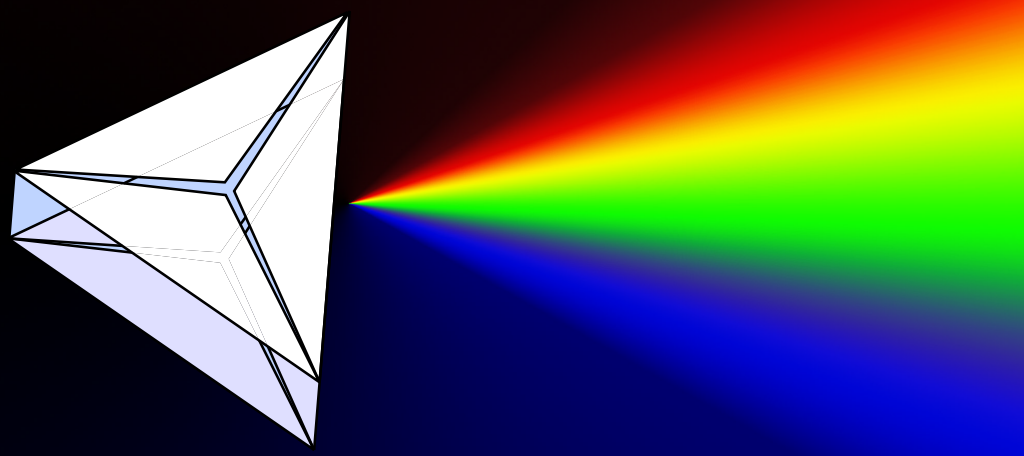
PRISM

Año XIX

2014 - 2015



REVISTA INTERDISCIPLINARIA

Universidad Interamericana de Puerto Rico
Recinto de Arecibo

http://www.arecibo.inter.edu

PRISMA

REVISTA INTERDISCIPLINARIA

UNIVERSIDAD INTERAMERICANA
DE PUERTO RICO
RECINTO DE ARECIBO

Año XIX 2014-2015

JUNTA EDITORA

Ester Albors
Juan R. Horta
Josué Santiago
Luis F. Santiago
Brenda Corchado
Ángel M. Trinidad

RECINTO DE ARECIBO
UNIVERSIDAD INTERAMERICANA DE PUERTO RICO

RECTOR
Dr. Rafael Ramírez Rivera

PRISMA
es una publicación del Recinto de Arecibo
de la Universidad Interamericana de Puerto Rico.
Su propósito es fomentar el discurso intelectual,
la creación, la investigación y la crítica.

La *Revista Prisma* no se hace responsable por las
ideas expresadas por parte de los autores en sus escritos.

ARTE
Roberto Robles Miranda
Artista Gráfico
Recinto de Arecibo

CORRESPONDENCIA
PRISMA
PO Box 4050
Arecibo, P.R. 00614-4050

ÍNDICE

A nuestros lectores……..…I

CRÍTICA LITERARIA

Wanda I. Balseiro Chacón
El compromiso político en el contexto social en la obra:
***Un niño azul para esa sombra* de René Marqués**.....……1

Juan R. Horta Collado
***Prontuario histórico de Puerto Rico* de Tomás Blanco:**
su base intelectual.....22

Irma Rivera Colón
***Don Quijote de la Mancha*: su necesaria locura**.....38

Josué Santiago Berríos
La identidad de Emilio S. Belaval en *Los cuentos de la Universidad*...53

Dalia Stella González
La ciudad: música textual o grafía de
pasos en Alejo Carpentier y Eduardo Lalo.....83

CULTURA POPULAR

Luis F. Santiago Álvarez
La salsa como operador de la identidad
caribeña en la década de los setenta.....96

DERECHO

Dannelle Gutarra Cordero
La narrativa de la definición de agresión sexual en
parejas consensuales en el derecho penal puertorriqueño……107

LINGÜÍSTICA

Lorna Polo Alvarado
Misoginia vs defensa de la mujer en la España medieval...….....…129

PSICOLOGÍA

Nancy Corchado Robles
La persistencia de la conciencia, la autopresencia.....136

CUENTO

Ángel Santiago Reyes
Tres coronas para un martirio.....147

Esther Albors Vélez
Un Medias Res *Un Hommage*.....152

ENSAYO

Antonio Álvarez Rivera
Del estruendo de los aplausos al silencio de la muerte.....156

Lara Caride Alonso
Una extranjera en Puerto Rico.....159

Mariela García Hernández
La vida después del *Facebook*.....168

POESÍA

Ángel M. Trinidad Hernández
Devolución..……..... 170
Un velero de papel…….....171

El flagelo……...…..172
Sin tv ni celular..…….....173
A Manuel Soto Paredes (1946-2014), último renacentista.....174

Edward García González
Hermosas Rosas Blancas……...….....177
Y es que no te puedo olvidar……178

Sarah C. Otero Joy
Inalcanzable.....180
Narcisos Negros.....181

Guía para el envío de colaboraciones…….....182

A NUESTROS LECTORES

Es una gran satisfacción poder presentarles esta edición de la revista *Prisma* tan pertinente en el fortalecimiento de la investigación, la crítica y la creación literaria que se genera en la academia.

Esta publicación de *Prisma* 2014-2015 refleja ese aliciente que permea esas inquietudes investigativas que van desde la crítica literaria, cultura popular, derecho, lingüística, psicología hasta creaciones literarias como; cuentos, ensayo y poesía. Es por eso, que les invito hacer una lectura apacible y retadora en la que el alma y el intelecto se entrecruzan logrando el deleite de un abanico de posibilidades que es *Prisma*.

Un abrazo,

Dr. Rafael Ramírez Rivera
Rector

El compromiso político en el contexto social en la obra: *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués

Wanda I. Balseiro Chacón

El objeto de estudio en esta investigación es, como muy bien anticipa su título, el tema del compromiso político en el contexto social en la obra *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués. Analizaré dos preocupaciones fundamentales: por un lado, los problemas relacionados con nuestro proceso histórico a partir de su base política (la colonia), social y cultural; y, por el otro, el planteamiento sobre el discurso trabajado con mucha suspicacia alegórica en su estilo para plantear la oposición binaria de Estados Unidos y Puerto Rico. Las peculiaridades de la trama, desde el punto de vista del concepto de la "modulación del compromiso político en el contexto estético", atraparon mi interés y se convirtieron en objeto de análisis. El tema de esas inflexiones variadas del tono en cada discurso político del pensamiento de los personajes es un planteamiento que siempre ha estado presente en el discurso puertorriqueño. Esa inquietud, los escritores latinoamericanos y caribeños la plasman en sus escritos para entender la dinámica sociopolítica cultural existente. La literatura se convierte en el confidente de la expresión social, una de esas formas de conciencia a través de la cual los seres humanos interpretan imaginariamente sus condiciones de vida y sus relaciones. Mediante esta forma de conciencia, que es la literatura, se enmarca dentro del contexto histórico social en el cual se desarrolla y puede ser útil para confrontar las diversas perspectivas clasistas sobre nuestra historia.

Un niño azul para esa sombra fue publicada en 1960. Esta obra incorpora en su trama ese discurso estético para discriminar con voz autorial la radiografía de una nación que sufre el desajuste de su estatus político: la colonia. Es a través de ese discurso, que se presenta la temática de la injusticia política, social y cultural mediante la ironía, el humor y la parodia. Por lo tanto, es considerado, por la crítica literaria, como uno de los escritores más representativos de nuestro espíritu nacional y de los más conscientes sobre los males de la colonia. Además, nos lega una obra importante, no sólo por su valor literario, sino por la proyección de sus raíces locales, pero con dimensiones universales.

Por otra parte, hay que destacar que René Marqués se graduó de agrónomo en 1942. Luego, estudió literatura en 1946 en España y más tarde estudia dramaturgia tras ser becado por la Fundación Rockefeller. Su trayectoria de formación intelectual le permitió plasmar su talento en su narrativa y dramaturgia hincada en la gran interrogante sobre su destino como entidad sociocultural hispánica y como pueblo que aún no ha resuelto el problema de su constitución política. Es por eso, que los problemas que plantea de la cotidianidad son consecuencia del régimen político colonial norteamericano.

En la exposición y desarrollo del tema, sigo en líneas generales, los planteamientos que hacen Concha Meléndez, Nilita Vientos Gastón, Josefina Rivera de Álvarez, Luis Rafael Sánchez, Victoria Espinosa, Juan Gelpí y Miguel Ángel Náter en relación con el tema político, social y cultural existente en el sistema colonial. En un segundo momento nos dirigiremos al análisis estético del relato intentando colocarlo dentro de su contexto histórico y, al mismo tiempo, se recoge la posición del autor sobre el espacio social de la ciudad en el que se da la acción para entender las dinámicas socioculturales existente. Para este análisis voy a referirme a la teoría literaria de Jean Paul Sartre sobre el existencialismo, en el cual, se advierten profundas inquietudes filosóficas: el tiempo como problema metafísico y la soledad existencial del hombre son cuestionamiento prioritarios en la obra. Además, aludiré a los planteamientos que hace María del Carmen Bobes Naves sobre la semiología de la obra dramática. A la misma vez, se enfocará a la luz de la sociología del teatro de Jean Duvignaud.

Por lo tanto, en cada una de sus obras dramáticas, Marqués representa el problema de la esencia del puertorriqueño. El propósito del escritor consiste en señalar los males que produce la colonia y denunciar el supuesto progreso económico versus el estancamiento político y social existente. Es por esta razón que se plantea el conflicto entre el progreso y la explotación. De manera que mediante estos binarios junto a la descripción de la ciudad, se denuncian los atropellos contra las desigualdades socioeconómicas de los males que deja ser colonia.

En la década del cuarenta, los problemas sociales, políticos, económicos y culturales se convierten en cantera temática de la obra dramática de ese momento. También René Marqués demuestra un profundo

conocimiento de la técnica dramática y no pierde contacto con el puertorriqueño y el destino de su patria.

En Puerto Rico, la invasión de Estados Unidos en 1898 marcó las actitudes de esta Generación del 45. Como consecuencia de este acontecimiento histórico la personalidad y el desenvolvimiento político de nuestro pueblo es uno de los problemas que más afectaron a los seres humanos del 45. Por ejemplo, se quiere imponer una cultura y un idioma (el inglés) distinto al existente (el español).

Consideramos que este estudio contribuye al análisis de la dinámica sociopolítico existente. De ahí surge el tema del compromiso político en el contexto social que va en busca de complementar el deseo de identidad nacional que oscilará entre Puerto Rico y Estados Unidos. Pero, a la misma vez, trae como consecuencia la paradoja de construir una nación libre y soberana que el extranjero norteamericano reprime y coarta por su ideal nacionalista en función de sus intereses económicos. En esta obra, René Marqués demuestra magistralmente el dominio técnico discursivo y, al mismo tiempo, la síntesis de su filosofía existencial que abarca la mejor parte de su producción literaria, aplicado a un tema sociopolítico que es la cuestión colonial.

Antecedentes históricos y literarios que influyeron en la literatura de René Marqués

Si bien es cierto que la Generación del Treinta marca un hito en la literatura puertorriqueña al afincar el espíritu nativo y afirmar lo puertorriqueño, la Generación del Cuarenta y Cinco seguirá estas tendencias, pero aportará a la literatura cambios significativos. Por ejemplo, esta proyección particular que refleja esta literatura de presentar la relación del ser humano con sus circunstancias o con el mundo es analizada por la crítica representada por Concha Meléndez en el prólogo a su libro *El arte del cuento en Puerto Rico*, René Marqués en el prólogo a *Cuentos puertorriqueños de hoy*, Emilio Díaz Valcárcel en su ensayo "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del 40", Seymour Menton en un artículo titulado "La Generación Puertorriqueña del 40".

El escritor deja de ver al puertorriqueño como ente social para observarlo como universal. Aunque los temas políticos y sociales están presentes en las obras, les interesa más al ser humano y sus problemas psicológicos y metafísicos. Se incorporan a la literatura puertorriqueña temas inéditos: el sexo, la soledad, la muerte, la incomunicación. El drama que se presenta es el del ser humano de la ciudad. También se observa al puertorriqueño fuera de su país: en Nueva York, España, etc.

Además, el escritor presenta al ser humano con todos sus problemas (la enajenación, el desarraigo, la búsqueda de identidad) denotando una interpretación objetiva de las circunstancias. Una de las características más sobresalientes de esta generación es el sentido de conciencia artística. A este respecto René Marqués señala que aportan:

> ... la innovación formal y estilística inspirada en las tendencias estético-literarias de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos...
> ...sin atraso ni vacilaciones, a las expresiones literarias de Vanguardia del mundo occidental contemporáneo.[1]

Seymour Mentor reconoce que los escritores de esta generación son ingeniosos e innovadores.

> No sólo la temática, sino también la técnica no tiene nada que pedir frente a la literatura mundial... Son capaces de adaptar ingeniosamente las innovaciones más atrevidas a sus temas puertorriqueños[2].

Además, los escritores de esta generación leen a William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck, John Dos Passos, Erskine Claudwell al igual que los escritores hispanoamericanos que leen estos autores reflejando esa afinidad entre escritores de una misma época.

---

[1] René Marqués. *Cuentos Puertorriqueños de hoy*. 2ª ed.; Río Piedras: Editorial Cultural, 1968. Pág. 19.
[2] Seymour Menton. "La Generación puertorriqueña del Cuarenta" *Hispania*, XLIV, mayo de 1961. Pág. 210.

Sin embargo, la inquietud sociopolítica del escritor isleño provee cierta peculiaridad a la literatura puertorriqueña de esta generación que estriba en dar expresión no solo a la preocupación social sino también a las inquietudes metafísicas del puertorriqueño. Ahora el enfoque se concentra en la existencia del ser humano y en su problemática. René Marqués enfatiza la posición del escritor al situarse generalmente como observador objetivo. Este no juzga, ni sermonea, ni moraliza; sino estimula al lector a través del símbolo, del vocablo crudo o poco usual para que este ponga en juego y al máximo sus facultades afectivas e intelectuales.[3]

En cuanto a recursos técnicos se alude al fluir de conciencia, además del monólogo interior y el montaje de escenas retrospectivas como la incorporación más importante hecha a la literatura puertorriqueña de esa generación; y que a mi juicio, Marqués demuestra con gran dominio en sus cuentos y, sobre todo, en su teatro como es la obra *Un niño azul para esa sombra*.

Por otra parte, hay que destacar el tema principal de Puerto Rico de enfrentar la interrogante sobre su destino como entidad sociocultural hispánica y como pueblo que aún no ha resuelto el problema de su constitución política. De esta situación surge el tema del caudillo nacionalista que se siente responsable de hacer valer el ideal de libertad y justicia pese al momento histórico que vive. Esta situación trae como consecuencia que la administración de la justicia no sea objetiva y se deje dominar por un sentimiento de control autoritario frente al problema de subversión nacionalista. Además, se presenta la transformación del ambiente social y cultural del país, impulsado por patrones de pensamiento y acción de procedencia norteamericana. Esta situación plantea otro problema, el tema de la emigración del puertorriqueño a Nueva York y con ello el tema de los prejuicios raciales que conlleva el hispano.

Este panorama que le toca vivir a esta generación señala un cuadro panorámico de la problemática moral y ética del puertorriqueño donde la cotidianidad de la clase media refleja una crisis de valores orientados a patrones socioeconómicos de origen estadounidense. También se debe mencionar que el tema del nacionalismo se enfoca desde el ángulo de su impacto negativo en la vida familiar de uno de sus defensores que va a

---

[3]René Marqués. *Cuentos Puertorriqueños de hoy*. 3ª edición (selección, prólogo y notas de René Marqués), Río Piedras, Editorial Cultural, 1971. Pág. 12.

presidio. Esta situación está presentada en la obra *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués.

Nilita Vientós Gastón reconoce que el escritor es siempre un subversivo, pero en el caso de una colonia esta actitud se agudiza, es la fuente de su obra.[4] Es por eso que el escritor vive en perpetua inconformidad y perenne disidencia. En ese aspecto, René Marqués nos lega una obra importante, no sólo por su valor literario, sino también por lo que aporta al conocimiento de nuestro auténtico modo de ser. De ahí que el crítico puertorriqueño, José Luis Martín, observara que "la visión nueva de esa temática social, la vibración universal que se le ha impartido, y la inyección de un enfoque contemporáneo, no han eliminado la temática misma."[5]

Por lo tanto, la Generación del Cuarenta y Cinco se incorpora a la literatura hispanoamericana, tanto por su innovación formal y estilística como por su preocupación por el problema existencial del ser humano. Este a su vez alineado al concepto de la responsabilidad del humano y la literatura comprometida. Por consiguiente, los protagonistas de las obras son puros reflejos de los escritores que actúan como testigos de su época, presentando un testimonio de ella.

Análisis del compromiso político en el contexto social en la obra: *Un niño azul para esa sombra* de René Marqués

René Marqués nace en 1919 y pertenece a la Generación del Cuarenta y Cinco. Esta es una generación pesimista[6] cuya problemática gira

---

[4]Nilita Vientós Gastón. "René Marqués" *Revista Sin Nombre*. Vol. X, No. 3, 1979 Pág. 5.

[5]José Luis Martin. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid, editorial Gredos, 1974. Pág. 18.

[6]Señala el propio René Marqués que el pesimismo que refleja nuestra literatura es "adecuada expresión de entrañables realidades nacionales". Creo que con la palabra "pesimismo" lo que en verdad quería decir es inconformidad, protesta, anhelo de cambio. Todo buen escritor es pesimista, testigo crítico de una sociedad. Porque sueña en una realidad mejor y tiene fe en el hombre para transformarla. Solo son "optimista", según señala el mismo René Marqués, los gobernantes. Su obra es una continua y consciente protesta contra el tipo de sociedad en que le tocó en suerte nacer, vivir y morir: la colonia. Nilita Vientos Gastón, "René Marqués" *Revista del Instituto de Cultura de Puerto Rico*. San Juan, XXII, Núm. 82, enero-marzo, 1979. Pág. 5.

en torno del cuestiona miento de la esencia puertorriqueña.[7] Por esta razón, los problemas del país y la denuncia de sus males constituyeron un acicate para su obra. Además, se advierte en su narrativa profundas inquietudes filosóficas: el tiempo como problema metafísico y la soledad existencial del ser humano son cuestionamientos prioritarios en su obra.

