entre la visitante, operaria del sexo ya pagada con “un rico collar de oro y plata con piedras que al parecer eran buenas”, y el dueño del sordo sonido producido por el choque de su cuerpo con el cuerpo contratado: insonora ejecución llevada a cabo en la cargada de plata insonante habitación del Amo.

<sup>5</sup> El canto y el toque de la vihuela mexicana por el criado Francisquillo —simbólica nominación de la humildad, de la sumisión— se supeditan al gusto del Amo desdeñoso de “antiguallas” (= la expresión musical del indohispano) y al imperio gestual del mismo, cuya mano “puesta en sordina, acalló la vihuela” y cuyo mandato, “vuelve a tus cantos, muchacho”, imponen el derecho del propietario de una música resultante de lecciones que “buena plata le costaban” (13-16).

Luces, el cual cegado señala el reformismo inauténtico del cegador, *radical* de distancia-y-categoría. Añadimos que, en calidad de hasta ahora no apuntada sinécdoque, compendia a los cíclopes, herreros en las fraguas de Vulcano y géminos de “los trabajadores de la plata” que amartillaron la bacinilla y solapadamente burilaron su rúbrica compendiada en vigilante órbita. La obertura ha dejado asentada una inconcertable relación de poder: los herreros, trabajadores cuya función es hacer rico al dueño del sistema de producción, cara-supra a cara-infra con el Amo, quien metafóricamente y de hecho se orina en la obra y en el obrero.

Los textos lírico musicales que se desbordan más allá del cierre formal de la lectura de *Concierto barroco* —a Biblia y el Jazz intersectos—<sup>6</sup> se relacionan entre sí y fuera de sí. La frase del último capítulo lee:

—“El profeta Daniel, ése, que tanto había aprendido en Caldea, habló de una orquesta de cobres, salterio, cítara, arpas y sambucas, que mucho debió parecerse a ésta”, pensó Filomeno... (83)

En el plano de la narración, esa reflexión es una asociación mental entre una orquestación bíblica y el concierto multiinstrumental que se dispone a aglutinarse alrededor de la trompeta de Louis Armstrong en la ejecución de “I Can’t Give You Anything but Love,

---

<sup>6</sup> Hay un texto apostólico que, aunque no pertenezca al complejo técnico aquí examinado, exige se dilucide. Inserto previo al último capítulo aparece el aviso “Y sonará la trompeta... CORINTIOS, I, 52” (73) que sirve para enlazar “las llamadas del Juicio Final” producidas por Jorge Federico Haendel, “soltando los grandes registros del órgano” en el cuarto capítulo (43), con la compra final por el Amo de sonatas, conciertos y oratorios, entre los cuales se hallaba el *Mesías* de Haendel (78). El “riquísimo negociante de plata” —quien le prestó su disfraz de Montezuma al intérprete de éste en la ópera *Montezuma* compuesta por un Antonio Vivaldi determinado en convertir a Hernán Cortés en mesías (67-68)— llevará consigo la partitura de Haendel como propiedad. Filomeno, otra vez “negro libre,” evocará a Haendel al escuchar el “Hallelujah, Hallelujah” final del “Ezequiel and the Wheel” ejecutado por Louis Armstrong (82). Así, aunadas en la figura de Haendel se contraponen las “místicas” trompetas de la epístola paulina, “Corintios,” testimonio de la esperanza milenarista del Día de la Resurrección, a las “triumfales” trompetas de Ezequiel, profeta de un inmediato Día de Liberación cuando el centinela tocará la corneta para anunciar el fin del cautiverio babilónico, la resurrección nacional en el Reino de este Mundo (Ezequiel: 33-39). Para el indiano, el “Y sonará la trompeta...” sirve para mantener el concepto judeocristiano de cambio como evolución y del juicio definitivo de la conducta del hombre en un Reino después de este mundo. Filomeno, neófito en el desciframiento de discursos, todavía mezcla los significados del son de la trompeta liberadora “Comienzo de los Tiempos” con el de la que anuncia el “Fin de los Tiempos”. Bien sabe el negro que no tiene “tiempo para esperar tanto tiempo” (80), pero reconoce que en el tiempo inmediato tenía “muchas tareas que cumplir todavía” (81), y entre éstas la de aprender la naturaleza de la trompeta que le tocará tocar a él.

Baby” en Venecia. Sin embargo, en un plano de lectura más atento a los contenidos extratextuales aludidos, la función de lo que “pensó Filomeno...” —así en la novela: consideración que queda en el aire esta última vez que se menciona a Filomeno, ya no criado, camino de sus “muchas tareas que cumplir” (81)— comunica una dialéctica al margen del texto carpenterino que se llevará a cabo traspasando el cierre de la novela, pues el texto bíblico referido por Filomeno describe un concierto, sí, pero es un concierto imperialmente determinado por Caldea para confirmar la sumisión de hombres. El texto aludido lee:

Y el pregonero gritó con fuerza: “A vosotros, pueblos, naciones y lenguas se os hace saber: En el momento que oigáis el sonido del cuerno, del pífano, de la cítara, de la sambuca, del salterio, de la zampoña y de toda clase de instrumentos de música, os prostraréis y adoraréis la estatua de oro que ha erigido Nabucodonosor. Y aquel que no se prosterne y adore será inmediatamente arrojado dentro de ardiente horno de fuego”. Con tal motivo, tan pronto como todo el pueblo oyó el sonido del cuerno, del pífano, de la cítara, de la sambuca, del salterio, de la zampoña y de todo género de instrumentos músicos, todos los pueblos cayeron de rodillas y adoraron la estatua de oro que el rey Nabucodonosor erigiera. (Daniel 3: 4-7)<sup>7</sup>

Aunque es un símil ingenuo en Filomeno, el lector investigador tiene que encararse con la malicia subyacente a la semejanza leída.

Esa instancia final en *Concierto barroco*, tal como la describe/piensa Filomeno comunica una imagen de liberación mediante la música de Armstrong, pero, tal como su referencia extratextual evidencia, es una imagen de sometimiento, de servilismo: dos imágenes antitéticas que impiden el concierto y solo consienten el deambular interpretativo entre una y otra. Fuera del marco novelesco, el lector queda autointerrogándose. Si el concierto centrado en la trompeta de Louis Armstrong, el *sofar* anuncia y exige sumisión a un ídolo de oro, ícono de “los que tienen plata” y “no aman las revoluciones” señalados antes por Filomeno (79), es entonces el *jazz* un encubierto instrumento de manipulación y dominio de “pueblos, naciones y lenguas” (en Daniel), o es el *jazzman* el centro cúltico de una estrategia manipulatoria?

La pregunta anterior, un desconcierto vertido hacia el lector, adquiere validez discursiva, y permite una respuesta a medias, al

---

<sup>7</sup> Dentro de Daniel, este texto se contrapone al acto de rebeldía de tres líderes provinciales, quienes se negaron a adorar la estatua y, a pesar de ser echados en el horno de fuego abrasador, se salvaron por la fe en una justicia superior: esta insurrección de los pocos fue el chispazo culminador en la revolución de los másos.

examinar el/los concierto [s] de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby” por Armstrong. La crítica carpenterina le ha asignado el año 1956, fecha en que Armstrong tocó en Venecia, a esa descripción de “un nuevo concierto barroco” broche de la novela, pero, en vista de la pericia de Carpentier en cuanto a la historia de la música, creemos que la representación musical descrita en *Concierto barroco* incluye tres momentos distintos de ejecución, conjugados y atemporalizados. La historia de la evolución del jazz señala dos versiones de Armstrong de “I Can’t Give You Anything but Love, Baby” como momentos notables en el desarrollo artístico de éste: la versión de 1929, distinguida por la relación recíproca entre el tema y sus simultáneamente expresas variaciones, arregladas por el trompetista a la manera de los maestros escritores de música para canto en el siglo XVI, y la versión de 1938, cuando llegó el *jazzman* a su madurez en cuanto a pureza de expresión en el solo de trompeta y enriqueció la sintaxis de la pieza al añadirle dos notas descendentes al motivo de transición hacia la melodía original.

El concierto de 1956 en Venecia presentó a un Armstrong ya institucionalizado, miembro de un sistema de *happenings* planificados por *managers* es el jazz empresarial surgido del culto al ejecutante. Pasada ya la época de las revolucionarias orquestaciones de Armstrong, hecho éste institución cultural como la Venecia envejeciente donde toca/actúa, al trompetista le quedaba lo que nunca le podrían quitar, el arte y el ritmo. Y son éstos los que busca experimentar el Filomeno de *Concierto barroco* en esa “ciudad enferma y socavada” (81) pues le parecía “que al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaetado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre, era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales [=ondas sónicas] y pitagóricos [=cantidad/número], presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares” (81). La reflexión final, e inacabada, de Filomeno, al comparar el conjunto instrumental observado a la orquesta culticoabsolutista de que habló el profeta Daniel, se remite a un proceso interpretativo fallido, al quedarse en la superficie de lo informado: marca del neófito cuyo aprendizaje continuará fuera del marco del relato hasta que aprenda a descifrar los mensajes manipulatorios bajo la piel del sonido/verbo. Mientras el Jazz se proyecta hacia el cambio, aquí el *jazzman* encendido contradice la función misma del esencialmente acanónico jazz.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Carpentier, al fundir tres instancias tempoespaciales, es en verdad quien crea “un nuevo concierto barroco”: el “enérgico *strike up* de deslumbrantes variaciones” (de 1929), la mezcla de las dos notas “caídas de una claraboya” emitidas por los binarios mori/negros, marcadores del tiempo, desde la torre del Orologio veneciano

En *Concierto barroco*, los textos-puentes entre la ficción y el lector producen al alimón su propio ritmo. Aquí, y vertido hacia el acá, el Salmo 81 celebrando la creación de una nación/colectividad. Allí, extendido al allá, el capítulo 3 de Daniel advirtiéndole al pueblo la amenaza de permanecer en la servidumbre mientras le enseña, con vidas ejemplares, que sólo la subversión puede liberar. Y ahí, Filomeno, hermeneuta ingenuo, aturdido por *el sonido y la furia* todavía no lector suspicaz: engañado por ahora, sí, pero, como él mismo nos dice, en quehaceres desbordados del marco narrativo limitante se entenderá con lo “vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro” (81) y a la misma vez “inmediato y palpable” (82) que lo llevarán de un ahora “entenderse con sus asuntos personales” (82) a un después Comienzo de los Tiempos en el reino de este mundo.

La barroca estrategia carpenterina en la transmisión de lo comunicado —rompimiento con los tradicionales esquemas de enmarcamiento, más allá de una sencilla suspensión artificiosa, pero salvaguardando la unicidad de lo expresado y lo encubierto— hace del lector un viajero peregrino en esa hiperbatónicamente seriada experiencia poética mientras le ofrece señuelos para dialogar con referentes a horcajadas del marco fisicográfico. Si este diálogo se abre, el lector se ve compulsado por las anamorfosis a recomponer la imagen. Transformado así el marco narrativo en zona sagrada, la instrumentación lingüística del autor convoca a los espectros soterrados, al verbo criptocolonialista, y los exorciza a la luz del entendimiento.

## Bibliografía

Baltrusaitis, J. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. París, 1969.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. Primera edición. México: Siglo XXI, 1974.

---

(innovaciones de 1938) e, inserto en el espacio actualizado, el espectáculo de 1956 cuando el Louis Armstrong de los *tours*, embajador musical de los Estados Unidos ido en gira-por-plata por el mundo, se institucionalizó en el preciso momento que otros comenzaban a luchar en su patria la gran batalla de reclamación de los derechos civiles del afroamericano en los merenderos de Woolworth en el sur, al igual que en los autobuses y en los cuartos de aseo racialmente segregados. Lo grandioso y lo esperpéntico se conciertan así en el texto mientras extratextualmente —muy quevedescamente— los inconcertables contenidos abren el diálogo.

- \_\_\_\_\_. *Afirmación literaria latinoamericana*. Caracas: Universidad Central, 1978.
- Maravall, José Antoni. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1970.
- Rodis-Lewis, G. "Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme." *Bulletín de la Société d' Études sur le XVII<sup>e</sup> siècle*. París, 1956.
- Sagrada Biblia*. Traducción y edición por José María Bover y Francisco Cantera Burgos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.

*Adriana Lewis Galanes*  
Temple University  
Philadelphia, Pennsylvania





## DISSECTING THE ROYAL SUBJECT: THE KING'S TWO BODIES AND THE JACOBAN COURT MASQUE

Patricia A. Crouch

During much of the twentieth century, the court masque received only nominal critical attention, despite the appearance in 1965 of Stephen Orgel's now classic text, *The Jonsonian Masque*. On the surface, the masque which first appeared under that name in England as early as 1512 (Wickham 217) and which reached its heyday after the accession of James I appears to offer little to the literary scholar. As the many contemporary accounts of performances staged during the reign of James reveal, the masques sponsored by the king and Queen Anna bear little resemblance to texts in the traditional sense. If the "device" or dialogue of the masque is mentioned at all in contemporary descriptions, it is described in terms of a conceit which serves only as a convenient frame for the more spectacular elements of the masque's staging, costumes, music and dancing. Horatio Busino, chaplain to the Venetian Ambassador, offers a fairly representative, if particularly unfavorable, account when he describes a 1614 masque:

As a foil to the principal ballet and masque they had some mummeries performed in the first act; for instance, a very chubby Bacchus appeared on a car drawn by four gowmsmen, who sang in an undertone before his majesty... Finally, twelve cavaliers, masked, made their appearance, dressed uniformly, six having the entire hose crimson with plaited doublets of white satin trimmed with gold and silver lace... After they had made an obeisance to his Majesty, they began to dance in very good time, preserving for a while the same pyramidal figure, but with a variety of steps... When this was over, each took his lady... all making obeisance to his Majesty first and then to each other. They performed every sort of ballet and dance of every country whatever... The story ended at half past two in the morning and half disgusted and weary we returned home. (*Venetian State Papers 1617-19*, in Ashton 241-2).

In addition to emphasizing the masque's spectacular aspects, Busino's account, with its description of the many "obeisances" paid to the king during the performance, also stresses the essentially

panegyric role of the court masque. Not only were the masques commissioned and subsidized by the Crown, but their very design served as much to display the majesty of the king, who “was seated in a throne on a raised platform, directly opposite the centre of the stage, often referred to as the ‘state’” (Limon 214), as it did to entertain. Indeed, the staging and seating arrangements of the masques were carefully designed to exploit the effects of illusionist perspective with which a number of early modern artists and architects had by then begun to experiment. Not only were the masques staged to celebrate important events, such as noble marriages and diplomatic “Christmastide ceremonies” (Lewalski 342) and presented to an audience of noblemen, court ladies, visiting diplomats and the like, but they also served to enforce a strict aristocratic hierarchy wherein “the closer one sat to the King, the ‘better’ one’s place was, and only the King’s seat was perfect” (Limon 216). As Leeds Barroll has noted, the very exclusivity of the court masque endowed it with a “political weight” which “raised” the political “stakes” inherent in English courtly entertainments as a whole (124).

Perhaps as a result of the masque’s overtly panegyric ends and its emphasis on dance, costume and stage mechanics, all of which tend to suggest a certain frippery or emptiness, critics before the nineteen-eighties accorded the masque little attention. By the final decades of the twentieth century, however, scholars had begun to acknowledge that the patronage system involved “complex political transactions which poetic panegyric might have” engaged (Butler 91), and they began to investigate the ways in which the masque—both in its textual form and as “masque-in-performance,” to employ Jerzy Limon’s term—worked to negotiate authority. New studies emerged examining the representation of King James, Queen Anna and Prince Henry, particularly in the masques of Ben Jonson, an author who, despite the extraordinarily collaborative nature of masque production, seems to have attracted most of the critical attention at the expense of writers like Campion and Dekker.

But while Hardin Aasand, Leeds Barroll and Barbara Kiefer Lewalski have done much to bring to light the subversive aspects of Anna’s participation, both as patron and performer, in the masques she commissioned from Daniel and Jonson, few critics seem willing to acknowledge the ways in which these masques work to undermine the king beyond “invert[ing] the traditional relationships” and “assuming ascendancy” for Anna (Aasand 277). Those critics who acknowledge that the court masques present a less than perfect picture of James’s rule do so cautiously and with significant reservations. Hugh Craig, for example, while acknowledging that “the

masque is not ‘unequivocal’ or ‘unambiguous’ in its ‘celebration of royal power’ as Greenblatt insists” (177), nevertheless sees evidence of Jonson’s “desire to educate” (191) only in the author’s anti-masques. Jean MacIntyre, too, sees a sort of limited subversion in the Jacobean masque, but she identifies it as a subversion of Elizabeth rather than James (81). Stephen Orgel also attaches a very limited version of rebellion to the masque when he suggests, first, that Jonson’s use of elaborate, learned notes and annotations in his masques usurps the queen’s authority (“Marginal Jonson”) and, second, when he argues that the poet mocks James by parodying or at least undercutting the king’s treatise on witchcraft, *Daemonologie* (“Jonson and the Amazons”).

Although varied in scope and emphasis, each of these criticisms implies a containment of subversive elements within the larger, institutionalizing framework of the inherently panegyric court masque. My intention is not to deny that such a containment occurs. However, I would suggest that several important aesthetic and ideological trends were at work in early Stuart England which are material to our understanding of the court masques staged during the reign of James I. When considered from the vantage point of recent cinematic and cultural theories about the nature of spectatorship, these developments work to suggest that the disruptive elements which symbolically threaten the king’s authority in the Jacobean masques, while effectively finding containment within the scope of the entertainment, nevertheless offer the participatory masque audience an alternative way of thinking about its king.

In his 1987 study, *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*, Murray Roston traces several aesthetic movements which worked to distinguish Renaissance drama and art from that of the medieval period. First, there was a move away from the type of “in vacuo” (205) artistic displays which had effectively “suspended” the subjects of both morality plays and medieval Christian paintings within “some sacred eternity” outside of time and space toward more reflective works “embedd[ed] within a palpable” reality (205). At the same time, artists and dramatists were beginning to introduce elements into their works which served to “disrupt dramatic illusion” and to erase the “dividing-line between audience and” work (207). Moreover, artists began experimenting with “multiple unit[ies]” (223) in their visual and theatrical projects by incorporating both subplots and dissonant elements. As we shall see, each of these trends influenced the development of the court masque under James I and thus served to color the audience’s reception of those masques in significant ways.

The court masque evolved in large part from the “Disguisings” which appeared in the mid-fifteenth century, a form which itself seems to have drawn heavily upon the Mumming tradition (Wickham 198). The incorporation of a herald-presenter within the mummary allowed the “mummers, true to their name,” to “remain[] silent” (Wickham 202), suggesting that the participants “may be thought of as actors only in so far as they adopted disguises to change their identity” (202). Although the court masques and other entertainments performed during the reign of Elizabeth appear to have preserved the tradition of the Presenter, only the first Stuart masque, Samuel Daniel’s *The Vision of the Twelve Goddesses* (1604), employs a similar convention. Indeed, Ben Jonson, in his annotations to *The Masque of Queenes* (1609), asserts that such heraldry is “not” “naturall” (287), and he thus describes the entrance of the antimasque’s hags in this way:

to haue made themselues they<sup>r</sup> owne decipherers, and each one to haue told, vpon they<sup>r</sup> entrance, *what they were, and whether they would*, had bene a most piteous hearing, and vtterly vnworthy any quality of a *Poeme*: wherein a *Writer* should always trust somewhat to the capacity of the *Spectator*, especially at these *Spectacles*; Where Men, beside inquiring eyes, are vnderstood to bring quick eares, and not those sluggish ones of Porters, and Mechanicks, that must be bor’d through, at euery act, w<sup>th</sup> Narrations (287).

The transition from a form which is heavily mediated to one in which interpretation is—at least ostensibly—left to the spectator represents, if on a relatively minor level, a disruption of the “dividing-line between audience and stage” (207) of which Roston speaks. Although it is true, as Barroll notes, that the Stuart masque employed “professional male talkers” or “interlocutors” who “commented on the masque, explained the device, sang the songs and signaled beginnings, transitions and ends” (125), their effect was not to force an interpretation upon the audience in the same way as the traditional herald-presenter, but rather to guide them toward the “right,” or royally sanctioned, interpretation.

Adding to this disturbance of dramatic illusion was the manner of the masque’s staging, or use of space. As Limon notes,

the most important acting area was not what we would normally call the stage, but the so-called ‘dancing place.’ This is true not only because dances occupied in fact most of the time of the masque-in-performance, but also because many important speeches and songs were actually presented in the area below the perspective stage and close to the king (213-14).

Because much of the masque’s action takes place in an open space around which the spectators are seated, there is an “illusionary

reduction of the boundary and distance between [...] the actors and spectators,” which in turn “leads to the well-known illusion of communal participation in the performance” (Limon 213). The communal aspect of the masque is heightened, too, by the dances themselves: “In the process known as ‘taking out,’ each masquer invited an individual to dance” and “those already taken out seem to have been empowered to take out others, the twelve masquers issuing new invitations” (Barroll 129-30).

In addition to dispelling theatrical illusion, the court masque also experiments, particularly in its use of the antimasque, with the “multiple unities” which Roston (and Orgel, for that matter, in *The Jonsonian Masque*) has identified in European art and drama dating as far back as the late fifteenth century. Throughout much of the Renaissance, artists and writers under the influence of Aristotle’s theory of dramatic unity—or their misinterpretations of that theory—“shared [a] conviction that a dramatic work must achieve artistic integrity” and therefore “attempt to attain an idealized harmony” in their works (Roston 227). At the same time, however, Renaissance artists were compelled by Neoplatonist aesthetics to “achieve a faithful mirroring of nature” (Roston 228). In an effort at reconciliation, many artists chose to assign the “contrary principles of harmony and verisimilitude to different aspects of the canvas”; under this scheme, “[t]he individual figures could be faithfully depicted in their discordant moods or actions, often represented in fury or violence as isolated entities, on condition that the overall design, by an intricate system of counterpointing, achieved the calmness and harmony to which Renaissance art aspired” (Roston 228).

As Roston notes, Da Vinci’s painting, *The Last Supper* (1495-97), offers a particularly sophisticated example of the balancing of unity and nature:

In contrast to most earlier versions, it depicts not the supper as such, the meeting of the disciples with Jesus to receive the sacramental bread and wine, but the dramatic moment at that supper when Jesus has just declared to the consternation of his disciples that one of them will betray him. In agitated movement, they have broken up into groups, expressing shocked incomprehension, protestations of innocence, or urgent consultation, with only one shadowy figure, that of Judas himself, clutching the money bag in momentary isolation. The painting is charged with the emotional turbulence created by the unexpected pronouncement; and yet the final effect of the scene is to convey a profound sense of ordered serenity and spiritual reassurance. The calm dignity of Jesus centrally placed beneath an arch which acts as a symbolic halo does much to produce that emotional response, as does the deeply recessed perspective of the room” (229-30).

In a similar way, the development of the antimasque first employed in Ben Jonson's *Masque of Queenes* (1609), if not exactly presenting a mirror of nature, works to incorporate both dissonant and idealized elements. As Hugh Craig notes, the antimasque "takes on an uninhibited and uncouth violence that unleashes wildness close to the seat of majesty" (177). Although Craig argues that the antimasque, which he sees as a "kind of uninhibited criticism" (177), does not find containment within the larger frame of the masque, he is in the decided minority, and his argument would seem to deny the struggle for artistic unity which Roston has marked as a feature of Renaissance art and drama. Jerzy Limon's reading is both more typical and more in keeping with early modern notions of aesthetics: "the antimasque is a topsy-turvy world and the antimasque characters cannot really communicate with characters from the masque proper: they are usually scared or chased away by the appearance of the latter, and consequently the chaos or the evil of the antimasque is brought to order or otherwise neutralized" (216).

The very structure of the masque works to further marginalize the antimasquers' position. As Suzanne Gossett has aptly noted, the antimasquers' "personal identities were to be ignored," whereas "recognition of" the masquer's "identity was central to the meaning of the masque" (96). Because the antimasque characters were played by professional actors, they achieved the status of nonentities; though they possessed a literal voice within the scope of the entertainment which was denied to the aristocratic and sometimes royal masquers, their lack of elevated standing within the world of the court—which was, of course, also the world of the masque—denied them a political voice. While it is possible to argue, as Orgel, for example, does, that the antimasque provides opportunities for mild subversion, it must also be recognized that there were "limits" inherent in "courtly panegyric," as Martin Butler notes: "however much masques may have aspired to present an educational message, it is still hard to know how readily in practice that message could be disentangled from the tropes of praise" (94).

Just as writers and artists were beginning to experiment with "multiple unities," Roston notes, "the validity of truth was passing from the eternal to the temporal and tangible sphere, the principles of symbolic representation bec[oming] superfluous and outmoded, and any insistence upon their continuation absurd" (213). Like the dramatic or moral interlude which "ar[ose] within the halls of noble houses" in the final years of the fifteenth century "as an entertainment between courses at a banquet" (Roston 206) and which flourished throughout much of Elizabeth's reign, the masque works to

“anchor” its audience “to the day-to-day world” (Roston 206). In the interlude, the allegorical themes of the work are frequently disrupted when actors directly address the audience. In Henry Medwall’s *Fulgens and Lucrece* (1497), for example, “two anonymous servants” “at one moment incongruously ask a spectator to open a hall door for an actor’s entry, at another request the audience’s assistance in finding a missing letter essential to the plot, and then halt the dramatic action to assure the hungry-looking diners that there will soon be an interval for them to be served the next course” (Roston 206-7).

In the masque, the intrusions are far less overt and take the form of topical allusions. In Campion’s masque for Lord Hay, for example, the traditional theme of the marriage masque—consummation—which in this case we find allegorically debated by Flora, Zephyrus, Night and Hesperus, is disrupted by allusions to the proposed union of England and Scotland, which is figured as a consummation between states. Moreover, the masque works to effectively silence Diana, or Cynthia, by denying her a spoken role. Contemporary audiences would have immediately associated the figure of Diana with Queen Elizabeth; by silencing and defeating Diana within the context of the masque’s allegory, Campion asserts the “fatherly authority” which Goldberg points to in the king’s *Basilikon Doron* (3) and destroys Elizabeth’s authority as an iconic virgin.

Denise Albanese’s *New Science, New World* offers a helpful context for considering the ways in which such topical allusions serve to disrupt the allegorical within the court masque. In her discussion of *Paradise Lost* Albanese suggests that Milton’s references to both Galileo and the telescope serve as “moments” of “irruptions of contemporary history” (130). Albanese concludes that, “in a poem which commemorates destabilization as much as it does an overarching providential order, the authoritative production of universal history may be offset—indeed, broken into—by the unruliness, the discursive intransigence, of contemporary historical formation” (133). Although the court masque does not present a historical universality so much as iconic one, I believe that the injection of topical allusions, even within the scope of the larger allegory, nevertheless serve a similarly disruptive function. As Timothy Hampton has shown, the “destabilization” of the historical exemplar marks a shift in humanist ideology which may be traced back at least as far as the middle of the sixteenth century. Because an understanding of this shift provides an essential context from which to consider James’s depictions of himself—and the masque audience’s responses to those depictions—it behooves us to consider it more fully.

As Hampton has shown, historical exemplarity was an integral part of early Renaissance humanism:

In addition to its function as a guide for practical action, exemplarity has a more complex, ideological role as well. In setting forth the deeds of the exemplar the Renaissance text provides the reader with an image of the self, a model of an ideal soul or personality which mediates between ideals of public virtue and the reader's self-understanding. In this sense it aids in process of socialization, of the creation of norms of behavior—procedures crucial to ideological hegemony and to practices of subjectivization. Through his relationship to exemplary figures the Renaissance schoolboy grows into the garments prepared by family and society (19).

Yet, in the late Renaissance, the historical exemplar began to prove disconcerting as “political and social chaos render[ed] problematic the very process of reading history” (Hampton 28) by sensitizing readers to the fact that the deeds of literary exemplars were not always unequivocal. That is, there was an increasing recognition that, whereas the invocation of the *name* of a hero might arouse a purely heroic connotation, the *narrative* of that hero's life was likely to expose deeds both praiseworthy and censurable. As Renaissance writers and thinkers began to move away from emblematic “collection[s] of deeds” in the mode of Petrarch's *Rerum memorandum* and toward the “heroic biograph[ies]” following the model of Plutarch's *Lives* (Hampton 35), they discovered that “an exemplar must be consistent in his actions; any flaw or deviation places his exemplary status in question” (Hampton 39).

As Hampton notes, because the tradition of exemplarity “exhort[s] the reader to move from words to deeds,”

it is no accident that the surface on which much attention is focused in writing on exemplarity is the surface of the body—the surface that lies at the frontier of word and deed, the zone that both acts and signifies. Just as the words and deeds of the heroic ancient function as signs of his excellence, so too the image of his body, held up to the reader, functions as a text to be read, as a surface on which are inscribed the signs of heroism (Hampton 29).

Because of the increasing awareness of the dissonance inherent in the heroic body as text, Renaissance writers began to trade humanist exemplars for “novelistic” narratives of heroism (Hampton 301). At the same time, however, “aristocratic literary forms” responded by moving “not into the particular and banal but rather toward [...] the depiction of ahistorical or abstract ‘types’ of comportment” (Hampton 302). The court masque embraces this latter trend in its incorporation of mythological or purely emblematic figures, thereby testifying to the irreconcilability of the disparities between heroic model



and heroic body. Moreover, by offering a dual representation of the sovereign—both as the allegorical representation of kingship within the text and as a material, bodily representation of kingship within the “state”—the Jacobean court masque exposes James to the very type of comparison which had served to undermine the humanist exemplar in the first place.

In a very similar way, this duality was mirrored in political representations of the king. During the reign of Queen Elizabeth, Edmund Plowden compiled, in his *Reports*, a large number of transcripts of royal court proceedings. These judicial accounts reveal that the Tudor jurists drew heavily upon the “mediaeval concept of the king’s *character angelicus*” (Kantorowicz 8) in describing a sort of mystical “body politic” or “body corporate” which was both separate from and inherently unified with the king’s “body natural.” In the famous Duchy of Lancaster case, which sought to determine whether a lease of lands granted by Edward IV while a minority was binding, the judges asserted, somewhat confusedly, that

although he [the king] has, or takes, the land in his natural Body, yet to this natural Body is conjoined his Body politic, which contains his royal Estate and Dignity; and the Body politic includes the Body natural, but the Body natural is the lesser, and with this the Body politic is consolidated. So that he has a Body natural, adorned and invested with the Estate and Dignity royal; and he has not a Body natural distinct and divided by itself from the Office and Dignity royal, but a Body natural and a Body politic together indivisible; and these two Bodies are incorporated in one Person, and make one Body and not divers, that is the Body corporate in the Body natural, *et e contra* the Body natural in the Body corporate. So that the Body natural, by this conjunction of the Body politic to it, (which Body politic contains the Office, Government, and Majesty royal) is magnified, and by the said Consolidation hath in it the Body politic. (Plowden, in Kantorowicz 9)

At the “demise” of the king’s body natural—which cannot be considered to be a proper death, since the body politic lives on—“the Body politic is transferred and conveyed over from the Body natural now dead... to another Body natural” (Plowden, in Kantorowicz 13). While this duality of kingship acknowledges that the king’s body natural “is subject to Passions and Death as other Men are” (Plowden, in Kantorowicz 13), it also asserts that the “incarnation’ of the body politic in a king of flesh not only does away with the human imperfections of the body natural, but conveys ‘immortality’ to the individual king as King, that is, with regard to his superbody” (Kantorowicz 13).

This view of the king as one who is above the defects of the flesh would seem to insulate his body natural from reproach. Ironically, however, the very duality of the sovereign would become a rallying

cry for both Puritans and republican agitators during the reign of Charles I. In the hands of the Puritan dissenters, the king's two bodies become ideologically severed, despite the insistence by the Crown's adjudicators that the body natural was inextricably incorporated into the body politic. Seventeenth-century Puritan insurgents defended their actions against charges of treason by boldly announcing, "We fight the *king* to defend the *King*" (Kantorowicz 18). The republican dissenters, for their part, employed a somewhat more sophisticated argument. As Kantorowicz notes, in England "'Sovereignty' was identified not with the King alone or the people alone, but with the 'King in Parliament'" (20). As a result, the 1642 Declaration of the Lords and Commons was able to argue that "the King body politic was retained in and by Parliament whereas the king body natural was, so to say, frozen out" (Kantorowicz 21). Although both the Puritan and republican appropriations of the king's duality did not occur until the Carolinian era, they offer a clear example of the ways in which the Tudor version of the "king's two bodies" could be employed to justify an attack on the corporeal king while at the same time maintaining an ostensible allegiance to the Crown.

Plowden's *Reports* also reveal that the Tudor crown justices secularized the notion of "a *corpus mysticum* the head of which is Christ" by depicting a "state the head of which is the king" (Kantorowicz 16):

The king has two Capacities, for he has two Bodies, the one whereof is a Body natural, consisting of natural Members as every other man has, and in this he is subject to Passions and Death as other Men are; the other is a Body politic, and the Members thereof are his Subjects, and he and his Subjects together compose the Corporation, as Southcote said, and he is incorporated with them, and they with him, and he is the Head, and they are the Members, and he has the sole Government of them... (Plowden, in Kantorowicz 13).

While Jonathan Goldberg has made much of James's rhetoric in the *Basilikon Doron* (1598) of the king as father, the Stuart king also describes his relation to his subjects in terms of a head and body, as in *The Trew Law of Free Monarchies*, published the same year:

The King towards his people is rightly compared to a father of children, and to a head of a body composed of diuers members... And the proper office of a King, towards his Subjects, agrees very wel with the office of the head towards the body, and all members thereof: For from the head, being the seate of Iudgement, proceedeth the care and foresight of guiding, and preuenting all euill that may come to the body or any part thereof. The head cares for the body, so doeth the King for his people. As the discourse and direction flowes from the head, and the execution according thereunto belongs to the rest of the members, euery one according to their office: so is it betwixt a wise Prince, and his people (76-7).