Así, el escritor ha pasado a un plano objetivo en el que no juzga; sino que presenta directamente los hechos, lo que supone ya denuncia, compromiso. Compromiso entendido como la posición que asume el escritor al elegir entre las perspectivas que se ofrecen.[8] El autor adquiere automáticamente un compromiso, puesto que voluntariamente pasa a la situación que ha elegido.

En consecuencia, por sus actos no sólo es responsable de su vida, sino de la vida de los demás seres humanos, ya que, el acto individual de elegir implica en sí a toda la humanidad. Como dice Jean Paul Sastre, "al elegirme elijo al hombre".[9] De aquí, la necesidad para el escritor existencialista de dar su opinión sobre cuanto acontece en el mundo.[10] Por eso en su libro *¿Qué es la literatura?* Sartre nos recuerda que la función del escritor es asegurar que nadie puede seguir "ignorando" el mundo y luego pretender que es "inocente".[11]

Por lo tanto, el escritor al revelar este mundo con sus injusticias no es para que el receptor contemple estas con frialdad, sino que las anime

---

[7]Gloria, Feiman Waldeman. "El tema de Puerto Rico en Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y Pedro Juan Soto" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, 18, 1975, oct-dic. Págs. 16-22.

[8]Cada escritor ve al mundo de una manera distinta; es decir que cada uno lo ve según su situación: su clase, su condición, sus proyectos, su momento histórico, etc.

[9]Manuel Lamana. "Elección y compromiso", en: *Existencialismo y literatura*. Pág. 25.

[10]Es en ese aspecto que se enfatiza cómo el escritor nunca puede estar separado del mundo; y es con ese mundo con lo que el escritor se compromete. Han llegado a comprender que parte de su responsabilidad consiste en ayudar a cambiar la sociedad. Lo que en Buena medida incluye no solo formar parte de un partido, sino tomar partido ante cada situación que se presente. Su visión del mundo supone el compromiso ya que, no descansará el existencialismo en una serie de protesta abstracta, sino que denuncia e investigará lo que ocurre en cada situación. Es por eso que estos escritores escriben sobre lo que les preocupa del mundo en que viven y su verdad es describirlo y denunciarlo. Ibíd., pág. 26.

[11]Jean Paul Sartre. "¿Qué es escribir?", en: *¿Qué es la literatura?* Pág. 54.

con la indignación y las revele. Así el receptor con el sólo hecho de abrir el libro ya reconoce la libertad del escritor. De esta manera, autor y lector asumen la responsabilidad del universo.

Como resultado, la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano: "No se escribe para esclavos".[12] Sean las que sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla de comprometerse a la libertad.

René Marqués, como escritor, es un mediador y su compromiso es la mediación entre el mundo que descubre o revela a través de su obra y el lector que recibe y participa de ese texto. La visión del país colonizado y sus manifestaciones en diversos aspectos: político, económico, social, cultural y religioso van a ser los temas cruciales de la literatura de René Marqués; reflejo, por otra parte, de la propia ideología del escritor.

La ausencia de soberanía nacional que padece la patria, su situación de dependencia actual en relación con Estados Unidos es un tema conflictivo que se manifiesta en el discurso marquesiano, y que se destaca por la participación de los nacionalistas en el país. Tema que ocupa un lugar primordial en su obra al desbordarse y cobrar vida en algunos de sus personajes hasta culminar en una situación trágica o de fracaso. Por lo tanto, no solo las circunstancias exteriores son las que derrotan al personaje, sino su devenir mental que no está acorde con el mundo en que vive (resignado y trabajador).

René Marqués, en su magistral obra, *Un niño azul para esa sombra*, proyecta esta problemática perfectamente delineada en tres de sus personajes: Michel, Mercedes y Michelín, quienes forman una familia y son víctimas de un destino inexorable.

Michelín, a pesar de ser un niño de diez años, sus preocupaciones e inquietudes ante la adversa realidad que le tocó vivir, hacen de él un ser pesimista. El silencio y el encierro en sí mismo son la mejor forma de sobrevivir a ese medio que lo asfixia y lo mantiene preso en sí mismo:

> Su inteligencia, su sensibilidad, le han enseñado
> dentro de las circunstancias en que se desenvuelve
> su vida, la actitud reservada, contenida, puede ser

[12] Jean Paul Sartre. "¿Por qué escribir?", en: *¿Qué es la literatura?* Pág. 84.

> adecuada defensa contra fuerzas hostiles del mundo exterior.[13]

Sin embargo, el propio René Marqués, quien se nos presenta siempre como escritor comprometido ante su preocupación por el puertorriqueño y el destino de su patria, nunca minimizó la trascendencia del plano formal:

> "En términos de rigurosa prioridad, la función estética precede en el escritor a la función social. Él ha de ser primero artista y luego lo que escoja ser o lo que mejor se avenga a su temperamento: político, sociólogo moralista, filósofo, metafísico. Una obra cumplirá mejor su función social mientras más alto sea su valor estético..."[14]

Es por eso que René Marqués utiliza la óptica de un niño, evitando así el uso directo del compromiso político, exponiendo el asunto como un ideal de fantasía, de sueño, que se desata en el interior de un niño que se siente identificado con las ideas de su padre quien es nacionalista. Se refugia de esta manera bajo esa sombra de recuerdos que lo anima a vivir hasta culminar en su autodestrucción al enfrentarse con la verdadera realidad: la muerte de su padre.

> Mercedes – (Exasperada) Pero no puedes seguir viviendo entre sombras. No puedes crecer así, perdido en tus propias fantasías. Tienes que enfrentarte a la realidad, Michelín. Tienes que conocer la realidad.[15]

Esa realidad que para Michelín significa la existencia de su padre, no como el mejor padre, sino como el mejor hombre que lucha siempre por las cosas en las que creía, su ideal. Y por otro lado, ese gran árbol de

---

[13]René Marqués. "*Un niño azul para esa sombra*". *Teatro*. 3ra ed. Río Piedras, Editorial Cultural, Inc. 1976, I. Pág. 73.

[14]René Marqués. "La función del escritor puertorriqueño en el momento actual". *Ensayos (1953-1966)*. Pág. 221.

[15]René Marqués. *Un niño azul para esa sombra*, pág. 170. De ahora en adelante aparecerá el número de la página al terminar cada cita.

quenepo macho, símbolo de protector, compañero y confidente en su vida íntima.

Otro matiz, que René Marqués manifiesta en su obra, es la persecución política presentada desde varios puntos: la necesidad de exilio para la familia involucrada en el problema político o bien, la desarticulación de la intimidad y sentido familiar en un profesor de ideas nacionalistas, que pasará ocho años de su vida en la cárcel.

> Mercedes–...Fue un golpe de espanto. La vigilada, las llamadas telefónicas amenazantes, la presión de los fiscales... Y las puertas cerradas. Como si la del presidio al cerrarse diera la señal a todas las puertas del mundo: "Ciérrense, puertas, ciérrense bien". Y las frases hirientes: "La mujer de ese hombre... "Y las miradas cruzadas y los gestos sorprendidos; y el temor de los otros, o el espanto, o quizás sólo el recelo, el sobresalto, como si llevase conmigo el germen de la destrucción en la escuela del niño: "¿Verdad, mamita, que papi no es un traidor?" En la banca de mis hermanos: "Nos comprometes, Mercedes". En la amistad que se esfuma: "No venga más por favor". En la proposición que deshonra "Sí firma usted este documento, señora..." Y así, en todo, dolorosamente, en toda la maquinaria de un mundo empeñado en destruir lo más caro e íntimo de un hombre, un niño y una mujer. (pág. 236)

Subrayando siempre el colonialismo de su patria, René Marqués va salpicando en algunos de sus relatos la intervención directa de Estados Unidos en nuestra isla. Un ejemplo es el relato de la ceremonia que van a celebrar en honor de la estatua de la avenida Ashford. Cuando a través de la voz de un locutor se informa al pueblo la indignación en "las esferas oficiales" al punto "de vengar el incalificable ultraje a la estatua..."

Vemos como la posición marquesiana no puede ser más sarcástica.

> Pregonero 11 -¡Extra! ¡Extra! ¡Lea el asesinato de la estatua! (pág. 145)
>
> Parece obvio, a todas luces, que peligrosos elementos comunistas en convivencia con los restos de la plaga nacionalista han sido los autores de la incalificable profanación. (pág. 147)

Tras su ironía se esconde el dolor del hombre que ha luchado por un ideal y finalmente ha sido derrotado por su propia amargura, decepción, frustración y espanto, al ver como se desvanecen sus ideales ante el horror de la vida.

> Michelín -¡Yo conozco la realidad! La realidad eres tú. La realidad es también los otros, los que persiguen a mi padre. Los que odian las cosas que mi padre ama. La realidad es esta casa, y el teléfono y la cárcel y la estatua. Y los adoradores de la estatua. Y los niños sin corazón que tú llamas mis amigos. Y sus padres. Y la banca de mis tíos, y la gata que persigue a los pájaros que cantan. Y el veneno azul que se le echa a un árbol para abrasarle la savia. ¡Yo conozco la realidad! Y por eso la odio. ¡Y la escupo! pág. 170.

Una vez más René Marqués se convierte en portavoz de las inquietudes de su tiempo, en el que se pone de relieve el problema político, que actúa de telón de fondo, puesto que los personajes son víctimas de la situación prevaleciente en un país sin soberanía nacional, culminando en un problema de angustia existencial que se agrava ante la incapacidad del ser humano para escapar al tiempo e imponerse a su destino hasta llegar a la autodestrucción.

Lo existencial es tratado en cada personaje de forma disímil:

1. Mercedes enfrenta la vida sin perspectiva de trascendencia llegando a considerar la misión heroica la lucha por la vida:

> Siempre ha habido en mí una fuerza que no entiendo, un demonio interior que se complace en librarme de la fantasía y la locura... ¡Y lo que es peor, puedo soportarlo! ¡Sin ideales como Michel! ¡Sin ilusiones como tú! ¡Sin fantasías como mi hijo! (pág. 162)

2. En Michel se ve el intento de evasión y ataque al medio opresor que resulta frustrado hasta que al final es vencido por este último:

> Y la realidad se vengó de él en la ciudad que él escogió como tránsito para otro sueño más. ...Lo devoró Nueva York. Murió en la calle, pobre orador de barricada, habitante del Bowery, mesías de los sueños truncos, entre el polvo y la nieve, y el hollín y el fango, y el silencio estruendoso de una ciudad que sólo se da a los duros de espíritu, y a los ricos y a los crueles. ...¡Michel! ¡Michel Lefranc! ¡Ya tus pobres sueños descansan en paz! (pág. 173).

3. Michelín representa el suicidio del actante protagonista como nueva réplica a la hostilidad del medio. Visto este pesimismo existencial como una reacción de un grupo a ese mundo circundante que lo aplastaba cada vez más en un tiempo y en un espacio indefinido. Sin embargo, su actitud es positiva, ya que, confirma la supremacía de los ideales jóvenes sobre los condicionamientos materiales. La muerte buscada heroicamente para dignificar una existencia baldía.

Podemos concluir así, que René Marqués deja ver en su obra su filiación a esa ideología nacionalista. Esta forma de pensar se percibe como una incapaz de emancipar políticamente a su pueblo.

Marisa E. Martínez Pérsico en su trabajo investigativo "Puerto Rico o la historia añorada: de René Marqués a Luis López Nieves" plantea el tema del estatus colonial como el hilo conductor para los grandes debates entre "identidad" y "nación".[16] Estos dos temas son una vertiente que se

[16]Marisa E. Martínez Pérsico. "Puerto Rico o la historia añorada: de René Marqués a

refleja constantemente en el arte literario marquesiano marcando así una huella indeleble de denuncia en forma alegórica. Es mediante esta técnica que Marqués presenta su inconformismo y pesimismo al plasmarse en forma de protesta antiimperialista en sus obras. A este respecto, Josefina Rivera de Álvarez señala que el tema de Puerto Rico sobre "su destino como entidad sociocultural hispánica y como pueblo que aún no ha resuelto el problema de su constitución política"[17] son los temas que se reflejan en su teatro y en la literatura narrativa de René Marqués.

Además, el manejo de nuevas técnicas y estilo en la construcción del relato de sus escritos permite la presentación esquemática de la realidad material, apoyada en lo espacial externo y en el fluir psíquico interno que nos lleva al interés del relato, el uso de un lenguaje lleno de adjetivos, frase cortadas y directas entrelazadas con el monólogo interior como complemento del decir externo de los personajes.

Es por eso que René Marqués impulsado por su ideal de libertad y justicia nos proyecta esa transformación del ambiente social y cultural del país. Impulsa dicho cambio la importación de patrones de pensamiento y acción de procedencia norteamericana; el tema del emigrante puertorriqueño en Nueva York y la administración irresponsable de la justicia en tribunales que operan bajo el impulso de un sentimiento de histerismo frente al problema de la subversión nacionalista; y, además, son los temas latentes en sus relatos. En fin, René Marqués como señala Nilita Vientós Gastón "es uno de los escritores más representativos de nuestro espíritu nacional y de los más conscientes de los males de la colonia".[18]

Por otra parte, Daniel Zalacaín en su trabajo "René Marqués, del absurdo a la realidad"[19] plantea que "el autor lucha por tratar de vencer al tiempo, por recuperar un paraíso perdido, ultrajado por el presente".[20] Y es precisamente en esa angustia que su obra se impregna de pesimismo y amargura. También, al mismo tiempo, se refugia en la interioridad de su

---

Luis López Nieves". http://www.tonosdigital.es/ojs/index.phplz [consultada en octubre de 2012]

[17]Josefina Rivera de Álvarez. "René Marqués" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan, P.R. XXII, núm. 82, enero–marzo, 1979. Pág. 30.

[18]Op. cit., Nilita Vientos Gastón, pág. 5

[19]Daniel Zalacaín. "René Marqués, del absurdo a la realidad". http://www.journals. ku.edu/ index. phpllatrl

[20]Ibíd; pág. 33

ser en busca de una respuesta a su identidad. Para luego culminar con el elemento liberador de su condición humana, la muerte. Esta neutraliza su ilusión con la básica realidad de la vida, que se muestra absurda. A este respecto Victoria Espinosa señala: "que desde sus inicios como escritor en su libro de poesía *Peregrinación* (1944) ya estaba presente la semilla de la angustia, del tránsito, el deambular entre lo propio y lo ajeno, el eterno andar y desandarse. Estos temas luego explotarán por necesidad propia en toda su obra".[21]

Como señala Victoria Espinosa es un escritor políticamente comprometido a la luz del análisis de toda su obra. Es precisamente en ese compromiso de responsabilidad como escritor creador que el escudriña el significado y la función de su arte. En su ensayo "La función del escritor puertorriqueño en el momento actual"[22], René Marqués reafirma:

> "Ya sea bajo el político y ya se trate de libertad individual o de libertad metafísica, el ansia libertaria del escritor puertorriqueño está siempre presente en su obra. Y está ahí, no por imposición del Estado, no por disciplina de partido, no por directrices ideológicas, sino porque él libremente ha escogido ese tema, palpitante y eterno, para su obra de creación. Cumple así en el tiempo y el espacio que le fuere dado: el Puerto Rico colonial de ayer y de hoy".

En sus palabras se refleja el pensamiento diáfano de enfatizar su compromiso con ese tiempo que le tocó vivir y el hombre inmerso en esa circunstancia. Su genuina afirmación de escritor pone de manifiesto la radiografía del Puerto Rico de ayer y de hoy.

Miguel Ángel Náter plantea en su libro *Los demonios de la duda*[23] los elementos básicos del teatro de vanguardia, y sobre todo, existencialis-

---

[21]Victoria Espinosa. "René Marqués: patria y trascendencia". http://www.apuntesdelengua.com [consultada en septiembre de 2012]

[22]René Marqués. "La función del escritor puertorriqueño en el momento actual" *Ensayos (1953-1966)*. Pág. 214

[23]Miguel Ángel Náter. *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. República Dominicana, Editorial Isla Negra, 2004.

ta que se permea desde finales de la década del veinte, y evoluciona hasta la década del sesenta. Indica que los temas de la irracionalidad, la incomunicación, el tiempo subjetivo y el suicidio son los problemas que se instalan en el drama de la desesperación y de la angustia, característico del teatro existencialista.

Náter alude a las críticas de: María Solá, Ángela Morfi, Frank Dauster, Montes Huidobro que analizan varios temas que René Marqués trabaja en sus obras como: el pesimismo sociopolítico con el existencialismo, el cromatismo característico de sus obras como el color azul, el cual relaciona con el espacio onírico, el tiempo en la existencia humana y a la pugna por la vida ante la muerte. También, otro aspecto que Náter destaca sobre la crítica que Frank Dauster hace a la obra de René Marqués y específicamente a *Un niño azul para esa sombra* es "la forma particular de presentar los problemas de la cultura puertorriqueña en crisis, moribunda o impotente".[24] Para Dauster, Michelín, niño protagonista, se convierte en el símbolo de esa cultura sacrificada ante una civilización que no le permite sobrevivir.[25] A este respecto, Matías Montes Huidobro enfatiza que lo individual y subjetivo está eclipsado por lo colectivo, por lo político nacional. Es una obra que presenta la relación entre la alienación del yo y la de la sociedad en que vive.

Esta técnica de la mirada y el pensamiento en boca de un niño cambia la perspectiva de una objetividad tradicional de un adulto a un niño. En ese sentido Francisco Arriví alude a que la tensión se agudiza en el juego de perspectivas: "De objetivo, pasamos poco a poco a sentir la mentalidad del niño como subjetiva".[26]

A este respecto, Náter enfatiza que "la obra muestra el conflicto de la pugna cultural sobre la base de la dualidad de mundos contrapuestos en la crisis que representa la muerte de Michelín: la heroicidad del padre y el materialismo de la madre".[27] Además, las innovaciones técnicas y estilísticas son partes de esa revolución literaria que se estaba dando en la época y que Marqués trabaja con profunda asertividad el fluir de conciencia,

---

[24]Ibíd., pág. 84
[25]Ibíd., pág. 84
[26]Francisco Arriví. "El Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. 1960. Pág. 39.
[27]Op. cit., pág. 55.

monólogo interior y la simultaneidad de acción encargado en un estilo poético no solo en el diálogo sino en la puesta en la escena teatral.[28]

En ese sentido, María del Carmen Bobes Naves en su libro *Semiología de la obra dramática* recalca el valor de la obra dramática valorada en su forma escrita por las teorías literarias y estimadas como espectáculo en su representación teatral por la crítica.[29] Es en este intercambio de interpretación que se le atribuye a la obra dramática su carácter dialógico. Es decir, la obra da lugar a un proceso de comunicación entre el autor y los lectores o espectadores llevado a cabo mediante signos convencionales que el emisor transmite y que el receptor considera como tales. Es como señala Bobes, la obra teatral es la condensación de pequeñas historias que buscan revelarse o aceptarse en el sentimiento de los personajes. Es por eso que, según Bobes, los dramas podrían entenderse como modelos de comportamiento en una circunstancia, y es probable que la fuerza social que siempre ha tenido el teatro derive de su valor como modelo de conducta humana en la sociedad familiar o en general.[30]

De esta manera, desde distintos enfoques interdisciplinarios, pueden analizarse los diversos factores que entran en juego al ponerse en funcionamiento la práctica teatral. Jean Duvignaud plantea desde la *Sociología del Teatro* que los múltiples factores que componen la trama del espectáculo teatral están íntimamente conectados con lo que él denomina estructuras colectivas y que de alguna manera esta conexión es insalvable y que en cierto punto se puede concebir teatro y sociedad como un todo viviente que manifiesta, no solo la sociedad y sus instituciones[31], sino que también subyace en la representación el imaginario social que sustenta el universo simbólico de los individuos.

Por tal razón, el abordaje desde una perspectiva sociológica del teatro nos permite esa mirada amplia según De Marinis:

> ...en efecto, la teoría social más avanzada, y la nueva historia han demostrado de modo

---

[28]Margot Arce de Vázquez. "Los soles truncos: Comedia trágica de René Marqués" *Sin nombre* 10.3, 1979. Pág. 63.

[29]María del Carmen Bobes Naves. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Ibérica Grafic. 1997. Pág. 18-189.

[30] Ibíd., pág. 246.

[31]Jean Duvignaud. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966. Pág. 14-15.

> muy convincente que una sociedad nunca constituye una entidad monolítica e inmóvil, sino que está conformada, al contrario, por un conjunto dinámico de niveles (estructurales y supraestructurales: económicos, sociales, políticos, culturales, estéticos, etc.) cuyo funcionamiento histórico no es necesariamente paralelo o convergente, y cuyos lazos de transformación (cuya duración, en suma) no son siempre los mismos. (...)[32]

Queda establecido el concepto del teatro como una manifestación social donde se instituye la estrecha relación entre el arte y la sociedad de forma recíproca en la representación teatral.[33]

Conclusión

La obra de creación literaria de René Marqués plantea una preocupación genuina que se repite en sus discursos como el apoderarse de la historia oficial y desplazarla al arte literario. Así se convierte en el espacio fundacional para construir ese discurso de conciencia antiimperialista mediante la técnica estática de modular el compromiso político a través de diferentes voces que cuestionan o reafirman el pensamiento de rechazo colonial norteamericano. En *Un niño azul para esa sombra* (1960), René Marqués plantea esa persecución y represión por el ideal nacionalista y, al mismo tiempo, describe ese inconformismo y pesimismo para construir los mitos patrióticos deseados que ni la historia oficial ni la real satisfacen. Por otro lado, la máquina (lo nuevo), el progreso en infraestructura viene a ser el símbolo de una realidad artificial, aplastante y deshumanizante. El progreso material ha roto el cauce de los valores tradicionales del puertorriqueño y también del ser humano universal.

Es por eso que siempre aparece enfrentada la realidad con la ilusión. Esta dicotomía es la génesis de su técnica y de las relaciones de sus

---

[32]Marco De Marinis. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1997. Págs. 66-67.
[33]Op. cit., pág. 16.

personajes. La búsqueda de esa ilusión, que es a su vez la verdad y un ideal, acaba casi siempre en la muerte, dejando atrás un tono de amargura y de vidas vacías y falsas que ocultan su verdadera identidad. De ahí que la muerte significa el rompimiento del cerco de represiones impuestas por la vida. Además, sirve de vía purificadora o de camino que conduce a la ilusión.

En la obra de Marqués, el personaje típico es el ser reprimido que se presenta en la búsqueda de algo que puede ser sinónimo de sus raíces, lo autóctono que le da la razón de ser al puertorriqueño. En *Un niño azul para esa sombra* el personaje central, Michelín, es un niño de una sensibilidad especial, quien vive en un mundo de sueños y no acepta la realidad que vive. Es entonces cuando Michelín se transporta al juego del pasado. Una vez sumergido en un mundo de sueños, Michelín recrea la visión de su admirado padre, Michael, quien antes de haber sido condenado a ocho años de prisión por formar parte de un plan terrorista, había ocupado una cátedra universitaria. Al salir de la cárcel se le negó su antiguo empleo, decide abandonar la isla y muere en Nueva York. Michelín, mientras tanto, no sabe la verdad y recrea a su padre como un héroe. Sin embargo, cuando se entera de la verdad muere en él su mayor ilusión y recuerda la muerte del árbol de quenepo macho, que significaba mucho para él, y que cortaron en su casa de San Juan para darle más cabida al cemento y a las rejas de metal. Es entonces cuando Michelín ingiere el mismo veneno de color azul que habían exterminado a su árbol de quenepo macho.

René Marqués con su hábil dominio de su proceso escritural y su pleno conocimiento de la filosofía existencial dramatiza la situación del ser humano acorralado y aislado en su vida, la realidad puertorriqueña. Sin embargo, Marqués se vale de las fantasías de la mente de un niño inteligente y sensible para presentar la cosmovisión de esa vida ideal de ver a su padre como un héroe por todas las hazañas de luchar por su ideal nacionalista. Por lo tanto, como apunta el autor: "puede resultar peligroso. Podemos perder conciencia del presente. Y es preciso vivir con el presente. Aunque el presente sea la más dolorosa realidad".[34]

---

[34]René Marqués, "*Un niño azul para esa sombra", en teatro*, I. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970. Pág. 98.

Bibliografía

Arce de Vázquez, Margot. "Los soles truncos: Comedia trágica de René Marqués" *Sin nombre* 10.3, 1979. Pág. 63.

Arriví, Francisco. "El Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. 1960. Pág. 39.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Ibérica Grafic. 1997. Págs. 18-189.

De Marinis. Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1997. Págs. 66-67.

Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica. 1966. Págs. 14-15.

Espinosa, Victoria. "René Marqués: Patria y Trascendencia". Universidad de Alberta en Edmonton, Canadá. 1981. Disponible en: http://www.apuntesdelengua.com [consultado en septiembre de 2012]

Feiman Waldman, Gloria. "El tema de Puerto Rico en Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y Pedro Juan Soto" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico. 18, 1975, oct-dic. Págs. 16-22.

Lamana, Manuel. "Elección y compromiso". *Existencialismo y literatura*. Pág. 25.

Lamana, Manuel. "Elección y compromiso". *Existencialismo y literatura*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina S.A., 1967. 62 págs.

Marqués, René. *Cuentos Puertorriqueños de hoy*. 2ª ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1968. Págs. 19.

Marqués, René. *Cuentos Puertorriqueños de hoy*. 3ª edición (selección, prólogo y notas de René Marqués), Río Piedras, Editorial Cultural, 1971. Págs 12.

Marqués René. "El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta". *Cuentos puertorriqueños de hoy*. 3ra ed. (selección, prólogo y notas de René Marqués). Editorial Cultural, Inc. Río Piedras, Puerto Rico. 1971.

Marqués René. "La función del escritor puertorriqueño en el momento actual". *Ensayos (1953-1966)*. Río Piedras. Antillana. 1966. Págs 213-222.

Marqués, René. *Teatro. Los soles truncos, Un niño azul para esa sombra, La muerte no entrará en palacio*. 3era ed. Río Piedras. Editorial Cultural, Inc. 1976, I. 325 págs.

Marqués, René. "*Un niño azul para esa sombra*". *Teatro*. I. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970. Pág. 98.

Marqués, René. "*Un niño azul para esa sombra*". *Teatro*. 3ra ed. Río Piedras, Editorial Cultural, Inc. 1976, I. Pág. 73.

Marqués, René. *Un niño azul para esa sombra*. Pág. 170.

Martin, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid, Editorial Gredos, 1974. Pág. 18.

Martínez Pérsico, Marisa E. "Puerto Rico o la historia añorada: de René Marqués a Luis López Nieves". Universidad de Salamanca, España. 2008. n: http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/1 [consultada en septiembre de 2012]

Martínez Pérsico, Marisa E. "Puerto Rico o la historia añorada: de René Marqués a Luis López Nieves". http://www. tonosdigital.es/ ojs/ index. phplz [consultada en octubre de 2012]

Menton, Seymour "La Generación puertorriqueña del Cuarenta", *Hispania*, XLIV, mayo de 1961. Pág. 210.

Náter, Miguel Ángel. *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. República Dominicana, Editorial Isla Negra, 2004.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. 2da ed. Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan de P.R. 1985.

Rivera de Álvarez, Josefina. "René Marqués" *Rev. Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico. XXII, núm. 82, enero-marzo, 1979. 25-32 págs.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* 5ta ed. Trad. de Autora Fernández. Buenos Aires, Losada, 1969. 233 págs.

Sartre, Jean Paul. "¿Qué es escribir?". *¿Qué es la literatura?* Pág. 54.

Sartre, Jean Paul. "¿Por qué escribir?". *¿Qué es la literatura?* Pág. 84.

Vientós Gastón, Nilita. "René Marqués" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan, P.R. XXII, Núm. 82, enero-marzo, 1979. Pág. 5.

Vientós Gastón, Nilita. "René Marqués" *Revista Sin Nombre*. Vol. X, No. 3, 1979. Pág. 5.

Zalacaín, Daniel. "René Marqués, del absurdo a la realidad" *Latin American Theatre Review. Fall. 1978*. 33-37 págs. https://journals. ku. edu//index.php//atr/ [consultada en septiembre de 2012].

Prontuario histórico de Puerto Rico de Tomás Blanco: su base intelectual[1]

Juan R. Horta Collado

La obra de Tomás Blanco, *Prontuario histórico de Puerto Rico*, está catalogada como uno de los trabajos ensayísticos más importantes de la Generación del 30 puertorriqueña. Junto a la obra de Antonio S. Pedreira, *Insularismo* y Emilio S. Belaval, con su ensayo, *Problemas de la cultura puertorriqueña*, se colocan como los pilares de la ensayística de la Isla dentro de la generación.

Tomás Blanco no solamente publicó esta obra del discurso literario puertorriqueño otras obras son: *El prejuicio racial de Puerto Rico* (1942), *Sobre Palés Matos* (1950) y *Los cinco sentidos; cuaderno suelto de un inventario de cosas nuestras* (1955). Otras son los cuentos titulados *Los Aguinaldos del Infante* (1954) y *Cuentos sin ton sin son* (1970) y la novela corta, *Los vates. Embeleco fantástico para niños mayores de edad* (1949). Este escritor y médico publicó en las principales revistas y periódicos de Puerto Rico como *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, *Isla*, *Asomante*, *Ateneo Puertorriqueño* entre otras, además del periódico *El Imparcial* y *El Mundo*. Si se observa desde un punto de vista general, los trabajos de Tomás Blanco señalan los problemas sociales y culturales, el enfrentamiento cultural de las tradiciones puertorriqueñas versus las estadounidenses, además, hace hincapié en la cuestión del bilingüismo.

El *Prontuario histórico de Puerto Rico* se escribe al realizar diversos viajes culturales a Europa, principalmente a España, desde 1924 a 1934. En uno de estos viajes entabla amistad con intelectuales, como escritores y profesores españoles, que formaron parte del Centro de Estudios Históricos en Madrid. Por medio de este intercambio de ideas, logra crear su discurso y estos mismos académicos lo alentaron para la publicación (Margot Arce, "Prólogo" *Prontuario* 16).

---

[1] Este trabajo se suscribirá brevemente a la influencia que tuvo de el Prontuario histórico de Puerto Rico del Centro de Estudios Históricos en Madrid, además de cómo se observa el método krausista y la hispanidad.

Este ensayo fue publicado en Madrid en 1935. Además, se observa como el emisor analiza la cultura y la historia puertorriqueña desde la época precolombina (tema que toca brevísimamente) hasta los primeros años de la ocupación estadounidense del siglo XX. En unión a Antonio S. Pedreira y a Emilio S. Belaval vienen a ser los pilares de la Generación del Treinta, en lo que respecta a la ensayística y a contestarse los interrogantes culturales del futuro de la Isla. La doctora Josefina Rivera de Álvarez, en su obra, *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*, establece sobre esta generación un verdadero renacimiento de las letras puertorriqueñas. Además, señala la interpretación del jíbaro, como razón del ser puertorriqueño, pero con base al siglo XX. También tendrá como peso la Generación del 98 en España. Otros temas que enmarcan en la Generación del Treinta son la miseria y la escasez de la década del treinta. Se aprecia en las obras la explotación de las áreas rurales, principalmente, la llanura con su caña, la decadencia de las haciendas cafetaleras, el auge de los arrabales, la miseria debido a las tormentas huracanadas y la explotación por parte del ausentismo capitalista estadounidense. Prácticamente, la mayoría de esta generación viene a ser el primer grupo maduro que cuestiona el poder colonial norteamericano bajo la gran depresión de la década del treinta (Rivera de Álvarez 319-322).

Como se ha mencionado, Tomás Blanco en sus diversos viajes que hizo a la península se puso en contacto con académicos y discípulos que participaron del Centro de estudios históricos en Madrid. En este caso recibió e intercambió información que lo llevó a la creación y a la publicación del *Prontuario histórico*.

La importancia de este centro académico español se debe a que su principal dirigente fue Ramón Menéndez Pidal. A este académico español se le atribuye la creación de la filología hispana. Esta institución española tuvo como objetivo principal colocar el estudio de la cultura hispana en manos de hispanos. Hasta el siglo XIX, el grueso de los estudios hispánicos, tanto en la península como en Hispanoamérica, estaba en manos de extranjeros, principalmente ingleses y alemanes. Este centro trató de presentar a la cultura hispana como parte de la civilización occidental, además de introducirla a la modernización del momento. La institución se fundó bajo el reinado de Alfonso XIII en 1911 y en 1927 pasó al dominio de la Universidad Complutense, creada ese mismo año. Bajo este centro se mencionan algunas figuras

como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro Quesada, Manuel Gómez Moreno, Elías Tormo y Monzó, Francisco Codera Zaidín, Claudio Sánchez Albornoz, Antonio Ballesteros Beretta y José Castillejo Duarte. Por sus aulas colaboraron académicos españoles de la talla de Marcelino Menéndez Pelayo, Eduardo de Hinojosa y Navero, Federico de Onís Sánchez, Tomás Navarro Tomás, Rafael Altamira y Crevea y Julián Ribera y Tarragó (Seco Serrano 1039-1042). Se debe mencionar que algunos de estos académicos pertenecieron a la Generación Española del 98, como es el caso de Ramón Menéndez Pidal; y otros formaron parte de la Generación del Catorce o Novecentista o de Vanguardias, tales como: Américo Castro y Claudio Sánchez. Este centro se nutrió de las investigaciones históricos culturales que llevaron a cabo los académicos antes mencionado, además dirigieron este conocimiento para educar al pueblo español y, a la misma vez, al extranjero.

De acuerdo con Margot Arce de Vázquez, el *Prontuario histórico de Puerto Rico* fue sugerido para su publicación por parte de Menéndez Pidal y Américo Castro (*Prontuario* 9). Hasta 1937, tanto sus fundadores como sus discípulos, velaron por la alta calidad de dicha institución y Tomás Blanco, en sus viajes culturales, intercambió y se nutrió del conocimiento del este centro que velaba por la cultura hispana.

El Centro de Estudios Históricos se caracterizaba por cinco postulados. El primero trataba sobre investigaciones de las fuentes inéditas para crear investigaciones críticas basadas en crónicas, obras literarias, fueros, cartularios, glosarios, monografías, además de obras: filosóficas, arqueológicas, históricas, filológicas, literarias y artísticas. Su segundo objetivo es organizar misiones científicas, además de excavaciones y de exploraciones; la razón es el estudio de monumentos, dialectos, documentos, folklore, instituciones sociales y todo lo que pueda ser fuente de conocimiento histórico. El siguiente es el poder mantener comunicación con los pensionados o becados, tanto en el extranjero como en la península, puedan crear estudios históricos y, a la misma vez, facilitarles condiciones favorables a su regreso, como por ejemplo empleo. La cuarta justificación es hacer partícipe a los alumnos en las diversas investigaciones que se formen. Y por último, fundar la biblioteca para los estudios históricos y establecer contacto y relaciones con diversos centros análogos científicos en el extranjero (Ruiz Majón 669-681).

Por otro lado, Tomás Blanco, en su discurso ensayístico, cita a Ramón Menéndez Pidal. Este intelectual, filólogo de profesión, se caracterizaba por presentar un discurso científico positivista[2]. La filología se dedica al estudio de documentos escritos en el pasado; aunque hoy día, también investiga artículos modernos. Este caballero fue un gran estudioso de la Edad Media española, además de la lengua castellana. De igual forma, sus investigaciones de campo y entrevistas crean una serie de cambios metodológicos, tanto en la literatura como en la historiografía y en la historia del idioma. También, uno de los proyectos ambiciosos de Menéndez Pidal es la de crear una historia de España (Seco Serrano 1041). Se debe mencionar que a los estudiosos de la filología se le exige el dominio de una serie de materias académicas, tanto en historia, lenguas como en literatura. En el caso de *Prontuario histórico*, Tomás Blanco, también, trata de crear, por lo menos, un acercamiento a la historia de Puerto Rico desde un punto de vista cultural, por esa razón se observa el caso del título; aunque no es una historia, es por lo menos un prontuario o una lista que sirva para recordar. Se debe mencionar que aunque Tomás Blanco es un escritor de la Generación del 30 puertorriqueña, de profesión fue un médico. Por lo tanto, en la obra trata de mostrar una seriedad y crítica científica, siguiendo la forma de todo buen médico, como científico y, a la misma vez, el método analítico descriptivo positivista de los intelectuales del centro de Madrid.