James employs this metaphor as a means of securing his authority against virtually all attacks: "it may very well fall out that the head will be forced to... cut off some rotten member ...to keepe the rest of the body in integritie: but what state the body can be in, if the head, for any infirmitie that can fall to it, be cut off, I leaue it to the readers iudgement" (78). Anticipating a rebuttal, he goes on to say: "I grant indeed, that a wicked king is sent by God for a curse to his people, and a plague for their sinnes: but that it is lawfull to them to shake off that curse at their owne hand, which God hath laid on them, that I deny, and may so do iustly" (79). Not only is the king "about the law" (75), then, but he appears to be above reproach as well. As contemporary accounts reveal, however, James was neither universally revered nor universally beloved, a fact which would have undoubtedly colored the responses of the masque audience to a form which sought so strongly to lionize the king.

Twentieth-century studies of cinematic and television spectatorship work to support this conclusion by suggesting that institutionalized forms like film, television, and by extension the masque, while ultimately serving to valorize prevailing social ideologies, nevertheless open up a closely circumscribed space within which alternative meanings may be generated, thus asserting a limited autonomy for the audience. Critical to the development of cinematic "apparatus" theory, Judith Mayne notes (13), was Louis Althusser's 1969 essay, "Ideology and the State." Althusser contends that "ideology always exists in an apparatus" (Althusser 56) and that "man is an ideological animal by nature" (57). Thus, in our attempts to understand or recognize ourselves, we universally and voluntarily "submit to a higher authority" (60)—an ideology—which offers us an "imaginary" "representation" (55) of the real world and which establishes a place for us within it. Because we wish to affirm that we are "indeed concrete, individual, distinguishable and (naturally) irreplaceable subjects" (58), we therefore freely sacrifice our autonomy in a process Althusser calls "interpellation" and give ourselves over to ideology, which offers an "absolute guarantee that everything really is so, and that on condition that the subjects recognize what they are and behave accordingly, everything will be all right" (59). Like New Historicist models of containment, Althusser's theory denies the possibility of subversion within an ideological apparatus such as film, literature, or art. Nevertheless, as Mayne notes, Althusser did not deny that it is possible to "read symptomatically," that is, "against the grain of the text" (Mayne 16).

Stuart Hall's "Encoding, Decoding" (1980), which examines the

transmission and reception of television messages, has similarly influenced the course of spectatorship studies (Mayne 59). In this essay, Hall argues that the spectator is not entirely at the mercy of the institutionalized apparatus, but rather that

there exists a pattern of 'preferred readings'; and these both have the institutional/political/ideological order imprinted in them and have themselves become institutionalized. The domains of 'preferred meanings' have the whole social order embedded in them as a set of meanings, practices and beliefs: the everyday knowledge of social structures, of 'how things work for all practical purposes in this culture,' the rank order of power and interest and the structure of legitimations, limits and sanctions (Hall 98).

Although the producers of messages seek a "perfectly transparent communication" (100), such an ideal is unattainable because the message must pass through a sequence of encoding and decoding in which producers, transmitters, and recipients impose their own "meaning structures" (94) upon the message. While Hall admits that there must be "some degree of reciprocity between encoding and decoding moments" (100) in order for communication to occur, he suggests that there is a possibility for spectator negotiation:

Decoding within the *negotiated version* contains a mixture of adaptive and oppositional elements: it acknowledges the legitimacy of the hegemonic definitions to make the grand significations (abstract), while, at a more restricted, situational (situated) level, it makes its own ground rules—it operates with exceptions to the rule. It accords the privileged position to the dominant definitions of events while reserving the right to make a more negotiated application to 'local conditions,' to its own more *corporate* positions (102).

The court masque, in its representations of the king's "two bodies" provides a material analogue to Hall's model by presenting a tangible "abstract" or ideological framework in conjunction with a more "local" or material one. Although the overall themes of the masque and its predominant figuration of the king as both allegorical hero and bodily spectacle served in true encomiastic form to institutionalize James's ideology and sovereignty, the masque's staging and form nevertheless offered the audience an opportunity to devise its own meanings, on however limited a scale.

## WORKS CITED

Aasand, Hardin. "To Blanch an Ethiop, and Revive a Corse": Queen Anne and *The Masque of Blackness*. *Studies in English Literature*

- 32:2 (Spring 1992), 271-85.
- Albanese, Denise. *New Science, New World*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Althusser, Louis. "Ideology and the State." Excerpted in *Modern Literary Theory: A Reader* 3rd ed. Eds. Philip Rice and Patricia Waugh. London: Arnold, 1996, 53-61.
- Ashton, Robert, Ed. *James I by His Contemporaries: An Account of His Career and Character as Seen by Some of His Contemporaries*. London: Hutchinson & Co., Ltd., 1969.
- Barroll, Leeds. "Inventing the Stuart Masque." *The Politics of the Stuart Court Masque* Eds. David Bevington and Peter Holbrook. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 121-143.
- Butler, Martin. "Ben Jonson and the Limits of Courtly Panegyric." *Culture and Politics in Early Stuart England* Eds. Kevin Sharpe and Peter Lake. Stanford: Stanford University Press, 1993, 91-116.
- Campion, Thomas. *The Description of a Maske... in honour of the Lord Hayes...* Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum Ltd., 1969.
- Craig, Hugh. "Jonson, the Antimasque and the 'Rules of Flattery.'" *The Politics of the Stuart Court Masque* Eds. David Bevington and Peter Holbrook. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 176-196.
- Goldberg, Jonathan. "Fatherly Authority: The Politics of the Stuart Family Images." *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe* Eds. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers. Chicago: University of Chicago Press, 1986, 3-32.
- Gossett, Suzanne. "'Man-Maid Begone!': Women in Masques." *English Literary Renaissance* 18:1 (Winter 1988), 96-113.
- Hall, Stuart. "Encoding, Decoding." *The Cultural Studies Reader* Ed. Simon During. London and New York: Routledge, 1993, 90-103.
- Hampton, Timothy. *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature* Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1990.
- James I, King of England. *The Trew Law of Free Monarchies*. In *Political Writings: James VI and I* Ed. Johann P. Sommerville. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 62-84.
- Jonson, Ben. *The Masque of Queenes* In *Ben Jonson* v. 7. Eds. C.H. Herford Percy and Evelyn Simpson. London: Oxford University Press, 1941, 278-319.
- Kantorowicz, Ernest H. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval*

- Political Theology*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- Lewalski, Barbara Kiefer. "Anne of Denmark and the Subversions of Masquing." *Criticism* 35 (Summer 1993), 341-355.
- Limon, Jerzy. "The Masque of Stuart Culture." *The Mental World of the Jacobean Court* Ed. Linda Levy Peck. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 209-229.
- MacIntyre, Jean. "Queen Elizabeth's Ghost at the Court of James I: *The Masque of Blackness, Lord Hay's Masque, The Haddington Masque and Oberon*." *Ben Jonson Journal* 5 (1998), 81-100.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship* London and New York: Routledge, 1993.
- Orgel, Stephen. "Jonson and the Amazons." *Soliciting Interpretation: Literary Theory and Seventeenth-Century English Poetry* Eds. Elizabeth D. Harvey and Katharine Eisaman Maus. Chicago: University of Chicago Press, 1990, 119-139.
- \_\_\_\_\_. "Marginal Jonson." *Politics of the Stuart Court Masque* Eds. David Bevington and Peter Holbrook. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 144-175.
- \_\_\_\_\_. *The Jonsonian Masque*. London: Oxford University Press, 1965.
- Roston, Murray. *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
- Wickham, Glynne. *Early English Stages: 1300 to 1660*. v. 1(1300-1576). London: Routledge, 1959.

Patricia A. Crouch  
Villanova University

## MITOS, NACIÓN Y MILITARISMO: LA LITERATURA MENOR Y EL 1898

Mario R. Cancel

“¡ay, Dios mío, sí, la memoria del asco es mayor  
que la memoria de la ternura!”

Milan Kundera,  
*El libro de la risa y el olvido*, (1978)

“—Ser escritor no es saberlo.”  
Marguerite Duras, *Emily L.*, (1988)

### La guerra que todos soñamos

Ficcionalizar el momento de la invasión del 1898 plantea una serie de problemas al ordenador de ficciones. La producción literaria implica inevitablemente una toma de posición en torno a un proceso que, como el del 1898, ha sido sacralizado en el conjunto de la historia. En ese sentido significa introducirse en un terreno movedizo, en un debate peligroso y comprometerse con la invención de modelos que no siempre se ajustan a la lógica que se pretende homenajear. El lenguaje y la traición, me parece, son elementos que van de la mano: dicen y dejan de decir involuntariamente el movimiento de una época. Si, como ha sostenido la crítica posmoderna, el discurso del historiador debe ser leído “como si fuera literatura”,<sup>1</sup> y las fronteras entre un campo y otro no muestran las simas que se pretendió establecer entre ellas, entonces una relectura de la literatura de la invasión se hace forzosa. La historia, como la literatura, no sería sino otra forma de la metáfora, otra invención de algo que se

---

<sup>1</sup> Véase a R. Acevedo, “Como si fuera literatura,” A.L. Vega, F. Picó, J.G. Gelpí, M.R. Cancel, *Historia y literatura* San Juan: Postdata, 1995: 13; S. Álvarez Curbelo, “La caricia de la historia”, *Historia y literatura* 17 quien ve en la historia otra generadora de textos; S. Álvarez Curbelo, “Invadiendo el ‘98” ; A. Gaztambide Géigel y S. Álvarez Curbelo, *Historias vivas: Historiografía puertorriqueña contemporánea* (San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1996): 226-30.

“ama” y que el ser humano asocia a las diversas manifestaciones del tiempo. Sería, en consecuencia, una forma de la pasión por todo lo que ese elemento llamado tiempo implica en la vida humana vista como un conjunto.

En mi caso de lo que se trata, en primer lugar, es de ubicar esa literatura. Dónde va a comenzar y dónde va a terminar mi definición de lo literario y de lo histórico si ya he decidido de antemano borrar al máximo los bordes entre una cosa y otra. La pregunta que yo me voy a hacer es sencilla. ¿Cómo es posible que un fenómeno que ha sido convertido en uno de los mojones del gran relato de la historia nacional, haya sido tan poco y tan peculiarmente tratado en la literatura de ficción tradicional puertorriqueña?<sup>2</sup> Lo cierto es que en ese territorio, la llamada Guerra Hispano-Cubano-Americana muestra una bibliografía muy pobre. Buena parte de ella apenas se conoce y no pasaría de la mera curiosidad literaria. La mirada que se echa al 1898 como un fenómeno bélico es esquiva, y cuando se tratan los aspectos militares de aquel trance, se hace de la forma vacilante que algunos analistas descubren en el carácter de Hostos y en el del pueblo puertorriqueño en general.<sup>3</sup> El mito de la “pequeña guerra espléndida”, en cierto modo, ha ocupado las mentalidades insulares de manera definitiva. En esencia, difícilmente podría considerarse a aquélla como una literatura imprescindible para la definición del

---

<sup>2</sup> Piénsese en el carácter fundacional de la literatura y el análisis de la Generación del 30. Dos ensayos muy reveladores sobre el reto al amojonamiento tradicional de ese relato son el de A. Díaz-Quiñones, “Tomás Blanco: La reinención de la tradición”, *Op. Cit. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas* 4 (1988-1989): 147-83; J. Gelpí, “Otro modo de lectura (Respuesta a un artículo sobre las crónicas de Rodríguez Juliá)”; I. Rivera Nieves, C. Gil, eds. *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*. (San Juan: Postdata / Universidad de Puerto Rico Decanato de Estudios Graduados e Investigación, 1995): 222-36. La conceptualización de un 98 visto como un “sesgo violento”, y la reformulación de continuidades inter-siglo de todo tipo, puede verse en M. de los A. Castro Arroyo, “El 98 incesante: su persistencia en la memoria histórica puertorriqueña”, *1898: Enfoques y perspectivas* (San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1997): 17-41. Una visión paralela en la literatura es obvia en M. Rodríguez Castro, “El ‘98: los arcos de la memoria”; S. Álvarez Curbelo, M.F. Gallart y C.I. Raifucci, eds.. *Los arcos de la memoria. El ‘98 de los pueblos puertorriqueños* (San Juan: Oficina del Presidente de la Universidad de Puerto Rico / Comité del Centenario de 1898 / Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1998): 305-37. Sobre la bibliografía literaria del 1898 véase C. Rosario Natal, *El 1898 puertorriqueño en la historiografía -Ensayo y bibliografía crítica-* (San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1997): 59. Contiene un registro de “temas diversos” que incluye alguna de la literatura escrita sobre el tema.

<sup>3</sup> Véase a R. Rosa, “Comentarios,” *Op. Cit. Revista del Centro de Investigaciones Históricas* 9 (1997): 263 supervivencia; para los puertorriqueños es eso...”



canon literario puertorriqueño. Del mismo modo, la literatura de ficción que gira alrededor del 98 tampoco podría considerarse imprescindible para la definición del canon de lo propiamente nacional. Lo curioso es que cuando el 1898 ha sido tomado literariamente por las que considero las más atrevidas vanguardias, pienso en *La llegada* (crónica con ficción) (1980) de José Luis González, y *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898* (1984) de Luis López Nieves, la actitud inicial fue la del escándalo por todo lo que ello significó en términos de una ruptura inesperada no sólo con los modelos tradicionales de historiar, sino con los modelos tradicionales de ficcionalizar la historia. El acostumbrado pudor de la liturgia de las letras había sido violado por aquellos textos a pesar de que, como demostraré más adelante, la versión de González ya podía leerse en algunos trabajos tardíos de la Generación del 30.

La idea de la guerra que persistió en buena parte de la literatura anterior al 1980 fue en resumen una muy opaca que, en gran medida, minimizó aquella eventualidad tan significativa en la historia colectiva del país. No se concluye lo mismo cuando se mira la bibliografía histórica del 1898. Desde 1922 la reinención de ese momento en el discurso de los historiadores tiene su propia fisonomía y su propio sentido. Es cierto que la concepción de una ocupación ordenada y civil del territorio se apropió de los espacios, modos y estilos que la imagen de una guerra real hubiese podido ocupar. Dicha conceptualización se transformó en pieza clave de la definición de la cultura nacional puertorriqueña en el tiempo, definición en la cual el “sesgo” del 1898 y el advenimiento de una genérica “modernidad”, bien o mal entendida, se transformaron en sinónimos. Evidentemente se podría, y así se ha hecho recientemente, interpretar el acceso a esa modernidad desde diversos puntos de referencia. El discurso modernizador adoptó múltiples formas en la vida diaria del pueblo puertorriqueño después de 1898, formas que se sintetizaron desde la aspiración a las comodidades que ofrecía la civilización capitalista industrial, hasta el disfrute de un sistema de derecho capaz de garantizar el ejercicio de la magia liberadora.<sup>4</sup>

De hecho, cuando se revisa una muestra de la prensa de tiempos

---

<sup>4</sup> Véase sobre la situación de Mayagüez a M.R. Cancel, “Mayagüez 1898: La ciudad y los manejos del poder”, en S. Álvarez Curbelo, *et al.*, *Los arcos de la memoria...* 39-55. Sobre el impacto civilizador de la magia consúltese M.R. Cancel, “Teosofía y modernización: el caso de Olivia Paoli de Braschi,” M.R. Cancel, comp., *Historia y género. Vidas y relatos de mujeres en el Caribe* (San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1997): 43-58.

de guerra a través de las páginas de *El Boletín Mercantil*, *La Democracia*, *El País*, *La Gaceta*, *El Liberal*, publicaciones que representaban la multiplicidad de voces en las que la opinión de los sectores privilegiados estaban divididos al momento de la confrontación, las convergencias del lenguaje son sorprendentes. Todos coincidieron en la forjación de una imagen equívoca y confusa de los Estados Unidos. Pero también estuvieron de acuerdo en la necesidad de fortalecer unos lazos emocionales con España y recrear la vieja imagen de la España heroica, poderosa e invencible que sólo cabía en la mente enferma de un militar enajenado o en la de un soldado que pensase que honor y machetes eran recursos suficientes para hundir el “Gloucester”.<sup>5</sup> Esa aparentemente extraña campaña le sugiere al lector cuán débiles podían estar esos lazos entre la colonia y la metrópoli a pesar de las imágenes triunfales del 1892, 1893 y 1897.

Naturalmente, una cosa fue la propaganda guerrerista de la prensa antes y durante la guerra, y otra la voz de esa misma prensa tras la entrega del poder a los Estados Unidos. La necesidad de “acomodarse” sabiamente a una realidad política y económica inevitable, demostró la fragilidad del lenguaje del viejo hispanismo de los tradicionales sectores de poder. Pero de paso también puso en tela de juicio la sinceridad de los sorprendentes compromisos con la nueva soberanía que parecían brotar como por arte de magia de los sectores políticamente organizados. Las elites locales, que antes de la intervención americana eran pro-españoles confesos, terminaron pronto del lado de los vencedores disfrutando de los mismos privilegios que les había garantizado el antiguo régimen. Sobre ese asunto he trabajado personalmente en la zona oeste y mi única sorpresa fue lo quebradiza y frágil que podía ser una fidelidad nacional ante la presencia de un nuevo poder.

A pesar de ello, para algunos observadores de la Generación del 30, el estado de guerra fue el elemento impulsor de una soñada “unidad” entre España y Puerto Rico, espíritu que cruzaría las fronteras del cambio de siglo hasta transformarse en la hispanofilia característica del canon cultural puertorriqueño.<sup>6</sup> La tesis de Miguel

---

<sup>5</sup> Una muestra de lo que pretendo decir puede consultarse en R.B. Bothwell y L. Cruz Monclova, *Los documentos... ¿qué dicen?* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1974): 362-8, 540-1, 543-4, 583-4, entre otros. El discurso guerrerista le dio a la colonia lo que un poderoso sector había siempre aspirado: la ilusión de la unidad o la asimilación con España que tanto asimilistas como autonomistas en cierto modo reclamaban.

<sup>6</sup> Véase a M. Meléndez Muñoz, “Capítulo X. 1868- El jibaro insurrecto. 1887- El

Meléndez Muñoz es clara en cuanto a esto. La unidad que él observa tiene un carácter bien definido. El jíbaro, que es su conceptualización de lo nacional, actuó “como colaborador”, “al lado de sus hermanos peninsulares” en ese ámbito.<sup>7</sup> La esperanza y la confianza en el triunfo de España en la coyuntura de la guerra contra los Estados Unidos parecía clara.<sup>8</sup> El papel del jíbaro fue el de un cómplice de la hispanidad retrógrada que más tarde muchos dibujarían. La lectura de Meléndez Muñoz del momento del 1898, no refleja otra cosa sino el proyecto político de su generación.

La idea de un pueblo americano distanciado de la práctica de la guerra, sin tradición militar, aparece en esta literatura reiteradas veces. El mismo Meléndez Muñoz, en su interesante relato del Dr. X, “sospechoso de radicalismo” por su formación estadounidense, pone a aquél a afirmar sin que le quede un átomo de duda “que el pueblo americano no es militarista”, “no tiene tradición guerrera”, “es muy laborioso y emprendedor”.<sup>9</sup> Incapaz de ver el expansionismo como un ejercicio de fuerza el Dr. X. argumenta públicamente en la tertulia, como traducción de la esperanza modernizadora, contra un símbolo del poder tradicional, el Padre Miguel Fretó. Aquel Dr. X, tan genérico como la modernidad de la que se hacía portavoz, no parece haber sido sino el mismo Guachinanguez en el que Rosendo Matienzo Cintrón había convertido a José Celso Barbosa.<sup>10</sup> El aliento arielista, proyecto típicamente treintista, estructura el planteamiento de Meléndez también en este caso. En síntesis, la imagen de los Estados Unidos antes y durante la guerra, aparece signada por la confusión y el caos, antes que nada. El soldado, me parece, era España porque la guerra se entendía dentro de la tradición que ella había canonizado. La guerra moderna, no era sino la parodia de la guerra verdadera, aquella en la que el honor y el poder todavía se jugaban a la vez.

A la larga la eventualidad de la guerra no fue otra cosa que una

---

jíbaro componteado y 1898- El jíbaro, guerrillero, primero...y sedicioso después. El jíbaro en el siglo XX” *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III* (Barcelona: Ediciones Rumbos, 1963): 596.

<sup>7</sup> M. Meléndez Muñoz, *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III*; 592.

<sup>8</sup> M. Meléndez Muñoz, *Cayey en el drama del cambio de soberanía (Año 1898)* *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III*; 130.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>10</sup> R. Matienzo Cintrón, “Un gobierno militar, naval y tal [ms]” L.M. Díaz Soler. *Rosendo Matienzo Cintrón. Recopilación de su obra escrita. Tomo II* (Río Piedras: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1960): 58.

invitación a la interpretación de lo nacional desde una óptica que tenía que ser forzosamente nueva. De hecho, cualquier lectura detenida de los intérpretes de lo nacional de la primera generación que se enfrentó a la nueva soberanía hacia 1910, con las herramientas que le ofrecían los modernismos hispanoamericanistas, los romanticismos tardíos y las vanguardias renovadoras; de la generación de 1930, la que se impuso la tarea de responder la pregunta del origen del ser insular desde una perspectiva moderna y ordenada; y la del 1950, que creyó concretarlas en la liturgia de las tres razas abiertas a lo nuevo del siglo XX; traducen un protagonismo de lo hispano que para muchos es todavía el único elemento que mantiene a la cultura nacional anclada en la convicción de que es “otra” y “distinta”. No sólo traducen el protagonismo de lo hispano. El artista, el académico, el hombre de letras, es el responsable de la suprema definición. No tiene que preguntarse si es o no el traductor de las masas, o ni siquiera si preocupa a las masas verdaderamente el asunto de definirse.

El “sesgo” del 1898, construido sobre la imagen de la nostalgia por un pasado perdido o el de un doloroso cambio, sobrevivió desde la *Crónica de la Guerra Hispanoamericana* (1922),<sup>11</sup> aun antes; hasta buena parte de la historiografía del protestatario 1960 y del cuestionador y cientificista 1970. En este marco de referencia, la utopía era el pasado, pero el pasado empezaba antes de 1898. La metáfora de “la vuelta al conuco”, arma tan bien elaborada por Meléndez Muñoz en sus textos,<sup>12</sup> tenía sus costosas implicaciones. El conuco era la mitológica pequeña propiedad, único mecanismo social capaz de oponerse al poderoso capital extranjero en su proceso de acaparamiento de tierras, y único mito capaz de unir a un pueblo ansioso de tierra. La cantada modernización tenía sus múltiples rostros. Agredía una naturaleza, un estilo de ser que daba sentido vital a un pueblo. Para Meléndez Muñoz la proletarización (la pérdida del conuco) y el obrerismo (la organización sindical) eran enemigos del jíbaro (del espíritu nacional).<sup>13</sup> Pero naturalmente

---

<sup>11</sup> Una buena síntesis de este texto con información biográfica de A. Rivero Méndez puede encontrarse en M. de los A. Castro Arroyo, “¿A qué pelear si los de Madrid no quieren? Una versión criolla del 98 en Puerto Rico”, *Revista de Indias* 57.211 (1997): 657-94.

<sup>12</sup> M. Meléndez Muñoz, “La vuelta al conuco. Sobre esto y aquello...”, *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III*; 171.

<sup>13</sup> M. Meléndez Muñoz, *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III* 170 y del mismo autor “La realidad del jíbaro. Sobre esto y aquello...”, *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III*; 157.

ambos fenómenos sociales eran productos de “sesgo” del 1898 primero que nada y, a la larga también se convertían en enemigos de su proyecto político.

En el plano teórico el “pasado idílico” sólo podía existir después de la invasión del 1898. El hispanismo que algunos resaltaron del momento de la guerra no parece haber sido más que un gesto vacío en un momento de confusión. El hispanofilismo que fue madurando después de la invasión hasta convertirse en el cimiento ético de la resistencia a la agresión cultural de los Estados Unidos, no parece haber sido sino la única opción capaz de sintetizar el “idilio” pre-invasión. A fin de cuentas, los nacionalismos y los populismos del 1930 y del 1940, pudieron ufanarse de ese origen ideológico común. La fuerza que estaba detrás de todo ese proceso como indicadora de caminos era una: la noción de la historia como maestra, es decir, la noción moderna de la historia como séquito alrededor del cual se ordena el caos de los hechos.

Lo cierto es que, bien mirada la situación, la vida del hombre y la mujer comunes antes y después del 1898, muestra lamentables paralelos de miseria y opresión hasta muy entrado el siglo XX que nadie puede tampoco pasar por alto. Lo que quiero decir es que en la vida cotidiana, una bandera arriada y otra puesta, un acto heroico de Illescas en Coamo o de Cervera en altamar; o un Eduardo Lugo Viñas al frente de los “Porto Rican Scouts” tienen un significado distinto que en el tablero del historiador y en del poeta.

## **El discurso y la traición**

Si las gentes hablaran a través del discurso de sus intelectuales, de las elites o sus líderes, el problema de la reinterpretación del 1898 se podría resolver por medio de una simple revisión crítica de la literatura, la escritura y el discurso que ha sido canonizado como el que sintetiza la nación puertorriqueña. El asunto tal vez podría limitarse a revisar el complejo juego metafórico generacional que construyeron aquellas elites para expresar sus avenencias y desavenencias, que fueron múltiples y significativas, con las circunstancias nuevas del siglo XX.

La interpretación que un sector de las elites le dio a Puerto Rico quizá pueda ser dramatizada por medio de una simple anécdota. Hacia el mes de enero de 1911, en un gesto simbólico de la actitud de la primera generación de pensadores bajo la soberanía americana, generación que había vivido personalmente el cambio, un pensador marginal como lo fue Rosendo Matienzo Cintrón, resumía lo

que pretendo decir. “Mi pasado —decía— me llena de tristeza, mi presente de confusión y mi porvenir me alienta”.<sup>14</sup> Todavía Matienzo no se había inventado la utopía del pasado hispánico, del “idilio” pre-invasión típico del hispanofilismo y del nacionalismo treintista. Su utopía estaba en el futuro, al lado de la soñada modernidad americana. La confesión de su estado de confusión era totalmente atípica entre los pensadores de su tiempo. A la altura de 1910, lo que parecía predominar era poseer un programa o un proyecto político bien esbozado. De hecho, poco después también Matienzo se hizo partícipe de aquellas posturas mediante la fundación del Partido de la Independencia. Lo que sucede es que la naturaleza de las continuidades y discontinuidades durante el período inter-siglos facilitó en algunos pensadores la evasión hacia esferas extrañas, a la vez que impidió a la mayoría escuchar las “otras voces” de la nación. Esa podía ser la raíz de su confusión confesa.

Mi intención, en primer lugar, es echar una ojeada a una muestra de esas otras voces, de esa expresión, llámese literatura menor, marginal o no-canónica, a fin de obtener un balance de la diversidad de significados que la misma imprimió no sólo al fenómeno de lo histórico en general, sino al 1898 en particular. En cierto modo, de lo que se trata es de determinar la impresión que “la guerra”, en sus múltiples manifestaciones, pudo dejar en una muestra de la literatura no-canónica puertorriqueña hasta 1950. El concepto “literatura” ha sido utilizado en el sentido más amplio posible dentro de las limitaciones de este trabajo, como toda palabra impresa entendida como una manifestación de los proyectos ideológicos de ciertos sectores sociales. En última instancia, nada le asegura al redactor, al académico o al pensador canónico o mayor, no-canónico, menor o marginal, su condición de voz traductora de la cotidianidad de la gente común. El emisor de la palabra no tiene ninguna garantía de que es un fiel reflejo de la voz de la cotidianidad de las mayorías.

De lo que se trata, en segundo lugar, es de revisar una versión semi-silenciada de la historia insular, un discurso obscurecido a través del tiempo, que quedó atrapado en los laberintos del olvido que son los laberintos en que el investigador encuentra a la gente común y trata de responder a la pregunta de por qué está allí. No se trata, en consecuencia, que me vaya a centrar en la literatura de una clase social como la presuntamente obrera; o en la que la cronología

---

<sup>14</sup> R. Matienzo Cintrón, “El tío Sam y Pancho Ibero” [ms] L.M. Díaz Soler, *Rosendo Matienzo Cintrón... Tomo II* 285. El tío Sam y Pancho Ibero son síntesis nacionales que el autor espera ver darse la mano en un proceso de colaboración y aprendizaje mutuo. Los visajes de la dialéctica arielista son patentes.

tradicional impuso como literatura de la transición porque maduró alrededor del cambio de siglo. De hecho, mucha de aquella literatura hizo caso omiso al 1898 o simplemente no enfatizó en él tanto como el testimonio o la crónica periodística. Una revisión detallada de la literatura de creación publicada en la prensa sangermeña en particular durante el período de la transición, pienso en revistas como *El Abanico*, *El Eco de las Lomas*, *La Opinión*, *El Patriota*, *El Porvenir*, entre otros, jamás se ocupó del problema” del 1898 como tal. Aquella prensa, publicada en un momento crítico del proceso puertorriqueño de modernización, los años 1891 a 1903 que fueron lo de la maduración de la tradición hispánica y los de su ruptura, estaban demasiado embebidos en los proyectos modernizadores que España había esbozado para su única colonia segura en el Caribe. Sus compromisos con el cambio y el progreso se habían traducido a compromisos con España mientras ésta estuvo allí. Del mismo modo, el lenguaje de la literatura que se publicaba en sus páginas respondía más bien a los modelos de un ya anticuado y evasivo romanticismo tardío, mejor aliado que reto dentro de una sociedad cambiante.<sup>15</sup>

En tercer lugar, debe quedar claro que si se pretende un análisis amplio del asunto según se ha planteado, tampoco se puede encarcelar la literatura en las trampas de los géneros que la tradición ha canonizado. Testimonio, discurso histórico, crónica periodística, literatura de ficción, ensayo interpretativo: todos los géneros accesibles deben ser interrogados, y esa es mi intención, como simples modalidades del discurso del poder. A fin de cuentas, todos ellos pueden ser de utilidad para lo que me propongo.

### **La maldición de las relecturas**

Una relectura del “Diario...” y de la *Crónica de la Guerra Hispanoamericana (1898 / 1922)* de Ángel Rivero Méndez<sup>16</sup> da la impresión de que el militar pretende no dejarle duda al lector en cuanto a todo el respeto que despertaron las tropas de los Estados Unidos entre los soldados españoles y las columnas volantes puertorri-

---

<sup>15</sup> Una muestra de la literatura local de San Germán del momento entre siglos puede ser consultada en el Archivo Histórico Municipal de San Germán, Colección de periódicos. En la referida muestra predomina el espíritu localista y la prensa no ha perdido aún el carácter de “hoja de anuncios” que le convertía en un documento aceptable dentro de un ordenamiento autoritario.

<sup>16</sup> A. Rivero Méndez, *Crónica de la guerra hispanoamericana* (Nueva York: Plus Ultra Educational Publishers, Inc., 1973). La primera edición es de 1922.

queñas, especialmente después del bombardeo de San Juan en mayo de 1898 y del desembarco del 25 de julio. El hecho de que el respeto aparezca en esas circunstancias particulares lo ubica muy cerca de las fronteras del miedo. Aquella actitud honorable, respetuosa y cívica, en cierto sentido civilizada, con todo lo que eso significaba en las mentalidades de la época, facilitó el proceso de invasión sin lugar a dudas. Muchos de los pueblos en la ruta de Guánica a Cayey, y de Guánica a Añasco, no mostraron resistencia a los invasores. Por el contrario, según el relato los vítores sustituyeron a la resistencia.

Pero aquella situación no condujo a la total aceptación de los códigos morales, culturales y éticos de los vencedores. Claro que Rivero Méndez estaba hablando del fenómeno de 1898 en 1922, veinticuatro años más tarde, cuando ya la presencia de los Estados Unidos en Puerto Rico era parte de la cotidianidad insular y de su problemática. Y evidentemente hablaba como el militar que había defendido los intereses de España, no como un puertorriqueño consciente de su nacionalidad, según han pretendido algunos críticos. Su afán de protagonismo tampoco es muy meritorio, es simplemente un elemento humanizador del texto.

A nadie debe sorprender, por lo tanto, el lenguaje aparentemente nacionalista, comprometido, esperanzador y confiado que predominó en su texto y en la prensa, fuese autonomista o conservadora entre enero y febrero de 1898. Aquellos meses eran la antesala de la guerra y reinaba la confusión respecto al enemigo que se cernía sobre España. Por eso un vocero es capaz de decir: “La obra del Gobierno será nuestra obra”. Era el periódico *El Liberal* del 20 de enero. La identificación de aquel foro autonomista con el poder peninsular era total. Para los ideólogos de *El Liberal*, ellos eran el poder, tal y como insiste el viejo mito de la democracia plural y popular. Pero también tal y como la culminación de un viejo ideal autonomista, la Carta de 1897, parecía garantizar. Por eso el autonomismo insiste en que se “halla pronto al sacrificio”, como quien piensa que la lealtad que se inventa es suficiente garantía para el triunfo que se sueña.<sup>17</sup> El lenguaje bélico es el lenguaje de la entrega. Los paralelos entre el lenguaje de aquel hispanismo finisecular y el hispanofilismo treintista deberían ser considerados aparte. Lo cierto es que la concepción del “pasado idílico” se presentía en aquellos discursos.

Del mismo modo, el hecho de que *El Boletín Mercantil* publicara

---

<sup>17</sup> R.B. Bothwell y L. Cruz Monclova, *Los documentos...* 363.



un artículo titulado “¡Viva España!” el 9 de abril, no debe causar algazara. Ese era uno de los foros de los incondicionales y del gobierno.<sup>18</sup> Su lenguaje era el del poder peninsular y su resistencia al cambio les convertía no sólo en los mayores hispanistas sino en los más notables y persistentes antiyanquis. Los paralelos entre el lenguaje de aquellos sectores autoritarios del hispanismo y el nacionalismo treintista tampoco pueden ser puestos en duda. Pero el que *La Democracia* del 21 de abril, periódico que era la voz de Luis Muñoz Rivera y de los sagastinos en Puerto Rico, ofreciera “en cada puertorriqueño un soldado” en un documento titulado “Todo por la Patria”, sí resulta patético.<sup>19</sup> Resulta patético especialmente cuando al cabo de los años, el historiador, el relector morbosos en este caso, está en posición de mirar los caminos múltiples que tomaron los autonomistas después de la invasión del 1898. La vacilación hostosiana, que era la de los puertorriqueños según una autoridad, ya otros la habían visto en todo muñocismo desde 1880. Las traiciones de que he hablado, ya se podían atisbar. La reverencia casi religiosa al heroísmo español, heroísmo también imaginado y construido durante cuatrocientos años de coloniaje, dio contra el muro de una modernidad avasalladora en 1898 para hacer de la lealtad a la nación un juego impredecible. El heroísmo americano se reconstruiría bajo otros criterios muy distintos a los de la tradición hispánica.

Quizá el ejemplo más claro de ello sea la postura recogida por Meléndez Muñoz en su breve trabajo “La estética y la guerra”. Su posición no puede ser más clara. Meléndez Muñoz, un testigo del 1898 citado varias veces en este texto, se atrevió asegurar que “la guerra ha perdido su acento teatral al modernizarse”.<sup>20</sup> La modernización había vuelto a aparecer como un enemigo pero la transformación de la idea de la guerra era, en gran medida, responsable de la situación de la isla. “Ya la guerra no es un arte”,<sup>21</sup> sostenía desde la cómoda posición del ateneísta. “Sault, Kléber, Massena, Murat...ayer. Hoy...los tipos burgueses-mecánicos del anciano Pétain y de Weygand, el vencido...”.<sup>22</sup> La noción de Meléndez Muñoz era clara. En su utopía el soldado anterior al siglo XX, tenía resuelto el dilema de las armas o las letras. La profesionalización del ejercicio de las

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 536-7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 540-1.

<sup>20</sup> M. Meléndez Muñoz, “La estética y la guerra. Sobre esto y aquello...”, *Obras Completas... Volumen III*; 244.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 245.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 246.

armas desmereció al soldado, pero debo recordar que eso fue lo que garantizó la derrota definitiva de España ante el ascendente poder estadounidense.

En otro poco conocido texto de Manuel García Cabrera, imaginado alrededor de los años 1914 a 1918, el autor se enfrenta de manera tradicional al problema de la modernización y la muerte de un modelo vital. Su frontera es el “sesgo” del 1898. Digo de manera tradicional porque produce el texto al modo cervantino, mediante la técnica del “manuscrito hallado”, y por la constante evocación a un pasado y a un espíritu que aspira reconstruir. La idealización del soldado, recreado éste sobre el concepto que Meléndez Muñoz hubiese llamado la guerra de “acento teatral” o la guerra articulada como un “arte”, le sirve de cimiento en el relato “Literatura de la Primera Guerra Mundial. Memorias de Juan de Ávila”.<sup>23</sup> Ávila es un soldado con los rasgos de uno del siglo XIX para el cual aventura, amor y honor fueron las mayores guías vitales. Esos mismos principios, y la emulación del heroísmo español, le llevaron a luchar al lado de los franceses ante el avance de Hindenburg. Los matices que Meléndez Muñoz y García Cabrera imponen a sus argumentos, no dejan lugar a dudas en un elemento: el soldado era España. La modernidad no era capaz de producir aquel tipo de mito.

### **Esa capacidad de vacilar**

Culturalmente, los textos traducen múltiples vacilaciones pero también múltiples acuerdos, conclusiones que parecen irreversibles. Inventar un don Pancho Ibero para enfrentarlo al Tío Samuel, era avenirse a un juego de opuestos que nada garantizaba en última instancia.<sup>24</sup> Pancho Ibero era el gesto de una América en la cual el rudo Pancho era lo americano, y el suave Ibero el signo del origen.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> M. García Cabrera, *Estudios* (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1987): 43-9. García Cabrera fue el fundador de Biblioteca de Autores Puertorriqueños, una de las colecciones más significativas en la tradición del libro insular después del cambio de soberanía. Su colección se transformó, al cabo de los años, en el espejo de la generación del treinta y sus herederos.

<sup>24</sup> Véase además del ya citado supra “El tío Sam y Pancho Ibero” al mismo R. Matienzo Cintrón, “Pancho Ibero” *Rosendo Matienzo Cintrón... Tomo II* 283-4. Pancho es un invento alrededor de la obra de Benito Pérez Galdós y muestra grandes paralelos con el “Ávila” de M. García Cabrera y con el soldado de M. Meléndez Muñoz, síntesis de las armas y las letras. En el caso de R. Matienzo Cintrón, las armas son substituidas por el trabajo. El pacifismo del espiritista le impedía rendir culto al soldado en cualquiera de sus manifestaciones.

<sup>25</sup> *Rosendo Matienzo Cintrón... Tomo II*; 283.

Los fundamentos del arielismo se estaban insinuando en los textos no-canónicos desde tan temprano como el 1911. Para muchos fue la única manera de enfrentar el “sesgo” del 1898.

¿Por qué se vacila? Lo que sucedió fue que el 1898 forzó a las elites a negociar un arreglo con aquel nuevo poder. Naturalmente, en el arreglo las elites no estaban dispuestas a perder un ápice de sus privilegios seculares. Eso, me parece, ha quedado plenamente demostrado en toda una serie de investigaciones recientes que se han visto precisadas a ordenar las continuidades del poder en el período inter-siglos.<sup>26</sup> Por ejemplo, aceptar una fórmula de americanización no pareció, a la larga, problemático para los sectores de poder en la colonia. El asunto era el contenido de dicho proceso de americanización y los espacios que esa americanización dejara a la preservación de ciertas expresiones distintivas. Aceptar la americanización no tenía que significar, necesariamente, dejar de ser un puertorriqueño. No tenía que significar eso porque la americanización no era otra cosa que la “modernización material” de un país que en aquel momento se entendió como víctima del atraso más atroz. La definición que ellos le daban a aquel fenómeno se circunscribía a los cambios materiales, al progreso económico, a la modernización y al progreso que Estados Unidos significaba para Puerto Rico, El Caribe y el mundo, y eso nadie iba a rechazarlo en 1898. Aquel “progreso” era uno de los preceptos consagrados en el lenguaje de la política y la economía de la época lo mismo entre conservadores que entre liberales, llámense ortodoxos, puros o liberales. “Progreso” y “orden” iba de la mano en el discurso del poder. La verdadera apostasía hubiese sido no ser un amigo de estos principios en el siglo del “progreso”.

Para el ya citado M. García Cabrera, el libro y la palabra impresa fueron a la larga los forjadores de una opinión y de una resistencia pero también fueron claves en el proceso hacia el progreso que vivió la nación durante el siglo XX. El libro fue también la traducción del tempo de una época que él sólo podía ver en la Generación del 30. La librería, tan asociada al libro, no dejaba de ser sin embargo una experiencia eminentemente urbana, forjadora y producto del mundo de la urbe.<sup>27</sup> Pero el libro también era España y su reflejo. El “idilio

---

<sup>26</sup> Una buena muestra de lecturas recientes sobre el 1898 dentro de esa línea de análisis puede descubrirse en el tomo editado por L.E. González Vales, ed., 1898: *Enfoques y perspectivas*; S. Álvarez Curbelo, et als., *Los arcos de la memoria...*

<sup>27</sup> M. García Cabrera, “Las librerías de San Juan a principios de siglo,” *Folios* (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1984, 2da. Ed.) 1-3. La librería era un fenómeno más abierto que la mera tienda de libros. Entre los materiales sin clasificar

del pasado” era imposible de ocultar tras leer una frase del texto del editor. Cuando hablaba de la Librería Sanjurjo Vidal, ubicada en la calle San José, entre la San Francisco y Fortaleza, Bernardino su dueño aparece en una mecedora de bejuco. “El interior de la librería —enfatisa— era bastante obscuro”.<sup>28</sup> García Cabrera fue concluyente cuando dijo: “la inmensa mayoría de los libros eran españoles”.<sup>29</sup> Su boceto de la ciudad del libro no deja lugar a dudas de que hacia 1910, cuando aquella primera generación de observadores tomaba conciencia de la presencia estadounidense en Puerto Rico, el mito de la España culta se iba fortaleciendo en ciertos sectores. La importancia que el autor, empresario del libro, le dio a la labor de Cristóbal y Romualdo Real en *El Heraldo Español*, la tipografía Real Hermanos y, después de 1910 en la revista *Puerto Rico Ilustrado*, evidencia lo que acabo de decir.<sup>30</sup>

Del mismo modo, la conclusión de una investigación reciente sobre el casino español de San Juan es clara. Más allá del relevo imperial que muchos habían imaginado “el 1898 más bien implicó que en las salas del Casino Español se produjera un ajuste político y cultural ante las nuevas realidades coloniales”.<sup>31</sup> Retener la ciudadanía española, lazos económicos, culturales y familiares con la península y velar por el buen nombre de España<sup>32</sup> les permitió en gran medida sobrevivir ante la agresiva actitud de los Estados Unidos durante los primeros años después de la guerra. La cuestión era sobrevivir y cuando fue necesario abandonar proyectos que podían parecer radicales, como era el de fundar una colonia española en Puerto Rico, se abandonaron.

Lo que parecía difícil negociar era aquel proyecto de asimilación material, y la asimilación cultural a los Estados Unidos que muchos veían como procesos inseparables. Para estos sectores aquellas dos caras de la americanización tenían que ser impuestas. Dos de

---

el Archivo Tió de San Germán he notado incluso como tiendas por departamento como “La favorita” suplían libros de diversos temas a buen precio a sus clientes.

<sup>28</sup> M. García Cabrera, *Folios* 5.

<sup>29</sup> M. García Cabrera, *Folios* 1.

<sup>30</sup> M. García Cabrera, *Folios* 13. El mismo interés puede verse en M. García Cabrera, “El libro puertorriqueño” *Folios* 46. En este ensayo, en último caso, la tesis es filiar la industria del libro con el populismo muñocista y asegurar su papel protagónico en el proceso.

<sup>31</sup> J.M. Pérez Rivera, “El antiguo Casino Español de San Juan tras la crisis de 1898”, S. Álvarez Curbelo, *et als.*, *Los arcos de la memoria...* 261.

<sup>32</sup> M. Pérez Rivera, “El antiguo Casino Español de San Juan tras la crisis de 1898”, S. Álvarez Curbelo, *et als.*, *Los arcos de la memoria...* 263, 266.

los autores más evidentemente comprometidos con este tipo de proyecto fueron Paul G. Miller, el historiador, y Juan B. Huyke, el pedagogo y el polígrafo. Miller y Huyke coincidieron en la construcción, en las décadas del 1920 y el 1930, de una literatura de fines pedagógicos y edificantes que la tradición canónica ha despachado, a veces, con suma facilidad por su trasfondo abiertamente americanizador y asimilista. Aunque ellos no son el único ejemplo disponible, pienso en “El jíbaro americano” de Pablo Morales Otero, por ejemplo,<sup>33</sup> la ansiedad de mediar entre el invasor y el invadido a veces restó credibilidad a estos otros autores. Además sería muy difícil hallar en Miller o Huyke una visión tan aterradora de algunos aspectos de la modernidad como aquella de Morales cuando dice: “el camión invade nuestros caminos y a su ritmo metálico la vida se acelera, haciendo dura la brega y más fugaz la existencia”.<sup>34</sup> El planteamiento de Morales Otero se parece más al balance conservador que aspiraba Blanco en los años 50 que al afán de cambio total y a la confianza en la modernidad de Huyke y Miller.

Pero esos compromisos totalizadores, evidentes en la vida política de ambos, no impidieron su convivencia ideológica con la idea del jíbaro y del campo que ya había sido tomada como la mejor traducción de lo *nacional* por sus coetáneos. Los textos “Morse” (1925) y “Lincoln, padre” (1925), pensados desde Puerto Rico al lado de “Hostos” (1925) por Huyke; o un “Cuento de Santa Claus” (1925) del mismo autor, verdadera antítesis del “Santa Cló va a la Cuchilla” de Abelardo Díaz Alfaro, son elementos que hablan de una ideología más compleja de lo que se han inventado las polarizaciones simplistas.<sup>35</sup> La intención de los textos resulta obvia. De lo que se trataba era de hacer partícipes a sus lectores insulares del pasado heroico de los Estados Unidos esencialmente.

Por lo regular, siempre que aquella literatura miró el 1898, se cuidó de correr dentro de unos márgenes bien precisos. No podía salvar de ninguna manera el carácter militar de un fenómeno que

---

<sup>33</sup> P. Morales Otero, “El jíbaro americano,” *Nuestros problemas* (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1943): 27-38. La lectura de Morales Otero obedece a los mismos parámetros de Blanco y Pedreira a quienes cita. Contiene elementos de la crítica a la proletarianización de Meléndez Muñoz y aspira a un puertorriqueño en el que lo americano sea parte constituyente.

<sup>34</sup> P. Morales Otero, “El jíbaro americano”, *Nuestros problemas* 37.

<sup>35</sup> J.B. Huyke, *Páginas escogidas* (Boston: D.C. Heath y Compañía, 1925). Los textos están según el orden citado en las siguientes páginas, “Morse”, 49-59, “Lincoln, padre,” 73-8, “Cuento de Santa Claus,” 10-7. La presencia de Hostos parece estar dirigida a recoger al prócer cívico por excelencia, el más cercano a la imagen del maestro tolerante que educa esencialmente sin alterar dramáticamente un orden.

incluso era difícil catalogar de “invasión” porque ello hubiera representado una apostasía. El soldado, el español de la resistencia, el machetero de las patrullas volantes de insulares, e incluso el tiznado o sedicioso sobrevive en la invisibilidad. Esa invisibilidad secular desembocó a la larga en los ya tediosos debates en torno a los probables compromisos de José Maldonado “Águila Blanca”, convirtiéndose en manía comprometerlo con lo que el historiador está comprometido.

Cuando pienso en el 1898 tal y en la manera en que se vierte en el contexto de lo que llamo literatura menor o no-canónica me sorprenden ciertas tendencias que hablan del impacto del pueblo americano sobre un Puerto Rico profundamente hispanizado en el sentido que ese concepto podía tener a fines del siglo XIX. La hispanofilia es un asunto posterior al 1898 porque antes de ese momento Puerto Rico era España. Si una voz como la de Ángel Rivero Méndez, testigo, actor y puertorriqueño, había hecho todos los esfuerzos por destacar el carácter bélico, castrense y militar de aquel proceso desde una perspectiva española, las tendencias de otras voces eran totalmente distintas. Claro que a Rivero Méndez le iba el honor en el relato y ese no era el caso de muchas de las otras voces. Para Rivero Méndez, Voluntario e incondicional antes de 1898, la necesidad de salvar el honor y el valor de sus soldados estaba por encima de todo. La guerra como tal tenía que ser salvada para que él se salvara con ella como *soldado*. Todas las invenciones de la Crónica... son, en gran medida, comprensibles.

Miguel Meléndez Muñoz se enfrentó al problema del soldado del 1898 de manera original. Por una parte se abrazó a la imagen del cínico mito de los “*soldados desconocidos*, los héroes anónimos de todas las guerras y de todos los tiempos”,<sup>36</sup> mito que transforma la invisibilidad en genio. En la medida en que dentro de su discurso el jíbaro era la síntesis de lo nacional, salvar al desconocido y al invisible era salvar al jíbaro. Era una manera de justificar su invisibilidad pero ese es otro asunto. Aquel heroísmo estaba obviamente modelado en los moldes del hispanismo del fin de siglo y de la hispanofilia treintista. En cierto modo se trataba de un héroe civil forzado por la historia a vivir la experiencia del militar.<sup>37</sup> De lo que se trataba era de garantizar la idea de que el pasado heroico de la España de los conquistadores era el de los puertorriqueños. Entre Huyke y Miller y

---

<sup>36</sup> M. Meléndez Muñoz, *Cayey en el drama del cambio de soberanía* (Año 1898); *Obras Completas... Vol III*; 135-136.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 135-136.

Meléndez Muñoz, las diferencias son de tonalidades solamente.

Esa no fue la forma en que vieron el proceso otros testigos de la época. Luis Sánchez Morales, miembro del gabinete autonómico como subsecretario de hacienda y autor de centenares de artículos y relatos muestra de la cual puede consultarse en el tomo *De antes y de ahora* (1936), tiende a trivializar el episodio bélico hasta transformarlo en una parodia de sí mismo.<sup>38</sup> La teoría del “desembarco pacífico” ante “la invasión violenta” encuentra en estas versiones y narrativas un fuerte cimientto. El relato testimonial “El sombrero militar”, curiosamente firmado el 4 de julio de 1933, es en gran medida el mejor ejemplo de ello.<sup>39</sup> El honor de la milicia española es burlado cuando el sombrero, que debe representar la dignidad militar le queda grande a un soldado recién inventado para una guerra grande. El soldado es Sánchez Morales. La imagen de siglos de una España grandiosa estaba rota.

El único héroe salvable para Sánchez Morales es el Capitán Frutos López, de Coamo, personaje de quien “el espíritu de Don Quijote se posesionó” pero “todo tirando a Sancho”.<sup>40</sup> Otra vez las minucias de Pancho Ibero aparecen. La vulgaridad del Pancho de Matienzo Cintrón y la de Sancho de Sánchez Morales son paralelas. El escritor no parecía recordar la actitud de Sancho ante el Quijote cansado en su lecho de muerte cuando le decía: “No se muera vuesa merced señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida, es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía”.<sup>41</sup> La paradoja es obvia: de lo que se trata es de definir un héroe indeciso o fronterizo entre arieles.

Lo que quiero decir es que el Quijote vencido puede ser una mejor síntesis de la España del 1898 que un Sancho dispuesto al sacrificio por el amo, malinterpretado por la academia del 1930. León Felipe Camino Galicia, el zamorano y uno de los poetas más extraños de su tiempo, supo figurarlo de ese modo en su apacible

---

<sup>38</sup> Véase por ejemplo a L. Sánchez Morales, “El bombardeo” *De antes y de ahora* (Madrid: Centro Editorial Rubén Darío, 1936): 459-71, texto en cual la confrontación se transforma en juego.

<sup>39</sup> El relato puede consultarse L. Sánchez Morales, “El bombardeo”, *De antes y de ahora* 453-58.

<sup>40</sup> L. Sánchez Morales, “El Capitán Frutos”, *De antes y de ahora* 476.

<sup>41</sup> M. de Cervantes, *El Quijote. Lectura de Camilo José Cela* (Alicante: Ediciones Rembrandt, S.A., c. 1981) 287. Ese fue el discurso del soldado quijotizado por el afecto al amo. Los debates en torno a los límites entre la cordura y la locura, y el quijotismo y el sanchismo quedan rotos cuando se llega a este discurso del escudero.

texto “Vencidos”.<sup>42</sup> Sólo pudo hacerlo adoptando la postura de Sancho al filo de la muerte del Quijote. Los versos “hazme un sitio en tu montura, / caballero derrotado” o “ponme a la grupa contigo, / caballero del honor”,<sup>43</sup> muestran la actitud sanchesca de aceptar la derrota pero adoptar la locura como una forma del nihilismo.

Ahora cuando se lee la literatura puertorriqueña y se divisan los textos de lo que sí fue una guerra, de lo que parece tratarse es de una impertinente tendencia a dictar una imagen que Rivero Méndez, con cierta tonalidad cervantina y caballescica, llamaba “desigual lucha”, según un texto de 1933; o “desigual batalla”, según otro de 1923. La derrota de España, estaba escrita en el libro de la vida. Toda forma de resistencia era una resistencia a la manera de un Quijote tal mal entendido como su Sancho. La actitud quijotesca, para este tipo de testigo, era la del soldado que se sabía de antemano derrotado y aún así se enfrentaba a su Sansón Carrasco.

La parodia se transformó en el mayor artificio de aquellos que no pudieron hablar de la guerra del 1898 de otra manera. La escritura paródica del heroísmo es evidente en el texto “El bombardeo” de Luis Sánchez Morales, firmado el 9 de julio de 1933, relato en el cual el único personaje que se salva por su valor al continuar remando en medio de un chubasco de balas que no explotan, es el mulato Naguabo. Este mulato precisamente es el que no recibe el reconocimiento oficial del poder español.<sup>44</sup> La España decadente, se sugiere, es incapaz de reconocer al verdadero héroe. Debo recordar que el Sánchez Morales que habla ha reevaluado su imagen de España y ha aceptado buena parte de los valores de los Estados Unidos. Es parte de una interesante generación de amigos de aquel país que sueña a España y la vuelve a crear.

Meléndez Muñoz adoptó una posición parecida en la construcción de Chula y Agapita en su citado texto del 1898 en Cayey. Chula, “trascuerda” o ramera en su juventud, “acabada reumática (...) vieja como una ruina yente y viniente”, acechaba a los viejos clientes en las cercanías del Casino donde se entretenían “manipulando la enciclopedia de las 40 páginas (naipe)”.<sup>45</sup> La imagen de la España

---

<sup>42</sup> Véase L. Felipe, “Vencidos”, *Antología rota*, 2da ed. (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1965): 19-20. El texto es de 1920 y pertenece a la colección “Versos y oraciones del caminante”, El poeta sugiere que la España del siglo nuevo es la nación errante que algunos, llamándolo “nave al garete,” apropiaron como rasgo clave del Puerto Rico del siglo XX.

<sup>43</sup> L. Felipe, “Vencidos”, *Antología rota* 20.

<sup>44</sup> L. Sánchez Morales, “El bombardeo” *De antes y de ahora* 464-466.

<sup>45</sup> M. Meléndez Muñoz, *Cayey en el drama...*, *Obras Completas... Volumen III*; 22.



decadente parece evidente en el texto. Dos de los adjetivos favoritos de Meléndez Muñoz para hablar de España fueron “pobre y agotada”.<sup>46</sup>

Agapita, Brazo de Bronce, no sólo resulta ser una alusión a otra de las ficciones mayores de la historia del siglo XIX: la de Mariana Bracetti, prisionera durante la Insurrección de 1868 por revolucionaria, no por costurera. Agapita aparece en el texto con fuertes rasgos palesianos: “era un *specimen* mulatoide excepcional”, dice.<sup>47</sup> Es la atracción del macho la que fija la imagen de esta mujer. La atracción instintivamente se fija en la talla exagerada, el rostro y sus tonalidades, el cabello y sus atisbos de mulatería, el tórax y sus senos pequeños y duros, la grupa. Lo nacional y lo étnico se han sintetizado en Agapita para darle al lector una imagen de lo que el autor pensaba que era el país. Agapita era el país mulato ciertamente mirado desde la posición, repito, del ateneísta occidentalizado. Pero también Simplicio, el machetero vencido, era el país después del 1898.<sup>48</sup> Esa capacidad de lamentarse de su propia condición que desarrollaron los escritores de la Generación del 30 es verdaderamente sorprendente.

Meléndez Muñoz convirtió el 1898 de Cayey en una comedia interesante. Los apuntes específicos de la guerra nunca dejaron de ser una broma. El concepto “héroe a la fuerza” que inventó para hablar de aquellos militares puertorriqueños es suficiente argumento para imaginar su posición.<sup>49</sup> Él no sabe si el machetero se lanzaba contra el americano por su voluntad o si era porque el caballo se le desbocaba. El juego de adjetivos en cuanto al héroe es contradictorio y siembra un semillero de dudas en tomo a su naturaleza. “Aquellos valientes y maltratados soldaditos” —el diminutivo sugería incapacidades y falta de disciplina— desertaba por causas que él consideró minucias: el amor de paso.<sup>50</sup> *Los amantes de guerra* del folclor no compaginaban con el patriotismo hispanista soñado.

La derrota de las fuerzas españolas es parodiada por Meléndez Muñoz de manera evidente en el relato del reencuentro de Simplicio y Guadalupe después de la guerra. Ante la versión del abandono de

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, 128. El paralelo entre los rasgos de Chula y España no puede pasar inadvertido. Chula busca el de cada día cerca de los poderosos que compartieron con ella un pasado idílico. *Ibíd.*, 123.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, 124.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, 143.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, 136.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 137-138.

la posiciones españolas Guadalupe pregunta si los macheteros no hacían más que huir, huir, huir. Simplicio, herido en su orgullo le aseguró que “nosotros no juíamos. Díbamos de re-ti-ra-da. Reculando, reculando pa tomal paseiones...”.<sup>51</sup> El circo humano llega a su cenit con la venta de preseas de guerra a los americanos. Cada uniforme o sombrero español se remataba a los turistas o a los soldados por una buena cantidad. Pero era mejor pagado si estaba manchado de sangre: “con sangre de gallina...de puerco, de cualquier animal”.<sup>52</sup> La ilusión de la guerra vendía.

Es evidente, y esto me parece clave para entender el 1898 de la literatura menor o no-canónica, que en la misma medida en que se desmerecía el carácter bélico del episodio había una acusada tendencia a folclorizar cada vez más un fenómeno de obvia trascendencia universal. Justificarlo no ha resultado difícil para muchos hombres y mujeres de letras. Amparados en la búsqueda de los héroes anónimos de la historia chica, también se pueden traicionar muchas cosas. Por eso a veces la literatura del ya comentado Sánchez Morales pareció para los constructores del canon un dardo dirigido a desviar la atención de las llamadas “realidades históricas”.

Esa trivialización del fenómeno es evidente en el lenguaje de otra testigo: Olivia Paoli Vda. de Braschi. A Olivia Paoli el 1898 le sirvió para tipificar las “pequeñas libertades” que habían representado los supuestos logros del Partido Autonomista Puertorriqueño en 1897. Establecer un cuadro comparativo ventajoso para los americanos no resultaba difícil desde su punto de vista. Después de todo ella era teósofa vinculada al espiritismo y el panorama de ambas escuelas de pensamiento en el pasado hispánico no fueron muy halagadoras.<sup>53</sup> El paternalismo del americano aparece reflejado como espejo, también opaco, en el fantasioso maternalismo de Olivia quien terminó llamando a los invasores de Ponce “My American boys”. Tolerancia, respeto y miedo ante el “otro” aparecen en extraño entretreído en el discurso de esta curiosa y especial mujer.<sup>54</sup>

Las versiones revisadas y otras como, por ejemplo, las de Roberto H. Todd o Bernardo Vega, inventan un 1898 cimentado sobre

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, 144.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 146.

<sup>53</sup> L. Torres-Braschi, *Olivia. Vida de Olivia Paoli Viuda de Braschi (1855-1942)* (Barcelona: s.e., 1979): 21. Véase el estudio de M.R. Cancel, “Teosofía y modernización: El Caso de Olivia Paoli Braschi” en M.R. Cancel, comp. *Historia y género: Vidas y relatos de mujeres en el Caribe.*; L. Torres-Braschi, *Olivia. Vida de Olivia Paoli Viuda de Braschi*, 43-58.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 37-38.

el criterio del evento crucial y el personaje que se constituye en el eje central y protagónico de un momento. La historia aparece como una construcción dramática ideada casi por una mente inteligente. Se trata de un procedimiento literario que invita a la reiteración y a la construcción de patrones en donde historia y ficción no están nada distantes.<sup>55</sup> La vuelta sobre el bombardeo de San Juan de mayo de 1898 y la utilización del mismo como un punto de contacto clave entre el león hispano y el águila yanqui, los símbolos de los dos poderes, se hace evidente en Todd y Sánchez Morales. El mismo Todd, junto a José Julio Henna, pretende constituirse en el “negociador” y el “intermediario” entre americanos y puertorriqueños.

Desde mi punto de vista, lo único que queda claro en todo esto es que una cosa era Mateo Fajardo, el hacendado arraigado en el valle de San Germán, y otra muy distinta el conspirador exiliado Roberto H. Todd. Fajardo provenía de una poderosa familia de hacendados, estaba emparentado por sangre con toda una serie de conspiradores que desaparecieron físicamente del suelo puertorriqueño disueltos en un exilio que pudo significar muchas cosas. Militó él mismo al lado de los separatistas. Era de formación hispana y terminó siendo el guía de los estadounidenses cuando tomaron el Valle de Hormigueros. El elemento en común entre Todd y Fajardo es que ambos se comprometieron con el anexionismo desde antes de la llegada de los americanos como tantos migrantes y exiliados puertorriqueños en Nueva York, Nueva Jersey, Boston y Filadelfia desde la década de 1860.

Por último, la tradición literaria de los años cincuenta, tan poco investigada en su ámbito menor o no-canónico, muestra unas tendencias que voy a apuntar someramente por lo curioso de las mismas. En la muestra, fundamentalmente textos del centro-oeste del país, se tiende a re-inventar un heroísmo que se reconoce el 1898 ha perdido desde la perspectiva de Puerto Rico y de España. Por eso es importante la lectura de *La muerte anduvo por el Guasio* (1960) de Luis Hernández Aquino.<sup>56</sup> En este caso, debo aclarar, no se trata de un literato menor ni estrictamente del cincuenta pero sí de una obra lastimosamente olvidada por la historia literaria tradicional. La “muerte” significa muchas cosas pero sobre todo es “resistencia” a la múltiple agresión del otro. La reinención del mito de Diego de

---

<sup>55</sup> Véase R.H. Todd, *Estampas coloniales* (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1954).

<sup>56</sup> L. Hernández Aquino, *La muerte anduvo por el Guasio*, 3ra ed. (Santo Domingo: Editora del Caribe, C. por A., 1969).

Salcedo se diafaniza en este texto de uno de los mejores indigenistas del país.

El deseo de reconstruir un pasado heroico se radica también en personajes como Frutos, no el Frutos López de la resistencia de Coamo, sino el camarero de “La Mallorquina” que presencié el bombardeo de San Juan y vivió para contárselo a José Arnaldo Meyners, periodista.<sup>57</sup> Otra vez el folclor marca pautas interesantes. El heroísmo de Frutos es su condición de testigo y su capacidad de recordar el cambio de siglo desde adentro del siglo que cambia. La nostalgia por un “pasado idílico” no abandona a este Frutos, como tampoco abandona la versión novelada de la invasión de Ernesto Juan Fonfrías en *Raíz y espiga* (1970). Fonfrías se duele y explica a través del texto. Pero ya su versión se ha ajustado al mundo social del 1950 y, aunque él es un autor marginal, su obra no representa un reto real al proyecto que se urde desde el poder que es el proyecto cultural del populismo.<sup>58</sup> Por el contrario, es una suma de posturas que, radicadas dentro del discurso nacionalista, aparecen como domésticas miradas dentro de la mirada populista.

El hecho de que los episodios se desarrollen en una hacienda de café llamada “La esperanza”, la evidente identificación del mundo del café con el autonomismo de 1897, la idea del cafetal como refugio ante el mundo nuevo, el moderno, la concepción de la hacienda de café como “la casa” y no la empresa, todo ello está acorde con el discurso populista sobre la cultura puertorriqueña durante el siglo XX.<sup>59</sup> El mismo patrón ocupa la extensa novela de Arturo Córdova Landrón, *Ilusión y aventura de Aquiles Zurita*, en donde las conexiones del héroe y benévolo señor, con la montaña como signo y el populismo muñocista resultan obvias. La sociedad señorial como alternativa tiene en este texto que mira a la invasión y que fue terminado de redactar hacia 1951, un papel protagónico evidente.<sup>60</sup>

## De la vacilación a la propuesta

La mirada a la muestra de literatura no-canónica me obliga a elaborar, al menos, una propuesta en torno a esta expresión urdida

---

<sup>57</sup> J.A. Meyners, “Frutos: Un documento humano”, *Siluetas y ensayos* (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1968): 7-12.

<sup>58</sup> E.J. Fonfrías, “XIII” y “XIV” *Raíz y espiga* (San Juan: Editorial Club de la Prensa, 1970): 217-62.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 218, 227, 243 entre otras.

<sup>60</sup> A. Córdova Landrón, *Ilusión y aventura de Aquiles Zurita* (San Juan: Editorial Librería Editorial Ateneo, 1998).

de manera tan peculiar. Es evidente que, durante el período inter-siglos, la conciencia insular evolucionó del más acendrado hispanismo a un americanismo soso de la manera más sorprendente. El “acomodo”, fuese este social, económico, político o cultural, se convirtió en regla; y la “supervivencia” en el fin último de la mayoría de las pretendidas voces del pueblo. La identificación del americanismo con la modernidad fue el mayor aliciente para cambio tan aparentemente drástico.

Pero aquel americanismo estuvo cargado de significados. Había quienes le circunscribían a la materialidad de la colonia y eran capaces de tolerar una americanización que no afectara las costumbres. Pienso en la voz mayor de Manuel Fernández Juncos y su compromiso con la conservación de lo que él creía era una cultura nacional en el cambio de siglo. Pero también hubo otros que pretendieron reconstruir la conciencia cultural del colonizado sobre el modelo de la asimilación total.

Esta literatura que, en gran medida, fue producto de testigos inmediatos o mediatos de la guerra, adoptó una postura poco convencional sobre un evento de profundo significado mundial. El 1898 es, en cierto modo, la medida de la caída definitiva de un imperio y del nacimiento de otro. Dentro de la historia del occidente cultural podría decirse que el siglo XX comienza allí. En Puerto Rico desmerecer el carácter bélico, minimizar la condición de conflicto armado internacional, parodiar incluso la guerra hasta convertirla en una caricatura de sí misma o en un hecho folclórico, acercó la idea del 1898 a la concepción de la “invasión cívica” de algunos historiadores e intérpretes.