Mientras tanto, Américo Castro, estudioso de filología hispana y de historia cultural, también se aprecia en la obra de Tomás Blanco. Por ejemplo, en la obra de Castro, *La realidad histórica de España*[3], se observa una similitud en lo que se refiere al orden o los temas conducentes que se muestran en el *Prontuario histórico de Puerto Rico*. Aunque la obra de Blanco fue publicada en 1935 y la primera edición de Castro fue en 1948, con el nombre de *España en su historia*, se observa en ambos discursos la búsqueda de las raíces de ambos pueblos en los siglos anteriores. Ambas obras presentan los respectivos países en una forma idealizada. Asimismo, en el caso de la obra de Castro se presenta a una España musulmana, superior a la castellana; mientras tanto, en el caso del discurso de Blanco se señala que, el Puerto Rico

[2] El positivismo se caracterizaba por la observación y la experiencia, además del uso del discurso matemático (Mill).

[3] Esta obra sufrió modificaciones de edición en 1954, 1962 y 1966.

del siglo XX, no debe abandonar su pasado hispano, porque es superior comparado con el dominio norteamericano en la Isla en los últimos treinta y cinco años. Castro hace mención y da importancia a la cultura musulmana y judía que existió en la península, pero no menciona el dominio romano y la asimilación que se enfrentaron los pueblos iberos ante la República de Roma. Por ejemplo, se puede utilizar como referencia el ciertas partes del índice general del discurso de Castro: "Capítulo V No había aún españoles en la Hispania ni en la Visigótica, fabulosa españolidad de los romanos nacidos en Hispania" (*La realidad* 113-116). También muestra en el prólogo una advertencia, pero en su caso es una disculpa referente al poco dominio del árabe para su justificación histórica: "He seguido el criterio de los arabistas españoles al transcribir ciertas palabras árabes, necesarias para mis finalidades históricas y no lingüísticas" (*La realidad*, XV). En el *Prontuario histórico* de Blanco se menciona la cultura indígena que existió en la Isla, pero toca superficialmente la conquista y el exterminio de esta etnia por parte del peninsular y la plasma solamente en tres páginas:

> En este proceso de anonadación pudo haber desempeñado un papel agravante, o de causa contribuyente, el régimen de trabajo a que se sometieron numerosos indios; pero parece imposible imputarlo al exterminio guerrero. En realidad, se trata de un fenómeno que se ofreció por primera vez en las Antillas al estudio de historiadores y sociólogos europeos, pero que ocurre generalmente dondequiera que se ponen en íntimo contacto razas en estado de naturaleza con gentes de civilización avanzada (*Prontuario histórico* 28).

Ambos escritores presentan sus obras como un medio pedagógico para poder entender la formación de su pueblo, en un caso el puertorriqueño y en el otro el español. Castro expuso lo siguiente: "Los niños españoles debían ser iniciados en el conocimiento de su patria ante un mapamundi..." (*La realidad* XII); mientras que Blanco establece: "El propósito que me indujo a redactar este cuaderno no fue sino el deseo de explicarme, mediante un intento de síntesis, la formación de nuestro pueblo" (*Prontuario* 19). Por este medio, en su ideología, ambos escritores colocaban a sus pueblos dentro de los civilizados y con una cultura de siglos. Tanto Blanco, en el caso del indígena, como

Castro, en el caso de los iberos, no mencionan que el exterminio se debió a la conquista y al maltrato, además de una colonización o imposición cultural por parte de una potencia o imperio.

Otro académico español que formó parte del claustro del Centro de Estudios Históricos fue Manuel Gómez Moreno. Este erudito estuvo a cargo de la sección de arqueología y de arte medieval en el centro. Tanto él, como sus discípulos, se distinguieron por el riguroso método científico positivista utilizado en sus trabajos. Además, prácticamente, en su materia fue el promotor de los viajes de estudio para ampliar el conocimiento de los estudiantes en conjunto con sus profesores. A través del tiempo, su análisis científico influye grandemente en las ciencias sociales y en las humanidades *(corps inscriptionvm latinarvm II*[4]). Se debe mencionar que Tomás Blanco muestra en su obra una justificación científica, para así presentar una seriedad y dominio en la materia. También se debe recordar que el autor del *Prontuario* es médico de profesión y, a la misma vez, debe demostrar su intelectualidad en una materia ajena. Era común que líderes y profesionales, tanto en Puerto Rico como en el extranjero, en él siglo XIX y la primera mitad del siglo XX estudiaran profesiones científicas, pero a la misma vez, se distinguieron por sus escritos literarios. Por ejemplo, algunos casos son: Baldorioty de Castro, físico; Manuel Alonso, médico; José Julián Acosta, físico y matemático; Cayetano Coll y Toste, médico; José Celso Barbosa, médico; y Pedro Albizu Campos, químico e ingeniero. Por esa razón, cita estadísticas de enfermedades y aspectos importantes en el desarrollo de la salud en la Isla:

> Aun en el campo de la sanidad no se consolidaron con toda la eficacia necesaria los enormes resultados obtenidos por las notables campañas de los doctores Ashford, King, Gutiérrez Igaravídez, González Martínez y Sein contra la unicinariasis; la malaria causa aún un 10 por 100 de las muertes, y la tuberculosos, la difteria y las enfermedades intestinales aumentan de día a día (*Prontuario*, 108).

---

4 El "Corpus Inscriptionum Latinarum" (*CIL*) es una colección de antiguas inscripciones latinas de diversas provincias que componían la civilización romana. El volumen II, *Inscriptiones Hispaniae*, trata sobre España.

Otro historiador y, a la misma vez, americanista es Antonio Ballesteros Beretta. Este profesor se distinguió en su cátedra y en las diversas universidades que impartió su enseñanza, incluyendo el Centro de Estudios Históricos. Principalmente, planteó la necesidad de una historia completa dividida en historia externa y en historia interna. Su estudio histórico se componía de sociedad, instituciones, cultura y formas de vida. Asimismo, para este historiador, la política viene a ser el principal punto para entonces utilizar los restantes aspectos que componen una sociedad. Mientras tanto, en 1929, para la escuela francesa Annales los estudios de historia integra se componían de geografía, demografía, economía, sociales y cultura. En este caso, no es importante tener un punto de partida básico para poder explicar la situación histórica, ya que pueden ser diversos. A la misma vez, se debe mencionar que el estudio histórico de Ballestero es un precedente del propuesto por la Escuela Annales. Este enfoque puede ser diferente, porque la interrelación y el resultado final puede diferir (Secco 1044). En la obra de Tomás Blanco se observa como el escritor presenta todos los aspectos importantes para demostrar su hispanidad. El escritor puertorriqueño utiliza la política como punto de partida en cada capítulo para poder mostrar su interpretación en lo que se refiere a la demografía, a la medicina, a la educación, a la economía y a la cultura. En otras palabras utiliza un método similar al que se describe que utilizaba Ballestero Baretta, porque si se observa el índice en los títulos se presentan de la siguiente forma: "II-Siglo XVI. Puesto auxiliar de las conquistas; III Siglo XVII-(1595-1703). Antemural del Imperio; IV-Siglo XVIII. La plaza fuerte y la colonia. Transición; IV-Siglo XIX. Desarrollo político. De las cortes a la autonomía; VI-Balance del siglo XIX; y VII-Siglo XX. Ocupación norteamericana. Desorientación" (*Prontuario* 7). De ocho capítulos, prácticamente, estos seis lucen temas que se relacionan con la política; pero como se ha mencionado, utiliza esta ciencia social para señalar el avance social, cultural y científico que tuvo la Isla bajo España, por un espacio de cuatrocientos años.

Eduardo de Hinojosa y Navero fue otro historiador y también jurisconsultor que se puede señalar que intervino en el discurso histórico través de instituciones sociales y jurídicas (Secco Historia 969). En honor a la enseñanza de este intelectual, sus alumnos fundaron la Escuela de Hinojosa para impartir la educación referente a la historia del derecho español. La obra de

Tomás Blanco no es un discurso legal, pero se nutre de términos legales; además, hace referencias a instituciones sociales, fundadas por España en la Isla, para así presentar una sociedad europeizada en las Antillas ante el empuje estadounidense.

También se debe mencionar a Marcelino Menéndez Pelayo como visitante del Centro de Estudios Históricos. Fue maestro de Ramón Menéndez Pidal e influyó en la historia de las ideas. Por lo tanto, esta forma de pensar entra de lleno en el centro y se mantiene hasta 1937. La historia de las ideas es la disciplina que estudia la evolución del pensamiento por medio de las culturas. Esta disciplina se caracteriza por utilizar en sus análisis la unión del humanismo, arte, filosofía, religión, ciencia, literatura, historiografía y antropología cultural. Por este medio, se integra el conocimiento para poder expresar un estudio completo desde un punto integrador de la cosmovisión. Este discurso ensayístico de Tomás Blanco manifiesta un estudio que integra estas ideas. El emisor utiliza la política para así conseguir una explicación global que reúna todas las explicaciones y, a la misma vez, presentar en forma panorámica las raíces hispanas de la isla. Además, el autor recurre a la demografía, a la ciencia, a la estadística, a la literatura, a la cultura, a la economía, religión y a la antropología para poder demostrar su mensaje. Sobre la explicación anterior, se ve como se describe una forma de nutrirse ante la escasez de alimentos en la Isla:

> La población indígena se alimentaba regularmente de raíces como la yuca, del maíz, de mariscos y de la caza de aves, roedores, reptiles y larvas de insectos. Y esto, con implementos de agricultura, caza y pesca primitivos, rudimentarios (*Prontuario*, 33)".

Por otro lado, la historia de las ideas se separa de la historia materialista al señalar a la primera de corte idealista pura, mientras la segunda se veía en un matiz unido a la lucha de clase. En este caso el proletariado tiene que luchar en contra de una historia idealizada por la clase dominante, que en cierta forma es parte de la historia oficial (Mannheim, *Ideología y utopía* 285-286). Por esa razón, se observa la obra de Tomás Blanco desde una forma idealizada de la historia de Puerto Rico. Se debe decir que una forma de idealizar un discurso, tanto oral como escrito, es por medio de la cantidad

de adjetivos que se coloquen en la oración. Otro método es el utilizar expresiones que denoten un discurso sentimental o subjetivo. La siguiente cita es un ejemplo de esta idealización:

> Llave del mar Caribe, amparo de galeones, protección del tráfico naval entre la Metrópoli y las demás colonias, conveniente punto desde el cual hubiera sido apetecible a los crecientes enemigos de España hostilizar las costas de la tierra firme, Puerto Rico se exponía a la codicia extranjera (*Prontuario* 41).

Otro personaje de la historia que se observa en la obra de Blanco es Luis Araquistain Quevedo. Este caballero fue miembro del Partido Socialista Obrero Español y fue diplomático bajo el gobierno republicano de Francisco Largo Caballero. Algunas de sus obras son: *Entre la guerra y la revolución*, *La revolución mexicana* y *El ocaso de un régimen*. También colaboró con artículos en las revistas *España*, *Claridad* y *Leviatán*. De acuerdo con Roberto Fernández Valledor, Tomás Blanco analiza los puntos económicos y coloniales al estilo de Araquistain (*Identidad nacional y sociedad*, 189). Por ejemplo, el autor de *Prontuario* opina sobre el colonialismo norteamericano en una forma directa, irónica y fuerte:

> Políticamente le hemos servido a la nación soberana como animal de laboratorio donde ensayar, en vivo, experimentos del colonialismo; pero sin fruto provechoso, pues la misma falta de una política clara, sabia, adecuada y constructiva ha impedido obtener otra experiencia que la que se pueda deducir de periódicos y repetidos fracasos. Los Estados Unidos ni han querido admitir francamente el propósito de mantenernos en estado de colonia explotada, generación tras generación, ni han pensado en incorporarnos de derecho de federación, ni han dado metódica e intencionalmente al pueblo isleño oportunidades de ir buscando un camino propio hacia el porvenir (98).

En el discurso de Tomás Blanco también se aprecia la filosofía krausista española que abogaba por un orden universal de abnegación, de altruismo y de piedad. Se debe señalar que esta tendencia estuvo de boga

durante la segunda parte del siglo XIX y la primera mitad del XX, tanto en Alemania, Francia, España como en Hispanoamérica. En el caso del Centro de Estudios Históricos, el krausismo español, desarrollado por Julián Sánz del Río, fue introducido por el pedagogo José Castillejo Duarte, por Ramón Menéndez Pidal y por el historiador, además de pedagogo, Rafael Altamira y Crevea.

Un ejemplo de este método pedagógico se observa en la forma como el emisor de *Prontuario* señala el trato de los esclavos por parte del dueño y conducta ante la sociedad:

> Circunstancias propicias a la solución pacífica del problema de la esclavitud fueron nuestra tierra la prolongada convivencia con hombres libres de color, "morigerados, laboriosos y leales"; la fraternidad de las razas en la escuela elemental, evidente, cuando menos, desde 1770; la numérica supremacía de los hombres libres sobre los esclavos; el gran número de gentes de color libres, acomodadas muchas de ellas, que vivían en la isla; y el atenuado, régimen de esclavitud vigente durante la mayor parte del siglo (72).

Por otro lado, a la misma vez que presentaba una reconciliación entre las etnias se observa como justificaba esta forma de exponer el discurso. Una característica del positivismo y del krausismo es el análisis científico y, a la misma vez, el documento o estadística para presentar el mensaje en una forma objetiva y de convencimiento. Por ejemplo, en la siguiente cita alude a una tabla exponiendo la cantidad de negros en la Isla en comparación a otras naciones:

> En 1789 había alrededor de medio millón, la mayoría de los cuales eran nacidos en África. (Stoddard; cit. Por A. Colorado: Tesis doctoral). En cambio, los censos puertorriqueños del siglo XVIII muestran que la población esclava no pasó de 13 por 100... (*Prontuario histórico*, 73-74)

Con respecto a la hispanidad, Blanco minimiza la acción separatista de la isla y coloca como suprema la acción liberal española. El emisor en su

vida realizó diversos viajes culturales por Europa. Entre 1919 y 1922 viaja a Europa y visita a Francia, Italia, España y Suiza. Mientras tanto, en 1930 regresa a Europa y reside en Madrid hasta 1935. En estos cinco años, se matricula en los Laboratorios de Parasitología y Medicina de los Países Tropicales en la Universidad de Madrid y, también, frecuenta el Centro de Estudios Históricos.

> Hasta los más destacados líderes rebeldes, como Betances, Ruiz Belvis y Hostos, no fueron, al principio, sino regionalistas dentro de las doctrinas del auténtico liberalismo español. Los Diez Mandamientos del Hombre Libre que proclama Betances desde Santomas, en 1867, están lejos de ser separatistas, Pi y Margall pudo haberlos escritos (*Prontuario histórico*, 89).

En la cita anterior, Blanco hace mención de Francisco Pi y Margall, el cual se considera como el máximo pensador republicano español de la segunda mitad del siglo XIX. Además, el autor critica negativamente el sistema colonial en la isla, aunque en ocasiones piensa que se debe instruir de la metrópoli.

En el penúltimo capítulo, "Siglo XX ocupación norteamericana. Desorientación", Tomás Blanco presenta una crítica al sistema norteamericano. El autor presenta como la ocupación militar, la americanización y la debacle económica de la década del treinta anuló el empuje económico que llevaba la isla durante el siglo XIX. Blanco critica severamente a los dirigentes políticos puertorriqueños por aceptar el dominio de Estados Unidos en la isla. Por ejemplo, en el factor económico, Tomás Blanco expone en su ensayo: "No podemos utilizar sino barcos estadounidenses para traer del Norte casi todo lo que consumimos o para llevar a la Metrópoli la totalidad casi de lo que producimos" (99). El emisor también hace mención del empuje económico bajo Estados Unidos, como por ejemplo mejores escuelas, reducción drástica del analfabetismo, mejores carretera, fundación de la Universidad de Puerto Rico, mejor sistema de sanidad. El Puerto Rico que se menciona se está haciendo gracias a las contribuciones de la isla, pero con la indebida utilización de los fondos económicos (106-107). Se debe mencionar que para poder desarrollar económicamente un país, la clase dirigente necesita invertir en infraestructura que no son solamente carreteras o edificios. A la

misma vez, se necesita de un desarrollo educativo, tanto en el ámbito escolar como en el universitario; además, con esta acción se encuentra el cuidado de la salud de la sociedad. En este caso, la sociedad capitalista necesita de una infraestructura que esté a sus servicios, pero, a la misma vez, desarrolle una población educada y con buen estado de salud para la producción. En conjunto, el autor presenta como la sociedad puertorriqueña debe ser independiente y alejarse de los vaivenes de las metrópolis estadounidenses sin abandonar sus raíces.

Para concluir, aunque en este discurso ensayístico y en otros se aprecia un Tomás Blanco de tendencia independentista, se ve una hispanofilia o un regreso a la península ibérica muy común con el nacionalismo cultural. Otro ejemplo clásico es el discurso narrativo de Emilio S. Belaval publicado en 1963: *Cuentos de la Plaza Fuerte*. Por otro lado, en la obra de Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, se señala, en general, un autonomismo o hasta cierto punto una estadidad. Pero en el discurso de Blanco y, en otros con una base de historia cultural, se le da importancia al elemento español sobre el caribeño. Se puede hacer una pregunta: ¿será *Prontuario histórico de Puerto Rico* un discurso que desea dirigir a la Isla hacia una independencia o, simplemente, uno que trata de mostrar la hispanidad en Puerto Rico? Se entiende que la Generación del 30 estudia y, además, le da importancia a la hispanidad de la Isla, pero hasta qué punto el emisor desea separarse de la metrópoli del siglo XIX. Pero, a la misma vez, ¿por qué posee obras en español y en inglés, cómo es el caso de su obra poco conocida *Los aguinaldos del infante, glosa de epifanía*? Esta obra fue publicada en 1962 y consta de ornamentos musicales de Jack Delano y las lexigrafías de Irene Delano, además traducida al inglés por Harriet de Onís. Bueno que el autor publique trabajos en otro idioma no debe ser un problema, pero llama la atención que es en inglés; idioma que criticó en el *Prontuario histórico de Puerto Rico*.

Si se vuelve al punto de la razón del trabajo, se debe señalar que a través de su vida demostró su disgusto con el sistema norteamericano y con el racismo en general, pero, a la misma vez, fue un defensor del sistema español. En sus obras no demuestra una crítica contundente al sistema colonial español en la Isla. Por otro lado, en solamente veinticinco páginas, en el capítulo VII, de su obra *Prontuario*, presenta una crítica del sistema colonial norteamericano. Prácticamente, este intelectual se muestra con un significado

diferente en lo que respecta al sistema colonial español versus el estadounidense y la imposición económica política de la metrópoli. Se puede decir que para un gran sector de la población puertorriqueña el cambio de soberanía en 1898 fue la transformación histórica en sus vidas. Pero para Tomás Blanco, el punto más importante en la historia de Puerto Rico es la Carta Autonómica de 1897:

> La Carta autonómica del 97 fue la cristalización, largamente reclamada y debatida, de un estado de derecho que abría amplio cauce a la esperanza de resolver los problemas regionales desde un punto de vista local. Ninguna orden del gobernador general podía entrar en vigor a menos que la misma fuera refrendada por nuestro Gabinete (81).

No solamente le dio importancia en este momento histórico de la Isla, sino que también prestó importancia al levantamiento en Lares de 1868 y a los grandes dirigentes de la independencia puertorriqueña del siglo XIX.

El *Prontuario histórico* sigue la trayectoria de las diversas razones para que un colonizado tenga que utilizar el discurso escrito para llevar a cabo su queja o denuncia social o colonial. A través de la historia, diversas naciones han tenido que pasar por algún tipo de protesta mostrando la situación reinante en la sociedad. Se aprecia claramente esa manifestación de protesta en un tipo de literatura que fue evolucionando y que se convirtió en un discurso de resistencia, el cual presenta el papel del colonizado y del colonizador (Harlow 12).

Durante los diversos sucesos mundiales del siglo XX, los sectores sociales populares han tenido que hacer frente al colonialismo creado por las clases dominantes de diversos países industrializados en búsqueda de materia prima. Esta situación ha llevado a la creación de una literatura de resistencia o de protesta y, la misma vez, en búsqueda de su pasado por medio de la historia. Esta narración hace hincapié al presente, pero buscando el porqué en el pasado, o tratando de plasmar la situación social del momento con acontecimientos que conforman la historia. Además, este discurso es creado o trabajado por diversos seres humanos, sin importar su preparación académica, pero con una conciencia humanista y de científico social.

Cuando se alude al artista o al escritor y al referente histórico, Karl Marx, señala:

> Cuando se trata de examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material, hay que tener cuidado, ante todo, de no concebir ésta como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada y concreta. Así, por ejemplo, la producción intelectual que corresponde al tipo de producción capitalista es distinta a la que corresponde al tipo de producción medieval. Si no enfocamos la producción material bajo una forma histórica específica, jamás podremos alcanzar a discernir lo que hay de preciso en la producción intelectual correspondiente y en la correlación entre ambas (Marx y Engel).

Se observa en esta cita marxista la importancia del escritor ante su atmósfera o referente histórico. En ésta, el sistema y el referente, lo obligan a identificarse con un sector o clase social. Es sumamente importante el conocimiento histórico para así especificar la situación social, más la lucha de clases, porque la vida, como lo establece el marxismo, es un constante conflicto, donde los sectores sociales polemizan por sus intereses hasta llegar al poder. Por lo tanto, el escritor tiene que hacerse partícipe de la situación social que lo rodea. El emisor y su producción no son una simple mercancía donde solamente se atiende una mayor acumulación de capital por parte de la burguesía. Cuando el emisor convierte su creación en una masiva y de acuerdo con la forma de pensar de la burguesía para poder venderse, entonces creará las condiciones para su desarrollo, pero, a la misma vez, genera una frustración y una alienación (Bozal, 35).

Por lo tanto, esta explicación marxista colocaría a la obra de Tomás Blanco como parte de un discurso burgués o de la clase dominante. Por este medio, trataría de educar a una masa sobre las raíces hispanas en la península, pero se debe crear la interrogante: ¿por qué no se busca esas raíces en la unidad latinoamericana o en otras antillas? Además, criticó fuertemente el racismo; esta tendencia se observa en la mayoría de sus obras, pero, escribe de acuerdo con la clase dominante de la isla. Asimismo, el *Prontuario histórico de Puerto Rico* sigue siendo una obra que tuvo su fama dentro de la

década del treinta; y todavía sigue siendo tema de estudio, al igual que la mayoría de los trabajos literarios de ese momento histórico, pero se debe mencionar que la mayoría de las obras vienen a ser discursos favorecidos por la nueva burguesía económica puertorriqueña.

Bibliografía

Belaval, Emilio. *Cuentos de la Plaza Fuerte*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.

---. *Problemas de la cultura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.

Blanco, Tomás. "Elogio de la plena". *Antología de ensayos*. México, D.F.: Editorial Orión, 1974.

---. *Los aguinaldos del infante: glosa de epifanía*. New York: Aldus Printers, 1962.

---. Prologo Margot Arce de Vázquez. *Prontuario histórico de Puerto Rico*. San Juan, P.R.; Ediciones Huracán, 1981. 130 pp.

Bozal, Valeriano, ed. *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.

Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1982.

"Corps inscriptionvm latinarvm II". *Centro CL II*. 2011. Web. 1 de agosto de 2014.

Fernández Valledor, Roberto. *Identidad nacional y sociedad en la ensayística cubana y puertorriqueña (1920-1940)*. San Juan, P.R.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1993.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. London: Methuen, 1987.

Mannheim, Karl. *Ideología y utopía: Introducción a la teoría del conocimiento*. Madrid: Aguilar, 1966.

Marx y Engels. *Arte y literatura*. Moscú: Progress Publisher, 1976.

Mill, John Stuart. *August Comte and Positivism-Project Gutenberg (1865)*. October 9, 2005. Web. 1 de agosto de 2014.

Pedreria, Antonio. *Insularismo*. Río Piedras, P.R.: Editorial Edil, 1973.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.

Ruiz Majón, Octavio y Alicia Langa Laorga. *Los significados del 98. La sociedad española en el génesis del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense Biblioteca Nueva, 1999.

Seco Serrano, Carlos. "La historiografía". *Historia de la literatura española II*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Don Quijote de la Mancha: su necesaria locura

Irma Rivera Colón

Don Quijote de la Mancha es una obra particularmente compleja, lo que ha provocado una diversidad de análisis interpretativos que, en algunos casos, pueden parecer contradictorios. El texto de Cervantes abre con un loco hidalgo que por decisión propia se arma caballero, alimentado con la intensión de arreglar un mundo que no se ajusta a su febril imaginación. Cervantes se sale de la norma para configurar a su héroe, que resulta ser todo lo contrario de lo que prevalece en la mente del lector, y su destino "no cabe en las anticipaciones de la razón literaria tradicional"[1]. Se da, por lo tanto, desde las primeras páginas del texto un choque entre el mundo imaginario de este loco caballero y la realidad que le rodea. Las interpretaciones que se le han dado a esta magna obra de la literatura universal van desde una concepción humana que se proyecta en dos dimensiones: una idealista y otra realista o positivista, las cuales se conceptualizan a través de los dos personajes principales de la obra, hasta una interpretación alegórica. La crítica se ha ubicado tanto en la defensa de estos dos elementos de la condición humana como en la condena o rechazo de los mismos. Se ha identificado, además, una intención de sátira a todo entusiasmo tanto idealista como positivista. La parodia y la comicidad son otras de las propuestas que se han ofrecido sobre este texto.

Desde el primer capítulo del *Quijote* encontramos que Cervantes sienta las bases de su obra. Se trata de una parodia sobre la sociedad: los engaños bajo el manto de rectitud y nobleza. Este caballero que se va formando, desde su caballo, su nombre, su dama y su investidura de caballero es una farsa. Su perfil y proceder son anacrónicos, no parecen pertenecer a la realidad actual que le rodea. Sin embargo, este hombre, en su locura, habrá de vivir una realidad que la sociedad necesita: una nobleza y virtud que se descubren como necesarias en las sociedades humanas de todas las épocas.

Cervantes es un hombre renacentista y pone el dedo en las llagas de la mentira y la oscuridad vividas por siglos al amparo de la Iglesia. Son

---

[1]Cita tomada de *El Quijote y la poética de la novela*, de Félix Martínez Bonati.

tiempos en que la Reforma Protestante es ya un hecho y el cisma de la Iglesia se ha concretado ante la inflexibilidad y ansias de poder que se han gestado por siglos entre nobles, ricos y jefes de la Iglesia. La Contrarreforma que la Iglesia llevó a cabo culminó con el Concilio de Trento (1545-1563) en el cual se establece que la salvación se da a través de la observación de los mandatos bíblicos y la tradición. La tradición se refiere al juicio que hacen los líderes de la Iglesia de lo que debe ser un buen cristiano. Por supuesto, en dicho análisis, son los obispos católicos quienes determinan quién se salva y quién no, lo que dio margen a una continúa pugna entre protestantes y católicos que duró hasta el siglo XX, cuando el papa Juan XXIII estableció que los protestantes podían aspirar a la salvación desde su denominación religiosa. Nos parece hallar en el texto cervantino elementos de esta pugna en varias partes del montaje creado por los duques para divertirse a costa de don Quijote. En el pasaje en que Sancho y don Quijote salen de cacería, se les aparece el Diablo, a quien Sancho tilda de hombre de bien y buen cristiano, por haber jurado en "Dios y mi conciencia". A continuación Sancho indica: "Ahora yo tengo que para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente."[2] Con esta aseveración Cervantes parece indicar que ni todos los santos son santos ni todos los demonios son demonios, en una enmascarada denuncia a los dogmas establecidos en el Concilio de Trento sobre la salvación. Más adelante, en torno a la música que se escuchaba como procedente de seres que no profesaban la fe católica, el propio don Quijote indica que aquella hermosa melodía no podía provenir de mal alguno, lo que manifiesta el respeto de Cervantes por las artes, sin importar la fe religiosa del artista.

Don Quijote es un poeta: cuando descubre los males de la sociedad intenta resolverlos, se compromete, se tira en la dirección que su conciencia le dicta. De manera que el falso caballero es más limpio y noble que muchos verdaderos. En el momento histórico de Cervantes, la Iglesia y el Estado comparten funciones, situación diametralmente opuesta a los inicios de la Iglesia Católica en que los cristianos eran perseguidos y excluidos del poder. De manera que don Quijote es el prototipo de un nuevo Cristo, ese que va al rescate del verdadero cristianismo, el que está al servicio del marginado, el perseguido y el oprimido, y por supuesto, tiene que hacerlo bajo la máscara de la locura para lograr burlar la censura.

[2] P. 819 del texto, Edición IV Centenario.

En la parte del texto en la que don Quijote decide recibir el espaldarazo de caballero, se persigue a nuestro juicio, crear un paralelismo entre el ritual de la Iglesia Católica en que se arman sus jerarcas y el rito de armarse caballero en que incurre don Quijote. Cuando es erigido caballero, se da un encuentro paródico entre el rito religioso y el "gentil espaldarazo", mientras el ventero "murmuraba entre dientes, como que rezaba"[3], lo que resalta las oraciones ininteligibles que los sacerdotes leían o rezaban en latín y que nadie entendía.

El texto también presenta una burla a los títulos y a las damas que presumen de virtud, pero que no pasan de ser seres iguales a los demás; se trata, por lo tanto, de una geografía de toda la falsedad que se esconde bajo el manto de la nobleza y las prácticas religiosas. Hay muchas instancias en el texto en que se observa una protesta vedada a los actos religiosos vacíos y carentes de riqueza espiritual. Esta hipótesis halla base en el ataque de don Quijote a una procesión de disciplinantes en la que se llevaba la imagen de la Virgen, y que podría leerse como una propuesta que intenta desenmascarar la vacuidad de los ritos.[4] Bajo la máscara de la locura, este nuevo Cristo vuelve a destrozar el becerro de oro adorado por un pueblo que parece haber perdido el rumbo.

Al examinar la figura de don Quijote, se pueden hallar similitudes con la imagen de Cristo: actitud de desprendimiento, ayuno, conocimiento profundo, capacidad para transmitir un mensaje coherente y pertinente, sentimiento de piedad y gran sentido de justicia, cualidades que no compaginan con el proceder de los que ostentan el poder político y religioso en la sociedad cervantina. El Santo Oficio, organismo represor de la Iglesia Católica hacia todo disidente religioso, no es compatible con el cristianismo; es todo lo opuesto a la idea de un Dios compasivo y misericordioso que mora en un reino al que pueden aspirar todos. El cristianismo que se practica en la época de Cervantes es represivo, excluyente, hipócrita y oportunista. La lucha entre las convicciones y el miedo a ser juzgado por el Santo Oficio se da de manera continua en el texto a través del personaje de Sancho. La persecución de los moros y su expulsión de España es tratada en diversas ocasiones en el texto, pero de forma cuidadosa, la mayoría de las veces como montaje, de manera que la intención de recha-

[3] P. 46 del texto, Edición IV Centenario.

[4] P. 524 del texto, Edición IV Centenario.

zo de este hecho histórico por parte del autor no sea evidente. De forma subrepticia, en el texto se condena la expulsión de los moros de España, quienes después de cientos de años en tierra española, eran tan españoles como los cristianos nacidos en esta tierra.

A través de los famosos encantamientos y su relación con el demonio, Cervantes se burla de los milagros y las historias sobre las luchas irreales de los ángeles y santos de la Iglesia: tan falsos e inverosímiles resultan los primeros como los segundos. Los modelos de héroes de la andante caballería son exagerados y poco creíbles, como los son los milagros y los poderes que se le atribuyen al Santo Oficio. Hay más verdad y noble propósito en las situaciones en que el *Caballero de la Triste Figura* se envuelve, que en los acontecimientos que son falsamente apoyados por las estructuras políticas y religiosas. Su figura es triste como triste es descubrir la práctica de un cristianismo falso y anacrónico, carente de la esencia del verdadero, que camina de espaldas a los que sufren, y que se vale de los mismos mecanismos de exclusión y represión que debería combatir. Si falsos son los encantamientos, falsos también son los milagros y las inverosímiles hazañas de los santos de la Iglesia. Los encantamientos se pueden ver, además, como metáfora de toda la diversidad de opiniones que pueden observarse sobre una misma situación.

Alexander Parker hace un planteamiento sobre la teoría del engaño en el *Quijote*. Cuando los duques engañan a don Quijote, este termina siendo tratado como verdadero caballero. De manera que, como indica Parker, todos mienten. Los encantamientos llevan a descubrir que las cosas no son como parecen ser. Con la pregunta retórica: "¿Quién es más loco, el que lo es porque no puede menos, o el que lo es por voluntad?"[5]. Parker propone que todos los que falsean la verdad son locos. No es más mentira, por tanto, el mundo de don Quijote que el de sus amigos, con lo que concluye que la diferencia de descubrir la verdad está en el plano de lo moral, no en el de los sentidos. Esta propuesta es aplicable a todas las estructuras sociales, políticas y religiosas en las cuales es imperativo descubrir esa verdad moral. En un siglo en el cual los poderes controladores de la conciencia humana se visten de condena y represión, se hace necesario recurrir a un héroe que se esconde detrás de una armadura

[5] Parker, Alexander A. "El concepto de la verdad en el *Quijote*".

anquilosada que mueve a la compasión y así, de forma oculta, señalar los males de la Iglesia y el Estado.

Los caballeros andantes gozaban de mala fama dentro de la Iglesia pues eran tildados de lujuriosos y poco fiables al tratar a las damas. Estos héroes se podrían ver, por lo tanto, como la metáfora de la impunidad del poder. No podían ser juzgados, aunque obraran de forma reprochable. Don Quijote es todo lo opuesto: es puro, respetuoso y cabal, y para que esto ocurra, debe de estar loco. Es esta la forma en que Cervantes busca que todo lo que su personaje encarne, sea visto con el cristal de la comicidad, ocultando así sus verdaderos propósitos. Cervantes se vale de situaciones creadas para exponer la degeneración de los principios cristianos y morales. Todo el proceder del personaje resulta tan desafiante y absurdo como el del Cristo original al tratar de arreglar un mundo asediado por el egoísmo y la desigualdad. El mensaje de don Quijote no se ajusta a la realidad, como no se ajusta el mensaje de la Iglesia al verdadero cristianismo y a las necesidades de la sociedad. Los eclesiásticos apoyaban y se sustentaban de los poderes de los nobles, ambos ocupaban posiciones de privilegio mientras que para la masa popular no existía la posibilidad de educarse y ocupar algún puesto en la Iglesia o el Estado.

Todo el texto está surcado de razonamientos absurdos en los que se sustentan el pecado, la fe, la salvación y el triunfo. La nobleza o la noble cuna, aunque el noble haya sido desposeído, estaba asociada a la belleza física y a la bondad mientras la pobreza, la fealdad y la maldad se hermanaban sin remedio, y se les asignaba a los desclasados. El mundo ha cambiado, pero el poder político y la Iglesia insisten en someter a la sociedad a una postura de sumisión y fe que no se ajusta a la realidad del momento. A través del personaje de Sancho y la sabiduría popular que este personaje encarna, Cervantes señala el contraste que se da entre lo que se predica y lo que el pueblo observa. Sancho, a pesar de no ser instruido, es capaz de articular todo un razonamiento en el que aplica la lógica de la razón y la justicia, y muestra tanto una agudeza y un escepticismo compatibles con sus experiencias de vida.

Mediante el recurso de la parodia, Cervantes se burla de las diferencias de clase en la sociedad, al establecer que entre caballero andante y escudero debe mediar una distancia, propuesta que de forma continua es violada por Sancho. Este poco convencional escudero habla demasiado: es deslenguado en extremo, aunque dice la verdad, exponiéndose así a la

furia de su amo, quien termina perdonándolo. La indignación de don Quijote ante las ligerezas de Sancho es el mecanismo cervantino o la falsa condena que debe imponer para salir airoso ante la censura, pero no ante el ojo alerta del lector, sobre todo del lector posterior a su época. De manera que Cervantes se escuda en Sancho para denunciar su verdad sin peligro de ser censurado, y deja abierto el camino para que se pueda descubrir su verdadero propósito.