El cuestionamiento de ciertos mitos, los que habían alimentado el hispanismo floreciente de 1892 a 1897, no significó la desaparición definitiva de los mismos. Desde tan temprano como el año 1908, la hispanofilia germinal manifiesta en el Pancho Ibero de R. Matienzo Cintrón se vigorizaba con la recordación de Juan Ponce de León, entre otros relatos. El tiempo de gloria del americanismo fue breve, pero ello no significó la pérdida del poder sobre el territorio. Allí radica, me temo, la mejor muestra de la vacilación ideológica tan característica del discurso político y cultural de la elite intelectual y su periferia.

La reiteración de la parodia en las versiones del 1930 al 1950 ratifica lo antes dicho y abre puertas para un análisis novedoso de las relaciones generacionales del segundo tercio del siglo. El estudio sugiere filiaciones y parentescos obvios entre las gentes vinculadas al momento del 1930 y los forjadores del momento del populismo.

Después de todo ambas, en su afán de “acomodo”, necesitaban una versión ligera y aceptable de la guerra que justificase la presencia de los Estados Unidos en la isla. Y ambas necesitaban la construcción de un “pasado idílico” útil al lenguaje cultural de ambos momentos. De este modo, el mito mayor de la modernidad política, la nación, podía ser sustituido por un modelo de laboratorio lo suficientemente doméstico como para ser tolerado por ellos y por nosotros.

### Bibliografía

- Álvarez Curbelo, Silvia, M.F. Gallart y C.I. Raffucci, eds.. *Los arcos de la memoria. El '98 de los pueblos puertorriqueños*. San Juan: Oficina del Presidente de la Universidad de Puerto Rico / Comité del Centenario de 1898 / Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1998.
- Bothwell, Reece B. y Lidio Cruz Monclova, eds. *Los documentos... ¿qué dicen?* Río Piedras: Editorial Universitaria, 1974.
- Cancel, Mario R., comp. *Historia y género. Vidas y relatos de mujeres en el Caribe*. San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1997.
- Castro Arroyo, María de los A. “A qué pelear si los de Madrid no quieren? Una versión criolla del 98 en Puerto Rico,” *Revista de Indias* 57.211 (1997): 657-94.
- Cervantes, Miguel de. *El Quijote. Lectura de Camilo José Cela*. Alicante: Ediciones Rembrandt, S.A., c. 1981.
- Córdova Landrón, Arturo. *Ilusión y aventura de Aquiles Zurita*. San Juan: Editorial Librería Editorial Ateneo, 1998.
- Díaz-Quiñones, Arcadio. “Tomás Blanco: La reinención de la tradición”. *Op. Cit. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas*. 4 (1988-1989): 147-83.
- Díaz Soler, Luis M. Rosendo Matienzo Cintrón. *Recopilación de su obra escrita. Tomo II*. Río Piedras: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1960.
- Felipe, Luis. *Antología rota*. 2da ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1965.
- Fonfrías, Ernesto J. *Raíz y espiga*. San Juan: Editorial Club de la Prensa, 1970.
- García Cabrera, Manuel. *Estudios*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Folios*. 2da. ed. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1984.
- Gaztambide Géigel, Antonio y Silvia Álvarez Curbelo. *Historias vivas: Historiografía puertorriqueña contemporánea*. San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores / Postdata, 1996.
- Hernández Aquino, Luis. *La muerte anduvo por el Guasío*. 3ra ed. Santo Domingo: Editora del Caribe, C. por A., 1969.
- Huyke, Juan B. *Páginas escogidas*. Boston: D.C. Heath y Compañía, 1925.
- Meléndez Muñoz, Miguel. *Obras completas de Miguel Meléndez Muñoz. Volumen III*. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1963.
- Meyners, José A. *Siluetas y ensayos*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1968.
- Morales Otero, Pablo. *Nuestros problemas*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1943.
- Rivera Nieves, Irma y Carlos Gil, eds. *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*. San Juan: Postdata / Universidad de Puerto Rico Decanato de Estudios Graduados e Investigación, 1995.
- Rivero Méndez, Ángel. *Crónica de la guerra hispanoamericana*. Nueva York: Plus Ultra Educational Publishers, Inc., 1973.
- Rosa, R. "Comentarios." *Op. Cit. Revista del Centro de Investigaciones Históricas* 9 (1997): 263.
- Rosario Natal, Carmelo. *1898: Enfoques y perspectivas*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1997.
- \_\_\_\_\_. ed. *El 1898 puertorriqueño en la historiografía -Ensayo y bibliografía crítica*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1997.
- Sánchez Morales, Luis. *De antes y de ahora*. Madrid: Centro Editorial Rubén Darío, 1936.
- Torres-Braschi, Lilliana. *Olivia. Vida de Olivia Paoli Viuda de Braschi (1855-1942)*. Barcelona: s.e., 1979.
- Todd, Roberto H. *Estampas coloniales*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1954.

Mario R. Cancel  
Universidad de Puerto Rico-  
Aguadilla





## FRAGMENTATION AND ASSIMILATION IN JUDITH ORTIZ COFER'S *LATIN DELI* AND *YEAR OF OUR REVOLUTION*

Thomas McConnell

The chief literary genre for the exploration of the immigrant experience in the United States has long been the novel, some notable examples being Upton Sinclair's muckraking *The Jungle* (1906), Henry Roth's *Call It Sleep* (1934), or, among more recent generations, Edwidge Danticant's *Breath, Eyes, Memory* (1994). With her novel *The Line of the Sun* (1989), Judith Ortiz Cofer was thus working in an enduring tradition when she turned the lens of the novel towards the lives of Puerto Ricans moving back and forth, mostly uneasily, between their native island and the mainland. Having been born in Puerto Rico and removed as a child to Patterson, New Jersey, and later to Augusta, Georgia, with frequent sojourns back on the island, Cofer obviously well understands her material. More recently, she has published two interesting collections treating this experience, *The Latin Deli* (1993) and *The Year of Our Revolution* (1998). Gathering verse and prose in skillful and provocative juxtapositions, the collections are interesting also for this innovation: the genre Cofer has chosen perfectly embodies the fractured existence of the immigrants whose lives she renders. The experience of those immigrants is fragmentation and what we want, if we want to know that fragmented world, is not uniformity, but fragmentation. The literary collection—bundling, in Cofer's case, the short story, the poem, and the personal essay—becomes a quiver filled with varied and sharp responses that fix this experience for readers in a way that the novel, that genre of uniformity, of sequence and consequence, does not.

The novel marches its characters at the reader under one of literature's oldest banners, the one that reads "In the particular is contained the universal." The strategy of the collection, what I will call here the composite method, differs not in its aims but in its attainment of this universal. Cofer herself frames this goal in two

sentences towards the end of a revealing personal essay about “The Myth of the Latin Woman” in *The Latin Deli*:

My personal goal in my public life is to try to replace the old pervasive stereotypes and myths about Latinas with a much more interesting set of realities. Every time I give a reading, I hope the stories I tell, the dreams and fears I examine in my work, can achieve some universal truth which will get my audience past the particulars of my skin color, my accent, or my clothes. (154)

In separate ways, even the titles of these two recent books stress the plurality of the experience, the embracing inclusiveness of a particular place in *The Latin Deli*, the explicit plural pronoun of *Our Revolution*, each underscoring the decidedly plural “interesting set of realities” in the passage just quoted. The writer’s difficulty in dealing with such a circumstance might be formulated in this question: how to attain this singular universal truth yet be truthful to the plurality of these realities?

One solution is the literary collection, which, of course, like the novel, has its own prestigious lineage. James Joyce in *Dubliners* presented through various characters in fifteen stories a study of the composite Dubliner paralyzed and ineffectual. For a closer parallel in a different American tradition, Jean Toomer’s *Cane* could be seen as a literary predecessor even more directly in Cofer’s line, blending verse and prose as it blends the lives of African-Americans into a revealing composite experience of life in the rural South three-quarters of a century ago. Cofer in her collections presents a similarly composite and always credible picture of the breadth of the Puerto Rican immigrant experience—nostalgic and grieving mothers, distant and beset fathers, a younger generation struggling hard with the dilemmas of tradition and assimilation, and behind all a generation of elders troubled by their wisdom. Given their supple successes in treating these varied populations, these collections are no mere miscellanies. Cofer’s artfulness makes them ideally suited for presenting in fragmented form these lives fractured across two lands. One of Cofer’s protagonists in *The Year of Our Revolution*, an aspiring poet, idealizes precisely this union of form and content and might even be said to forecast Cofer’s achievement when she observes that “My own pupa-stage poems were seeking out the concrete image that would years later give shape, form and meaning to my fragmented world” (83). In one view, the very characters Cofer writes about assume the role of the concrete image, being themselves composites, as her description of one protagonist makes clear down to a genetic level:

Corazon's face was the result of the history of Puerto Rico. Her high cheekbones and oval eyes came from her father's Taino Indian and African ancestry. From her mother's forebears in Spain Corazon had received the long, thin nose, curly black hair, and lightened complexion that made her skin neither copper nor tan but somewhere in between. (*Latin Deli* 96)

What Cofer's gathered pieces, her heap of broken images, accomplish is, like the tesserae of some striking mosaic, exactly the shaping influence of art that was the object of Cofer's young poet, giving form, and through that form, meaning, to the fragmented experience of the Puerto Rican immigrant, giving a face to an abstraction so often too easily stereotyped.

All Cofer's characters live in El Building, the apartment complex in Patterson, New Jersey, that "had become their country now" (*Latin Deli* 92), as one narrator puts it. Despite the bleakness of its barrio setting, El Building rises on fertile literary ground. "I tell you," one older narrator tells us, "a telenovela could be made from the stories in El Building" (55)—or even better than a Spanish-language soap opera, a literary collection. The opening prose selections of *Latin Deli* provide a good introduction to one guise of the composite method at work, for there we meet a series of protagonist-narrators, all girls somewhere in their adolescence, who might in fact be a single character but for certain small, irreconcilable details among their situations—an Elena who lives on the second floor and whose father works in a blue jeans factory, an Eva, on the third floor, whose father is El Building's wandering janitor by day and nightclub master of ceremonies by night, and an anonymous sixteen-year-old on the fifth floor whose father is a factory night watchman.

In fact, my less attentive students have been surprised in just this way when our discussions of these books began. "I thought they were all the same person," several of them exclaimed. "The voices, the environments, the experiences are so similar." And they are, I agreed, for good reason, but such inattention means missing half the show—and that half is precisely the success of Cofer's composite method.

Now, if we perform consciously the task my more unconscious students left to chance, if we efface for a moment discrepancies in the make up of characters, the outward show of names, floors, fathers' occupations, we arrive in this instance at one remarkably concrete character: we arrive at a universal that abolishes stereotypes, as Cofer framed her goal. Much of what we see in that universal is the intergenerational struggle that can result from immigration, a rising and recurrent contest between memory of custom, geography,

weather, mother tongue and motherland on one side, and dissolution of language and all these inherited familiarities of life on the other, replaced by a rivalry of sensations exciting, to be sure, because new, but no less anxious for that. This type of fragmentation begins, like charity, at home, in the clash between parents born elsewhere and children who have little or no memory of any other country but the one they now inhabit. Our best gloss on this seemingly inevitable fragmentation comes, in an instance demonstrating the rich intertextuality these two books possess, from a teenaged narrator in *Year of Our Revolution*, Elenita, who strongly favors Elena from *Latin Deli* and is named for her mother, Maria Elena, a figure she has difficulty following in almost every other regard.

I could never ask any of my friends over to our apartment. They would have suffered culture shock. So I divided myself into two people—actually three, if you counted the after-school hippie version as a separate identity. It was not always easy to shuffle out of my visionary self and into the binding coat of propriety the Puerto Rican girl was supposed to wear.... (44)

Elenita's confession here clarifies the fragmentation of self that arises from her struggles at home, the intergenerational combat that springs from the tensions of emigration and assimilation.

She also introduces, with "the binding coat of propriety," the weapon of choice against fragmentation: restraint. The imagery of being bound and restricted appears prominently too in one of the best poems from *Year of Our Revolution*, "They Say" (51-52), an account of the speaker's difficult birth, though as the reader quickly notices, the actual delivery is direct enough: the complication arises after the speaker "slips" into the attending bands, when the corset of gauze is applied together with "prayers that held [her] back" (line 34), hinting at the restraints of a home-grown Catholicism, a persistent irritant that begins its insinuation early on among the younger generation.

In yet another instance of the intertextuality that links these books, childbirth and its complications are a recurrent motif in a range of selections at the heart of *Latin Deli*, where it serves as another manifestation of the composite method. In one epistolary story, a narrator named Marina, she of the sea, has taken refuge on a Puerto Rican beach and writes to a friend back home that "I was feeling good for the first time since the [loss of the] baby" (61). Juana, the subject of a poem a little later in the book, "has not set foot in church since she lost / the child" (81). A little further on yet again and Corazon, whose face we have already seen, loses a fetus and learns she can "never

bear a live child” (105). Of course, the children lost here are simultaneously the innocent selves of Marina, Juana, and Corazon, as well as their unrealized offspring, and the concentration of such incidents alerts us to the recurrence of love and death as frequently entwined themes in Cofer’s work, as the love that brings children into this world exposes them inevitably to death. The echoing thematic correspondence in the immigrant situation is this: one generation’s desire for better inevitably exposes the next generation to the likely death of traditions and customs, the old ways of language, the old knowledge of climate and geography—of the very idea of what home is, in other words. The lives of succeeding generations, those hostages given unto an alien fortune, are in this sense then abortive lives, otherwise than they would have been given their translation from that island homeland to this experience of being islanded here.

In the course of a personal essay from *The Latin Deli*, Cofer recounts an incident of such ambiguous islanding during a bus journey in England, logically enough, one of a number of such occasions demonstrating that binding and restriction are hardly limited to hearth and home. A “young man, obviously fresh from a pub” knelt in the aisle of the bus, placed hands over heart, and “broke into an Irish tenor’s rendition of ‘Maria’ from *West Side Story*” (148).

This is sometimes a very good thing—it may win you that extra minute of someone’s attention. But with some people, the same things can make you an island—not so much a tropical paradise as an Alcatraz, a place nobody wants to visit. As a Puerto Rican girl growing up in the United States and wanting like most children to “belong,” I resented the stereotype that my Hispanic appearance called forth from many people I met. (148)

The final selections in *Year of Our Revolution*, a pair of lyric poems, center on this phenomenon of islanding and so are a fitting conclusion not only to that book but to the pair of collections, turning as they do with a degree of closure to the battle between generations and the necessity of and burdens upon memory in a fragmented world. In the penultimate, a poetic exchange of letters titled “So Much for Mañana” (95), “Mamacita,” a much developed figure in both books, has returned to Puerto Rico. Her daughter, however, has no sure intention of returning, as the languidness about time suggested by *mañana* should make clear: “I write back: ‘Someday I will go back / to your Island and get fat, I but not now, Mama, maybe mañana” (lines 25-27). The “your Island” surely indicates, on the daughter’s side, comfortable assimilation, just as it signifies on the mother’s a joyous return to homeland.

The last lyric, “El Olvida” (97), declares at its beginning that “It is

a dangerous thing / to forget the climate of / your birthplace..." (lines 1-3), but the precise nature of the danger of oblivion hangs as vaguely indeterminate as any mañana. Instead, the reader finds a catalog of the particular risks of the fragmentation we have been discussing: "to choke out / the voices of ... dead relatives... / to spurn the clothes you were / born to wear...,

to disdain the plaster saints before  
which your mother kneels praying for you with  
embarrassing fervor that you survive in  
-:the place you have chosen to live; a costly,  
bare and elegant room with no pictures  
on the walls; a forgetting place where  
she fears you might die of exposure.  
Jesus, María, y Jose.

*El olvido* is a dangerous thing. (3-4, 7-8, 11-19)

Ultimately then, while "So Much for Mañana" teases the reader to hear a note of understanding and reconciliation, a signaled armistice of sorts between tradition and assimilation, as between mother and daughter, this last poem presents the perils of Alcatraz, as Cofer invoked them in her account of the singing Englishman. Of course, in such a "forgetting place," the danger is both forgetting and being forgotten, and the reversion to both prayer and the mother tongue at the poem's end marks well the anxious backward glance of the immigrant.

As readers work towards these two poems through Cofer's construction of identities and destruction of stereotypes in *The Latin Deli* and *The Year of Our Revolution*, provoked by her juxtapositions into their own trials of assimilation while "processing" this experience of reading, they should not miss the dedication Cofer prefixes to the first volume, where she offers *The Latin Deli* to her own daughter, Tanya, with these words from the most famous hero in the Spanish language, an immigrant of the imagination: "I know who I am, and who I may be if I choose." Of course, this sentence immediately follows Don Quixote's tilting with windmills and implies, for the second generation, a liberation, a loosening of the bands, a regrouping from fragmented identities towards an active choice of lives anyone may lead, if she chooses. Islands or bands that isolate, at least in their worst implications, can always be left behind, given sufficient daring, and readers understand these dilemmas more concretely as they are shaped for us through Cofer's composite method.

## Works Cited

Ortiz Cofer, Judith. *The Latin Deli*. Athens: U of Georgia P, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Year of Our Revolution*. Houston: Arte Publico Press,  
1998.

*Thomas McConnell*  
University of South Carolina  
Spartanburg





## **A CLASSIC OF SITUATEDNESS: THE SECOND SEX AND ITS FEMINIST EFFECTS**

*Serena Anderlini-D'Onofrio*

*The Second Sex* is a two-volume study of modern women's physical, psychological, intellectual, and spiritual situatedness, which provides a perspective on twentieth-century philosophy about both the human condition and gender. The work was written in the late 1940s by the French writer and philosopher Simone de Beauvoir, who is often associated with her companion Jean-Paul Sartre, a writer and philosopher in his own right (Simons 1999, 41-55). It was published in France in 1949, with its first, and not quite complete, English translation appearing in 1953 (Simons 1999, 61-72). Its first volume gives the general coordinates that determine women's position in the secular, Western societies of the first half of the twentieth century. Accordingly, the volume focuses on facts, namely the biological, psychological, and historical data that have determined this position, and on myths, or literary representations that in some way confirm it. The second volume analyzes the experience of women's life in de Beauvoir's day and age. The focus is on women whose background is similar to de Beauvoir's, and consists of a middle-class upbringing in a European type of societal and family organization like the French one, still quite heavily dominated by Catholicism (Simons 1995, 1-25). The book had a central role in the development of an international women's movement in the second half of the twentieth century, and in the personal and intellectual development of its author. In the process of writing *The Second Sex*, Simone de Beauvoir made her gendered subject position the center of her existentialist discourse (Mahon 1997, 96-122). In managing the variety of responses this work's publication caused, she learned to honor and accept the strength of her independent, feminist, philosophical voice (Bair 1990, 379-95). However, she did not quite manage to rescue female embodiment from the misogynist discursiveness in which it was immersed.

Upon its original publication, the work sold surprisingly well and

attracted a generous amount of negative attention from French intellectuals, who were mostly male and fairly misogynist (Bair 1990, 407 and 396-411; Moi 1993, 312). Its first English translation was made by a male zoologist, who was more preoccupied with women's biology than with our history, and amputated the text accordingly (Simons 1999, 61-72). Even so, this translation inspired Betty Friedan's pioneering *The Feminine Mystique*, among other seminal works on women's situation in the 1970s. Friedan's book helped to raise the consciousness of mid-America's unpaid homemakers and the social energy that later converged in the global women's movement of the so-called second wave (Moi 1993, 313). As part of this energy was being absorbed into academic culture, *The Second Sex* became a staple in early North-American women's studies courses (Mahon 1997, x). However, when this movement came into its full sway, women focused on recuperating a positive sense of female embodiment and erotic potential, and so de Beauvoir's work suffered a temporary eclipse (Moi 1993, 315-16). At this time, new generations of women are being raised and educated in a cultural context that, ironically, tends to either take the rights women conquered in the 1970s for granted, or to forget the hardships they cost. In conjunction with this situation, a new major surge of positive attention is investing de Beauvoir's oeuvre, and especially *The Second Sex* (Simons ed. 1999). De Beauvoir's contributions to Sartre's system of thought are being studied, rather than his to hers (Fullbrook 1999; Mahon 68-87), and de Beauvoir herself is presented as the founder of radical feminist philosophy (Simons 1999, 145-166).

In this article I will focus on the ways in which, in the fifty years of its existence, *The Second Sex* has been very successful in contributing to changing women's attitude towards ourselves, and societal attitude towards us. As a result, it has defeated the tenability of its own existentialist thesis, namely that woman is the "other" of humanistic discourse, and that she represents immanence to man's subjectivity and transcendence. I will then proceed to situate the work in its social, philosophical, historical, and biographical context, and I will present a detailed analysis of the sections that are of special significance today.

• • •

De Beauvoir opens her introduction to the two volumes by expressing her embarrassment in taking up the topic of her work, a nondescript "woman," who actually represents middle-class French women of her day and age. She immediately proceeds to disclaim the affinity between the topic of her work and herself, as she begins to talk

about “women” in the third person. “The subject,” she explains, “is irritating, especially to women” (xxxvi). This rhetorical strategy carves a discursive space from which de Beauvoir’s voice can speak about those like herself in a gender-less voice, which, not being connoted as female, acquires the authority of conventional objectiveness. The ambiguity of this choice reflects de Beauvoir’s position on ethics previously articulated in her philosophical work, *The Ethics of Ambiguity*. De Beauvoir’s is a female voice speaking in-between two distant feminist upsurges, the first-wave, connected with suffrage in the early twentieth century, and the second-wave, connected with sexual and reproductive rights, in the 1970s. She is not sure that a feminist listening is there for her, but hopes that one will grow from the seams in her ambivalent rhetoric.

The introduction proceeds to explain how “woman” has been constructed as man’s “other” in philosophical and cultural discourse. The discursive construction is so pervasive that most women are not even remotely aware of it. As de Beauvoir explains, “[a] man never begins by presenting himself as an individual of a certain sex; it goes without saying that he is a man” (xxxviii). However, de Beauvoir continues, in cultural discourse, a woman is often described as an “imperfect man,” and as an “incidental being” with a “natural defectiveness” (xxxix). This can be explained based on Hegel’s claim that human society is not “a *Mitsein* [being-with] or fellowship based on solidarity and friendliness” but rather a clash of consciousnesses (xli). Due to this “fundamental hostility toward every other consciousness... the subject can be posed only in being opposed—he sets himself up as the essential, as opposed to the other, the inessential, the object” (xli). Thus de Beauvoir acknowledges that women of her day and age, herself included, lived in the shadow of men. She also implicitly expresses her desire to step out of that oppressive shelter.

The first chapter of the first volume is on biology. De Beauvoir begins by summarizing prevalent understandings of the relationships between individuals and their species, based on the Darwinian notion that dimorphic species are at the top of the evolutionary scale. According to this logic, individuals in a dimorphic species are organized around the binary opposition male/female, with the first element in a dominant position with respect to the second. As de Beauvoir explains,

[o]ne of the most remarkable features to be noted as we survey the scale of animal life is that as we go up, individuality is seen to be more and more fully developed. At the bottom, life is concerned only with the survival of the species as a whole; at the top, life seeks expression through particular individuals ... in some lower species ... the egg,

and hence the female, is supreme ... but here the female is hardly more than an abdomen [of] giant proportions ... her body a shapeless sac, her organs degenerated in favor of the egg (17).

De Beauvoir goes on to describe more relationships of individuals to their species as binary opposites made of male individual freedom and female collective slavery. Then she proceeds to explain that, due to the evolution of the human species with respect to simpler organisms, in humans more prenatal and postnatal parental care is necessary. Hence, while the human male “recovers his individuality intact” after his sperm fecundates the ovum of the female (23), the female, upon fecundation, “becomes, in part, another than herself” (23). She is therefore “alienated” and “her body is something other than herself” (30). This system is what turns her into the “Other,” and “enslaves [her] to the species” (17), since “the conflict between species and individual, which sometimes assumes dramatic force at childbirth, endows the feminine body with a disturbing frailty” (32).

De Beauvoir argues that the poorly balanced social order around which human life is organized has developed out of the biological order according to which more is demanded of women than it is of men when it comes to keeping our species alive and continuing itself. As a result, then, femininity represents values symbolically related to presence, plenitude, and immanence, while masculinity represents timelessness, desire, and transcendence. This order, de Beauvoir implies, is a mere reflection of nature’s power over human intelligence. As she explains, “Hegel is right in seeing the subjective element in the male, while the female remains wrapped up in the species” (24).

Having established that “woman” is constructed as the “other” with respect to man, who constructs himself as the subject of human freedom, thought, and action, de Beauvoir proceeds to explain that, precisely due to this process of cultural construction, what woman is in a given situation is not “born,” but made, or culturally manufactured. As de Beauvoir says, “[o]ne is not born, but rather becomes a woman” (281). This construction is responsible for the fact that, in the culture of de Beauvoir’s day and age, women represented immanence, namely the perpetuation of the species and its accompanying repetitive acts of childbearing and rearing, while men represented transcendence, namely existing for a project and/or purpose besides the self. In philosophical terms, transcendence is existence *pour-soi* (for oneself), while immanence is existence *en-soi*, or in oneself. Transcendence serves the impulses of the individual, immanence those of the species as a whole. De Beauvoir did not approve of this

situation, and offered a remedy, in the example her lifestyle implicitly modeled, by rejecting both motherhood and marriage as regulated by the sexist conventions of her day.

Having exposed the facts and myths concerning the vexed question of maternity, de Beauvoir's second volume proceeds to describe the experience of being a woman of childbearing age in her day. In the 1940s and '50s, French women did not yet have any parental rights over their children, and married women needed their husband's permission to exercise their professions, change residence, or even open a bank account. Needless to say, abortion was still a crime according to secular laws (Moi 1993, 320-21). De Beauvoir responds to this situation with a fierce defense of a woman's right to choose whether or not to bear a child. Since women had not been consulted about the making of abortion laws, she argues, this situation "expose[s] the hypocrisy of the masculine moral code. Men universally forbid abortion, but individually they accept it as a convenient solution" for the unwanted results of their sexual behavior (517). Hence, de Beauvoir concludes, the laws that make abortion a crime are a prime example of bad faith. They must be eliminated even as abortion should be regarded as an extreme remedy, which inflicts an undue burden on a woman's body and whose incidence can be minimized by contraception (126-27, 509-522).

As she proceeds to describe the situatedness of women who live their lives outside of the institutions of motherhood and marriage, de Beauvoir focuses on lesbians, whom she describes as women whose "sexuality is in no way determined by any anatomical 'fate'" (425). Lesbians are described as neither "superior" nor less developed than other women, but rather women who "at each moment [reappraise] their past, through a new choice, the 'normality' [of which] must be evaluated according to its authenticity" (427). De Beauvoir launches a ferocious attack on the homophobic psychoanalytical practices of her day. As she explains, "[t]he great mistake of psychoanalysis is, through moralistic conformity, to regard [the choice of lesbian love] as never other than an inauthentic attitude" (428). Hence, while she does not view lesbianism as an identity-constituting sexual orientation, she fiercely defends it as a chosen practice whose claims to authenticity are just as valid as any. Furthermore, de Beauvoir suggests that for women who are not prepared to inhabit the social construct that reduces them to the condition of an "other" in the shadow of a man, some expression of lesbian desire is almost necessary. As she explains, "[w]oman is an existent who is called upon to make herself object; as subject she has an aggressive

element in her sensuality which is not satisfied on the male body” (428). Hence, “[her] homosexuality is one attempt among others to reconcile her autonomy with the passivity of her flesh” (428). Along this line of thought, de Beauvoir goes to the extent of claiming that “all women are naturally homosexual” thus anticipating the idea of a “lesbian continuum” that Adrienne Rich would articulate several decades later. For de Beauvoir, what makes all women somewhat lesbians is a residue of their “adolescent fear [of] penetration and masculine domination [...] and [...] a certain repulsion for the male body,” for, in de Beauvoir’s view, “the female body is for [a female], as for the male, an object of desire” (428). De Beauvoir is well aware of the homophobic forces that cause lesbians’ inability to “live naturally in their situation” (444). But she also idealizes erotic relationships between women as those in which there is “exact reciprocity [and] each [partner] is at once subject and object [so that] duality becomes mutuality” (438).

• • •

In the existentialist philosophical context in which de Beauvoir’s thought developed, the positive values of freedom and choice were connected with transcendence. In her perspective, it was impossible to “choose the feminine from a feminist viewpoint,” as did French feminist philosophers of the generation that followed her, like Luce Irigaray and Helene Cixous. Nonetheless, in rereading her work today, we can presume that de Beauvoir’s work intended to change this situation, which, as she claims, can be corrected when human intelligence and the power of education are applied to nature. And indeed, thanks to the possibilities that her work opened, many post-modern feminist philosophers claim that a return to feminine values as women see them is desirable to build a social organization based on respect for diversity, a sense of community, and care. Some representatives of this feminine kind of feminism are Carol Gilligan, Mary Daly, and Vandana Shiva. Due to current millennial anxieties and ecological concerns, a woman’s fertility is not necessarily her best asset, while the certainty that a masculine, phallic kind of transcendence is a positive value has considerably eroded. De Beauvoir wrote *The Second Sex* in the aftermath of World War II, at the onset of the baby boom that caused the exponential population growth we experience today. It was a time when the context of a current feminist discourse was simply not available. Hence, it is now possible to determine the extent to which de Beauvoir’s assessment of women’s

situation in her day and age was limited, and at the same time propelled by her participation in existentialism as the only female voice within a philosophical discourse dominated by men. Today, many feminist philosophers concur with ecologists that, with a six-billion global population, a woman's fertility is not even an asset to the species as a whole (Commoner 1994; Merchant 1994; Warren 1997, 3-153).

In her introductory chapter to a recent collection of essays that present de Beauvoir's relationship with feminism in a positive way, Jo Ann Pilardi has argued that *The Second Sex* can certainly be considered a classic. It is a work that has had a significant, though different, impact, on a number of distinctly marked ages, and has established new paradigms in cultural perceptions of sexuality, gender, and relationships between women and men (Pilardi 1995, 29). Indeed, as Joseph Mahon claims in his preface to a recent study of de Beauvoir, feminism and existentialism, "[I]n the United States [...] *The Second Sex* [...] became the bible of feminism" having inspired not only a precursor of the movement like Betty Friedan, but also a moderately progressive leader like Gloria Steinem, and more insurrectionary agitators like Shulamith Firestone and Kate Millett (Mahon 1997, x; Simons 1999, 145). Being a seminal work written when the social transformations it helped to inspire were more than twenty years away, *The Second Sex* focuses on the disadvantages that being a woman entails. More specifically, it focuses on the disadvantages suffered by women of de Beauvoir's background and day and age, with the implied intent of pointing to possible ways to correct these mistakes. But in doing so, the book also tackles central questions in existentialist philosophy, such as the issue of what constitutes good faith, in the context of a relationship between a subject and its "other," and between immanence and transcendence. In accordance with the belief system de Beauvoir and Sartre shared, neither partner in their relationship ever married nor became a biological parent. While maintaining a primary, long-term emotional and intellectual relationship with each other all along, the two did not even set up house together until past middle age.

For both Sartre and de Beauvoir, authentic choices and relationships were based on good faith, rather than on conventional rules of behavior. De Beauvoir certainly influenced Sartre with respect to the limitations posed to individual freedom by a person's specific situation such as that of being "other" by color, culture, or gender (Simmons 1999, 44, 50). However, both philosophers agreed that freedom was the measure of authenticity in their secular, existentialist

philosophical discourse. Indeed, in their view, a person who made decisions based on pre-established moral codes such as those of the Catholic Church surrendered his or her responsibility for making sense of existence on its own terms. As a result, de Beauvoir and Sartre created a special relationship in which the expression of each partner's sexual desire was more highly valued than an artificially enforced monogamy. Both members in the relationship had other lovers, both male and female, about which they wrote in their memoirs. Some of them were close friends of both and became part of the couple's elective, existential "family" (Bair 1990, *passim*). Others were perceived as rivals or threats to their relationship, in particular, these were Sartre's lover Dolores Vanetti, and de Beauvoir's lover, Nelson Algren, both of whom were based in the United States (Bair 1990, 300-304, 333-337, 342, 365-78). In addition, in later life, both de Beauvoir and Sartre became adoptive parents of younger proteges to whom they entrusted the execution and care of their respective literary and intellectual legacies. Both had very close emotional and spiritual relationships with their respective protégés. De Beauvoir's adopted daughter is Sylvie le Bon, Sartre's is Arlette Elkaim (Bair 1990, 509, 592-93, 496). De Beauvoir outlived Sartre by about six years (Bair, 583-86, 613-15). In a recent book, de Beauvoir scholar Margaret Simmons claims that, as "Beauvoir's health was deteriorating,... [her] adoption [of Sylvie] was intended to give Le Bon the legal authority to care for her" (Simmons 1999, 117). The intention of this protective measure is similar to that of ageing female partners who live in cultures that do not recognize lesbian relationships. In life, de Beauvoir never identified as a lesbian or bisexual woman, and thus denied to any of her relationships with women the power to define her sexual identity. But after her death, le Bon declared to de Beauvoir's biographer that their relationship was "love between [us]...[even though] neither one of us was prepared... to love someone who was a woman" (Simmons 1999, 117). So, in a way de Beauvoir lived her choice to become an adoptive parent as a way to create a deep bond of love that bridged the gap between women of two generations, all the while giving the taboo of incest its due respect. The experience of writing *The Second Sex* enabled the personal growth that eventually granted her the ability to live out her philosophical principles in a consistent and socially productive way.

In its author's literary development, the writing of *The Second Sex* followed the publication of several significant works. These were her first three novels, *She Came to Stay*, *The Blood of Others*, and *All*



*Men are Mortal*, in 1943, 1945, and 1946 respectively, her first and only play, *Useless Mouths*, in 1945, and the mentioned book-length philosophical essay, *The Ethics of Ambiguity*, in 1947. In its author's intellectual and emotional development, *The Second Sex* followed her experiments with non-monogamy, bisexuality, and elective parenting, within the emotional and discursive space established by her primary relationship. These experiments were fictionalized in de Beauvoir's first novel *She Came to Stay*, which is dedicated to her beloved spiritual affiliate and protegee, Olga Kosakieviz. The book also and more immediately followed de Beauvoir's cultural cross-fertilization within the context of her lecture tours in the United States. During these tours she established a highly eroticized relationship with the American writer Nelson Algren. She also closely observed racial discrimination as well as women's self-determination, or lack thereof, within a variety of American social contexts. These reflections prompted her interest for the situation of women in France, which she compared to that of another group whose potential was at the time vastly underestimated, people of color in the United States.