Con esta obra, Cervantes logra, además, exponer múltiples ideas en torno a la función de la literatura, así como su capacidad para lograr que el ser humano se vea en diferentes épocas. Cervantes nos indica que solo contamos con la locura de la ficción para traer al mundo conocido el lugar primigenio, esa Edad de Oro a la que no es posible acceder de otro modo, como bien apunta Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* y que Vargas Llosa hace notar en su ensayo "Una novela para el siglo XXI". En la primera parte del texto, don Quijote declara su misión mesiánica de resucitar la edad dorada en la Edad de Hierro. El verbo "resucitar" implica muerte, extinción, lo que mueve a pensar en todo los destrozos que la colonización produjo en las culturas primigenias de los pueblos conquistados, y que solo un loco puede pensar en la posibilidad de repararse. El caballero andante intenta desbloquear el camino que la oficialidad obstruye, lo que implica, según Vargas Llosa, "un desacato a las leyes y usos establecidos". La ficción descubre las verdades que la historia oficial no dice. Cervantes deja claro que la Historia y la ficción coexisten de forma armoniosa y, a menudo, no es posible distinguir una de la otra.[6] Al poner en boca de un canónigo la duda sobre lo escrito por un arzobispo, refuerza su opinión sobre todo lo que se escribe. Puede haber, por lo tanto, en los escritos religiosos tanta ficción como en las novelas.[7]

Cervantes tiene plena conciencia del poder de la lectura. Como lector conoce el impacto que ciertos libros dejan en la conciencia, y la capacidad para aplicar la literatura conocida a otras situaciones, de manera que a través de la nueva obra creada, el escritor lee a la otra, como expresa Julia Kristeva en torno al diálogo entre escritores. Es que antes que ser escritor, el creador de un texto es lector, y al escribir, incorpora a su vez al receptor. Se trata, pues de un proceso dinámico en la que entran en juego

[6] P. 506 del texto, Edición IV Centenario.

[7] P. 507-508 del texto, Edición IV Centenario.

el contexto social y cultural desde donde se escribe y se lee: los conflictos, las creencias, incluso las propias vivencias.

Cervantes hace un acopio perfecto de sus lecturas, nada parece que falta ni sobra. El término intertextualidad se conceptualiza sobre la base del diálogo existente en toda obra literaria de acuerdo a los postulados de Mijail Bajtin y manifiesta una relación dinámica y compleja entre textos desde el contexto social y literario de cada escritor. La intertextualidad en el texto cervantino entra en la narración y en los diálogos de forma natural, desde la literatura oral hasta las citas provenientes de tratados filosóficos y textos clásicos: todo fluye de forma espontánea y genial. Es su manera de reconocer el valor de la literatura universal, independientemente de las creencias religiosas de sus creadores, en un juego que parece dialogar con *La Divina Comedia* de Dante. La poética cervantina tiene puntos de encuentro con la de Dante pues ambos otorgan a los filósofos y creadores helénicos y romanos el sitial de grandeza de sus obras por encima de consideraciones políticas o religiosas. Ambos se sienten herederos de estos padres literarios.

La metáfora del viaje es otra de las formas en que el Quijote dialoga no solo con *La Divina Comedia* de Dante, sino con casi toda la literatura clásica. Se trata del héroe que va en busca de algún valor, y al regresar, se ha transformado. El viaje como imagen de la vida que termina en la muerte, y el viaje como aventura de la imaginación, de acuerdo con Fernando del Paso[8], están presentes en la obra. La imposibilidad del regreso es evidente en la propuesta cervantina: el héroe jamás podrá regresar al principio, tampoco podrá volver de la vida que ha vivido.

Don Quijote de La Mancha es un texto múltiple. Resulta enigmático en medio de su sencillez pues está magistralmente estructurado para abarcarlo todo: desde el proceso mismo de escribir, el propósito de la ficción, el enorme legado que representan los clásicos, así como el juicio sobre la historia de la humanidad y el proceder esencialmente humano que se repite a través de las épocas.

Desde la primera parte de la obra, Cervantes se vale de la metaficción, la narración dialoga con el propio texto, de manera que la novela se va construyendo en el proceso. La intratextualidad se refiere a los distintos

[8] Fernando del Paso. *Viaje alrededor de El Quijote*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

elementos del texto que forman un sistema de estructuras que se comunican entre sí y la extratextualidad tiene que ver con lo que es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética. En la segunda parte del libro la técnica metaficcional y la extratextualidad cobran mayor importancia y eficacia, pues le permiten hablar de la receptividad que tuvo la primera parte y a qué aspectos se le dio importancia y valor en la obra. Esto le sirve de material para el diálogo abierto con la crítica, además de la seguridad que dicha información le confiere al escritor, sobre todo si encuentra que el verdadero propósito de la obra sigue sin descubrirse. El libro, en su segunda parte, presenta no solo una valoración del texto, sino que deja establecido que el fin último sigue sin conocerse, como señala el propio don Quijote sobre la interpretación de la misma cuando manifiesta: "tendrá necesidad de comento para entenderla".[9]

La insistencia de Cervantes en comentar la receptividad de la primera parte del libro y la interpretación de que es gustosa y entretenida, sin asomo de pensamiento no católico, demuestra que todo está muy oculto y no es fácil advertirlo. Hay en este planteamiento una posible propuesta paródica sobre la incapacidad de los evaluadores oficiales para entender a profundidad el texto. Cervantes aprovecha esta respuesta a la primera parte del *Quijote* para afianzar en las verdades de su texto, mientras pone en duda la obra del obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal (1400-1455)[10], quien publicó una extensa obra filosófica y teológica. A través de su personaje, Cervantes le da mayor credibilidad a los "suspiros" de don Quijote y le otorga mayor sustancia que la contenida en dichos tratados. Por otro lado, el propio don Quijote parece manifestar que bien mirado, el texto no debe gustarle a muchos e insiste en la nimiedad de la crítica sobre aspectos sin importancia, lo que refuerza la hipótesis de que la verdad que el texto oculta ha pasado desapercibida.[11]

Cide Hamete Benengeli, el supuesto moro que escribió la historia de don Quijote, es otro recurso metaficcional o extratextual del que se vale Cervantes para enmascarar su propuesta. Es una forma de restarle credibi-

[9] P. 571 del texto, Edición IV Centenario.

[10] Ver nota al calce en el referido texto, p. 572.

[11] P. 573-74 del texto, Edición IV Centenario.

lidad a su texto, a la vez que abre la puerta a una salida jocosa, pero no menos airosa, en caso de que se le señale algo reprochable. Cervantes propone además que la ficción puede decir más verdades que la historia, y para eso la usa. Don Quijote, en su locura, mezcla lo ficticio y lo histórico, de tal manera que el lector no puede distinguir cuál es cuál, pero esto no importa al lector, tampoco se pierde el mensaje; por otro lado, abona a la teoría cervantina sobre las verdades que la ficción aporta.

El comportamiento de don Quijote hace que Sancho reconozca que su señor está loco, pero aun así decide seguirlo, quiere creer lo contrario y asume esta responsabilidad, no solo por la promesa de una recompensa material sino por la convicción de un bien, de una verdad que la locura encubre. Se da en su comportamiento una ambivalencia como la que ocurre entre la historia y la ficción: la primera dice una verdad a medias, la segunda descubre lo que la primera oculta. De esta forma, en ambos personajes se conjugan historia y ficción, verdad y fantasía, en un proceso dinámico de enriquecimiento mutuo que busca desentrañar la verdad.

Es posible que en el planteamiento sobre la función de las armas también haya una propuesta paródica, deconstructora de la misma, pues Cervantes vivió en carne propia el encierro, y el dolor físico y moral a causa de la guerra. En la parodia del texto, las armas se señalan como iguales a las letras, estas últimas para hacer valer la justicia de las leyes buenas, las primeras para mantener la paz. El hecho de que no valieron razones para su excarcelación, sino conveniencias de tipo económico y social, debe haber influido en la articulación de una propuesta paródica, que se logra mediante la interpretación de lo contrario a lo que el texto expone, efecto que se logra mediante una aseveración presentada a través de la locura del personaje.

En el diálogo que don Quijote sostiene con el ama y su sobrina, y en él se establece el contraste entre la vida cortesana y el resto de los mortales, está implícito un juicio sobre la función de los caballeros de la corte. Estos están para adorno de la grandeza de los príncipes, para salvaguardar su poder y para reprimir todo lo que atente contra la ostentación de los reyes. Miguel Soler[12] ha trabajado la propuesta de la máscara como refugio que encubre una crítica social. Al mirar la obra desde el contexto histórico cervantino, Soler hace hincapié en que la obra cervantina es un

[12] Soler, Miguel. "La lúcida locura de *Don Quijote*: una máscara para la crítica social".

reflejo de ese momento histórico. Señala que Cervantes trabajó el recurso de la locura influido por Erasmo de Rotterdam, y en varias partes del texto identifica el tono de rebeldía que el escritor asume ante distintos aspectos sociales, lo que manifiesta su inconformidad con la sociedad y la paradójica justicia que se practica. Hay, además, según Soler, una crítica vedada al despilfarro y la frivolidad que caracterizaron la corte de Felipe III.

Por otro lado, la sabiduría del tío, su facilidad de palabra, impactan a la sobrina, quien le indica a don Quijote que podría ser predicador. Hay en este razonamiento una evidente crítica a los que se valen de la palabra para encantar y mantener a la población sumisa y apartada de los cuestionamientos. Similar a Erasmo de Rotterdam, mediante el recurso de la locura, Cervantes hace un planteamiento ético: es necesario regresar a las fuentes originales para descubrir lo que la Iglesia y el Estado han desvirtuado y alterado. Es necesario reactivar la capacidad racional del hombre para mirar el pasado y transformar el presente artificioso y vacuo que es sustentado por unas estructuras religiosas dogmáticas y engañosas.

Tanto Roland Barthes como Lévi-Strauss consideran el lenguaje como una mediación expuesta a las ideologías y mitos culturales que se posan frente al individuo como expresiones naturales[13]. El lenguaje es para Barthes producto de fabricaciones sociales interesadas que ocultan construcciones ideológicas mientras se presentan como algo natural. Estas estructuras, ubicadas más allá del discurso del individuo, interpelan al escritor o productor de textos desde el inconsciente y desde los espacios profundos de los significantes culturales, y a partir de las ataduras que ofrecen las ideologías dominantes. Las ataduras presentes en los conceptos del pecado y la salvación, como construcciones ideológicas y fabricaciones de tipo social, son las que el texto cuestiona. A través de todo el libro, Cervantes pone en tela de juicio la santidad como exclusiva de los cristianos, y en particular de los católicos, y pone en duda que todos los que no sean católicos estén destinados al infierno. Por otra parte, hay un cuestionamiento sobre el valor moral y espiritual de las penitencias impuestas. Tal es el caso del castigo impuesto a Sancho por haber engañado a su amo, que parece señalar dos fallas: la primera es referente al tipo y magnitud de la misma, y la segunda pone de manifiesto la poca seriedad que puede

[13]Díaz Luis Felipe. *Semiótica, psicoanálisis y posmodernidad*.

darle el penitente para cumplir con la misma, además de denunciar que quienes las imponen, jamás serían capaces de cumplirlas ellos mismos.

La propuesta de *Don Quijote* es que resulta ridículo vivir en la Edad Media cuando el mundo ha cambiado. Es necesario rescatar la memoria histórica, el valor del pasado, a la vez que se abre la voluntad a la razón. Por lo tanto, la justicia es de los "locos", quienes se atreven a cuestionar los convencionalismos sociales y aspiran a un mundo mejor. En el caso de Marcela, Cervantes cuestiona la actitud condenatoria de la sociedad patriarcal que pone todo el peso de la responsabilidad en la mujer, y le devuelve a esta su independencia y libertad para decidir sobre su vida y sus actos. Con los encantamientos, deja claro la ridiculez de las creencias medievales. El propio don Quijote prefiere pensar que va encantando en la jaula, aunque la situación no se ajuste del todo a esa definición, como argumento de que es preferible creer en ello que parecer cobarde.[14] Cervantes deja al descubierto que se cree por conveniencia, por temor a la represión o como un mecanismo para paliar el dolor.

De lo antes expuesto, se puede vislumbrar que detrás de la locura de don Quijote se esconde un propósito más allá que una parodia sobre los libros de caballería. Es, por lo tanto, posible una lectura de la obra en la que no solo la oficialidad es cuestionada, sino que deja establecido que el fin último de este libro nunca fue descubierto por esa oficialidad que el mismo ataca. La técnica que sigue Cervantes es la del contrapunto: por un lado está lo que sucede y por otro lado está lo que don Quijote cree que sucede, dos respuestas que se conjugan y chocan de forma seria, dolorosa y risible a la misma vez

El carnaval, según Bajtin, posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo. Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de los mejores principios[15]. Cervantes se vale de pasajes bíblicos que involucran a Cristo y los retrabaja de forma paródica o carnavalesca como es el bote de pescadores que don Quijote toma en el río Ebro. A medida que se alejaban, Sancho comienza a llorar al ver al rucio solo en la orilla del río. Este pasaje busca un paralelismo entre don Quijote y Cristo, incluida la

[14] P. 501 del texto, Edición IV Centenario.

[15] Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el concepto de François Rabelais*.

recriminación que ambos hacen ante la inquietud que tanto Pedro como Sancho manifiestan: tristeza de parte del Sancho por separarse del rucio, temor de morir por parte de Pedro en medio del Mar de Galilea. En otro momento, don Quijote es atado por las muñecas y colgado de una ventana en la venta donde se encontraba, lo que recuerda la atadura de Cristo a la cruz. El sufrimiento del personaje y la burla que de él hacen, dialoga con un Cristo que está muy lejos de existir en la modernidad que la obra muestra. Cerca del final de la segunda parte del texto, Cervantes vuelve a usar la imagen de Cristo. Vemos en el regreso de don Quijote a su aldea, con la idea de hacerse pastor, la entrada de Cristo a Jerusalén poco antes de ser crucificado. En ambos casos, se trata del preámbulo a la muerte del héroe. A partir de ese momento, don Quijote enferma, vive una especie de agonía, tiene un largo sueño y al despertar, recobra la razón y muere. Sancho, mientras tanto, se ha transformado y está totalmente convencido de que el camino seguido por su loco amo era el correcto. La muerte de Jesús significó el inicio del cristianismo para la humanidad. Con la muerte de don Quijote, Cervantes parece poner un alerta sobre la necesidad de resucitar los verdaderos postulados cristianos.

Miguel de Unamuno y Miguel Cortacero y Velasco[16] han planteado que el texto cervantino es una alegoría sobre Cristo, forzando en ambos casos correspondencias de episodios y personajes o, en el caso de Unamuno, incorporando su propio pensamiento filosófico. La propuesta alegórica de que se trata del nacimiento y la vida de Cristo, en la cual don Quijote es Cristo, Sancho es San José y Dulcinea es la Virgen, a nuestro juicio, no se sostiene con el texto. Por otro lado, Dulcinea solo existe en la mente de don Quijote, nunca se manifiesta como personaje en el texto. En esta heroína podría hallarse la metáfora de lo que el texto esconde bajo el manto de la locura de nuestro caballero.

Sin embargo, es evidente que el texto bíblico es un referente, un instrumento sobre el cual Cervantes intenta mostrar los contrastes y contradicciones que se observan en la contemporaneidad de su obra. Se trata de la técnica dialógica de recepción productiva[17], la misma que fue utilizada casi cuatrocientos años más tarde por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. Mediante el recurso de la parodia, Cervantes

[16] López Calle, José Antonio. "Miguel Cortacero y la exégesis evangélica del Quijote".

[17]Concepto elaborado por José Enrique Martínez Fernández en *Intertextualidad literaria.*

muestra la degeneración y la burla de que han sido objeto los principios cristianos por parte de los organismos rectores de la Iglesia. La responsabilidad moral de señalar vicios e injusticias descansa en la figura de don Quijote, quien se erige como un líder demente, y en medio de su locura nos descubre la otra locura: la de los cuerdos. Se trata, pues, de una propuesta atrevida e insurgente en la que se presenta la geografía de toda una época, un juicio que se ejecuta bajo la máscara de la locura para evadir la censura.

En el lecho de muerte, es Alonso Quijano quien está postrado; don Quijote ha permanecido intacto ante los ojos del lector. Quien muere es el hombre que dice estar cuerdo, el que abomina de los libros de caballería; pero el poeta, el loco de la palabra y la razón, permanece vivo. La huella del *Caballero Andante* ha quedado impregnada, tanto en el personaje de Sancho como en el lector. Es a través de la muerte de Alonso Quijano que Cervantes se ha propuesto proteger al demente aventurero y todo el mensaje cifrado que su palabra y su triste figura encierran.

Bibliografía

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, 1987. Madrid: Alianza Editorial, S. A. 1999.

---. "La palabra en la novela". *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.

---. *Estética de la creación verbal*. Trad. De Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Editores Argentina S. A., 2005.

Del Paso, Fernando. *Viaje alrededor de El Quijote*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Díaz, Luis Felipe. *Semiótica, psicoanálisis y posmodernidad*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1999.

Gitlitz, David. "La ruta alegórica del segundo *Quijote*". Indiana University.

Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel". *Desire in Language*. Trad. Alice Jardine, Thomas Gora and León Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

Lacan, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* 1953, www.lituraterre.org/Iletrismo.

López Calle, José Antonio. "Miguel Cortacero y la exégesis evangélica del Quijote". *El Catoblepas* Núm. 111(mayo 2011): 6.

Martínez-Bonati, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

Parker, Alexander A. "El concepto de la verdad en el *Quijote*". *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*. Centro Virtual Cervantes.

Rosario Candelier, Bruno. "En torno a don Quijote y Sancho Panza: Sentido y trascendencia del manchego universal". Santo Domingo: Academia Dominicana de la Lengua, 23 de febrero de 2005.

Soler, Miguel. "La lúcida locura de *Don Quijote*: una máscara para la crítica social". *Lemir* 12 (2008): 309-324.

Zorrilla, Alicia María. “Miguel de Unamuno y Don Quijote: el nuevo mundo del espíritu”. asale.org/ASALE/pdf/ Lecturascervantinas/ Zorrilla.pd

La identidad de Emilio S. Belaval en *Los cuentos de la Universidad*

Josué Santiago Berríos

Los cuentos de la Universidad de Emilio S. Belaval recogen narraciones escritas entre 1924 y 1927 según la edición de la Editorial Cultural de 1972. Sin embargo, no se publican como libro hasta el 1935. De hecho, según Luis Rafael Sánchez, los cuentos fueron saliendo en la revista semanal *Puerto Rico Ilustrado* entre el 24 de marzo de 1928 y el 19 de febrero de 1935.[1]

Emilio S. Belaval se gradúa de la universidad en el 1927; por tanto, es posible que escribiera algunos o todos sus cuentos después de esa fecha. Incluso, aquellos que escribió antes de 1927, pues, tuvo la oportunidad de reescribirlos. Así que con una distancia breve, entre la escritura y la publicación, Belaval crea una voz narrativa que articula una reflexión bastante coherente, aunque no totalmente, en temática e ideología. Y es que la mayoría de sus cuentos pueden ser leídos como respuesta a las interrogantes que pululaban en el ambiente cultural isleño. De hecho, la revista *Índice*, publicada entre los años 1929 y 1931, lanza una encuesta con las famosas preguntas ¿qué somos y cómo somos los puertorriqueños?[2]

Y esto que venimos diciendo es probable porque estos cuentos, como ya indicáramos, fueron escritos o revisados precisamente en el momento en que se debatía sobre nuestra identidad como pueblo. A tales efectos indica Luis R. Sánchez que:

> Fastidió también, de *Los cuentos de la Universidad*, la presencia de una ideología discrepante con el predicamento oficial: en todos los cuentos del libro hay un descontento proclamado y a viva voz con la asimilación por el estudiantado universitario, de los patrones de conducta social norteamericanos.[3]

---

[1]Luis Rafael Sánchez, *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S, Belaval*, San Juan de Puerto Rico, 1979, nota al calce 195, p. 94.
[2]Ibíd, p. 28-29.
[3]Ibíd, p. 88.