In Europe, and, to a lesser extent, in the United States, the late 1940s and early '50s were years devoted to reconstruction and economic development in response to the disasters caused by World War II. Hence, when *The Second Sex* appeared in France and North America, the social impact of organized women's movement was negligible. Nonetheless, the book explained the condition of intellectual, spiritual, and material oppression under which women of de Beauvoir's generation and milieu grew up in much accuracy and detail. This accuracy and incisiveness are the most likely causes of its effectiveness in inspiring second-wave feminist leadership. A result of this impact was the rediscovery of *The Second Sex* in France and Western Europe in general in conjunction with second-wave feminism.

Even though she had written her book about twenty years earlier, de Beauvoir addressed the issues around which the new women's movements organized themselves. As a result of the early-century suffrage movements, women had acquired the right to vote, while all along they were still regarded as the species' "slaves," since they did not own their bodies. Second-wave feminist philosophers were intent in the shared effort of developing a positive view of female embodiment. But they also wondered how women were going to function as full citizens in a modern democratic social organization, as long as their bodily servitude to the species and the state was enforced. In *The Second Sex*, de Beauvoir provided a philosophical justification

for her choice to reject the social institutions of marriage and child-bearing. Indeed, as she claimed, a woman's acceptance of these institutions as they were contributed to making all women slaves. Her rejection was the only possible authentic choice in the context of her existentialism. As a result of her philosophy, de Beauvoir chose to establish emotional, intellectual, spiritual, and erotic relationships with men and women based on a personal pact of friendship rather than on marriage and biological parenting.

But while her advocacy of birth control and decriminalized abortion took place in the context of her existential rejection of an alleged reproductive destiny, her theory of motherhood as a choice significantly influenced some feminist theorists of the new generation. For example, the Italian philosopher Adriana Cavarero developed a theory of "concrete essentials," which concerns the organic asymmetry of human dimorphism (1988, 180), and explains why, in the modern world, a woman's reproductive choice must be her inalienable right. Since the material difference of a woman's reproductive potential is the specificity entailed by her gender, Cavarero claims that a woman's reproductive choice simply grants her status as a subject of right equal of man (1995, 74-80). One of the results of the women's movements of the second wave is that parental responsibilities have been redistributed in many families, and for many women reproduction is now a choice rather than a destiny. Hence, a new generation of women can freely choose what de Beauvoir rejected thanks to the cultural change facilitated by her life and philosophy. In this respect, I believe that her teachings are very useful to this day.

• • •

If I imagine de Beauvoir rewriting *The Second Sex* today, I see her speak of women in the plural first person; I hear her acknowledge herself as part of a sisterly "we" that no longer is ambiguously connoted as "them." Beyond her circumstantially chosen rhetoric, her epistemological perspective produces a situated knowledge that derives its validity from its specificity rather than from the presumed universality symbolized by the third person. As a personal experience enabling the growth of a political consciousness, *The Second Sex* corresponds to de Beauvoir's process of freeing herself from her secondary role in her intellectual relationship with Sartre, and finding the signifiers of a lost elective sisterhood again. During her higher education, her relationship with Sartre had been created in

perfect reciprocity as a way to compensate for the loss of a female primary object of affection, Simone's high-school playmate and confidante Elizabeth Lacoïn, who died in her early twenties to escape her reproductive destiny (Bair 1990, 74-87, 151; Simons 1999, 118, 122-25). As de Beauvoir and Sartre's lives and careers developed, she repeatedly found herself in situations in which her independent voice was not heard. Her memory of Elizabeth produced a fictional correlative, the character ZaZa, whose tragic death concludes de Beauvoir's first book of memoirs, *Memories of a Dutiful Daughter*. In this memoir and in de Beauvoir's diaries from 1927 to 1931, ZaZa is presented as de Beauvoir's first love and the memory of her death as symbolic of the loss of self patriarchy exacts of women (Simons 1999, 118; de Beauvoir 1927; 1928-29; 1929-31). In love with existentialist philosopher Maurice Merleau-Ponty, Elizabeth Lacoïn was reciprocated by him and wanted to marry him. But when her father discovered that he was the biological son of his mother's lover, and not of her legitimate husband, he threatened to expose him, which would have destroyed Merleau-Ponty's career prospects, as well as his possible future with Elizabeth (Bair 1990, 151-53). Elizabeth's mother insisted on an arranged marriage to another man. For ZaZa, death was left as the only authentic choice, and she promptly welcomed it when a serious illness ensued while she was stationed in Germany (Bair 1990, 151). De Beauvoir grieved the death of her female friend and object of affection, and felt guilty about not having been able to help her. While the full story became accessible to her only much later, the "we" formed by ZaZa and her was broken, and the process of writing about women accomplished by *The Second Sex* was a way to find the wholeness of that elective sisterhood again.

### Works Cited

- Bair, Deirdre. *Simone de Beauvoir, A Biography*. New York: Summit, 1990.
- Beauvoir, Simone de. [1927]. 4e cahier. Holograph manuscript. Paris: Bibliothèque Nationale. Transcription by Barbara Klaw, Sylvie Le Bon de Beauvoir, and Margaret A. Simons.
- \_\_\_\_\_. [1928-29]. Carnet 6. Holograph manuscript. Paris: Bibliothèque Nationale. Transcription by Margaret A. Simons.
- \_\_\_\_\_. [1929-31]. Carnet 7. Holograph manuscript. Paris: Bibliothèque Nationale. Transcription by Margaret A. Simons.

- \_\_\_\_\_. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Vol. 1, *Les Faits et les Mythes*. Vol. 2, *L'Expérience Vécue*. Paris: Gallimard. *The Second Sex*. Trans. H.M. Parshley. New York: Knopf 1953. *El Segundo Sexo*, 1 & 2. Translated by Pablo Palant. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1982.
- \_\_\_\_\_. 1943. *L'Invitée*. Paris: Gallimard. *She Came to Stay*. Trans Yvonne Moyses and Roger Senhouse. New York: Norton, 1990.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard. *Memories of a Dutiful Daughter*. Trans. James Kirkup. New York: Harper & Row, 1959.
- \_\_\_\_\_. 1947. *Pour une morale de l'ambiguïté*. Paris: Gallimard. *Ethics of Ambiguity*. Trans. Bernard Frechtman. Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1948.
- Cavarero, Adriana. *In Spite of Plato*. Trans. Serena Anderlini-D'Onofrio and Aine O'Healy. London: Polity, 1995.
- \_\_\_\_\_, et al., eds. *Diotima: il pensiero della differenza sessuale*. Milan: La tartaruga, 1988. Cixous, Hélène. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. University of Minnesota Press, 1990.
- Commoner, Barry. "Poverty and Population." Carolyn Merchant ed. *Ecology*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1994. (79-87)
- Daly, Mary. *Gynecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1979.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Dell, 1963.
- Fullbrook, Edward. "She Came to Stay and Being and Nothingness." In Margaret A. Simons ed. *Hypatia* 14: 4, 1999. (50-69)
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, 1982.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minit. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Mahon, Joseph. *Existentialism, Feminism and Simone de Beauvoir*. New York: St. Martin, 1997.
- Merchant, Carolyn. "Introduction." *Ecology*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1994. (1-25)
- Moi, Toril. "Beauvoir's Utopia: The Politics of *The Second Sex*." *South Atlantic Quarterly* 92: 2, 1993.
- Pilardi, Jo-Ann. "Feminists Read *The Second Sex*." *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. Margaret A. Simons ed. Pennsylvania State University Press, 1995. (29-44)

- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5 (Summer): 4, 1980. (631-60)
- Shiva, Vandana. *Staying Alive: Women, Ecology and Development*. London: Zed, 1989.
- Simons, Margaret A. *Beauvoir and The Second Sex: Feminism, Race, and the Origins of Existentialism*. New York: Rowman & Littlefield, 1999.
- \_\_\_\_\_. Ed. *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. Pennsylvania State University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. Ed. *The Philosophy of Simone de Beauvoir*. *Hypatia* 14: 4, 1999.
- Warren, Karen J. *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Indiana University Press, 1997.

Serena Anderlini-D'Onofrio  
Department of Humanities  
University of Puerto Rico at Mayagüez



## LA NOSTALGIA DE LA PATRIA EN LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI

Catalina Oliver Prefasi

El artista Rafael Alberti, pintor, dramaturgo y poeta moría a los 96 en el amanecer del jueves, 28 de octubre de 1999 en su hogar en el Puerto de Santa María, también lugar de su nacimiento, el 16 de diciembre de 1902. Su muerte nos dejó con la sensación desoladora de haber perdido la imagen de toda una generación de grandes poetas, que la figura de Alberti, a través de su larga vida, encarnaba. Con él desaparece el último miembro de la Generación del 27, formada en sus años de estudiante en Madrid, cuando Dámaso Alonso, Lorca, Gerardo Diego, Aleixandre y Alberti se dieron a conocer en el homenaje que en Sevilla organizaron en 1927 para conmemorar el aniversario de la muerte del poeta del Barroco español, Luis de Góngora. A partir de esta ocasión ellos, con Jorge Guillén y Pedro Salinas, constituyeron el grupo de jóvenes poetas.

Al finalizar en 1939 la guerra civil española, Alberti, ya casado con la escritora María Teresa León, y después de una breve estancia en París, inician lo que fue un largo exilio, primero en Buenos Aires, y luego, más cerca de su tierra, en Roma. Regresa a España el 27 de abril de 1977 y reside hasta su muerte en su ciudad natal.

Ahora que sus cenizas están unidas para siempre con su mar gaditano, la aproximación a sus versos nos deja ver que el paisaje marino de su niñez nunca lo abandonó. Y es que “La trayectoria poética de Rafael Alberti es una continua búsqueda del Paraíso de los paraísos perdidos”.<sup>1</sup> Ese espíritu nostálgico del joven poeta ante lo perdido o ausente está desde su primer libro, *Marinero en Tierra*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Solita Salinas de Marichalar, “Los paraísos perdidos de Rafael Alberti”. Rafael Alberti Ed. Manuel Durán (Madrid: Taurus, 1975) 53.

<sup>2</sup> “1923-1924” Por motivos de salud, vivió retirado en la Sierra de Guadarrama. “Con la nostalgia del mar, empiezo *Marinero en tierra* mi primer libro orgánico de poemas. Gil Vicente y los Cancioneros musicales de lo siglos XV y XVI me prestan sus aires”, Rafael Alberti, *Poesías completas* (Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.

—así él lo reconoce— escrito en la sierra del Guadarrama, en donde se siente desterrado y evoca su paraíso infantil y juvenil desde el primer poema en el que se afirma “marino” y sueña “ser almirante de navío, / para partir el lomo de los mares / al sol ardiente y a la luna fría”.<sup>3</sup> Nos muestra que no se siente ligado al paisaje de tierra cuando exclama: “¡Oh Claudio! ¡El mar me llama! Nómbrame marinero”,<sup>4</sup> confirmando así su ligazón con el mar.

Son ocho los poemas, esencialmente líricos, de *Marinero en tierra* en los que apreciamos mejor el sentimiento nostálgico de Alberti referente al mar de Cádiz. Así, en son de queja se expresa porque su padre lo alejó del mar:

El mar. La mar,  
El mar. ¡Sólo la mar!  
¿Por qué me trajiste, padre,  
A la ciudad?  
  
¿Por qué me desterraste  
del mar?<sup>5</sup>

El desarraigo continúa y desde la sierra rememora su enlace profundo con la mar:

Gimiendo por ver el mar,  
un marinerito en tierra  
iza al aire este lamento:  
¡Ay mi blusa marinera!  
siempre me la inflaba el viento  
al divisar la escollera.<sup>6</sup>

El anhelo por estar atado al mar aparece en poemas en los que no sólo vemos al poeta sino al pintor que también fue Alberti.<sup>7</sup> Así lo vemos transformado en “caballo de espuma azul de la mar”, cabalga, salta y grita al viento su deseo por “¡Amárrame a tus cabellos, / crin de los vientos del mar!”<sup>8</sup>

Alberti no se siente identificado con un paisaje que no respira a

---

1961), 11. Todos los versos de Rafael Alberti citados en este estudio están tomados de esta edición.

<sup>3</sup> “Sueño del marinero”, *Marinero en tierra* 21.

<sup>4</sup> “A Claudio de la Torre de las islas Canarias.” 24.

<sup>5</sup> “1”, 51.

<sup>6</sup> “2”, 51.

<sup>7</sup> “La influencia de este arte en su formación artística se manifiesta en ciertas imágenes que aparecen en su poesía y que revelan el ojo del pintor.” Ana María Winkelman, “Pintura y poesía en Rafael Alberti”, Durán, *Alberti* 265.

<sup>8</sup> “58”, 81.



mar, por lo tanto, dice que él nació “campesino” y nació “marinero”, así es que:

El mejor día, ciudad,  
A quien jamás he querido  
El mejor día —¡Silencio!—  
Habré desaparecido.<sup>9</sup>

Consigue transformar la seca estepa en la mar soñada. Son versos con un dinamismo que nos lleva a todos, entusiasmados, a zarpar:

A la estepa un viento sur  
convirtiéndola está en la mar.

¡Alegría!  
pronto voy a navegar.

¡Alegría!  
ya mi sueño marinero

—¡Alegría!— va a zarpar.<sup>10</sup>

El penúltimo poema de *Marinero en tierra* es uno de los más conocidos de Rafael Alberti. Los que han recordado su muerte han repetido estos versos. Y, es que este exquisito poema de su primer libro refleja su voluntad de permanecer en consentida unión con la mar:

Si mi voz muriera en tierra,  
llevadla al nivel del mar  
y dejadla en la ribera

Llevadla al nivel del mar  
y nombradla capitana  
de un blanco bajel de guerra.<sup>11</sup>

Con un admirativo ascendente de la última estrofa el poeta culmina con alegría su voluntad de volver triunfalmente al mar que le vio nacer:

¡Oh mi voz condecorada  
con la insignia marinera:  
sobre el corazón un ancla  
y sobre el ancla una estrella  
y sobre la estrella el viento  
y sobre el viento la vela!<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> “60”, 81.

<sup>10</sup> “61”, 82.

<sup>11</sup> “62”, 82.

<sup>12</sup> “62”, 82.

Cuando Alberti escribe *Marinero en tierra*, en la sierra del Guadarrama, desconoce que le cantará al mar de Cádiz desde más lejos. Sin embargo, en ese momento juvenil del poeta ya aparece con intensidad esa veta nostálgica que se acentuará con la distancia.

En los poemas que dedica “Hacia el litoral del norte” en su libro *La amante* de 1925, hay esencialmente dos en los que rememora su mar, primero lo hace dirigiéndose a ellos con asombro- “¡Castellanos de Castilla, / nunca habéis visto la mar!”<sup>13</sup> y luego en el poema, poseído por el mar, advierte:

¡Alerta, que en estos ojos  
del sur y en este cantar  
yo os traigo toda la mar!

¡Miradme, que pasa el mar!<sup>14</sup>

Y “De Burgos a Viltarcayo” a la vez que describe el paisaje castellano incorpora el mar que le falta en tierras de Burgos:

Castilla tiene castillos,  
Pero no tiene una mar.

Pero sí una estepa grande,  
Mi amor, donde guerrear.

Mi pueblo tiene castillos,  
Pero además una mar.

Una mar de añil y grande,  
Mi amor, donde guerrear.<sup>15</sup>

Ya en el exilio se estableció primero en París y luego en Buenos Aires, al otro lado del mar. En 1941 nacía allí la única hija de Rafael Alberti y María Teresa León. *Pleamar* se publicó en 1944 y recoge su poesía desde 1942. En el poema inicial “Ofrecimiento dulce a las aguas amargas” el poeta presenta a su hija Aitana, desde la otra orilla, a los mares gaditanos. La dedicatoria del poema habla por sí sola: “Para ti, niña Aitana, en estos años tristes, mi más bella esperanza.”<sup>16</sup> Poema éste en el que se entremezclan los sentimientos que el destierro supone junto a la dicha del nacimiento de “rubia Aitana de América”:

---

13 “13”, *La Amante* 94.

14 “13”, 94.

15 “36”, 104.

16 “Aitana”, *Pleamar* 509.

Aquí ya la tenéis, oh viejas mares mías!  
Encántamela tú, madre mar gaditana.  
Es la recién nacida alegre de los ríos  
americanos, es la hija de los desastres.<sup>17</sup>

A lo largo del poema muestra su contrariedad ante el nacimiento de Aitana lejos de sus raíces. En el final de la primera estrofa expresa su sentir: “conmigo la empujaron / hacia estos numerosos kilómetros de agua”.<sup>18</sup> Alberti está lejos de su paraíso gaditano y no consiente que Aitana no participe de él: “Mares mías lejanas, dadle vuestra belleza; / tu breve añil, redonda bahía de mi infancia”<sup>19</sup> y dice más: ‘Mostradle, mares, muéstrale, mar familiar vivida, / mis raíces que crecen cuando tú te levantas, / muéstrale los orígenes, lo natal de mi canto...’<sup>20</sup>

En la segunda parte de *Pleamar* que es “Arión” el subtítulo señala que son versos sueltos del mar, grupo de poemas cortos, variados en sus temas y en las estructuras. Uno de esos versos define la posición de Alberti desde América cuando dice: “Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla.”<sup>21</sup> Creo que el insistente uso de la coma en este verso es fundamental para entender la intensidad del mismo. La pausa necesaria y tan seguida hace que meditemos con calma, el sentido pensamiento de Alberti.

En el poema siguiente recuerda desde la distancia geográfica que es dolorosa para él:

No me dijiste, mar, mar gaditana,  
mar de colegio, mar de los tejados,  
que en otras playas tuyas, tan distantes,  
iba a llorar, vedada mar, por ti,  
mar del colegio, mar de los tejados.<sup>22</sup>

Desde el exilio el motivo del mar como imagen para expresar su nostalgia por lo perdido es muy frecuente. En consonancia con lo dicho son estos versos: “A veces, sabe el mar a desconsuelo, / a desesperanzadas nostalgias, a infinita / certidumbre de no poder dejarlo.”<sup>23</sup>

La incertidumbre del futuro desde la tierra americana lo lleva a

---

17 509.

18 509.

19 509.

20 509.

21 “27”, 524.

22 “28”, 524.

23 “57”, 530.

interrogar a su mar, que es su casa y son sus raíces: “Si me dijeras, mar, la suerte que me aguarda, / a mi regreso a Europa!”<sup>24</sup>

“Tirteo” es la parte séptima de *Pleamar* en la que el poeta enumera de forma descendente, los puntales que han marcado su vida: “¿Qué tienes, dime, Musa de mis cuarenta años? / —Nostalgias de la guerra, de la mar y el colegio.”<sup>25</sup>

En *Signos del día*, poesía de 1945 a 1955, el poeta expresa sus inclinaciones políticas que lo llevaron al doloroso exilio. En el significativo poema “Carta abierta a los poetas, pintores, escritores... de la España peregrina” dice Alberti:

No por pasar los años lejos de ti se olvida,  
España dura y dulce, que es tuya nuestra vida.  
Todo te lo debemos, y no podemos darte  
como pago la triste moneda de olvidarte.<sup>26</sup>

En años de tensión y emoción en los que vive Alberti se amplía y se profundiza su mundo nostálgico y ahora es España toda, que desde lejos, es “dura y dulce” a la vez.

En el mismo poemario está el poema “Retorno de Antonio Machado” que Alberti escribió a los dieciséis años de la muerte de Machado. La estrofa final del poema expresa su anhelo de apresar “el paraíso”: “nos arme el brazo, la pasión nos abra / y nos devuelva nuestro Edén perdido”.<sup>27</sup>

La poesía escrita desde 1945 a 1956 la recogió en *Poemas de Punta del Este* y en ellos exclama evocando sus años en Madrid: “¡Con qué velocidad el estallido de la espuma me pone en mis / lejanos días madrileños del Museo del Prado!”<sup>28</sup> Es más explícito cuando contempla la esfera celeste en la noche y piensa, siente, vive y dice:

Noche. Cuando al entrar en casa miro al cielo y buscando, nostálgico, la Osa Mayor de mi hemisferio Norte, me surge, de un agujero negro de la Vía Láctea, la geometría perfecta de la Cruz del Sur, recuerdo que mi vida corre ya muchos años bajo la noche astral de América, lejos, muy lejos de los cielos de España.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> “63”, 531.

<sup>25</sup> “2”, 576. De 1912 a 1917 Rafael Alberti fue alumno del Colegio de San Luis Gonzaga, de los padres jesuitas en Cádiz.

<sup>26</sup> *Signos del día*, 730.

<sup>27</sup> 243.

<sup>28</sup> *Poemas de Punta del Este*, 783.

<sup>29</sup> 784.

La noche del hemisferio Sur le sirve de apoyo para recordar los cielos de España. De igual modo en “Pinares de Uruguay” dialoga con el pinar expresando su sentir. “Pinar, te quiero y te digo / que habrá un pinar en España / que siempre hablará conmigo.”<sup>30</sup>

Este poemario termina con el poema “¡Qué solo estoy...”. Aquí el gran tema de la soledad del hombre se une al deseo de estar en Cádiz:

Qué solo estoy a veces, oh qué solo  
y hasta qué pobre y triste y olvidado!  
Me gustaría así pedir limosna  
por mis playas natales y mis campos.<sup>31</sup>

Termina el poema metafóricamente pidiendo “por un amor”, “por caridad”, “un trozo de luz tranquila”, “un cielo sosegado”. Conseguir el edén perdido.

*Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), tal como su título indica, es un libro en su totalidad evocador de situaciones, personas y sentimientos. La maravilla de la poesía es que anula el tiempo y el espacio. Los títulos de todos los poemas empiezan con la palabra “Retornos” y sólo un poema comienza con “Nuevos Retornos”. La rememoración del pasado, a veces actualizándolo, es una constante del libro.

“Retornos frente a los litorales españoles” es un poema intenso concebido en el barco “Florida” cercano a las costas españolas, desde donde contempla a la “madre hermosa, tan triste y alegre ayer...”, que sale de las estrellas de la noche mediterránea “en que paso ante ti sin poder todavía, / después de tanto tiempo, ni abrazarte”.<sup>32</sup> Recuerda la sangre derramada en la nieve de la sierra granadina, los pueblos escondidos por donde corrió “la alegría y el espanto”. Estampas y pintura donde entremezcla su dolor ante la distancia cercana y lejana a la vez, en la que el poeta se reafirma: “Este es mi mar, el sueño de mi infancia / de arenas, de delfines y gaviotas”.<sup>33</sup>

Su poemario *Ora marítima*, de 1953, lo ofrece a Cádiz, la ciudad más antigua de Occidente, al celebrar su tercer milenio. Desde lejos “un hijo fiel de su bahía”.<sup>34</sup> El libro abre con el poema “Por encima del mar, desde la orilla americana del Atlántico” y en el verso final del

---

<sup>30</sup> 795.

<sup>31</sup> 813.

<sup>32</sup> *Retornos de lo vivo lejano*, 856.

<sup>33</sup> 857.

<sup>34</sup> *Ora marítima* 939.

poema así lo dice: “Por encima del mar voy de nuevo a cantarte”.<sup>35</sup> En la primera estrofa y con gran fuerza poética expresa su situación, perdido el paraíso:

¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,  
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,  
hablarte como entonces,  
como cuando descalzo por tus verdes orillas  
iba a tu mar robándole caracoles y algas!<sup>36</sup>

En este poemario le hace un homenaje a Cádiz recordando su infancia, los mitos e historia y personajes de su ciudad.

Alberti vuelve al tono de canción y al verso corto de sus primeros libros en *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954). La presencia del río y su entorno es una constante en los poemas. El paisaje americano, le sirve ahora para recrear sus inquietudes humanas. En la “Canción 11” Alberti contempla y ve pasar el paisaje: “¡Bañado del Paraná! / Desde un balcón mira un hombre / el viento que viene y que va”.<sup>37</sup> El uso del estribillo y de las anáforas nos llevan al desarraigo del poeta: “Ve lo que mira y mirando ive sólo su soledad”.<sup>38</sup> En la “Balada del andaluz perdido” el poeta se admira y pregunta ante un paisaje distinto:

¡Soledad de un andaluz  
del otro lado del río!

¿Qué hará solo ese andaluz  
Del otro lado del río?<sup>39</sup>

Desde el destierro se agiganta la sensación de soledad en el poeta. En la “Balada de la nostalgia inseparable” explica y se reafirma: “Siempre esta nostalgia, esta inseparable / nostalgia que todo lo aleja y lo cambia”.<sup>40</sup> Esto ocurre en la “Canción 33” que ante la inmensidad del río Paraná necesita empequeñecerlo. “Hoy quiero soñarte, río/ más pequeño,”<sup>41</sup> y transformarlo en río igual que el Guadalquivir o más chico como el Duero o como el de su pueblo, el Guadalete, aún más pequeño. En la “Canción 8” las nubes le traen volando el mapa de España: “¡Qué pequeño sobre el río, / y qué

---

<sup>35</sup> 941.

<sup>36</sup> 941.

<sup>37</sup> *Baladas y canciones del Paraná*, 963.

<sup>38</sup> 963.

<sup>39</sup> 985.

<sup>40</sup> 986.

<sup>41</sup> 1003.

grande sobre el pasto / la sombra que proyectaba!”. El poeta ilusionado va en busca de su paraíso perdido: “yo, a caballo, por su sombra / busqué mi pueblo y mi casa”.<sup>42</sup>

Reconstruye el ambiente del pueblo de su Andalucía en la “Canción 12” nombrando todo aquello que constituye el ámbito de sus recuerdos hasta desear: “Que me enterrara la tierra / del corazón de mi pueblo”.<sup>43</sup>

En la “Canción 53” un barco al pasar le trajo las ventanas de su colegio y a través de ellas evoca la plaza redonda con dos araucarias en medio y el sol que entraba por ellas. “Balada de la sinceridad al toque de las ánimas” es un poema con ritmo de letanía, donde el poeta invoca al “Señor”, aunque no cree que le escuche pero recuerda la palabra “Señor” aprendida en su niñez. Así, al final del poema se define y pide:

Algo, ser algo, ser algo,  
menos lo que soy ahora  
un poeta, las raíces  
rotas, al viento partidas,  
una voz seca, sin riego,  
un hombre alejado, solo,  
forzosamente alejado,<sup>44</sup>

Desde su particular condición en el destierro, apura su situación en el “toque de ánimas”. Repite el tema y las imágenes en un tono desenfadado en la “Canción 34” donde en forma de diálogo los amigos le recriminan que pueda decir eso:

Y yo les respondo: Amigos,  
aunque mi canto quisiera  
ser del mundo,  
tiene al aire las raíces  
y le falta el alimento  
de la tierra conocida.<sup>45</sup>

El poeta en el afán de tener cerca su entorno trae a través de sus versos, con devoción y respeto, el paisaje de su tierra:

Tierras lejanas... Y toros,  
y barcos... Mares lejanas.

Os beso, tierras sagradas  
para mí, tierras lejanas.

---

42 973.

43 992.

44 982.

45 1033.

Me arrodillo en vuestras olas,  
en vuestras arenas, playas.

Olas y arenas sagradas,  
para mí, mares lejanas.<sup>46</sup>

Más concretamente en la “Canción 9” a través de una ventana abierta o cerrada lo lleva a Jerez de la Frontera donde galopan o duermen los caballos en el campo y por donde pasa el río. Por la ventana el poeta ve el cuadro andaluz que lo acerca a lo propio. En la “Canción 28” son las naves de Sanlúcar que salen para el Paraná. Se acerca a su mundo con las naves que vienen a él.

Desde el Paraná en la “Canción 6” admira la amplitud del río y le dice: “Hoy, sobre ti, si pudiera, imo haría, alegre, a la mar”.<sup>47</sup> El poeta manifiesta su deseo de volver a España para que su canto sea alegre y feliz:

Allí están mis marineros  
aguardando.  
Mis costas de sol y verdes  
rumores largos de vides  
y de pinos, aguardando.  
Allí, azules, mis salinas,  
mi pueblo, mis pueblos blancos.<sup>48</sup>

La “Balada del posible regreso” es una en la que Alberti presiente lo que supondrá la partida de América y dice: “Barrancas del Paraná: / conmigo os iréis el día / que vuelva a pasar la mar”.<sup>49</sup> Su espíritu nostálgico hace que pueda llevar consigo también la presencia del Paraná. En el poema augura que en ese momento su cabeza, corazón y cabellos serán blancos, más lo importante será que:

Pero una cosa en mi sangre  
Siempre el viento moverá  
verde cuando pase el día  
que vuelva a pasar la mar:

¡Barrancas verdes del río,  
barrancas del Paraná!<sup>50</sup>

Vemos cómo el sentimiento nostálgico del poeta está en numerosos versos de sus poesías, y cómo los avatares de su vida le

---

<sup>46</sup> “Canción 18”, 995.

<sup>47</sup> 1018.

<sup>48</sup> 1029.

<sup>49</sup> 987.

<sup>50</sup> 987.



condujeron a crear una poesía profunda y aparentemente sencilla, y siempre hermosa. Con metáforas e imágenes centelleantes de luz y color, Alberti nos expresa, cuanto bulle en su interior, con su voz de poeta español y universal. Concluimos con unas imágenes luminosas en la “Canción 35” que expresan sus profundas vivencias con un admirable lirismo:

Sol de esta tierra, yo llevo,  
de otra tierra, un sol adentro.

Aquí está el tuyo, aquí el mío,  
frente a frente, pero idénticos.

Me hace arder el tuyo, el mío  
me hace siempre estar ardiendo.

Dos soles me están quemando,  
Ya soy un toro de fuego.<sup>51</sup>

Metáfora final e intensa de fuerte raíz ibérica con lo que Alberti aglutina y funde, con genuino lirismo y gran calidad poética, sus vivencias en dos puntos distantes de la geografía hispánica y cercanos por todo cuanto nos une, lengua, corazón y sangre.

Entendemos que la distancia geográfica que retuvo a Alberti alejado de su íntimo lugar, le permitió calar hondo en su espíritu nostálgico. Gracias a esas vivencias, gozamos de unos versos que destilan el sentir veraz del hombre y el decir de un gran poeta. Poesía que es música y pintura a la vez, y que expresa el doloroso sentir del poeta desterrado.

### Bibliografía

Alberti, Rafael. *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1961.

Salinas de Marichal, Solita y Ana María Winkelmann. (Rafael Alberti. Edición de Manuel Durán. Madrid: Taurus, 1975.

*Catalina Oliver Prefasi*  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto Universitario de Mayagüez

---

<sup>51</sup> 1035.



## **EL SUEÑO ERA CIPANGO, PRIMERA NOVELA QUE SIGUE EL IDEARIO INTERIORISTA DOMINICANO**

*Roberto Fernández Valledor*

Si no se tratara de cosas tan pragmáticas, habría para admirar una fe tan grande, capaz de mover de raíces no una montaña, solamente, sino un continente entero y, en este caso concreto, quizás dos. Tampoco ignoramos que Don Quijote iba a escribirse ya mismo y fuera fácil suponer, entonces, que el autor de aquella verídica historia no haría sino recoger actitudes y pensamientos como éste, tan puntualmente trasladado por Las Casas: *tuvo mayor y más urgente razón de que fuese cualquiera destas Cipango*. En no habiendo una isla en la realidad, y en estando previamente dibujada por el físico florentino Paulo, sería forzoso el que una de las presentes hiciera el papel de Cipango. Magnífico descubridor del Nuevo Mundo... solamente su fe le ha salvado.

Gabriel Cevallos García

### ***A don Gabriel y doña Carmen, muy queridos maestros y amigos***

Luego de haber establecido cátedra en el campo de la crítica literaria y alcanzado renombre, tanto en Santo Domingo como en el extranjero, Bruno Rosario Candelier publica su primera novela, *El sueño era Cipango*. Como Umberto Eco, este destacado escritor dominicano presenta un texto en el cual aúna su experiencia de años en el análisis literario. De la crítica erudita y ponderada, arriba a la creación artística.

Esta novela suscita una serie de interrogantes al dominicano en particular y al ser humano en general. Su lectura posiblemente confunde a algunos lectores inadvertidos, que la interpreten como mera quimera o un texto religioso; o, a lo mejor, consideren que están leyendo una narración histórica, o quizás filosófica y quién sabe qué

otras clasificaciones de las que sobran en la preceptiva. Si tuviera que resumir el relato en una sola oración, creo que la frase más acertada sería: Esta obra encierra el sueño de América.

Se ha sopesado muy bien cada uno de los elementos que convergen en la estructuración narrativa e ideológica del texto. El narrador acude a lo histórico para analizar el momento en que nuestra América mestiza inicia su desarrollo. Su lectura nos plantea unas reflexiones ineludibles que son parte de nuestro ser y nuestras realidades americanas.

La trama novelesca comienza “el 6 de enero de 1494 cuando descendieron de las naos los mil quinientos castellanos del segundo viaje a Indias”<sup>1</sup> y fundan La Isabela, primer asentamiento europeo en el Nuevo Mundo. Concluye el 31 de diciembre de 1499, víspera del fin de la centuria y, con ella, del experimento de convivencia humana que allí se había iniciado, cuando envían encadenado a Cristóbal Colón hacia España para que rindiera cuentas de su “despótica” administración y, asimismo, en el momento en que los aborígenes saquean el pueblo, quemando y destruyéndolo todo (247, 256-257). Seis años, pues, abarca el tiempo novelesco.<sup>2</sup> Se narra, por consiguiente, la vida de estos europeos que se enfrentan a unas realidades sociales, culturales y geográficas completamente nuevas para ellos.

En apariencia, parece una narración histórica, y no lo digo en el sentido que Luckás conceptualiza la paradoja que se forma con el adjetivo que niega el sustantivo: “novela histórica”. A Rosario Candelier no le interesa recrear el hecho o el personaje según la metodología historiográfica, tampoco elaborarlos según se hace desde Walter Scott hasta nuestro días. Él quiere significar lo que debió ser para el ser humano el proyecto de La Isabela.

Si concebimos la Metafísica como “la ciencia de las primeras causas y de los primeros principios”, esta novela resulta en una metafísica de la conquista de América y, en cierto sentido, se erige en una ética de la colonización. En uno de los múltiples diálogos que sostienen, fray Rodrigo le dice a fray Texada: “Seguramente vais a plantear una metafísica de la Conquista”, a lo cual responde: “Pues

---

<sup>1</sup> Bruno Rosario Candelier. *El sueño era Cipango* (Ateneo Insular: Moca, República Dominicana, 1998) 1. En adelante citaré en el texto por esta edición.

<sup>2</sup> Históricamente existe una especie de vínculo fatal, diríamos, entre la fundación y destrucción de La Isabela y el apogeo y decadencia del gobierno de Colón allí, o sea, con el inicio y la pérdida de sus prerrogativas como Virrey y Gobernador de La Española.

deberíamos hacerlo [...] (8). A los lectores se nos permite, pues, discurrir sobre la génesis y desarrollo del primer pueblo latinoamericano e indagar los orígenes de nuestros problemas actuales que tienen allí sus inicios.

Para la urdidumbre del relato, el novelista se inspira en la voluminosa obra de Fray Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*. Sin embargo, cualquier conocedor de la obra del fraile dominico advierte que Rosario Candelier no se ciñe al documento. Por ejemplo, es bien sabido que Colón salió del puerto La Navidad el 7 de diciembre de 1493 para buscar un lugar donde establecer el asentamiento europeo, y llegó al sitio en el que se edificaría La Isabela a mediados o fines de dicho mes.<sup>3</sup> El autor toma la fecha de la Epifanía del 1494 para indicar el inicio, porque en ella sostienen los historiadores —aunque no existen documentos al respecto— que se celebró la primera Misa en el Nuevo Mundo, lo cual tiene una significación importante en el contexto novelesco, ya que expresa el inicio de lo que serán nuestros pueblos. Sabemos, asimismo, que a Colón lo hicieron prisionero y lo enviaron a España “al principio del mes de octubre de 1500 años”;<sup>4</sup> finalmente, que La Isabela se fue des poblando en forma gradual por causas de salubridad y comunicación; sus vecinos fueron asentándose en lo que es hoy la capital dominicana.<sup>5</sup> Para el tiempo en que finaliza el relato, sólo quedaban en dicha Villa las edificaciones, como testigos mudos, de la primera convivencia europeo-americana en el continente.

No es que el autor desconozca estos acontecimientos y otros que aparecen “alterados” históricamente. Él está consciente de eso, lo que pretende es *leudar* la realidad para establecer el mensaje que persigue el relato. En realidad se mitifican unos hechos y a unas personas, pues con ello desea puntualizar unas ideas muy concretas. Me fijaré en un solo detalle para ilustrar lo que sostengo. En la novela fray Boyl es un apasionado defensor de los indios, porque encarna una corriente de pensamiento en el texto. No obstante, Las Casas refiere que, cuando el Almirante fue a pedirle cuentas al cacique Guacanagarí por no haber auxiliado a los cristianos del Fuerte

---

<sup>3</sup> Dice el Padre Las Casas: “[...] dispuso hacer la población que llamó la Isabela, por el mes de diciembre, año de 93 [...]” *Historia de las indias* (Ediciones del Contiente: Florida, 1985) I, 421.

<sup>4</sup> Las Casas. *Historia de las Indias*, II, 191.

<sup>5</sup> El Almirante le ordenó desde España a su hermano Bartolomé, quien había quedado al frente del gobierno, que trasladara la villa. Las Casas. *Historia de las Indias*, I, 425, 440, 444.

La Navidad, fray Boyl —Buil, según las Casas— instó a que lo prendieran por ello, a lo cual se negó Colón.<sup>6</sup>

El hecho novelesco, por consiguiente, tiene la función de resaltar cómo debió haberse edificado aquella nueva comunidad humana en América, que lo resumen acertadamente las palabras de fray Boyl: “[...] a todos nos competía fundar una nueva sociedad para satisfacer el sueño que latía en el fondo de nuestros más íntimos anhelos” (3). Sin embargo, percibo un mensaje que trasciende aquel 6 de enero de 1494. Me parece intuir que al autor no le interesa sólo lo ya acontecido, sino un presente con repercusión hacia el futuro; o sea, lo que debería hacerse en Santo Domingo, o cualesquiera de nuestros pueblos en la actualidad para lograr una convivencia armónica. Esto se reafirma con la idea que expresa Laura, uno de los personajes: “Sólo el amor nos salva de la división y el caos [...] Ni el arte ni la ciencia servirían para *construir la civilización del amor*, si no lo vivimos aquí y ahora en La Isabela” (119). He subrayado esa frase del parlamento, porque destaca la exhortación que hiciera el Papa Paulo VI a la humanidad, y en particular a los jóvenes, en una de las Jornadas de Paz, con el fin de que todos trabajaran por la transformación de nuestras sociedades.<sup>7</sup>

A estos anacronismos históricos debemos añadirles los conceptuales, pues el autor emplea un lenguaje actual y nociones modernas, lo cual es ostensible en el pasado ejemplo. Pero lejos de desmerecer el texto, me parece una ventaja, ya que lo pone al alcance de cualquier lector. Escribir una novela del siglo XV donde se utilice el lenguaje de la época, sería más un ejercicio lingüístico que narrativo. A su vez, considero que esto confirma la tesis que sostengo: Es una obra para que las generaciones presentes aprecien los errores del pasado y se construya una nueva sociedad, fundamentada en los valores espirituales del ser humano.

Se narran los hechos a más de medio siglo de acaecidos, exactamente el 15 de diciembre de 1558 (18). La voz narradora evoca los acontecimientos, y es la del antiguo monaguillo de La Isabela, ahora Escribano de Número de La Española, Juan Francisco de la Barca (8). El autor recurre a la técnica de elaboración de un manuscrito; y al fin de conferirle autenticidad a su testimonio, el “verdadero” escritor desea convencer al lector para que no dude de la relación que ha redactado: “Ahora que escribo estas notas hago memoria para ser

---

<sup>6</sup> Las Casas. *Historia de las Indias*, II, 358-359.

<sup>7</sup> En su alocución, el Sumo Pontífice insistió con esas mismas palabras: “Construid la Civilización del Amor.”

fiel al relato de cuanto aconteció en aquellos días [...]” (163).

En la novela se presentan cuatro discursos fundamentales: 1. El de los frailes y las personas allegadas al convento, cuyos portavoces principales son los mercedarios Boyl y Texada, y que presentan el pensamiento filosófico y estético del autor. 2. El de Colón, sus hermanos y los extranjeros italianos, que es signo de la opresión al pueblo y abuso a los naturales. 3. El de los castellanos disidentes, que comprende también a la gente sencilla, y es sostenido por Roldán, el Alcalde Mayor, quien encarna la visión política en favor del pueblo, y que no dudamos sea el del novelista. 4. Y el de los aborígenes, cuyas ideas defiende el buhitiu o sacerdote, quien admite que puede haber entre ellos un espacio para los cristianos, pero basado en una convivencia de respeto y amor. De todos éstos, coinciden el de frailes y aborígenes, y resultan la antítesis de lo que dictamina el poder, representado por Colón. Entre ambas posiciones está el discurso del pueblo, aunque muchas veces coincide con el de los frailes y el de los naturales.

El título de la novela resulta clave para entender la tesis que se propone. El mismo está tomado, según el epígrafe, de una cita del escritor dominicano Ramón Manero Aristy en la cual se indica que los españoles vinieron al Nuevo Mundo guiados por una meta o un ideal: Cipango. A través del relato percibimos que los europeos consideraban las tierras recién descubiertas una especie de sueño o paraíso terrenal, donde conseguirían las riquezas que les permitirían vivir holgadamente, ésta es una idea recurrente en la trama.

Sin embargo, podemos apreciar unas actitudes muy disímiles entre los castellanos que materializan dicho sueño en determinadas cosas. Por ejemplo, el placer carnal resulta ser la aspiración para un grupo de ellos, cuyo modelo lo encarna el personaje Miguel, quien sostiene: “[...]no es el oro, ni la tierra, ni las piedras preciosas. Son estas indias que desatan el deseo más intenso [...] (17). Y más adelante puntualiza: “Sólo me interesa una cosa en la vida, las mujeres, y para eso vivimos, para eso estamos en el mundo, para disfrutar el encanto de las hembras, y aunque nos den tormentos, mayores son las delicias que nos causan. Lo demás es tontería [...] (37). Sus actuaciones están motivadas, en forma obsesiva, por el placer sexual, lo cual se antepone a cualquier otra consideración.

Para otros, además de estos placeres, su ideal se centra en las riquezas y el poseer bienes. Esto lo ilustra muy bien el Regidor Antonio Olivares, al momento de indicar que su vida ha cambiado y que, a partir de entonces, ejercerá como Regidor independiente: “Os confieso que creía que estábamos aquí para acumular oro y

tierra y fornicar y vivir en permanente orgía” (121). La inmensa mayoría de los castellanos, según el relato, busca el bienestar económico y para conseguirlo no reparara en sojuzgar a los indígenas.

El Alcalde Mayor encarna el sueño político. Su actuación se encamina a edificar una sociedad más justa donde a todos los ciudadanos se les salvaguarden sus derechos. El lector deberá tener muy en cuenta sus discursos, porque sus palabras aún tienen vigencia en nuestros pueblos. En este sentido considero que la novela trasciende el ámbito tempo-espacial y se proyecta a los hombres y mujeres de todo el mundo, de una manera muy concreta a Latinoamérica. Sostiene Roldán:

Un día tendremos que rebelarnos contra tantas imposturas y descarrios. Tenemos que organizar un movimiento destinado a sanear la administración pública. Un movimiento de disciplina, de respeto y bienestar para todos, no para dos o tres privilegiados. Tenemos que luchar contra la corrupción y el escarnio, contra la opresión y el abuso, contra la intolerancia y el desorden. Tenemos que convertirnos, por otro lado, en la esperanza de esta pobre villa de tantos castellanos que anhelan materializar de verdad el sueño de Cipango (47).<sup>8</sup>

Este parlamento contiene un auténtico plan revolucionario de transformación para nuestros países. No podemos soslayar que fue Roldán quien se erige, históricamente, en el primer contestatario del poder en favor del pueblo y los marginados. Él exigió una igualdad ciudadana ante el exceso de prerrogativas y la acción despótica en el gobierno de La Isabela. El autor toma esta coyuntura para idealizar su figura, a quien Las Casas, por el contrario, no ve con buenos ojos.<sup>9</sup>

Los mercedarios y Roldan sostienen que el sueño de Cipango ha sido una ilusión y que cada día parece menos realizable, como consecuencia del mal gobierno (204, 236). Pero la comunidad religiosa insiste, a su vez, que ha sido la codicia, la división y el olvido de los principios cristianos lo que ha impedido plasmar dicho

---

<sup>8</sup> Son numerosos los pasajes en que apreciamos la actitud de transformación social que quiere el Alcalde Mayor. Entre otros: “Un día —replicó Roldán— viendo a este pueblo gemir, decidí luchar por su causa, y mi pensamiento fue calando en el ánimo de otros castellanos humillados y mi indignación fue anidándose en el alma de otros indignados caballeros y criados de la infortunada Isabela y juramos luchar por erradicar la raíz de nuestra opresión y nos propusimos hacer feliz al pueblo cristiano que vino hasta estas tierras en pro del sueño de Cipango” (206).

<sup>9</sup> El fraile dominico lo califica, entre otros defectos, de malagradecido, que no quería sufrir la escasez de la villa, que deseaba andar fuera de su jurisdicción y que “era bullicioso y pretendía subir a más de lo que era”. Las Casas. *Historia de las Indias*, I, 448-457.



sueño.<sup>10</sup> Fray Ibáñez lo ratifica con la siguiente aseveración: “Creamos el caos con el sino de la desunión. El caos creado por el hombre está viciado por los demonios del egoísmo, la envidia y la avaricia” (252). Los frailes piden la reconciliación debido a la división ideológica y social que se había entronizado en La Isabela (57), pues, a fin de cuentas la “ambición del lucro” y “la intolerancia” eran las principales causas que los separaba (59).

Esta nueva fundación alimentó la división en el ánimo de sus habitantes y acentuó una marcada diferencia entre las clases sociales, lo cual desembocará en el futuro un enfrentamiento entre ellas. Explica la voz narradora:

Los trabajadores más humildes, como albañiles, carpinteros, artesanos, herreros, y hasta soldados se sentían a menos y nadie quería ser parte de lo que con desdén se motejaba de “la gente del común” ya que todos aspiraban a ser “personas principales” y “hombres ricos” pues los que tenían esta categoría, no sólo ocupaban los primeros asientos en la Iglesia o podían asistir a las sesiones de la Gobernación, sino que tenían vistosas residencias y facilidades para hacer fortuna (98).

La gente humilde se siente reivindicada con la acción del Alcalde Mayor, porque resulta ser la esperanza para todos ellos. Como consecuencia, se solidarizan con él y agradecidos le comunican:

—Sois nuestro caudilo, Roldán. Los que nada tienen, los hombres pobres que carecen de protección real no cuentan sino con vos, señor Roldán. Aquí los asalariados del Cabildo, que vos conocéis, se sienten marginados y en efecto lo están porque no tienen prebendas oficiales ni títulos nobiliarios ni cargos importantes (48).

Se ha entronizado una marcada división social entre quienes ostentan el poder, los privilegios y los recursos, frente a los que deben trabajar y pagar los impuestos para obtener una escasa remuneración. Algunos, escépticos, consideran irrealizable el nuevo orden que propugna el Alcalde, porque a la postre los pobres seguirán siéndolo y sus opresores seguirán oprimiéndolos. Sentencia uno de los personajes, Marta: “El mundo no hay quien lo cambie [...]. Los pobres seremos siempre pobres, y los ricos serán tal vez más ricos. Esto no lo cambia ni cien Roldanes que aparezcan” (54). ¿Es una

---

<sup>10</sup> La comunidad de frailes siempre les recuerda a los personajes los principios evangélicos: “[...] fray Boyl dice a través de fray Texada: [...] La semilla del odio fratricida está germinando entre cristianos y nuestra doctrina no ha sido asimilada para darles fundamento a vuestros actos y coherencia a vuestras actitudes. Quitaos vuestra hipócrita máscara cristiana, detrás de la cual reina la avaricia desmedida, signando un derrotero ominoso en vuestras obras y hacienda trizas el bello sueño de Cipango” (209).

visión realista o fatalista? Lo cierto es que muestra cómo se percibe la situación social desde la óptica de la pobreza.

El texto rinde tributo al hombre de pueblo y se singulariza el hecho de que gracias a él, se pudo edificar la ciudad. Recoge, en esencia, la tesis de Bernal Díaz del Castillo en cuanto a la conquista de México. Les dice Roldán:

[...] los auténticos constructores de esta Villa fuisteis vosotros, humildes labriegos, artesanos y albañiles que trabajasteis duro bajo mi dirección; vamos a celebrar la fundación de nuestra Villa con los castellanos que sentimos verdaderamente en nuestra sangre el sentido de justicia y el seguimiento devoto de nuestra santa fe (65).

En el conglomerado social que integran los habitantes de esta nueva fundación, los indios ocupan la escala más baja. Los cristianos se han convertido en sus explotadores. Ambos bandos se aprovecharon de ellos, los forzaron a convertirse en cimarrones (42, 102), y se les persiguió con saña, para luego infligirles terribles castigos. Finalmente algunos fueron enviados a España para venderlos como esclavos (103).

Pretendían los frailes que se tratara a los aborígenes como a creyentes, pero los castellanos de ambos bandos no los consideran así y entienden que los indios no tienen derecho a ser iguales a ellos, aunque profesen la misma fe (117). Fray Texada denuncia con severidad esa actitud de los cristianos:

Este es un proyecto de dominación [...] no hemos construido, [...] hemos destruido en nombre de nuestra santa fe. Lo que hacemos es un crimen [...] Con la evangelización justificamos la violencia que ejercemos contra esa pobre raza [...], y vos sabéis que Cristo vino a liberar, no a oprimir. ¿Cómo podemos festejar el despojo? ¿Llamáis evangelización al establecimiento de un sistema de opresión? (59).

Los frailes ven hecho realidad el sueño de Cipango con las misiones y catequesis en estas tierras, para convertir sus naturales a la fe cristiana. Pero su gran obstáculo han sido las ambiciones desmedidas de los europeos. Los frailes mercedarios del relato sostienen la tesis lascasiana que se expone en el opúsculo *De Único Vocaciones Modo*, donde el dominico defiende la penetración pacífica entre los aborígenes y su conversión mediante la fe, ya que: “La Providencia divina estableció, para todo el mundo y para todos los tiempos, un solo, mismo y único modo de enseñarles a los hombres la verdadera religión, a saber: la persuasión del entendimiento por medio de razones y la invitación y suave modo de la voluntad.”<sup>11</sup> Por

---

<sup>11</sup> F. Bartolomé de las Casas. *De único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* (Fondo de Cultura Económica: México, 1975) 65. La anterior resulta

eso sostienen los frailes:

La evangelización ha de fundarse en el amor. Debemos persuadir a los cristianos de que la Conquista no es para amasar fortuna, tierras e indios, según el 'sueño' de los pobladores de La Isabela, y nosotros, como misioneros, debemos dar el ejemplo compartiendo con los indios sus necesidades y angustias, propiciando su crecimiento espiritual (24).<sup>12</sup>

En una extensa exposición de fray Ramón Pané, quien es uno de los frailes del relato, y también en la discusión que luego se suscita, se defiende nuevamente la tesis lascasiana de que la evangelización no debe realizarse mediante la fuerza, sino por la persuasión. Es la parte de la novela que mejor detalla esta tesis (164-173).

El propósito que tenía la fundación de La Isabela era edificar una sociedad donde los seres humanos convivieran armónicamente. Esto se les recuerda en la misa del primer aniversario: "Al llegar a este Nuevo Mundo iniciamos un nuevo proyecto de vida fundado en un supuesto sueño de Cipango" (60). Pero el sueño no se materializó, como indica fray Texada al final, porque: "Establecimos divisiones y creamos conflictos por razones de clase, raza y religión, violentando el principio cardinal de la armonía cósmica" (257). Se sostiene que existe en el universo un orden o avenencia entre los entes que lo integran; hay una fuerza que contribuye a la estabilidad, pero el ser humano, al anteponer sus egoísmos, la quebranta. Esta afirmación encierra dos principios: uno de los clásicos que postulaba un estrecho vínculo entre hombre y naturaleza, y otro del cristianismo que se fundamenta en el principio del amor.

Fray Ibáñez, por su parte, va más allá de un mero desorden momentáneo y considera los hechos que allí acontecen como parte de una corriente general que atenta contra la civilización, o una especie de desequilibrio general que se vive. Su planteamiento es más universal, ya que trasciende los hechos de La Isabela:

---

la tesis clave que sostiene el libro y se basa en: argumentos de razón, la enseñanza de los antiguos padres, el modo que empleó Cristo para predicar el evangelio, la práctica de los apóstoles y la de los doctores de la Iglesia, la costumbre de la Iglesia y con documentos de la Iglesia.

<sup>12</sup> Fue tan grande la presión ejercida por Las Casas, tanto en Madrid como en Roma, que el papa Paulo III, el 2 de junio de 1537 expide la bula *Sublimis Deus* en la que declara que, de ahora en adelante, no se privará de la libertad a ninguno de los pueblos que se conozcan, aunque no sean cristianos, tampoco se esclavizarán y se respetarán sus bienes; pero lo que considero más importante: que mediante las misiones, no con las armas "[...] hay que invitar a los mismos indios y a las demás naciones a recibir la mencionada fe de Cristo con la predicación de la palabra de Dios y con los ejemplos de una buena vida [...]" Las Casas. *Del único modo*, 323.

La crisis de la humanidad [...] tiene su origen en lo absurdo de su comportamiento. Nuestra civilización ha de dar reglas a la conducta humana y cristiana. De lo contrario pereceremos como las grandes civilizaciones del pasado [...] en toda Europa se vive una nueva era y nosotros, aquí en Indias, estamos inaugurando otra; pero hemos comenzado mal y me temo que terminaremos mal (211).

Sin forzar mucho la imaginación, podemos decir que su discurso supera el tiempo y el espacio, y mantiene plena actualidad.

Al presenciar la destrucción del anhelo europeo: La Isabela, la voz relatora, con gran nostalgia, indica que con ella se derrumbaba “el prístino sueño acariciado que pensábamos plasmar” (256). Sin embargo, la novela no es fatalista, sino esperanzadora, pues considera que es posible intentarlo otra vez. Por tal razón, fray Romualdo asegura que se empezará de nuevo: “Reiniciaremos el ensayo que en La Isabela fracasó” (257), y quedan las últimas palabras del relato como un reto a la humanidad: “El sueño era Cipango” (257).

La sociedad que se describe en este primer ensayo social latinoamericano, donde conviven el europeo y el aborigen, salvando las distancias de cinco siglos, tiene vigencia aún en el desarrollo sociopolítico de nuestros pueblos. En nuestra época, como en el texto novelesco, encontramos: una acentuada división de clases sociales, la marginación de los desposeídos, las injusticias, la persecución política, la violencia, la corrupción gubernamental, la intransigencia religiosa, en fin, los males que aquejan nuestra sociedad actual.

Roldán denuncia al gobierno “al cuestionarle sus fechorías inauditas, como ahorcamientos espeluznantes, torturas desquiciantes y uso antojadizo del Tesoro Real [...]”, al punto de que éste se ha convertido en “una escuela de corrupción” (239). Esta idealización constituye un homenaje al primer Cabildo establecido en América que protestó por la excesiva autoridad gubernamental. Recordemos la importancia que han tenido los Cabildos en el desarrollo político de nuestros pueblos y en la toma de conciencia de nuestras identidades nacionales.

Este afán desmedido de los colonizadores es criticado por una de las corrientes de pensamiento del texto. Don Benigno deja atónitos a sus interlocutores cuando les señala: “Sólo pensamos en oro, en tierra, y en mujeres, y yo os pregunto: ¿oro, para qué? ¿Mujeres, para qué? ¿Tierras, para qué?” (87). Esta misma pregunta resuena en nuestro días ante el deslumbramiento humano por la tecnología, el ansia de poder, el deseo desmedido de posesiones materiales y la entronización del hedonismo, entre otras realidades. Vemos a unas

generaciones seducidas por la fatuidad de estos elementos y ciegos se entregan a la enajenación del placer y las drogas.

El autor nos está diciendo que las motivaciones exteriores no deben ser las que muevan al ser humano, e insiste en que debe ser la fuerza que reside su interior; o sea su espiritualidad o fuerza interna. Se percibe una energía espiritual que anima todo el relato y se recalca que la misma se debe anteponer a todo lo demás. Resulta fundamental, por consiguiente, descubrir la razón personal de la vida. Este simple detalle, como se entenderá, supera el sentido localista y le otorga una dimensión universal a la novela. El afán de la inmensa mayoría de los europeos del relato era lo material, esto les impedía percibir la fuerza interior de cada cual tiene y que, a la postre, es lo que importa, pues con ella se logra la armonía personal.

En esencia, el escritor desea demostrar el sentido que posee la vida, y el valor de la existencia. Se puntualiza la importancia y dignidad del ser humano, así como la necesidad de descubrir una razón por la cual vivir. Es una valoración y una forma de resaltar a la persona frente al materialismo y cosificación imperantes, que hoy se erigen en la razón del existir. Percibimos, pues, un choque entre quienes buscan mujeres, oro y tierra frente a aquellos que cultivan los valores del espíritu. La Isabela fracasó porque el ser humano le dio importancia a lo material en detrimento de los perennes valores espirituales, como son: la fe, la cultura y el humanismo.

Tras contemplar la naturaleza, exclama fray Boyl: “Por falta de vivencias algunos dicen que aquí se muere poco a poco, y no es cierto. Dondequiera se vive la plenitud del ser. ‘Yo soy la Verdad y la Vida’, dijo Jesús, y esa Vida late en todas partes y la verdad mora en nosotros [...]” (14). El fraile lo mira desde una perspectiva religiosa, pero sus palabras también encierran una visión filosófica que propugna el equilibrio existencial, ya que dentro de cada persona es posible conseguirlo.

Ante la afirmación del Capitán Ramírez de que lo fundamental es conservar la vida y propagarla, replica don Benigno con todo un plan existencial:

Y también hacer que se potencie el aliento del espíritu [...] Debemos procurar el desarrollo de la conciencia. Hay que cultivar la belleza del arte, la verdad de la filosofía, la bondad del espíritu. El destino del hombre es vivir y luchar para mejorar la vida como deben hacerlo los humanos, pues el hombre tiene una conciencia que lo distingue de animales y plantas, y sólo su desarrollo hace humano al hombre. La finalidad de la vida no es el provecho, la diversión, la posesión de bienes materiales. La vida consiste en desarrollar la plenitud del ser (88).

Se está afirmando, por consiguiente, la importancia de la interioridad y la necesidad de crecer espiritualmente.

Aurora, otro de los personajes, sostiene que el ser humano está en una constante búsqueda del sosiego interior, pero con la riqueza y el placer se quiere ahogar, o engañar, estas ansias interiores. Todo lo cual, según ella, “ [...] en el fondo es la expresión de otra cosa: hambre y sed de lo que no tiene sustituto y que está en la raíz de nuestra esencia intransferible [...]” (145). Las personas no alcanzan su felicidad porque la buscan fuera de su interior. El ajetreo de la vida y la posesión de las cosas pueden desorientar al ser humano, por eso sentencia el texto: Cuando “el hombre se deja llevar por la vorágine de la vida, pierde el sentido de la existencia” (73). Estas palabras pretenden que el lector reflexione sobre su vida y cobre conciencia del derrotero que sigue.

Rosario Candelier es un humanista y conoce muy bien la importancia que tiene el conocimiento de la cultura para la vida del espíritu. Lo expresa mediante Aurora: “Si aquí se cultivara el Humanismo, sí, porque entonces se podría sustituir la pasión del lucro por la pasión trascendente. Cambiarían entonces las actitudes y los comportamientos. En lugar de amasar oro y cuantas cosas llenan los ojos de los hombres amasaríamos virtudes. Y el hombre dejaría de sentir que lo más importante es comer, beber y fornicar [...]” (155).<sup>13</sup> En este parlamento, la palabra humanismo tiene un doble sentido: por un lado el conocimiento de los clásicos, y por otro traducir en hechos concretos nuestra preocupación por los demás, socorriendo a los desvalidos, a los enfermos. No es un mero acto intelectual, sino un preocuparse por los demás, por eso enfatiza: “[...] Ve ahora mismo a la Taberna Marta, y apuesto que está llena de hombres. Y mira la Plaza, cómo la frecuentan los jóvenes, y la playa vive llena. Pero ¿quién va a visitar a los enfermos? Nadie [...]” (155).

Asimismo, la novela postula la tesis de que es necesaria una clase letrada para levantar al país (27). Este parecer lo han sostenido en nuestra América múltiples escritores, particularmente del siglo pasado, cuando se estaban consolidando los pueblos latinoamericanos.

Este relato pide una vuelta al intimismo para lograr el ansiado

---

<sup>13</sup> Esta misma idea la sostiene don Benigno cuando afirma: “[...] La sabiduría no es sólo para los frailes. El saber nos concierne a todos [...] Es un error creer que las Ciencias y las Humanidades deban solo florecer a la sombra de la Iglesia [...] El saber debe formar parte del centro de interés de todos los hombres como el aire que respiramos, como el aliento que nos nutre, como la pasión que nos encandila” (88).

sosiego que el individuo busca afanosamente. La serenidad, pues, no se encuentra en lo exterior, en lo material, sino en la propia persona: “La felicidad nace de la paz interna, no de bienes transitorios [...] (246). Pero se reconoce la necesidad de que se debe “cambiar al mundo” para lograr tal transformación (153). He destacado el énfasis que le otorga el texto a los valores espirituales como fundamento de la ontología humana. En esencia, Bruno Rosario Candelier ha elaborado una novela que sustenta los principios básicos del Movimiento Interiorista Dominicano. Realmente, es la primera que se escribe teniendo en cuenta este marco estético-filosófico.

Este movimiento tuvo su origen en el Ateneo Insular de la ciudad de Moca, en la República Dominicana, y actualmente se siguen sus postulados en diversos lugares de ese hermano país y también en el extranjero, como lo atestigua su tercera antología. Esta corriente de pensamiento literario no pretende ser una escuela ni barrera, o un encasillado formalista para el escritor, sino que busca fortalecer el cultivo de los valores internos como estímulo de la creación literaria. Seguirlo, según Rosario Candelier, significa un desafío a la época “que demandaba una motivación especial para luchar contra la soledad y el vacío, las frustraciones sociales y culturales, la carencia de ideales, el descreimiento y el agotamiento de las propuestas estéticas existentes”.<sup>14</sup>

Como se puede apreciar, su fundamento literario aspira a una transformación tanto en el artista como en la sociedad, a fin de lograr el equilibrio existencial y la convivencia humana. Esto hace que su credo estético se base en una realidad que trasciende lo objetivo, —lo cual no debe confundirse con el llamado *realismo mágico americano*, cuyo postulado explicó Alejo Carpentier— y tenga su apoyo en la mística, la metafísica y el mito. Estas tres formas de pensamiento configuran el hecho literario que va más allá del texto, o sea una literatura que trasciende su realidad, lo cual no necesariamente tiene que ser una dimensión religiosa, aunque ésta no se excluya. Explica Rosario Candelier: “Una Poética Interior, que asuma los valores establecidos de la Clasicidad y la Modernidad desde una Mística, Mitopoética y Metafísica con los temas trascendentes de las inquietudes humanas, con la creación ejemplar como modelo, con las formas valederas de las imágenes arquetípicas”.<sup>15</sup>

En el fondo es una recuperación del ideal clásico de la armonía

---

<sup>14</sup> *La creación interiorista, Antología del Ateneo Insular* (Ateneo Insular: Moca, República Dominicana, 1997) 25.

<sup>15</sup> *Antología del Ateneo Insular*, 5.

de la persona consigo misma y el entorno. De esta forma la literatura se convierte en un vehículo para obtener dicha tranquilidad, según se desprende de su decálogo literario. Advierte Rosario Candelier, quien ha pormenorizado las bases filosóficas y literarias del interiorismo:

Buscamos, en consecuencia, asumir la compenetración del hombre y la naturaleza en una relación armónica como lo pautaba el espíritu helénico, vinculándola a la modernidad, que entraña la inmersión en la subjetividad, para lograr la integración del ideal clásico y el espíritu modernos, en la conexión de un yo con el mundo mediante la creación mitopoética, metafísica y mística.<sup>16</sup>

Su ideario estético se resume en los siguientes principios artísticos: 1. Expresión de la interioridad humana. 2. Búsqueda del sentido fundamental de la vida. 3. Inmersión en la subjetividad. 4. Creación mitopoética, metafísica y mística en la búsqueda de la realidad trascendente. 5. Atención a los valores literarios establecidos por la literatura universal. 6. Cultivo de la belleza como ideal estético. 7. Una visión artística capaz de potenciar la armonía humana con el ambiente. 8. Aprecio y cultivo de las imágenes eternas. 9. Una literatura que nutra y acreciente la vida interior. 10. Una literatura que robustezca el valor de la vida, el aliento de la esperanza y el sentido de la utopía.<sup>17</sup>

La utilización del mito, la metafísica y la mística no es una camisa de fuerza o una rémora para el artista que debe ceñirse a un determinado tipo de literatura, quizás evasiva de su realidad, sino un punto de partida, o de referencia, que estimule la sensibilidad y espiritualidad del autor. No perdamos de vista que lo propuesto por el movimiento interiorista no es un concepto religioso unívoco, pues Platón utilizó el mito para conceptualizar sus ideas, mientras Aristóteles la metafísica para descubrir los porqués del universo. La mística, si bien se vincula en nuestra civilización a la religión, en los pueblos orientales resulta ser parte integral de la armonía interior que se cultiva. Cada escritor, pues, determinará su opción o interpretación de este apoyo, nada es excluyente. Deseo resaltar la importancia que adquiere la subjetividad en este movimiento. Recordemos que desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, lo objetivo y subjetivo no se dan en el sujeto en forma separada, sino mediante unas impresiones y sensaciones. Todas ellas subjetivas. Lo cual quiere decir que gnoseológicamente hablando, el mundo es, según

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, 5.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, 7-8.



sus orígenes, puramente subjetivo. En resumen, cultivar la poética interior es optar por la subjetividad y la interioridad, o sea, la dimensión trascendente de la realidad.

Esto nos permitirá realizar una lectura más acertada de *El sueño era Cipango*. Comprenderemos mejor determinadas actitudes de los personajes y ciertos pasajes que explican el fundamento de este movimiento. Como en ocasiones resultaba muy difícil conceptualizar ciertas ideas en el acontecer narrativo, ingeniosamente el autor presenta a los personajes en un ameno coloquio donde los más eruditos enseñan a los menos preparados, y a través de las preguntas y respuestas que se suscitan, van tomando forma las ideas. Así sucede en los *Diálogos de Platón*, que lo conceptual se explica a través de la conversación, pues los comentarios y cuestionamientos de Sócrates ilustran determinados conceptos y realidades. Rosario Candelier utiliza el mismo método y gracias a estos diálogos, que son claves en el texto, conocemos el ideario de este movimiento dominicano. Por tal razón he indicado que mejor se puede clasificar esta novela de interiorista, que de histórica o filosófica.