Conjugado con esto el autor de *La guaracha del Macho Camacho* señala lo siguiente:

> El comentario crítico que propongo es el resultado de una lectura en la que *Los cuentos de la Universidad* se perciben como la construcción literaria de una imagen del país puertorriqueño, imagen nominada por la frase la tierra inocente. (…) La inocencia declarada de la tierra puertorriqueña organiza las dos actitudes claves que se confrontan en el libro: amor por la tierra cuya inocencia remite a los patrones de vida tradicional o criollismo de cepa hispánica e indiferencia frente a los elementos corruptores de tal tradición.[4]

A nuestro juicio, la acertada interpretación del Dr. Sánchez, principalmente en ese amor a la tierra puertorriqueña, por un lado, y, por otro, a la indiferencia frente a los elementos corruptores de la tradición cultural puertorriqueña son tratados de manera obsesiva en la colección.

Para efectos de este estudio analizaremos la lucha por la identidad cultural puertorriqueña frente a la acelerada asimilación cultural estadounidense. Aunque Luis R. Sánchez indica que "en todos los cuentos del libro hay un descontento proclamado y a viva voz con la asimilación por el estudiantado universitario, de los patrones de conducta social norteamericano[5]"*;* sin embargo, consideramos que de los trece cuentos de la colección, únicamente en nueve encontramos el tema de la identidad puertorriqueña. En unos, como afirmación; en otros, reñido con la transculturación estadounidense.[6]

Comencemos, pues, con el estudio de los cuentos que, a nuestro juicio, presentan el tema de la identidad puertorriqueña. Los trabajaremos según aparecen en la publicación del libro.

El personaje principal del cuento "Lohengrin ha perdido su cisne" es Alfredo Guillén, quien llega de un apacible pueblo hasta la universidad.

---

[4]Ibíd., p. 92-93.

[5]Ibíd., p. 88.

[6]Los cuentos que no analizamos por considerar que no trabajan el tema que nos interesa son: "Doña Mariquita Samín es una hospedera romántica", "La tesis de amor de Gracia Torres", "El verano de Hortensita se complica" y "Se enciende la lámpara de Aladino".

Su compañero de hospedaje es Luciano Aldavín con quien luego compartirá varias experiencias y muchas conversaciones porque existían cosas comunes entre ellos. De hecho, Alfredo Guillén, al igual que su compañero de hospedaje, había sufrido una decepción con la universidad; así que en ese extremo se daban la mano.

Luciano Aldavín, como parte de la conversación inicial, que tenía como uno de sus propósitos el conocerse, le dice a Alfredo Guillén:

> ¡Es una lástima! Me atrevía yo a hacer una universidad de este sitio con tejas y ausubo y baldosines blancos y negros y unos paseos de ladrillo, que tú ríete! No hay siquiera hojas verdes, chico. (…) ¿Cómo te llamas?
> —Alfredo
> —Menos mal. Temí que te llamaras Tony.[7]

Es decir, que ya, desde ese primer cuento está planteado el tema de la identidad cultural; pero, también, cómo la universidad podría ser, si no reacciona, un agente catalítico en ese proceso de adulterar la personalidad del estudiante puertorriqueño y ser parte, como más tarde indica Luis Rafael Sánchez en su ensayo *La generación o sea*, de: "…la educación colonizada y colonizadora a los niveles simultáneos del hogar y la escuela".[8] Para Belaval, en esta colección de cuentos, también la universidad era promotora de esa educación colonizada y colonizadora.

Alfredo Guillén y su compañero de cuarto no estaban solos en esa distinta manera de pensar:

> Entre el montón fragoso de rostros y de almas, Alfredo Guillén encontró algunos que como él tenían sombras de sueños entre los párpados, ganas de vivir, ansias de mujer, hormigueo oratorio bajo el tórax, malestar difuso contra Tony contra Lucy, pantalón estrecho y hueso torvo y en el

---

[7]Emilio S. Belaval, *Los cuentos de la universidad*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1977, p. 11-12. Todas las citas subsiguientes corresponderán a esta edición. El número de la página se indicará entre paréntesis.
[8]Irma Ballester, Josué Santiago y otras, *El placer de leer y escribir, antología de lecturas*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, p. 407.

> torso de la mano, un calor, un ímpetu, un ensortijamiento de metáforas que metían miedo. Se buscaron instintivamente; a las diez ya habían constituido la peña: Pepe Heredia, el tal Luciano, Juan Antonio Orcaz, Arturo Montes, Isidro Montalvo, Adolfo Puentes, Federico Aldaz, Diógenes Ruiz, Julián Laguna; se habían bebido juntos la primera taza de café, (…); se habían bosquejado una erótica, una estética, una épica para aquella universidad que no se parecía a ninguno de ellos. (12-13).

Pero, dentro de la universidad, no son mayoría; sino minoría. Uno de ellos expresa: "De todos modos esta noche queda constituida la minoría". (13) Minoría que tiene similitudes con la manera en que se organizaba la vanguardia literaria en esa famosa década del 1920 al 1930 en Puerto Rico.

Ahora bien, ¿cuáles son los propósitos de la minoría? Además de participar de "las tres instituciones típicas de la noche estudiantona del trópico; es decir, vuelta a la plaza hasta las nueve, tertulia de café hasta las once, tertulia de cafetín hasta la una (12)"; van a tener la encomienda de ser como una especie de resistencia contra lo extranjero. A los efectos señala Luis Rafael Sánchez que "Lohengrín ha perdido su cisne": "Compendia el mismo temario socio-político que se examinará a lo largo de todo el libro: el efecto pernicioso del choque cultural que vive el país puertorriqueño.[9]" Por tanto, la Universidad se transforma en un micromundo puertorriqueño que sirve como una especie de modelo de lo que ocurre a nivel Isla en cuanto al tema de la identidad puertorriqueña se refiere. De esa manera vemos insertado a Emilio S. Belaval en uno de los temas (la identidad) más importantes que trabajara con suma dedicación la Generación del treinta y, aunque más militante en actitud de resistencia, del grupo Atalaya de la vanguardia puertorriqueña.

Así pues, la voz narrativa siente simpatía por los estudiantes que como Alfredo Guillén están claros en su identidad puertorriqueña; pero no

---

[9]Luis Rafael Sánchez, *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval*, San Juan de Puerto Rico, 1979, Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 105-106.

la siente con aquellos que tratan de opacarla para tratar de imitar o resaltar la estadounidense. A estos últimos los ridiculiza sin ninguna piedad.

Un buen ejemplo de esa actitud por parte de la voz narrativa aparece en el cuento que en la antología se encuentra después de "Lohengrin ha perdido su cisne", "Tony Pérez es un niño flan". Su verdadero nombre es Antonio y en su pueblo natal responde al nombre de Toño. Así lo indica él: En mi pueblo me llaman Toño, pero yo mismo reconozco que es un apodo vulgar. (20) Además de llamarle *flan* (mote que se le da al que pretende negar lo puertorriqueño pretendiendo ser otra cosa), señala que: "La falsificación, si alguna hay, está en su actitud hacia la vida y en su demasiada devoción por seguir otros patrones que no son los de su inocente tierra". (19)

La descripción que poco a poco va haciendo la voz narrativa de él señala su disposición a asimilarse al régimen sin ningún reparo ni problema de conciencia. De manera dócil y sumisa acepta el nuevo régimen ya que:

> Era un verdadero chico, un chico grande, saludable, que había tenido hasta la precaución de estudiar un poco. No sería nunca un sabio, pero sí un hombre capaz de recitar, año tras año el curso, sin dejarse llevar por el ánima levantisca de otros catedráticos, que a veces solían murmurar en los concilios de decanos sobre problemas y protestas que el régimen estaba interesado en no ventilar. (23-24)

Era un fiel imitador de las costumbres estadounidense; de ahí que hasta la manera de acercarse a las mujeres fuera distinta a la de los puertorriqueños. "Además ingresó a la ronda de los militaroides y se convirtió en una columna fuerte del basket, del volley, del base y del tenis". (22) Pero no sólo su quehacer diario había sufrido alteraciones; sino que también su forma de vestir había sufrido muy serias rectificaciones que en pulgadas de ancho, el ruedo de sus calzones había batido el promedio. (22) Para aquella época el ruedo ancho era moda del régimen y el ruedo estrecho, de lo puertorriqueño.

La voz narrativa establece de manera clara que la transformación que se opera en Tony Pérez no es meramente externa, sino también interna:

> Claro, un bebé de tan extraña catadura tenía que desarrollar una concepción acorde de muchas cosas. No se puede contemplar la vida con pantalones tan anchos sin buscar algún contrapeso ideológico de menos anchura. Cuando Tony Pérez se decidió a ser flan, no pudo ser flan a medias, cosa que no admite el gremio, sino que cambió su adusticidad por una puerilidad expansiva que le hacía gozar de todas las cosas nimias. (23)

Obviamente, ante tal espécimen, los criollos van a sentir fiero rencor (25); pero eso a él no le preocupa como tampoco le importa el mohín doloroso de la tierra (25) porque:

> La mujer lo adora, el régimen lo mira complacido y ahí lo está esperando la vida, como una pelota de fascinantes colores, donde él podría seguir su pueril retozo con todos los fueros de la varonía. (25)

Sin embargo, no todo es color de rosa para el chico flan. Así lo expresa la voz narrativa: El hombre que confía demasiado en el ruedo de sus pantalones, está expuesto a sufrir alguna vez un descalabro. (25)

Y ya en la parte final del cuento, la voz narrativa lo ridiculiza presentándolo tal y como él era, sin fingimientos:

> Cuando Beti Mendoza, precioso ídolo de su flanería, se fue con Julián Laguna, Tony Pérez perdió los estribos, perdió su discreción y los estudiantones supieron que a la hora del despecho, Tony Pérez era capaz de arrojar el honor de una mujer a la bambúa y de que era más chismoso, más brutal y menos caballeroso de lo que todo el mundo solía esperar. (26)[10]

Pero ese ridículo venía dándose ya desde antes cuando:

---

[10]La manera en que la voz narrativa ridiculiza Tony Pérez nos recuerda el poema "El condesito de la limonada" de Luis Palés Matos en que ridiculiza a un haitiano que desea parecerse a un francés.

> Arturo Montes, única nube en el poderío anímico del elegantón, y su jaleador consuetudinario, le solía cantar las más perversas coplillas de su municipio a los macabros calzones del ídolo:
>
> Dice don Antonio Pérez
> Que si no le dan pesetas
> Que le arruga las pantaletas
> A la suegra del Alférez.
>
> Y después, a vía de desagravio solía añadir:
> —Como esta universidad no tiene música, he tenido que inventarme la tonadilla. (22-23)

Aun cuando la narración señala en el penúltimo párrafo que Beti Mendoza se vengó de él con unas cuantas palabras (26), la realidad es que quien se venga es, a nuestro parecer, la voz narrativa porque al final finaliza diciendo:

> A la hora del olvido, el pobre Tony no fue nada más que un pelele, que sabía mover gallardamente las catorce pulgadas del ruedo de sus pantalones. ¡Aún para Beti Mendoza, cuyos ojos lánguidos tantas veces el flan había logrado virar hasta el extático cogote! (26)

Con el cuento "Exaltación de Bebé Pacheco", el próximo en la colección, la tajante separación, mejor decir, oposición entre lo puertorriqueño y lo extranjero queda claramente planteada. También queda expresado, por la voz narrativa, que, frente a la influencia ajena a la idiosincrasia puertorriqueña por parte del régimen imperante, hay que mantener una postura de afirmación de la puertorriqueñidad de pura cepa criolla.

Bebé Pacheco, personaje central del cuento, al llegar a la universidad y específicamente al hospedaje, va a experimentar de inmediato la presión que ejerce el sistema de asimilación cultural a través de una de sus incondicionales: Manuelita de la Tours, cuyo apellido lo dice todo. Ésta, en el primer día de Bebé Pacheco en la pensión, le pregunta en tono burlesco e irónico: "¿De dónde te has sacado esos patrones horribles?"(27) Ante esto y situaciones parecidas, Bebé Pacheco, quien es descrita por la

voz narrativa como mentalmente superior, feminidad integral y avidez callada (27) observa los distintos *tipos* que existen en la universidad y así:

> Bebé Pacheco, profundamente sensual, se encontró ante el dilema de escoger entre una juventud criolla con cuatro siglos de donjuanismo, de catolicismo y de retórica sexual y una juventud almidonada, sin sentido cualitativo de la pasión, con preocupación mínima en cuanto a espíritu y máxima en cuanto a estatura, musculatura y vestidura. O Alfredo Guillén o Tony Pérez. (28)

Más adelante señala:

> La sabiduría estaba en una ambivalencia decorosa entre aquellos dos sistemas eróticos de su tierra inocente, en poder pasear toda una noche con Tony Pérez, tomar juiciosamente su coctel, reír aireadamente, besarse con inteligente mesura con Georgie Rodríguez, pero, a la hora el amor, saber conservar su hondo latir de hembra criolla para la lírica de Juan Antonio, la estética de Pepe Heredia y la épica de Alfredo Guillén. (29-30)

Ya, al final, toma cuerpo la decisión y se encontró viviendo:

> (…) dentro de un anhelo superior de feminidad, una nueva feminidad que aceptaba el enraizamiento con el alma de la tierra, paisaje, ideas, sentimientos, tipos, ideario masculinista. Perdió para su ánima culta atracción la canoa, el jazz, el niño fatuo de anchos calzones, aquel retorzo pueril y se dio más al aromoso recato de los amores enteros, a la filosofía indiana de aquellos paliduchos, con excelsos prejuicios de varonía, que exigían de la mujer una sensibilidad más profunda (…) (32)

Así que se inclinó del lado del grupo de Alfredo Guillén; es decir, de la puertorriqueñidad. Casi al final de la narración, y a partir de aquella sabiduría con que es descrita, la voz narrativa dice:

> Bebé Pacheco (…) había olfateado la sorda tragedia de aquella universidad perdida en sueños continentales, tan divorciada de la tierra como del estudiante, como los textos, como las ideas. (32-33)

Por tanto, divorciada de ella y de su identidad como puertorriqueña que lucha por superar un sistema colonial que invade todos los espacios: político, económico y cultural.

En el cuento "La fórmula de la felicidad de Luciano Aldavín", el personaje central, es, precisamente, Luciano Aldavín, quien había sido presentado ya en el primer cuento: "Lohengrin ha perdido su cisne". Es el compañero de cuarto de Alfredo Guillén, y, al igual que él, va a estudiar derecho. También, de la misma manera que el primero, Luciano:

> (…) se puso a soñar con una universidad distinta, que veía surgir del fondo calcinado de la hora, una universidad con dos o tres de las viejas casonas de su pueblo, de techo levantado, (…), con una cintura amorosa de amplios balcones y hasta donde treparan aquellas madreselvas y perchas entre cuyos cernideros verdinegros tan bien luciera la poética sensitiva de un galán. A la sombra de aquella universidad, un estudiante de tierra caliente, vestido de severo color, con una corbata de policromada fantasía, chapeado a un cigarrillo, caballeresco, sensitivo, humano, se ejercitaría en la poética, en humanidades, en agricultura, en esgrima, en equitación, en medicina, en derecho. (37-38)

Luciano, como ya se había indicado, pertenece al grupo minoritario que en la universidad siempre habrá de afirmar el ser puertorriqueño, la identidad boricua. A él se le unen "en su peña de café, noche tras noche, Alfredo Guillén, Pepe Heredia, Arturo Montes, Juan Antonio Orcaz, (...)" (40) Es interesante que hasta en los nombres notamos la afirmación puertorriqueña. Es decir, que a la voz narrativa ni siquiera se le escapa ese detalle.

Y nuevamente surge el enfrentamiento entre las dos fuerzas antagónicas: ellos, quienes representan a la minoría, o los niños flanes de la universidad. El siguiente diálogo es, en esa dirección, iluminador:

> —Pero, ¿qué le pasa a esta turba?—le preguntó (Luciano Aldavín) involuntariamente a un compañero de codo, quien resultó ser de una año antes.
> —Nada, caballero. Son los niños flanes de la universidad. Una trulla de monigotes con quienes tendremos que entendernos a puñetazos.
> — ¡Horrible! (…)
> —Pues según se visten, así son. No tienen más que ruedo en los pantalones.
> — ¡Malo! (…)
> —Es verdad que no todos somos así. No crea que usted es el único cuello de pajarita de los alrededores. Lo que pasa es que éstos son la sal del paisaje. ¡Mire aquel que parece un guacamayo! No se quita ese abrigo de lana en todo el año, aunque se achicharre. (38-39)

Es interesante que no sólo en los nombres seleccionados los chicos flanes se distinguen de los puertorriqueños; sino, también en la moda, principalmente, la manera de vestir.[11]

De igual manera, al momento de describir a Luciano, la voz narrativa establece un contraste entre él y los niños flanes:

> Hombre sensitivo, con ojera caballerosa de galán, Luciano Aldavín nunca olvidó su juramento de varón a la doncella atropellada. Mientras los flanes de la universidad se dedicaban al desaforado vestir, al estentóreo decir, al menguado actuar, Luciano Aldavín, tocado pulcramente con subidos

[11]Par de generaciones más tarde, por la década del 1980, Emilio Díaz Valcárcel escribirá una novela, *Mi mamá me ama* en la que también la voz narrativa ridiculiza a los puertorriqueños que desean imitar la cultura estadounidense. El mejor ejemplo en la novela ocurre cuando una familia construye una casa con chimenea en Puerto Rico, país tropical por excelencia.