Según los interioristas, la mística, la metafísica y el mito desarrollan la intuición artística, lo que le permite al artífice ir más allá de su realidad física. En la novela sólo el místico fray Texada percibe la presencia de un alma en pena, —la de Francisco Cáceres Mendoza, Capitán de la Armada Castellana y Lugarteniente del Almirante en el Fuerte de La Navidad, quien comandaba la guarnición de esta fortaleza al regresar Colón a España en el primer viaje. Este personaje, ya muerto, le narra al religioso que la destrucción del fuerte y el exterminio de los europeos se debió al abuso que éstos cometieron contra los indios y, además, a la división y avaricia que se suscitó entre ellos (4-6). Y luego, el propio fraile verá cómo esta alma que purgaba sus errores se alista de nuevo en el bando de los colombistas para continuar peleando (43). El resto de los castellanos no percibe la malhadada presencia del difunto y con él los males que se ciernen sobre la población, sólo el alma mística del fraile. El autor está diciendo que de nuevo se repetirá el error cometido por aquellos primeros castellanos que se quedaron residiendo en el Nuevo Mundo. Así lo entiende fray Texada, no los restantes moradores, ya que la mística, como se advierte: “enseña a apreciar la valoración de lo particular y entrañable de cada objeto o elemento y ayuda a captar el aliento suprasensible que anida en cada cosa [...]” (52).

El conocimiento místico, por consiguiente, permitirá al artista o al individuo percibir más allá de lo que la realidad tangible manifiesta. Y esta vía cognoscitiva no se ciñe exclusivamente a lo religioso;

por eso Aurora le indica a Juan Francisco: “Ahora mismo hay en Europa una inquietud por la mística, que es mi pasión, pero no una pasión estética como lo es para algunos literatos, como Jorge Manrique, sino una pasión vital que me lleva a valorar el sentido de las cosas, el sentido del mundo” (130). Tiene, pues, una doble perspectiva, para unos encierra lo artístico, para otros lo filosófico.

La estética interiorista afirma que: “[...]un arte místico entraña una fundación, invención o fabulación de la imaginación al modo como crea la naturaleza.”<sup>18</sup> La intuición, por consiguiente, desempeñará una importancia fundamental. Fray Boyl explica: “[...] Mediante la intuición captamos el ritmo del universo y la voz interior del mundo y el costado entrañable de las cosas [...]” (14). Más adelante amplía el concepto y la forma en que ella actúa en el escritor:

Mediante la intuición que es la llave para llegar a lo profundo de las cosas. La intuición metafísica se vuelve para el hombre una forma de percepción superior de los susurros intangibles. Es la creación artística, mediante la palabra o la pintura o la música, la forma de plasmar las imágenes y los símbolos que expresan esas comunicaciones complejas y entrañables del nivel profundo que alcanzan los poetas y los místicos (51-52).

La intuición le hace comprender a la persona, de una forma muy peculiar, lo que le tomaría mucho tiempo en razonar, ya que con ella: “conocemos en relámpago, en un instante, y en el instante sucesivo conocemos lo sabido” (74). Lo que es la inspiración al poeta es la intuición al artista. Puede suceder que luego de un arduo razonamiento o búsqueda, de súbito, se percibe lo que se deseaba plasmar.

Según el fundamento interiorista, de todas las formas que el ser humano tiene para poder entender la esencialidad de las cosas y de la existencia, la intuición es la más importante:

Accedemos a la realidad trascendente, o algún costado de su interioridad, mediante el concurso de los sentidos espirituales, o sentidos interiores, que son la intuición, las imaginaciones, la memoria sensible, el instinto y el sentido común. De todas ellas la intuición es vital por cuanto es la llave para penetrar en el costado trascendente de la realidad.<sup>19</sup>

La intuición metafísica de Aurora le hace experimentar una paradoja que consiste en una especie de separación y compenetración, a la vez, con las cosas; pero finalmente, gracias a la robustez de su interioridad, desaparece el sentido de división y prevalece su

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 6.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 29.

“identificación con las cosas” (127). Es la armonía o equilibrio de los seres humanos con su circunstancia que la antigüedad clásica buscaba. Frente al desequilibrio que actualmente existe en nuestras sociedades debido a un excesivo desbalance por el materialismo prevaleciente, y frente al desequilibrio que los europeos están propiciando en La Isabela, la actitud de Aurora se convierte en un paradigma para el ser humano. Resulta incongruente la actuación humana frente a la del universo, mientras los hombres discriminan socialmente y destruyen la armonía universal, la naturaleza nunca discrimina (19).

El interiorismo postula una realidad trascendente que acentúa la subjetividad, frente a aquellos artistas que sólo se fijan en su realidad física.<sup>20</sup> De las reflexiones de fray Rodrigo y fray Texada se desprende que uno debe distinguir entre un objeto y su idea, “o entre la realidad y el signo que la refiere”, también, hay que diferenciar la percepción sensible de la apreciación intelectual. Sin embargo, su conclusión más relevante es que: “[...] la verdad no proviene de la realidad [...], sino del interior del sujeto, de nuestra propia conciencia (6). No existe sólo lo que vemos o tocamos, sino, además, lo que intuimos, aquello que nuestra subjetividad plasma en realidad. Concluye el fraile místico: “La realidad no es sólo lo que perciben los sentidos. Además de esta realidad objetiva y palpable, existe la realidad subjetiva, imaginaria, y la realidad sobrenatural, metafísica. De lo tangible a lo intangible hay dimensiones que no podemos encerrar en palabras. Para hacerlo habría que borrar la materia, anularla de la conciencia, y dejar que tu yo puro te guíe” (7).

Plantea un problema epistemológico que se ha discutido mucho en algunas corrientes filosóficas: La esencia o existencia no advienen a la realidad, aunque esté ahí, si no es porque un yo —“alguien”— puede conceptualizarla. Y esto le sirve para explicar la diferencia entre el signo y el símbolo (194). Curiosamente el autor ha seleccionado una rosa para ello, lo más probable como un homenaje al semiólogo Umberto Eco que en su primera novela se vale de ella para elaborar un problema nominalista.

Aunque su autor recurre a temas discutidos en filosofía, ésta no es una novela filosófica en el sentido estricto o general del concepto, pues lo que quiere exponer en ella son los principios que animan al movimiento interiorista y analizar, para nuestro provecho, la fundación del primer pueblo hispanoamericano. A través de todo el texto encontramos explicaciones similares a las anteriormente expuestas

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, 27-31.

con los que elabora el marco teórico-crítico de esta corriente literaria. Podríamos ir desentrañando otros conceptos filosóficos y literarios del interiorismo que son parte esencial del relato, pero no lo hacemos para no extender este trabajo.

También incorpora el autor algunas tradiciones y leyendas del folclor dominicano, entre las que sobresalen, la de las ciguapas, la del charco de los indios y la aparición de la Virgen de Las Mercedes en el Santo Cerro. Asimismo, Rosario Candelier no puede sustraerse a su labor como filólogo, humanista y crítico, y en determinadas pasajes de la narración, mediante explicaciones y juicios, deja sentada sus ideas en estos campos.

*El sueño de Cipango* no sólo inicia una nueva corriente narrativa dominicana, sino que constituye una significativa aportación a las letras universales, tanto por la escritura y estructura del texto, como por el mensaje que transmite. Algunos clásicos veían la historia como maestra de la vida, Bruno Rosario Candelier, con esta obra, nos recuerda la validez de este axioma y propone una transformación radical en la persona lo cual redundará, a la postre, en la edificación de sociedades más justas en el mundo. Acentúa con ella la importancia de la interioridad humana para descubrir el sentido de la vida y divulga los principios interioristas, a fin de estimular la intuición y subjetividad de los artistas a través del mito, la mística y la metafísica.

### Bibliografía

Casas, Fray Bartolomé de las. *De único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

\_\_\_\_\_. *Historia de las Indias*, vol. 1. Florida: Ediciones del Continente, 1985.

*La creación interiorista. Antología del Ateneo Insular*. Moca, República Dominicana: Ateneo Insular, 1997.

Rosario Candelier, Bruno. *El sueño era Cipango*. Moca, República Dominicana: Ateneo Insular, 1998.

Roberto Fernández Valledor  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto Universitario de Mayagüez

## LA PUESTA EN ABISMO<sup>1</sup> EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ DONOSO

Nellie Bauzá Echevarría

A la memoria de José Donoso, por escribir una novela fascinante que nos transporta a un mundo de visiones del que sólo logramos salir mediante el uso de la razón.

Cuando abrimos las páginas de *El obsceno pájaro de la noche* nos encontramos con un texto metaficticio<sup>2</sup> que a nivel diegético contiene una historia subyacente, la de su propia creación. Como el imbunche, un envoltorio dentro de otro y así sucesivamente, *El obsceno pájaro* sigue la estructura de una novela dentro de otra que tiene como narrador a un personaje que participa directamente de los acontecimientos por él narrados: “Así pues, dentro del texto que conocemos como OPN<sup>3</sup> y cuyo autor identificamos como José Donoso, aparece la ficción de un texto que se escribe/no se escribe y cuyo autor es, a la vez, personaje, testigo y narrador del discurso que leemos” (Cerezo 19).

Partiendo de las categorías propuestas por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1991), podemos decir que Donoso en su novela utiliza la técnica de “mise en abyme” o puesta en abismo. El narrador de *El obsceno pájaro* nos cuenta la vida de un escritor/autor que quiere escribir una historia de la cual forma parte. Como personaje asume el papel protagónico y, al mismo

---

<sup>1</sup> Linda Hutcheon señala que la puesta en abismo es la técnica donde una sección del texto tiene una reproducción pequeña de toda la obra.

<sup>2</sup> Un texto metaficticio es aquel que se incluye dentro de la categoría de literatura narcisista porque comenta su propia creación ya sea desde aspectos lingüísticos o puramente narrativos. El nombre se conecta directamente con el mito de Narciso, quien, al verse reflejado en el agua, se encuentra tan hermoso que se enamora de sí mismo.

<sup>3</sup> María del C. Cerezo en su libro *El obsceno pájaro de la noche: ejercicio de creación* utiliza la abreviatura OPN para referirse al título de la novela.

tiempo es autor y narrador respectivamente. Precisamente en *El obsceno pájaro de la noche* el lector continuamente se cuestiona quién es el narrador de toda la historia y al respecto Oscar Tacca nos aclara que: “En el teatro, el problema no se plantea. El autor sale de la escena, se sienta en la platea y da la palabra a sus personajes. En la novela, en cambio, el autor da la palabra a un narrador, y éste eventualmente a sus personajes...” (22). El crítico añade: “La novela, por su parte, es una lucha entre las múltiples maneras posibles de contar algo” (23).

En diversas entrevistas Donoso ha manifestado los paralelos entre la novela y sus experiencias personales: “es autobiográfica en un sentido no anecdótico sino subterráneo. Es la autobiografía de mis terrores, de mis fantasías” (Rodríguez Monegal 522). Tras el éxito alcanzado por su primera novela *Coronación* (1958), se propuso escribir una obra larga que: “...no pudiera ser resumida en una frase, ni en una página, sino que todo el espacio de la novela fuera su contenido” (Rodríguez Monegal 528). La concepción de la misma está basada en dos anécdotas reales. En cierto momento Donoso tuvo que ser intervenido quirúrgicamente al sufrir un ataque de úlceras y los médicos, para calmarle los dolores, —cuenta el autor— “...me pusieron una dosis muy fuerte de morfina durante muchos días sin tener en cuenta mi debilidad y tuve un episodio de locura que me duró 20 días, *bap trip* del cual no pude volver. En realidad los efectos me duraron muchísimo...” (Llosa 16). Es por esta razón que el libro se nos presenta como una gran alucinación producto de los efectos de la droga. Al respecto Hernán Vidal comenta: “Lo único cierto en la obra es la visión distorsionada por la locura, mientras que la objetividad de los incidentes, la real existencia de los personajes y las relaciones que los han conectado son altamente dudosas en cuanto a verosimilitud” (182). La segunda experiencia se remonta a una visión compartida con un amigo:

Lo recuerdo muy bien: fue entre el '61 y el '62, muy poco tiempo después de casarme con María Pilar. Yo estaba con Fernando Rivas en la esquina de la calle Estado con la calle Huérfanos, en Santiago de Chile, a punto de cruzar hacia Huérfanos, y hubo una luz roja que detuvo el tráfico. Pero como Fernando es muy buen conversador, y dice cosas muy divertidas, no cruzamos. Entonces sucedió de pronto que el coche que estaba parado justo frente a nosotros era muy grande, de esos que se ven escasísimamente en Chile, que es un país pobre. Era un coche como, ¡qué se yo!, como un Mercedes Benz de un color gris, por ejemplo, y con un chofer con librea, estirado, a lo ruso, blanco, con un gran casco de pelo rubio y con unos ojos muy azules. En fin, se veía un tipo muy fornido, muy guapo, muy bien. Y miro hacia atrás, y el asiento está ocupado por una sola persona: un pequeño enano monstruoso con la cara entera hecha

artificialmente por un cirujano plástico. Esta imagen permaneció. Es decir, pasó la luz, se dió la luz verde, se fue el auto, y esta imagen quedó jugándome en la cabeza. Han pasado años-luces de esto, pero ese fue el núcleo. (Rodríguez Monegal 518-519).

El resultado final de estas vivencias es el libro que tenemos en nuestras manos en el que predominan la alteración de los estados de conciencia, el interés por lo onírico, el uso del monólogo interior y, sobre todo, la exaltación de lo sexual. Enrique Luengo en *José Donoso: desde el texto al metatexto* añade:

El lector que se enfrenta por primera vez a la lectura de EOPN<sup>4</sup> se encuentra ante un texto que se caracteriza por la renuncia a una inteligibilidad inmediata. Los mecanismos de su proceso narrativo tienden a rechazar la consecutividad propia de un discurso naturalmente coherente para proponer una historia elaborada a partir de un sistema discursivo que se regula por y en sí mismo y que tiene como sustrato ontológico las alucinaciones y delirios de un personaje eje desde el cual se constituye el mundo presentado. (32-33)

El propio Donoso comenta que trabajó arduamente en un texto que parece una pesadilla o un delirio mental y que sigue el orden de la locura o sea, el desorden. El asunto abarca treinta capítulos y la narración empieza en el presente con la noticia de la muerte de la Brígida, una de las cuarenta viejas que vivían en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Esta casa también es el refugio de cinco huérfanas que no tienen hogar y del Mudito, nombre asumido por Humberto Peñaloza, antes de ser mutilado del ochenta por ciento de su cuerpo. Por medio del relato que éste le hace a la Madre Benita, encargada de administrar la casa, conocemos la historia de la familia Azcoitia y la del propio Peñaloza, secretario de don Jerónimo de Azcoitia. De un presente inmediato saltamos a un pasado remoto a través de las retrospectivas de este personaje que a la misma vez es Humberto y, simultáneamente, Jerónimo:

La conciencia unificadora del relato es Humberto Peñaloza. Sin embargo, debido a conflictos morales que alteraron el equilibrio, de su psiquis, culminando en un fuerte choque emocional, se produjo una desintegración de su personalidad, por lo cual su conciencia inhibitoria de contenidos inconscientes se debilitó, irrumpiendo en ella complejos de imágenes de gran unidad, coherencia y autonomía. (Vidal 183)

La estructura de la novela es compleja porque predomina el juego de las sustituciones. Constantemente, las voces narrativas se

---

<sup>4</sup> EOPN son las siglas que utiliza Enrique Luengo para acortar el título de la novela de Donoso.

intercambian y así tenemos el “usted” de Madre Benita unido al “nosotras” de las viejas, el “tú” de Jerónimo mezclado con los “yos” de Humberto y Mudio: “Los complejos invasores desalojaron el ego consciente de Peñaloza como rector de su personalidad y lo han convertido en una entre otras identidades fragmentarias que expresan sus obsesiones a través de nombres tales como el Mudo, el Gigante, la *guagua milagrosa*, la gárgola, etc.” (Vidal 183-184). El problema es aún mayor porque Donoso, narrador, se distancia de su obra para observar el mundo que ha creado a través del prisma de un personaje que es protagonista y al mismo tiempo testigo presencial de los hechos por él narrados: “Donoso crea un personaje autor. Como tal su función se extiende y abarca el discurso que conocemos como OPN. Con el traspaso de poderes, él asume la omnisciencia y la función del autor real de crear personajes” (Cerezo 39).

Dentro de las páginas de *El obscuro pájaro de la noche* hay varios libros en proceso de escritura que, a la misma vez, están en constante negación unos de otros, por eso el lector no puede explicarse, de una forma coherente, cuál de los textos guarda la historia real de la familia Azcoitia. De este modo, la narración toma diversas formas, los mundos se superponen, creando la puesta en abismo o ficción dentro de la ficción. Para captar este proceso el lector tiene que crear sus propios códigos de interpretación que lo ayuden a descifrar el juego estructural de la obra. No puede ser mero receptor del texto sino que lo elabora fundamentalmente con su lectura. Además, debe reconstruir y ordenar la realidad que ofrece el narrador: “La novela renuncia así a la inteligibilidad inmediata para convertirse en novela-enigma, novela jeroglífico, que hay que descifrar desde los sueños, las sensaciones y desvaríos de ese personaje en constante mutación de sí mismo, y desde ese confuso e incoherente mundo creado por su imaginación esquizofrénica” (Quinteros 188). Linda Hutcheon plantea que en metaficción se rompe con la idea tradicional de que el lector debe ser pasivo y por el contrario éste se convierte en un colaborador que tiene la libertad de analizar, criticar y comentar el texto: “In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation” (7). Mientras hacíamos nuestra lectura nos percatamos de los diferentes niveles de narración. Se hace mención de la biografía de los Azcoitia escrita por Humberto. Encontramos referencias a la crónica de la Rinconada, lugar creado por Jerónimo para esconder a su hijo primogénito



que había nacido monstruoso. También hay alusiones a los manuscritos del Mudito que tratan de salir a la luz pública en varias partes de la novela. De igual forma, se inserta la historia de la niña beata o bruja relatada por una de las viejas con el fin de entretener a las huérfanas. Entonces queda claro que hablamos de tres libros diferentes: la biografía escrita por Humberto, la crónica encomendada por Jerónimo, y el texto que nosotros leemos; sin perder de vista el relato oral que tiene diversas versiones. En este momento experimentamos un nivel de vértigo porque no sabemos si la novela que empezamos a leer y que lleva por título *El obsceno pájaro de la noche*, es una de las otras dos que están dentro de la estructura interna de la que tenemos en nuestras manos.

Ahora cabe preguntarnos, ¿quién es el autor del libro, Donoso/Humberto o Mudito? Como señala Oscar Tacca: “Todo libro pertenece, en principio, a un autor. Él es, en primer lugar, quien da la cara. Asume la palabra, la autoría del relato. Se identifica, desborda al narrador” (Tacca 35). Partiendo de esta aseveración, no podemos olvidar que la novela fue escrita por un autor real, un individuo que biográficamente se llama José Donoso y que la misma está dirigida a un destinatario real, nosotros los lectores. A la misma vez, dentro de su historia, Donoso le cede la palabra a un autor/narrador ficticio que al igual que éste, tiene un receptor, la Madre Benita. Por lo tanto, Humberto/Mudito es el autor o creador de la historia de los Azcoitía, pero Donoso es el autor de la novela que recoge toda la narración del Mudito. Lo que Humberto/Mudito escribe en ficción es lo que Donoso escribe en la realidad. Este mismo juego autorial se repite en *El jardín de al lado*, libro que funciona como texto metaficticio a nivel enigmático porque el lector se cuestiona, página tras página, quién es el autor del texto. Por un lado, Gloria, esposa de Julio Méndez, redacta una novela sobre su marido que a su vez escribe un libro. La incertidumbre consiste en descubrir qué fue lo que escribió cada personaje. Aquí Donoso parodia su propia escritura porque los capítulos del libro de Julio hablan en forma despectiva de Gloria y al final sabemos que la autora de toda la historia fue precisamente ella, quien al fin y al cabo, es una creación del propio Donoso.

Dejando de un lado el problema del narrador volvamos a retomar el tema original de nuestro ensayo. Uno de los aspectos más estudiados en *El obsceno pájaro de la noche* es el contenido de los manuscritos del Mudito. Por tal razón, debemos descifrar qué fue realmente lo que éste escribió. Al respecto, Enrique Luengo plantea que las ideas del Mudito no llegaron a plasmarse en el papel. A pesar de esta afirmación, está de acuerdo en que hay dos libros

dentro del texto original:

En el interior de la escritura de EOPN se habla de dos textos potenciales que corresponden a los propósitos de escritura de Humberto. Uno es la crónica de la Rinconada que le ha sido encargada por su patrón don Jerónimo de Azcoitia, el otro es la biografía de este último que se propone escribir como una manera de exorcisar y reivindicar su vida parasitaria y dependiente de su esplendor. (Luengo 47)

Después de leer esta cita, nos damos cuenta que el Mudo, además de autor y narrador se ha convertido en investigador ya que tiene que recopilar información suficiente para poder terminar su historia. A ciencia cierta sabemos que no pudo llegar a escribir la crónica porque abandona la Rinconada luego de que el doctor Azula le pusiera transfusiones de sangre de todos los monstruos con la única intención de convertirlo en uno de ellos:

...toda esta sangre está ahora fluyendo en mis venas mientras el doctor Azula me saca y me saca mi vieja sangre mezquina por la sonda que me tiene metida por la nariz y me dice no tema, está bien, es sangre vieja, le estamos limpiando el estómago, pero yo sé que no. Es robo. Sé que esa sangre mía es buena. Es negra sólo porque está concentrada y la van a guardar en frascos rotulados con un nombre que ellos saben pero que se ha borrado de mi memoria, Madre Benita, soy esta colección de monstruos que me han traspasado deformidades para adueñarse de mi sangre insignificante. (274-275)

A pesar de esto, el material pertinente a la Rinconada se encuentra dentro de la escritura de *El obsceno pájaro* en los capítulos XIV, XV, y XVI. En los mismos, el narrador explica las intenciones de Jerónimo de construir una nueva cosmogonía caracterizada por la inversión de valores con el único propósito de encerrar a su hijo Boy:

Don Jerónimo cuidó todos los detalles porque nada de lo que rodea a Boy debía ser feo, nada mezquino ni innoble. Una cosa es la fealdad. Pero otra muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad, por lo tanto merecía prerrogativa también semejantes. Y la monstruosidad iba a ser lo único que, desde su nacimiento don Jerónimo de Azcoitia iba a proponer a su hijo. (231)

En el capítulo XVI el escritor Peñaloza se enfrenta a la imposibilidad de materializar las ideas que tiene en su mente. Siguiendo a Hutcheon podemos decir que es un narrador autoconsciente que sabe que está escribiendo un libro aunque le resulte imposible. También en esta parte vemos autorreflexión sobre el proceso de escritura: "Humberto se sentó frente a su máquina. Arregló la luz. Sabía exactamente lo que iba a escribir. Tenía toda la estructura planeada hasta el último detalle, todos los personajes desarrollados, todas las

situaciones, todas las anécdotas compuestas, incluso el párrafo trampolín desde cuya altura se despeñará la catarata de todas las cosas que tenía encerradas adentro, desde tanto tiempo listas para saltar” (258-259).

Cuando Humberto comienza a relatar la historia de don Jerónimo termina por contarnos su propia vida. Lo que empezó como una biografía poco a poco se fue convirtiendo en una autobiografía: “... el escritor se envuelve de tal manera que de quien habla finalmente es de él mismo; se pierde en sus propias palabras en una suerte de metadiégesis que pone al descubierto su intimidad” (Luengo 56). En diversas ocasiones Mudito reafirma la inexistencia de la supuesta biografía diciendo que Humberto escribió un libro de poemas cuando era estudiante de Derecho. También señala que Jerónimo se suscribió comprando cien ejemplares que guarda en su biblioteca. La ambigüedad de la obra llega al extremo de que tal vez ese “librito” de poesía del que habla Mudito puede ser la biografía o la crónica que leemos

...salvar lo que pueda, estiré la mano hacia mis libros donde siempre estuvieron esos cien ejemplares, intactos como una burla entre sus curiosidades, esos cien ejemplares que suscribió generosamente para ayudar a un pobre estudiante a publicar su librito, que repite y repite su nombre y el nombre de Inés en todas las páginas...(150)

En una especie de pirandellismo, Humberto/Mudito va a la biblioteca de don Jerónimo a robar su propio libro: “...sí, me robé algo de la casa de don Jerónimo, mire, este pequeño volumen de lomo verdoso, nada más que un volumen, aunque hubiera querido traerme los cien ejemplares, pero no pude, paralizado en su biblioteca, rodeado de los sillones de terciopelo gris de siempre...” (150). Con este robo, reafirma su derecho autorial:

...y mi obra arriba, sobre el texto de todas las páginas izquierdas, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, esa reiteración de mi nombre destinado a conjurar su vergüenza, a consolar a mi padre, a burlar a mi madre, a asegurarme a mí mismo que, al fin y al cabo, con mi nombre impreso tantas veces, nadie podía dudar de mi existencia. ¿Repetido cuántas veces?...cada ejemplar tiene ciento ochenta páginas, son noventa Humberto Peñalozas por ejemplar, más una vez en cada portada, una vez en cada portadilla y una vez en cada lomo...saquemos la cuenta: mi nombre repetido nueve mil trescientas veces en la biblioteca de don Jerónimo de Azcoitia. (150-151)

Esta cita de Humberto Peñaloza además de ser un grito de reafirmación de su existencia encierra una crítica a la sociedad burguesa chilena representada en don Jerónimo de Azcoitia. Peñaloza es el producto de la clase obrera ya que su abuelo era maquinista de

ferrocarriles y su padre profesor. Como éste no pudo alcanzar gloria por sí mismo, en una clase social adinerada, se dedicó a tratar de hacer de su hijo un verdadero caballero sin darse cuenta de las futuras consecuencias. Una vez Humberto conoce a Jerónimo lo visualiza como su alter-ego: “Azcoitia era realmente el ser perfecto que Peñalosa nunca sería y ante él sintió la feroz envidia que más tarde, con su locura, fluiría libremente” (Vidal 194). Aunque quiso imitarlo, terminó siendo otro de sus sirvientes y por eso el grito desgarrador para afirmarle al mundo su existencia.

La narración vuelve a complicarse porque Boy, en un encuentro con Humberto/Mudito en la comisaría, se enfrenta al hecho de que es un ente de ficción. Su vida y la de su familia está impresa en un libro que estaba en la biblioteca de su padre: “Ahora hojeas el libro con más detenimiento. ¿Usted? ¿Por qué se metió en mi casa para robárselo? ¿Por qué usó mi nombre y el nombre de mi padre y el nombre de mi madre como si fueran nombres de ficción? ¿Por qué nos conoce una persona como usted? No creo que una persona como usted haya escrito este libro” (159). El lector descubre que el texto que tiene en sus manos es el mismo que Boy acaba de leer. Por lo tanto, es aquí donde radica la técnica de puesta en abismo; como lectores, estamos leyendo la historia que se hace a sí misma y, junto al personaje, participamos del proceso de descifrar su propio destino.

Cuando Boy termina de leer y se sabe personaje del libro escrito por Humberto/Mudito, categóricamente se convierte en lo que Hutcheon llama personaje autoconsciente, y como tal, le pide pruebas al Mudito de que es su creador: “¿puede probarme que es verdad que usted es el autor de este libro que habla de mí, de mi padre, de mi madre?” (168). En este punto el lector toma parte de la confrontación entre personaje y autor porque a éste: “En ciertos momentos le es imposible controlar su propia imaginación. Los personajes de su ficción están fuera de su control, lo traicionan, lo incriminan, lo acusan de haberlos creado” (Luengo 76). Ante el desafío de Boy, la respuesta del Mudito: “En la hoja de papel trazo la respuesta: *Para demostrarle que es verdad lo que digo, puedo escribir de memoria cualquier capítulo del libro*” (160). Así decide escribir el prólogo ya que en el mismo, se anuncia el nacimiento del hijo monstruoso de Jerónimo:

¿VES? PALABRA POR palabra. No te miré ni una sola vez mientras escribí el prólogo. Pero tú no me quitaste la vista de encima... Cuando por fin alzo la vista te veo encuadrado en ese espejo borroso, deforme mi rostro angustiado en esa agua turbia en que se ahoga mi máscara, el reflejo que jamás me dejará huir, ese monstruo que me

contempla y que se ríe con mi cara porque tú te has ido, Boy, ni siquiera lees el prólogo que he escrito anunciando tu nacimiento para que sepas quien eres... (165)

Al terminar de re-escribir el prólogo, Humberto/Mudito le demuestra a Boy que es el autor de su crónica, a la vez que se demuestra a sí mismo, que es un narrador autoconsciente que puede reflexionar sobre el proceso de escritura de su obra. Mediante la técnica de puesta en abismo hemos visto cómo José Donoso juega con la realidad y el mundo ficticio, creando un personaje/autor que escribe la historia que sirve de preceptiva para la novela que se conoce como *El obsceno pájaro de la noche*. Obra que se caracteriza por la complejidad de su estructura ya que la narración no sigue un orden lineal, sino todo lo contrario, continuamente estamos dando saltos a través del discurso esquizofrénico de un personaje que no está seguro de su propia existencia y constantemente tiene que reafirmarla:

Vas a dejar mi libro y te vas a ir para siempre sin saber quién soy, a quién le debes todo lo que eres y lo que no eres, no te vayas, Boy, no te vayas, reconóceme siquiera un instante, págame el hecho de existir siquiera devolviéndome los noventa y nueve ejemplares de mi libro que te quedan y no te interesan, para quemarlos e ingresar definitivamente al mundo de los que olvidaron su nombre y su rostro, no me abandones así, esta es mi última oportunidad... (159)

A fin de cuentas, *El obsceno pájaro de la noche* se trata de una producción circular en la que no sabemos si Donoso inventó a Humberto, el que a su vez inventó al Mudito, o si éste último pudo inventarse a sí mismo. Nos enfrentamos a un texto que todo el tiempo problematiza y cuestiona la verosimilitud y la credibilidad de la diégesis.

### Bibliografía

Cerezo, María del C. *El obsceno pájaro de la noche: ejercicio de creación*. Miami: Ediciones Universal, 1988.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche* (1970; Madrid: Seix Barral, 1988).

Finnegan, Pamela May. *The Tension of Paradox: José Donoso's The Obscene Bird of Night as Spiritual Exercises*. Ohio: Latin American Series, 1992.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Great Britain: Routledge, 1991.

Llosa, Luis. "Una visión enferma del mundo". *Zona Carga y Descarga*, 2 (1972).

Luengo, Enrique. *José Donoso: desde el texto al metatexto*. Chile: Editor Aníbal Pinto, 1991.

Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Editorial La Muralla, 1978.

Rodríguez Monegal, Emir. "José Donoso: la novela como "Happening". *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971).

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.

Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. España: Ediciones Aubi, 1972.

*Nellie Bauzá Echevarría*  
Universidad de Puerto Rico  
Utuaado

## MARCEL PROUST: THEATRE AND PAINTING BEYOND APPEARANCES

Sanda Nemeth

A picture's beauty does not depend on the things portrayed in it. (Alain de Botton)

The present essay focuses on the conception of art as it is displayed by Marcel Proust in *A la recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*). Using an example from his book, more specifically from *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*Within a Budding Grove*), where he tells the story of a memorable theatre performance, I shall explore the meaning of the artist's work in terms of content/appearance and private/public space.

In one of his essays, Marcel Proust tries to help a very sad young man (De Botton, 133). The reasons for this man's sadness and disillusion are his inability to afford visiting the cultural centres of Europe. His life is average, ordinary, and, consequently, uninteresting. Proust leads the gloomy man to an exhibition of Jean-Baptiste Chardin.

Chardin depicts the ordinary. No special objects, but objects that we encounter every day without paying attention to them (e.g. bowls, glasses, apples); no noblemen, but ordinary people doing something banal. What is Proust's goal in showing to the young man the exhibition of Chardin's paintings? There is an analogy between the sad man's real life and the life displayed on the canvas:

Chardin had shown him that the kind of environment in which he lived could, for a fraction of the cost, have many of the charms he had previously associated only with palaces and the princely life. No longer would he feel *painfully excluded from the aesthetic realm*, no longer would he be so envious of smart bankers with gold-plated coal tongs and diamond-studded door handles. (De Botton 136)

Chardin shows the "simple," the "ordinary," the "non-pompous". The sad man should be capable of distinguishing a certain opposition between this ordinary appearance and the essence if he is to

understand what art is about and, consequently, change the manner of defining his own life. To decrypt the secret of the bowls and apples, the man has to evolve to a point where he can love and admire Chardin's style.

The simplicity of Chardin's subjects may appear as poverty; this so called "objective" way of painting denotes a certain attitude of the painter toward his models. In *Lettres sur Cézanne* (*Letters on Cézanne*) Rilke says about Van Gogh that he depicts objects that are "sans trace de compassion ou de reproche" (27) —"and it is not pitiful and not at all reproachful (for English version 18). It is a *democracy* of the models; all objects are equally important and are worth depicting. Going on with his commentary, on Cézanne this time, Rilke says that all Cézanne's objects are poor: "les pommes sont toutes des pommes à cuire, les bouteilles auraient leur place dans de vieilles poches de veste évasées par l'usage" (35) —"the apples are all cooking apples, and the wine belong in the roundly bulging pockets of an old coat" (29). Both Van Gogh and Cézanne create richness underneath poverty. In Van Gogh's *L'Arbre fleuri* a great splendour radiates from inside (29; 20 for English). Cézanne takes apples and places them on the bed cover, and among them a bottle or something handy. As for Van Gogh, he makes these ordinary objects become his "saints" and *forces* them to be *beautiful*, to symbolize all the universe and all the joy. It is this beauty that Proust's sad man should discover in the paintings which at first sight do not seem to tell him very much.

In *A l'ombre des jeunes filles en fleur* the second part of Proust's *A la recherche du temps perdu* the young narrator goes to the theatre for the first time. He is going to see Berma, the famous actress, performing *Phèdre* in a matinée show. *Phèdre* is already known very well to him; it is certain, therefore, that his attention will focus on the actors' performance and not on the text. This text may be one of the most representative classic pieces of literature, but, as in *the drama of going to bed*, (*Combray*, first part of *A la recherche*) where the mother reads to him, the object presented (which is, in the drama of going to bed, George Sand's book, and, in the episode of the theatre going, Racine's play) is not the main issue. In both cases, the narrator deals with some particular manifestation of art for the first time.

There is a change from the scene in *Combray* and this scene in *A l'ombre*. In the former scene, he "meets" the novel. He is too young and too tired to catch all that is happening in the book, but, nevertheless, he learns what a "classical" novel is about. In the latter scene, he moves from a read *text* to a *performed play*, and this time he is



extremely attentive to the actors' acting. Although it may sound odd, the mother and the actress Berma have something in common; in their enterprise to initiate the narrator, they both act as teachers:

...une actrice entra par le fond, qui avait la figure et la voix qu'on n'avait dit être celles de la Berma. On avait dû changer la distribution, tout le soin que j'avais mis à étudier le rôle de la femme de Thésée devenait inutile. Mais une autre actrice donna la réplique à la première. J'avais dû me tromper en prenant celle-là pour la Berma, car la seconde lui ressemblait davantage encore et, plus que l'autre, avait sa diction. Toutes les deux d'ailleurs *ajoutaient à leur rôle de nobles gestes* - que je distinguais *clairement* et dont *je comprenais la relation avec le texte*, tandis qu'elles soulevaient leurs beaux péplums - et aussi des intonations ingénieuses, tantôt passionnées, tantôt ironiques, qui me faisaient comprendre la signification d'un vers que j'avais lu chez moi sans apporter assez d'attention à ce qu'il voulait dire. Mais tout d'un coup, dans l'écartement du rideau rouge du sanctuaire, comme dans un cadre, une femme parut et aussitôt, à la peur que j'eus, bien plus anxieuse que pouvait être celle de la Berma...; - à ma façon, plus absolue encore que celle de la Berma, de ne considérer, dès cet instant, salle, public, acteurs, pièce, et man propre corps que comme un milieu acoustique n'ayant d'importance que dans la mesure où il était favorable aux inflexions de cette voix, je compris que les deux actrices que j'admirais depuis quelques minutes *n'avaient aucune ressemblance avec celle* que j'étais venu entendre. (Proust 1. 440)

In describing the first moments of the performance, the narrator tries to lead us to reflect on the quality of art: what is a good actress, what is a bad actress, what would be the difference between them? Trying to express what is exactly the difference between the *real* art and the *non-real* art in painting, Alain de Botton writes:

It is remarkable to what extent bad paintings of spring resemble, though are still distinct from, good ones. Bad painters may be excellent draftsmen, good on clouds, clever on budding leaves, dutiful in roots, and yet still lack a command of those *elusive elements* in which the particular charms of spring are lodged. They cannot, for instance, depict, and hence make us notice, the pinkish border on the edge of the blossom of a tree, the contrast between storm and sunshine in the light across the field, the gnarled quality of bark or the vulnerable tentative appearance of flowers on the side of a country track—small details no doubt, but in the end, the only things on which our sense of, and enthusiasm for, springtime can be based. (144)

The main idea would be that in bad paintings there is obviousness and description of an exterior object; the good paintings have “elusive elements,” they can surprise the “pinkish border” and the “tentative appearance,” which is *the un-capturable*. Since the bad painters are “excellent draftsmen”—they go straight to the visible elements, to a “fidelity” related strictly to what the picture represents—bad

paintings are similar.

Let us go back to the quotation from *A l'ombre*. The first two actresses try to “enrich” the speech, to do *noble* gestures, and to add brilliance to their reciting. The child-spectator understands clearly the significance of their acting and also the relationship to the text. Like the bad paintings described by De Botton, which are linked to the object represented by a fidelity easy to grasp, the actresses, through their intonations either “passionate” or “ironic,” make the viewer see the text. These two actresses have nothing in common with Berma. Berma seems to offer a *plain* and simple discourse; she would follow Racine’s text but nothing more: “Je l’écoutais comme j’aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j’entendais sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté” (1. 440). Gilles Deleuze, in *Proust et les signes (Proust and the Signs)* comments:

Le héros souhaite de toutes ses forces entendre la Berma, à cerner son talent, à l’isoler pour pouvoir enfin le désigner. C’est la Berma, “j’entends enfin la Berma”. Il perçoit une intonation particulièrement intelligente, d’une justesse admirable. D’un coup, c’est Phèdre en personne. Pourtant, rien ne peut empêcher la déception. Car cette intonation n’a de valeur qu’intelligible, elle a un sens parfaitement défini, elle est seulement le fruit de l’intelligence et du travail. Peut-être fallait-il entendre autrement la Berma. (Deleuze 45)

Although the actress’s voice and its intonation are perfect, our young spectator is disappointed. At this age, Marcel cannot see exactly what Berma’s talent is; he will be able to do that later on when he learns what exceptional means (see *Le côté de Guermantes (Guermantes Way)*). For the moment the *transparency* of Berma’s performance is not grasped by the narrator:

...Berma se sert de sa voix, de ses bras. Mais ses gestes, au lieu de témoigner de “connexités musculaires”, forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée. Les actrices médiocres ont besoin de pleurer pour faire signe que leur rôle comporte la douleur: “excédent de larmes qu’on voyait couler, parce qu’elles n’avaient pu s’y imbiber, sur la voix de marbre d’Aricie ou d’Isméne.” Mais toutes les expressions de la Berma, comme chez un grand violoniste, sont devenues des qualités de timbre. Dans sa voix, “ne subsistait pas un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l’esprit.” (Deleuze 50)

Berma becomes a transparent *medium* for Racine’s Phèdre. She *is* Phèdre. The tone of Berma’s voice is *monotonous*; she seems to be in a rush; she seems simple. The narrator listens to her speech as if he read *Phèdre* himself. He does not understand that actually her simplicity is part of her talent. So, he is disappointed. He cannot bridge the distance between the spectator and the actress.

In the final version of *A la recherche* the narrator goes to the theatre to see only *Phèdre*. In one of his sketches, Proust has in mind to comment on two different pieces of literature—a classic one and a modern one:

Même elle-même [the actress] me paraissait donner à sa vie théâtrale un caractère enjouant de ses anciens rôles. C'était montrer que les pièces avaient un intérêt qui survivait au moment où *même modernes* elles étaient venues sur la scène et en autorisait la reprise, que c'était des sortes de morceaux de musée qu'il était intéressant de ressortir quelquefois; l'imprévu même de celles qu'elle ressortait, une fois *Le Demi-Monde* une fois *Mademoiselle de la Seiglière* une fois *Les Enfants d'Edouard* la montrant comme ayant en effet dans la tête tout un musée où elle conférait l'intérêt plus grand et les choses qu'elle avait jouées et que son jeu était aussi quelque chose qui avait de l'intérêt qui était *indépendant de ce qu'elle jouait* et pouvait exciter l'intérêt des amateurs. (1. 1006)

In the beginning, the narrator believes that the talent of Berma may be displayed *because* she acts in an ancient play. *Phèdre's* part interests him because it is more “beautiful,” Berma’s talent looks “more true,” it is founded on something “more real”; briefly, to see Berma in Racine’s play is a great feast. She seems to have a “more artistic” theatre life by playing the ancients. But the modern parts show him that Berma’s talent does not depend on *what* she plays; like Chardin’s and Cézanne’s paintings which depict banal objects, Berma’s repertoire demonstrates that art does not consist on the object depicted. Berma and Cézanne are not opaque objects, objects in themselves, but they are transparent. They reflect ideas; namely, they open the path to these ideas. Theatre for the young narrator, as paintings for the sad man from Proust’s essay, is *supposed* to be shining, glamorous, and noble in the sense of an obvious nobility. The teenager believes that Berma’s acting should do something “more” with Racine’s text. The sad man thinks that the paintings worth seeing are Veronese’s, because they represent aristocrat figures and these objects would be “naturally” beautiful because luxurious. According to these ideas, art appears to be what they should discover it is not.

The art which the sad man and the narrator are exposed to does not deal with that kind of easily recognizable beauty. It seems that there is no transition between the object and the representation of the object. It seems that ordinary existence of humans and of objects is taken from everyday life and put on a canvas: Racine’s text is taken and recited *as it is*. The easiness of this process is of course only apparent. The painter’s and the actress’ work is not evident at first sight: “By saying that great painters were the ones by whom our eyes

were opened, Proust was at the same time implying that our sense of beauty was not immobile, and could be sensitized by painters, who would, through their canvases, inculcate in us an appreciation of *once neglected aesthetic qualities*" (De Botton 139).

The simplicity of what Chardin paints, and of the manner of Berma's acting, must make the viewer stop and reflect. It is exactly because these two seem to do easy and maybe *usual* things, that they should open the spectator's eyes by suggesting another sense of beauty.

The discovery of art takes place in a particular space. The space of the theatre that the narrator enters for the first time appears as a public space *par excellence*. It is a space opened to the people, it is a space where people gather to sit in the same room, to watch and to talk. The theatre is at the same time private. All the seats are disposed in such a way that each spectator feels that s/he is the only viewer and that s/he has the best possible seat: "Je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule; or je me rendis compte qu'au contraire ... chacun se sent le centre du théâtre" (Proust 1. 438).

The relationship established between the spectator and the art of performing is of a private nature. The space of the theatre is thus both private and public. This dual nature means that the private space has "*pignon sur la rue*," but that it also has its secret; the home separates the human from the world, but this separation does not isolate her/him as it makes work possible (Levinas, 167; 156 for English). The actress on the stage is presenting something on which she has been working for a long time, and, at the same time, she is working at the moment of the performance. The stage space is opened to the public, but still possesses its secret.

The distance between the spectators and the performers should be "shortened," but it is not the "material" distance from the seats to the stage. "Je dis à ma grand-mère que je ne voyais pas bien, elle me passa sa lorgnette" (Proust 1. 441): Marcel believes that with the help of his grandmother's binoculars he would be able to bring Berma "closer." But getting closer to La Berma means approaching the dramatic art from her perspective. And this takes time: in *Le Côté de Guermantes* (see 2. 346-52), the narrator makes an analysis post-performance which reveals his understanding of Art a few years after the *matinée*. Marcel is desperately trying to be attentive: "J'aurais voulu —pour pouvoir l'approfondir, pour tâcher d'y découvrir ce qu'elle avait de beau— arrêter, immobiliser longtemps devant moi chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie"

(1. 440-41). He wants to possess the secret of Berma's acting. The secret, which must be of a private nature, is at least partially disclosed to Marcel: on the one hand, *enough*, so that he can become curious and interested, and, on the other hand, insufficiently, so that he can be frustrated and disappointed.

The dual nature of the space is felt by the narrator as soon he enters the theatre. The curtains once pulled up would reveal a world supposed to be different:

Ce rideau une fois levé—quand sur la scène une table à écrire et une cheminée, assez ordinaires d'ailleurs, signifèrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j'en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu'ils puissent me voir. (Proust 1. 439)

The stage space seems private and the spectator feels s/he penetrates a universe meant not to be seen by any kind of public. Marcel feels like a voyeur<sup>1</sup> who enters one's private life in which he would not be allowed to participate. But this time it is kind of false voyeurism since the conversations of actors are meant to be opened, seen, displayed.

The artist—the performer on stage or the painter displaying his works—has to move from the private space to a public one. The room which belongs to the artist has to be like the room of the writer, a room of working, according to Virginia Woolf (see *A Room of One's Own*) it has to be under the control of the person who lives there. In this way, the artist can unlock the door and make his art travel towards the public.

What the Proustian narrator learns is eventually the essence of art: (1) the beauty of Berma's performances or of Chardin's paintings does not depend on the object represented. The viewer or the spectator must apprehend the artist's talent beyond the first image displayed under his eyes; (2) as the writer who needs a room of her/his own, the painter and the performer need their private space and thus, the artist's private space transforms into a public one without losing its secret.

---

<sup>1</sup> The narrator as a voyeur is a recurrent theme in *A la recherche* at least two instances deal exactly with what is most intimate, namely sexual life: the dialogue between Mlle de Vinteuil and her girlfriend in *Du Côté de chez Swann* and, respectively, the encounter of Jupien with baron Charlus in *Sodome and Gomorrhe*.

## Works Cited

- Botton, Alain De. *How Proust Can Change Your Life: Not a Novel* New York: Pantheon, 1997.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu* 4 vols. Ed. Yves Tadié. Paris: Gailimard, 1987.
- Deleuze, Giles. *Proust et les signes* Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Paris: Kluwer Academic, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Totality and Infinity: An Essay on Interiority Trans.* Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne UP, 1996.
- Rilke, Rainer, Maria. *Lettres sur Cézanne* Trans. Philippe Jacottet. Paris: Editions du Seuil, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Letters on Cézanne* Trans. Joel Agee. New York: Fromm International Pub. Corp., 1985.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own* London: Granada, 1977.

*Sanda Nemeth*  
University of Western Ontario

## EN EL ÁLBUM AUTOGRÁFICO DE MI MADRE

*Juan A. Rivero*

Hasta la década de los 50 casi todas las señoritas tenían álbumes autográficos (los llamaban autógrafos) que daban a sus amigos y amigas para firmar o, más corrientemente, para que les escribieran algún verso exaltando sus dotes personales. La costumbre desapareció, dejando sólo el rastro de los álbumes que no habían sido víctimas de los estragos del tiempo.

Mi madre, María Leticia Quintero Fernández-Vanga de Rivero Chaves tenía un pequeño álbum en el que, aparte de los párrafos de su tío, Epifanio Fernández-Vanga, quien fue persona destacada en su época, aparecen versos de varios insignes políticos y poetas de su tiempo. Desafortunadamente, las páginas correspondientes a su otro tío, Eduardo Giorgetti Fernández-Vanga y de Luis Muñoz Rivera, han desaparecido.

Me he impuesto la tarea de no dejar inéditos a estos escritores, por lo que los reproduzco aquí en su forma original. El orden de los versos es el que aparece en el álbum. El escrito de mi padre, quien era novio de mi madre para esa época, es el último.

Prologo

A la Señora Inara Leticia Quintana

Habría, a palacio el alma mía  
Te dije que quería  
de ella parte, un pedazo y, al oírme,  
Con voz amable le escuché decirme:  
"No, dame toda, si mi dicha quieres;"  
Triunfó el anhelo, llevó la pedruzca;  
Y desde entonces eres  
La consentida dueña de mi alma.

San Juan P.R.  
Marzo 10. 1917  
Eugenio O'Neil

¡Luz en pedicura sus ojos  
bajo los arcos de tus  
tiernas pestañas!

Joaquín Massó 17

~~Reconocido y firmado~~



Ahora me explico, Leticia, por  
que no existes compañías de  
seguros contra incendios del  
corazón.

¡ Tus ojos las hanas fran-  
pasar!

F. Cerrom Gely  
Guaymas mayo 12/91

Maria: No se porqué  
se impide en que quede mal.  
Se calla y se quiere,  
pero escribir yo no sé  
sino a fuerza de pensar.

Antonio Pizar Pizar

¡Oh lady Letitia, lady-  
amor! ¿Qué haces en el  
mundo, en estos abrojos?  
Vuelve a tu castillo,  
a tu vitral de ensueño,  
y espera a tu ~~novado~~  
Miguel Guenzal.

En Manabí Penumbra,  
El sitio predestinado  
donde el poeta se inspiró  
Para escribir el Canto.  
¿Y la musa? ¿Quién es?  
La musa que inspiró al barón.  
Antonio Guenzal  
msr-12/1917

Bello es tu nombre: ¡ Gloria!  
dulce como una cancion  
y noble como un blasón.  
Como tu nombre eres bella.  
parece que da una a tralla  
el ritmo de una cancion...

Eugenio Castil

abril 16 - 1914.

En tus labios hay poesia,  
en tus ojos luz de sol,  
ideas en tu cerebro  
y cadencias en tu voz.

Con esas armas terribles  
vencerás siempre en amor,  
pues ¡ay! del hombre o quien quiera  
en mitad del corazón.

Mariano Abril

Quando la Aurora se inicia  
Con sus tímidos fulgores,  
Abren sus rosas de amores  
Todos tus sueños, Leticia,

J. M. Lopez

16 Mayo 1816

Bellísimas poesías de inspirado  
cantor y buen amigo  
hay en tu precioso Album,  
pero aun así, te falta algo;  
dijo mal te falta. Prodr.  
Si ya, dya que tus amantes  
podrán, en sitio preferente  
te escriban un himnario,  
un Consejo, y entones y  
solo entones podrás estar  
orgullosa con tu Album.  
Guardalo, como guarda  
el araro en Desert. -  
Ellos son tus mejores amigos

Res debes cuanto eres  
cuanto tienes, y cuanto  
vales... y, como no, si  
les debes el SER! -  
y bien se que  
tú eres una excelente  
hija, y tú bien sabes  
que tu felicidad se  
funda en seguir las in-  
dicaciones de tus queridos  
padres; pero tal vez tú  
ignoras que mi mayor an-  
heló es verte dichosa  
26-3-1914. Waldenathum

A Reticia Quintero.

Torna presto a Tvanati  
Mechicera de sus lares  
Porque están llorando a mares  
Los que te esperan allí.

El carnaval ya desdoblado  
Susurra triste conigaja  
Y el rosal que se deshoja  
Ya no brilla perfumado;

La azucena candorosa  
en su tallo palidece,  
Y la brisa que la mece  
no la mece cariñosa;

No hay alegría en los montes,  
Que Francon feróz ardimbre,  
Porque de tu voz el timbre  
Ya no inspira a los simientes;

Las estrellas con enojos  
no lanzan los resplandores

Nacidos de los favores  
Que reciben de tus ojos:

Llévales pronto ese dulce,  
Ese candor y pureza  
Y ese candal de belleza  
Que derrochas en Santurce!

Atley Alvarado

Santurce, Mayo 28/17

### A Leticia.

¿Quié están estas líneas mal tragadas  
Al pie de tantas rimas,  
Que vibran los otros portadores  
De múltiples artífices.  
Yo quisiera, mal ellos, aguardarte  
Las ternas melodiosas  
De mi alma sencilla y sencilla ....  
Ay, dulce Leticia,  
Que aun no has librado las amargas hielas  
Y angustias de la vida  
Lumina de Chile que jama se omite  
El celo de tu dicha,  
Y que nunca se poseen los dolores  
Sobre tu frente limpia!

Esmeralda

Monate, P.B., Chile, 3/1917

### a Leticia.

Biene la pompa triunfal  
de tu juvenil figura  
la fogosa galanura  
de la flor en el rosal.

Por eso el verso coral  
de tu linda boca, augura  
ardores de quemadura,  
fuerzas de manantial.

Por eso tambén, doncella,  
con recio batir de alas  
hacia ti mi numen vuelas,  
como un aror imperial  
que busca en tus regioes galas  
el nido de un madrigal....

E. Gorrilla

Madrid 3 de abril 1917.

"Be you near, or be you far,  
Let my blessings like a star  
Shine upon you everywhere,  
And in each lone evening hour  
As the twilight folds the flower  
I will fold thy name in prayer."

April 3rd 1917

Ina Quintero



Rosa y Estrella.

Si la ingenue simpática  
Que te brinda el alma mía  
Pudiera ser una rosa,  
La más blanca y olorosa  
Te aseguro que sería.

Y si pudiera ser ella  
En vez de rosa, una estrella,  
Tan vivos fueran sus rielos

Que no tendrían los cielos  
Otra más pura y más bella.

Pero ni en astro ni en flor  
Puede trocarse el ardor  
De mi ferviente sentir,  
Que apenas logra asomarse  
Del verso, brillos y flor...

Si que tienes alma buena,  
Con tu bondad de aquecena,  
Suple mi cecero poder,

Y rosa y astro luz de ves  
En mi dulce cantilena

Mas si esta mala razón  
No te da satisfacción,  
Grande sera mi alegría,  
Porque así mi simpatía  
Quedará sin expresión  
Rosa de mi corazón,  
Y estrella de aluna vez...

José Estrella  
Prinarcia de 1917. —

### Amor y arte.

Una exquisita doncella,  
con primor exagerado  
bordaba sobre un teclado  
romanza amorosa y bella.  
Mientras temblaba en su mano  
la nevosa melodía,  
¿quien, oído un loco, diría  
que la gloria era del piano?...

Estas rimas soñadoras  
que a tu belleza tributo,  
no son mías; son el fruto  
de tus gracias tentadoras.

Si mi rara inspiración  
causare encanto o delicia,  
la artista eres tú, Leticia!.....  
el piano es mi corazón!

Lencore Ramiro.

7 Abril 1914

Hijo lito López

San Juan P. R. 16-4-17

En un instante de ira  
mi fúnea lira se tendió en espada  
¡y en instante no más torna a ser lira,  
para ponerse entre tus manos de hada!

Die. 5  
1917.

### Oriental.

Para el heraldo en sus corceles bridas;  
Para la oración...  
y lo bajo valumbra la letra  
Blanca, de la mimada princesita....

Los palacios de nícar, oro y jaspe,  
Detentas adornados, raras cintas,  
Y es de flores la alfombra  
Que enplana la vía.....

Cuatro esclavos levantan sus alfanjes  
Que a los rayos del sol trémulos brillan....  
Sus transeúntes En ofrenda santa  
Se posturan de rodillas.....

Yo también gemí bajo el suelo  
mi frente pensativa...  
Efectos de este me deslumbran  
Como una maravilla....

Ya pasa frente a mí la real letra  
que lleva la moneda pincelada...  
¿Será un sueño? No sé, pero estoy cierto  
de conocerla: llámala Leticia...

~~Antonio de Cruz~~

1918.

Sin duda, Señora, tú  
me quieres mucho; lo creo  
sin pruebas, y no tienes que  
darme las. Pero, no porque  
yo ponga en duda tu  
carino hacia mí, sino  
porque estoy demasiado  
seguro de mi carino hacia  
mí mismo, se me ocurre una  
pregunta para saber a qué

atenuame: Si, cuando cubran  
 un poco el límite de la edad  
 militar, me toca en gracia  
 caer soldado; estas dispuesta  
 a suplir a tu novio que me  
 sustituya voluntariamente en el  
 puesto? Te aseguro que yo me siento  
 muy inclinado a aceptar la sustitución  
 por no decepcionar tu caplica; y te  
 aseguro, además, que la única época  
 en que son ordenes las suplicas feme-  
 ninas es la época del noviazgo.  
 De modo que, audazmente y penosamente,  
 te suplico, amigo, no hagas la  
 suplica,  
 E. Tomás de Vargas  
 Nov. 1917

Lili, amada mía:  
 Siento verdadero orgullo  
 al ver las estrofas que los poetas te  
 dedican como premio a las virtudes  
 y tus encantos. Yo, que soy el  
 único poeta para el más grande ad-  
 mirador de los hombres que te adora,  
 recibo esas flores de la galantería y  
 hago con ellas un bouquet que  
 coloco a tus pies y una corona,  
 para tu frente marítima, proci-  
 maudore Reina de mi alma.  
 Mayo 29/18.  
 Chusle

## REVIEW

Davis, Jane. *The White Image in the Black Mind: A Study of African-American Literature*. Westport, CT: Greenwood, 2000.

Jane Davis's book, *The White Image in the Black Mind: A Study of African-American Literature*, argues that African-American writers have consciously and unconsciously created a typology of white identity types, one that remains fairly consistent throughout time and which should be examined because of what it reveals about overt and subtle forms of racism. Davis explains that the typology she outlines is present in "a huge amount of black literature," and she suggests that recognizing the persistence of the identity types might be "a key to freeing individuals (and thereby society) from duplicating negative forms of identity that hover as shadows over a culture, thus hindering individual and cultural progress" (3). Thus, Davis claims real political importance for black writing and for her project, both of which she believes are a part of the creation of a "liberatory mythology" (149) that seeks to liberate blacks and whites from racism.

Each chapter in Davis's book takes a different approach to the way that African-American writers look at whites. In the beginning of the book, she outlines four basic categories into which white images in African-American writing fall: the overt white supremacist, the hypocrite, the good-hearted weakling, and the liberal. These categories recur throughout the book and inform every chapter of the book. Furthermore, Davis asserts that each category represents a type of white racism, a fact that demonstrates that Davis's interest lies in exposing subtle forms of white racism. She does acknowledge that it is also possible to identify a "good white" in black literature but explains that "this type exists to such a small degree that it does not merit discussion (4). She devotes only one category to "overt" racism and then develops three more categories to consider what she says are subtle, less obvious forms of racism that whites do not often recognize in themselves. Clearly, the categories are not completely distinct from one another as Davis admits, but she uses a number of examples of white characters to illustrate how different characters can fall along the spectrum that her categories represent. Three chapters of the book are devoted to cataloguing and analyzing

various types of white racism in African-American texts, while, in three other chapters, Davis applies her typology to specific racial issues. In "Lynching Gyneolatry," for instance, she examines "the representation of white women in fiction" (55), and in "The White Problem in Today's America," she uses three nonfiction works from the 1990s to illustrate the "continual presence" of racism in the lives of professionally successful African-Americans (87).

Davis believes that her book's most important contribution is in making readers aware of the subtlety of racism. She explains, "if more whites could be so analytical of their good intentions toward blacks and how they often undermine them by a sort of unintentional white supremacy, the strain that has marked race relations throughout American history would be less prevalent" (55). Davis takes the writing of James Baldwin as the source and starting point for her assertion that "whites must be forced to look in the mirror held up to them by blacks" (15). Her book is one such attempt to "force" whites to see themselves as African-Americans see them and, in doing so, to recognize racism in themselves.

Davis's attempt to live up to the subtitle of her book, "A Study of African-American Literature," is problematic. On the one hand, Davis does consider a wide variety of literature, and she identifies her typology of white characters in literature as diverse as Charles Chestnutt's *Marrow of Tradition*, *The Autobiography of Malcolm X*, and Derrick Bell's *Faces at the Bottom of the Well*. On the other hand, she does not explain her selection criteria anywhere in the book, and it is difficult to understand why particular works and even themes were chosen to receive special attention. In fact, this "Study of African-American Literature" only examines about a dozen writers closely, examining other African-American writers very briefly. Considering that Davis looks at works from the late 19<sup>th</sup> century into the 1990s, it is easy to understand that this examination necessarily leaves out a number of important writers, but Davis spends an inordinate amount of her book considering the works of Langston Hughes, James Baldwin, and Richard Wright, excluding these authors' female counterparts and most contemporary African-American feminist writers as well. As a result of these exclusions, Davis's book seems to suggest that white women (the concern of Hughes and Wright) receive more attention in African-American writing in general than most other subjects and that regardless of historical or social context racism remains static, an idea that does not acknowledge the ability of racism to change over time as debates about race change. Of course, to have considered a broader range of texts in more depth



would have added significantly to the length of Davis's study, but in order for the book to really represent "A Study of African-American Literature" such breadth and depth are both necessary. Davis's study of racial ideology seems a bit overdetermined since she argues that the specific typology she identifies operates in the same way throughout African-American literature without ever developing and growing stronger or being effectively challenged.

This is not to say that Davis's book does no important work, however. Certainly, in addressing contemporary white readers with their "black mirror" image, Davis not only reveals subtle forms of racism but also claims authority for black writers who use white images in their work. Additionally, in specifically considering the political implications of her work, Davis offers a model for using literature to create a "liberatory mythology." She has outlined a typology that other scholars can use and has demonstrated how this typology can help to liberate white people from the negative identity types which they continually maintain and black people from being continually silenced and from racism perpetuated by ignoring the persistence and subtlety of racism.

*Angela Laflen*  
Purdue University



## OCHO SONETOS DE AMOR

*Guillermo Arango*

I

Tu piel a mis caricias siempre abierta,  
intemporal y pérfida guerrera,  
entrar en ti fue siempre primavera,  
cielo estrellado piedra que despierta.

El libido velaba tras la puerta  
con una luz de perfumada miera  
entrar en ti fue siempre una quimera:  
abismo insonde de una estrella abierta.

Vuelve otra vez a mí. Dame la mano,  
no te pierdas en el fervor mundano,  
prende tu luz de noche constelada

y acércate otra vez, sin disciplina,  
acunando tu cuerpo que germina  
sobre el carnal silencio de mi almohada.

II

De la naturaleza verdadera  
recibí tu contacto de infinito,  
la acústica perfecta de tu grito,  
tu primera balada lastimera

No hay nada en mí. Sólo hay tu enredadera  
que trepa y va quebrando mi granito,  
la libertad lasciva de tu rito,  
la versión primitiva de la fiera.

No hay nada en mí. En ti todo está hecho,  
en la pasión que sale de tu pecho,  
en tu selva, en tu mar, en tu mañana,

algo que de ti viene y sólo vuelve  
que arrolla por mi sangre y la revuelve  
en un dulce arrebató de campana.

### III

Bésame con tu beso más profundo,  
el que siempre he querido y no me has dado,  
ardiente, nuevo, triste, apasionado,  
y despertar en sueño en otro mundo.

Bésame con el beso más fecundo  
abriendo un paraíso ahora vedado,  
beso o pulpa, sosiego enamorado,  
para salir del pozo en que me hundo.

Con ese beso dame una caricia  
saciando este deseo de mi boca  
que mueve un corazón virgen y ciego.

Exprime, chupa, muerde. ¡Qué delicia  
sentir ese dolor que me provoca  
al saborear el gusto de tu fuego!

### IV

Me acostumbré a tu forma, ingenuamente,  
fui entrando en esa pátina sombría,  
y haciéndole a tu cuerpo compañía  
fui siguiendo tu paso complaciente.

Recorrimos la vida frente a frente ...  
La carne se hizo sombra y todavía  
con tu cuerpo hecho sombra, sombra mía,  
nos seguimos copiando eternamente.

Siempre juntos los dos, ninguno opuso  
sus frías condiciones al intruso  
que le sigue de cerca, paso a paso.

Nos amamos los dos: mi cuerpo inerte  
y tu cuerpo tenaz hasta la muerte,  
más allá de las sombras, sin fracaso.

V

Nada cambia tal vez. Sólo parece  
que es distinto el objeto cotidiano,  
más tal vez la que cambia es esta mano  
que al contacto fugaz ya se estremece.

Luna y sol y tu recuerdo.  
Parece que el tiempo pasa casi siempre en vano  
sin tocar la conciencia de lo humano  
que ni aumenta, ni acaba, ni decrece.

La misma luna. El mismo sol. Podría  
decir girando interminablemente  
si no fuera que tú estás en mi mente,

que te llevo en mi noche y en mi día  
como una dolorosa estratagema  
que brilla o que se apaga en el poema.

VI

Estoy en paz porque tu paz me llega:  
el cálido color de tu vestido,  
tu perfil consumado, sin olvido,  
tu cuerpo codicioso que se entrega.

Estoy en paz porque tu paz me llega,  
el monte que está quieto, sin sonido,  
el árbol con su pájaro prendido,  
el cielo en el reposo que despliega.

Esta es tu paz, la paz que he conquistado,  
el río siendo río enamorado,  
el mar siendo más mar, interminable.

Esta es tu paz, la paz que he conseguido,  
el árbol con el pájaro y el nido,  
y el cielo con su azul inalcanzable.

## VII

Ceñida a nuestro cielo va la luna  
y en sábana de plata se proclama  
sobre el ardiente insomnio de la cama  
meciendo sueños con vaivén de cuna.

Te me entregas completa, veraz. Una  
y mil veces tu intimidad reclama,  
y la voz que me diste y que me llama  
sólo tu nombre en éxtasis acuna.

Esta noche en tus ojos no hay ninguna  
humildad. La sangre prende la llama  
en el hechizo de la estancia bruna.

Y en el asombro que tu espacio clama,  
ungido por tu voz hacia la luna,  
el menguante en perfume se derrama.

## VIII

Llevo al verso la mágica constancia ...  
Las manos que se enlazan sin sentido,  
un beso, una caricia, el lecho hundido,  
la puerta que me acorta tu distancia.

Llevo al verso la lúcida sustancia ...  
El calor de tu cuerpo estremecido,  
el temblor de tu gozo y tu gemido,  
la luz amortiguada de la estancia.

Todo va para el verso. Todo estalla,  
todo acumula guerras y batalla:  
dos cuerpos figurando la tibieza.

Por eso pongo al cielo por testigo  
que viviendo tu afán, canto contigo,  
y cantándote a ti, a la belleza.

## POEMS

*Sanda Nemeth*  
University of Western Ontario

### *Tendresse*

Les oiseaux rayonnent le ciel,  
uniforme, intacte,  
avec des sifflets aigus aigus  
*L'hedera* monte  
sur ondulations âpres  
de la muraille romaine  
vers le haut vers le haut

Combien je t'aimais avant que je t'amasse  
mon tendre absent absent.

Avignon, 1999.

### *Venez*

Venez  
Là où le mistral frissonne  
l'histoire s'empresse  
les dragueurs chassent sans cesse  
la crème glacée coûte cher

la foule oppresse  
les tuiles n'ont pas de pair.  
Venez  
Là où au palais  
les papes se réunissaient  
et s'empoisonnaient  
derrière les murs de plâtre  
pour mieux pouvoir débattre  
Venez  
au festival de chansons  
où la lavande pousse n buisson  
le T-shirt coûte 100 francs  
avec un Van Gogh collé devant.  
Venez  
insidieusement vous insérer  
dans la cité des terrasses et des cafés  
des damettes qui s'habillent chic  
rêveusement sortant des boutiques.  
Venez.  
Là où les acteurs font des grimaces  
sous un cage d'étoiles  
les touristes infiniment passent  
foule de parole les avalent.  
Venez.

Avignon 1999