> grises, inalterable chaleco, pantalón estrecho un tanto acompañado cerca del charol, cuello de nítida altura, lazo de policromado plastrón, galantería imperturbable, se dedicó en los atardeceres de la universidad a la más emocional de las esgrimas con la últimas tintas del paisaje y con los más torneados bustos del mujerío. (39)

Por supuesto, la voz narrativa, vinculada a ser puertorriqueño, expresa su desaliento con los niños flanes, por un lado, y, por otro, afirma a Luciano y con él los estudiantes de la famosa peña minoritaria. Además, señala que:

> Su única pasión culterana eran los clásicos, ¡aquellos endiablados libracos de la península de que hablara su alcalde!, por los cuales sentía un entusiasmo tal, que hubiera sido capaz por su sentido pictórico, de ser pupilo del Licenciado Cabra o contertulio apasionado del gran don Lope. (43)

Aquí se puede observar que para esa época, la tradición cultural que le brinda sostén a la nacional es la hispánica. Y, obviamente, por el proceso de penetración cultural estadounidense, existente en ese momento, ese hilo conductor hasta lo hispánico era, para la generación de Emilio S. Belaval, necesario. Ahora bien, ese mirar lo hispánico no se puede interpretar como un abandono de lo puertorriqueño. Nos parece que es todo lo contrario ya que al final, Luciano señala que ha concebido una idea estupenda; la misma consiste en proclamar al machete como arma de caballero para así crear una esgrima nacional. (45)

Al proclamar al machete como esgrima nacional plantea, a nuestro juicio, dos caras de una misma moneda. Por un lado, se separa de los europeos (la esgrima europea no es un machete), y, por otro, se reafirma en su puertorriqueñidad teniendo clara conciencia de su identidad; es decir, conocer de dónde viene (esgrima europea-herencia hispánica), saber dónde se encuentra y quien es (machete puertorriqueño) y desde ahí proyectarse al futuro; pero fututo plenamente boricua.

En el cuento *"Mi señoría, el boticario de mi pueblo"*, la voz narrativa presenta al personaje de Arturo Montes y la descripción que se hace

de él se desparrama por todo el cuento; así que únicamente se presentará una muestra. Por ejemplo, en la primera oración, la voz narrativa describe a Arturo Montes como:

> El terror de los niños flanes, choteador oficial de la universidad, cuyo humor a prueba de bomba, permitiera sacar de la vida un picaresco partido y ser una de las más preciosas columnas de los nacionalistas. (47)
> Más adelante es presentado como:
> Un criollo sin doblez, con una criollicidad humana, vital, con un ansia generosa de aliarse con todo el dolor del contorno, enamorado de la gente suya, capaz de hacerse pasar por bruto para estar más cerca de unos, con una paciente aspiración a ser culto para estar más cerca de otros. (50)

Pero lo anterior no significa que comulgara con todo el mundo porque:

> El único rencor de aquel gran expansivo eran los tipos paniagudos, los que querían fugarse del contorno, los condenados flanes que siempre estaban a la caza de modas fantásticas, de sentimientos e ideas de otra latitud. Contra ellos se ensañaba su criollicidad beligerante, que no podía perdonar aquel atraco hacia el concepto arraigado de su territorialidad. (50)

Una vez más queda establecido el contraste, la oposición entre los que afirman y reafirman la puertorriqueñidad y los que se asimilan al nuevo sistema, ya sea poco a poco o de golpe como el del río crecido, daba igual porque contra ellos él asume una postura contrapuesta que, incluso se notaba en la manera en que deseaba poner su futuro negocio":

> Se quedaría a instalar su botica que sería como una institución vital de su tierra; sería un droguista sentimental, regionalista, filantrópico, que inventaría una farmacopea indiana, a base de caña fístula, de agua azahar, de jengibre, de todas las yerbas y vainas y flores de su inocente tierra. (…)

> Ya se encargaría él de curar a los pálidos de la montaña con sus propias yerbas, para que no necesitaran nada de la química francesa ni de los pildoreros italianos. (49)

La voz narrativa deja establecido que la influencia foránea, venga de Estados Unidos o de Europa, hay que combatirla con un proyecto autóctono, puertorriqueño. Es la única manera de mantener la identidad en un mundo que irremediablemente era cambiante y cuyo cambio era avalado por el poder político y económico. Tan es así que si comparamos esta posición de la voz narrativa creada por Emilio S. Belaval en la década del veinte (1920) con la de Abelardo Díaz Alfaro en su cuento "Santa Cló va a La Cuchilla"[12] en la década del cuarenta (1940) notaremos que ambas voces narrativas caminan tomadas de la mano en su afirmación de la puertorriqueñidad; aunque con algunos cambios fundamentales como, por ejemplo, el que ya no sea únicamente en la ciudad o un espacio de ella como es la universidad donde está ocurriendo la penetración cultural; sino que también tierra adentro ("Santa Cló va a La Cuchilla") va penetrando poco a poco la figura emblemática de la navidad estadounidense.

Finalmente, un tema que presenta "Mi señoría, el boticario de mi pueblo" tiene que ver con la posición que asume la voz narrativa en cuanto a la tristeza o alegría de la gente. Nos dice que Arturo Montes:

> En su farmacia tendría una tertulia permanente. El estudiantón se quejaba de que la tristeza de la gente provenía en gran parte por haber terminado con la encantadora costumbre de la peña, del buen conversar, a la vera del casino, a la sombra del parral, en las reuniones de la botica. (49)

Esa farmacia estaría ubicada en su pueblo. En este cariño especial por su pueblo, Arturo montes se distanciaba, incluso, de quienes como él formaban parte de la famosa peña minoritaria. Nos dice la voz narrativa que:

> Mientras Pepe Heredia se desesperaba ante la idea de ir a enterrar su ciencia jurídica entre los flamboyanes de su pueblo y Luciano Aldavín hacía un mohín pensando en las

[12]Abelardo Díaz Alfaro, *Terrazo*, 1947.

> imbecilidades a que le condenaría el feudo alcaldesco de su padre, Arturo Montes veía el retorno con una jubilosa emoción de aposentamiento. (50)

Ya, al final de la narración, se presenta el último encontronazo con el nuevo sistema; esta vez en el orden músico religioso. De un lado, Arturo Montes y del otro, los seminaristas de un dormitorio protestante[13]. De hecho, la voz narrativa presenta a Arturo Montes como el *mejor hacedor de décimas, cabayos, romancillos de ciego, y romances de cuerdo que tenía la universidad*. (53) Así que:

> Creyéndolo un deber de catolicismo tradicional, ¡hum!, Arturo Mones empezó a competir con los angélicos berridos. Sentado en su baúl arbitrario, armado de un cuatro auténtico que se había traído de su pueblo para consuelo de murrias municipales, era el glosador festivo de toda la vida universitaria. (54)

Para Luis R. Sánchez, el cuento "El claro de luna emborracha" es el mejor de la colección[14]. El personaje que sirve de eje en el mismo ya había sido presentado en "Mi señoría el boticario de mi pueblo" y responde al nombre de Isidro Montalvo. Tanto en la expresión: "Isidro Montalvo era un alma vagabunda; callejera, rectificaríamos nosotros" (55), así como en la que se presenta al final de la narración donde dice:

> Lector, si alguna vez pasas en tu huraño automóvil por las calles de la villa en las altas horas de la noche y ves un hombre de cabeza enmarañada leer bajo el foco de luz opaco de una esquina, detén tu prejuicio burgués y pon en tus ojos un poco de ternura. ¡Es Isidro Montalvo, (…), que apura en plena luna, el pequeño sorbo académico de una cátedra callejera! (65)

---

[13]El Seminario Evangélico de Puerto Rico inició sus labores en el 1919, cuatro o cinco años antes de que Emilio S. Belaval comenzara a escribir *Los cuentos de la universidad*.

[14]Luis Rafael Sánchez, op. cit., p. 110.

Se observa por parte de la voz narrativa simpatía o, mejor decir, empatía con este personaje aun cuando llevaba siete años en la universidad sin poder finalizar sus estudios. Sin embargo, el encuentro de Isidro Montalvo con el grupo minoritario de la peña, en especial, con Arturo Montes quien "no cejaba en su propósito de que Isidro Montalvo fuera su socio en la estupenda droguería que tendría su trastienda sentimental" (64), cambió aquel rumbo y, "cuando menos se lo esperaba, Isidro Montalvo se encontró estudiando farmacopea con Arturo Montes". (64) Pero el cambio de un estudiantón fracasado a uno con notas sobresalientes requirió la astucia por parte de Arturo Montes y:

> Una noche, viendo la comezón del estudiante por marcharse a darle una cabezada al plenilunio, le invitó:
> — ¿Sabes que a mí también me gustaría ir esta noche al cafetín de doña María? Es lástima, con ese condenado examen mañana… ¿Por qué no nos llevamos el libro allá?
> — ¡Bah! Allí no se podría estudiar. Todo el mundo habla en voz alta.
> —Bien, si no se puede, con regresar aquí nada perdemos. Así, de paso tomaremos café.
> ¡Arturo Montes nunca llegó a imaginar el alcance que tendría aquella obra de misericordia! Por darle al estudiantón un momento de holgura espiritual le había puesto en sus manos la llave del triunfo. (64-65)

La pregunta a contestar es si esta narración, con su singular personaje que sirve de protagonista mantiene unidad con el resto de los cuentos en cuanto a la afirmación de la puertorriqueñidad, por un lado, y, por otro, en el desafío al nuevo régimen imperante en Puerto Rico y, por supuesto, en la Universidad.

De entrada, mientras la administración lo suspendía año tras año debido a su alma vagabunda y su violín de romántico serenatista y a los subordinados al sistema ya no les agradaban la serenatas, uno de los pertenecientes al grupo minoritario en la universidad, Juan Antonio Orcaz, dice que: "Si de ésta no desbancamos al saxófono estamos perdidos, (…) quien

era un nacionalista furibundo". (60) Y, más adelante, la voz narrativa señala que:

> Aquella noche de viernes, la tierra inocente se apuntó uno de sus más estentóreos triunfos. Isidro Montalvo se arrellanó en el primer balcón, el de aquella impenetrable Marichú Lago y abrió a las estrellas su primera tocata. (60-61)

La pugna estaba declarada. El saxófono, como representativo de la cultura dominante para la década del 1920 frente al violín como representativo de una cultura que aunque no es autóctona puertorriqueña, sí ha sido parte sustancial en la formación del ser y quehacer cultural puertorriqueños.

El otro elemento importante de la afirmación puertorriqueña es la serenata. Vida bohemia estudiantil (aunque en Puerto Rico no es exclusivo de la vida estudiantil) donde se combinan la canción con recitales de versos. (62)

En "La pasión rural de Tintagiles Bermúdez", parte de la clave del cuento la brinda el título porque el personaje central, Tintagiles Bermúdez, aun cuando no vive en tierra adentro, en la ruralía; ha sido guiado por su tío, Juan Teodoro para que sienta una pasión, un amor inmenso por todo o casi todo lo que pertenezca a la montaña. Tan es así que en un momento dice: *¡Si esta universidad se aupara montaña arriba, ya sería distinto! (...) ¡Aquí no existe la mujer que yo busco!* (73)

Definitivamente, la mujer que él quiere y desea debe venir de la zona rural, principalmente, de la montaña. Y gran casualidad, la encuentra en el curso de agricultura de la universidad y responde al nombre de Natalia.

Tan pronto la conoce se inicia, entre ambos, una relación que cada día que pasa crece. Como parte de la misma, él le ayuda en las tareas que le corresponden a ella como parte de los requisitos del curso de agricultura. Todo iba bien hasta que en el acercamiento que prodiga la dulzura de un vals:

> De pronto, un cuerpo extraño, diminuto, empezó a rondar la oreja, como un lunar maléfico que caminara de trecho en trecho, (…) Tintagiles Bermúdez al principio no pudo darse

> cuenta cabal del intruso, que indolentemente se paseaba por la piel untosa. ¿Qué era aquello? (…) Con los ojos hipnotizados, Tintagiles Bermúdez comprendió que el intruso husmeador de la oreja era el más absurdo, el más vulgar, el más tragicómico visitador de una cabellera bien: su rústica beldad tenía descendiendo de su cabellera, un indiscreto piojo, (…) (77).

De ahí en adelante, el encanto que sentía por Natalia y, por supuesto, por todo lo que significaba la montaña se desmoronó.

Por la noche, después del incidente, Tintagiles Bermúdez se encontró con Arturo Montes y así dialogaron:

> —Ven acá. ¡Me ha pasado una cosa horrible! ¡Necesito hablarte!
> —¿Qué te pasa chico?
> —Esa muchacha, Natalia, ¿sabes?; somos novios. La traje al baile esta noche, bailábamos y de pronto, cerca de la oreja, le he visto un piojo. ¡Un piojo, chico!
> —Bueno, ¿y qué?—le preguntó el otro asombrado.
> —(…) ¡No quiero verla jamás!
> —¿Pero tú serás tan carajito hasta dejar que se te escape esa hembra por un estúpido piojo?
> —(…) ¿Qué hubieras hecho tú, dímelo?
> — ¡Matarle el piojo, condenao! Por una mujer así soy yo capaz de comérmele toda la cría que pueda tener en la cabeza. (79)

Al final, la voz narrativa se presenta en completo acuerdo con la posición de Arturo Montes y en total desacuerdo con Bermúdez; y finaliza diciendo:

> Y allí estaba el héroe, apesadumbrado, impotente, sepulturero de una noche de gloria, roto el enigma de la pueril venganza de su alma de señorito. ¡En su sepulcro linajudo, su tío don Juan Teodoro se revolvía como otro condenado,

> con ganas de calcinarle las nalgas a su estúpido sobrino! (79)

La pregunta que uno se hace es ¿por qué es estúpido? Por un lado, es más estúpido él que el piojo a quien le había dicho estúpido. Además, parece que Tintagiles Bermúdez había idealizado la zona rural y no se había percatado de que todo no es color de rosa en la montaña, que la vida del hombre y de la mujer de tierra adentro era harto difícil y el piojo, como otras plagas, era parte de la miseria del ser que vivía en la montaña. Arturo Montes lo aceptaba; pero él no. Por tanto, Arturo Montes, don Juan Teodoro (aun cuando estaba muerto) y la voz narrativa, quien a su vez pone en ridículo a Tintagiles Bermúdez como un ser que no ha aceptado del todo y genuinamente a tierra adentro, son los que afirman la identidad puertorriqueña que se encuentra en ese espacio de tierra borincana con clara conciencia de que la miseria de quien vive en la montaña (zona rural) es producto del sistema colonial imperante en ese momento, entiéndase, Estados Unidos.

Los próximos cuatro cuentos[15] no presentan el tema de la identidad (afirmación puertorriqueña), por un lado, ni, por otro, la lucha contra un sistema de imposición colonial. Sin embargo, el penúltimo cuento, "La termópila de la plaza del mercado" retoma ambos temas de manera directa desde la primera línea:

> Entre la ubicuidad bermeja de la conjura se escurrió el primer clamor nacionalista.
> — ¡Caballeros, esta universidad tiene que ser nuestra primera república!
> — ¡Abajo el dobladillo continental!
> — ¡Mueran los civilizadores! (113)

Definitivamente, el concepto *república* evoca sentimientos nacionalistas, aunque se circunscriba exclusivamente a la universidad. Por supuesto, al principal centro de estudios en esa época acudían cientos de

[15]"Doña Mariquita Samín es una hospedera romántica", "La tesis de amor de Gracia Torres", "El verano de Hortensia de complica" y "Se enciende la lámpara de Aladino".

puertorriqueños; pero no todos participaban de un sentimiento nacionalista puertorriqueñista. Transitaban por sus aulas los *flanes*, como queda indicado desde el segundo cuento de la colección: "Tony Pérez es un niño flan". De hecho, como hemos venido observando y, según la voz narrativa, la mayoría de los estudiantes son *flanes*; es decir, están asimilados al sistema estadounidense, por un lado, y, por otro, rechazan el legado de la tierra borinqueña donde están sus raíces.

Por tal razón, la voz narrativa pone en labios de uno de tres personajes, pero sin precisar en cuál, el siguiente parlamento que viene a ser la primera *bronca de sublimación* (113):

> — ¡Ciudadanos, esta universidad debe ser nuestra república, una república regida a nuestro modo, que se parezca a todos nosotros! Si permitimos que se nos usurpe nuestro derecho biológico a una interpretación, a una filosofía de sitio, estamos perdidos. La cultura ha de ser profundamente indigenista si se quiere tener fisonomía. Por lo tanto, yo propongo que se le haga saber al régimen que no estamos dispuestos a tolerar ninguna otra interpretación de nuestra vida que no sea la que imponga nuestro decoro territorial. (113)

Y, como si fuera en un crescendo, al comparar este manifiesto con los cuentos ya analizados a partir de este tema, notamos que la posición de los estudiantes, cónsona con la de la voz narrativa, se hace más militante. Se corrobora este dato con la participación de los tres estudiantes cuando cada uno de ellos lanza un grito que podría catalogarse de guerra:

> — ¡Viva la república!
> — ¡Venga la guerrilla!
> — ¡A la revolución! (113)

El concepto manifiesto es un tanto ambivalente porque podría evocar dos significados: los manifiestos que esgrimía la vanguardia literaria: europea, hispanoamericana y la puertorriqueña; pero, también, podría evocar al manifiesto comunista. No olvidemos que una de las características de la vanguardia literaria era la rebeldía contra lo establecido (status quo).

Y uno de sus presupuestos era, precisamente, alterar ese status quo que consideraban obsoleto. Sin embargo, la manera en que se desenvuelve la trama de este cuento, se podría pensar que el significado más preciso es el que implica al manifiesto comunista y que, por tanto, es la revolución bolchevique la que está inspirando los cuentos de esta colección. No obstante, tenemos que llegar hasta el último cuento para una conclusión certera en esta dirección.

Finalmente, de la penúltima cita deseo destacar el término *indigenista* porque, contrario a la manera de pensar de la mayoría de la Generación del Treinta, que colocaba como primado la herencia hispánica (Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco por nombrar a dos de sus mayores exponentes), la voz narrativa en este cuento busca las raíces en la propia herencia que encontraron los españoles cuando llegaron por estas tierras en el 1493.

Por otro lado, y continuando con la narración, el próximo paso a seguir es incorporar nuevos reclutas. Inmediatamente ocurre la *Segunda bronca de sublimación* (…) (114). Al final de la misma, el personaje que queda en el anonimato expresa una idea que ha anidado en los colonialistas muchos años:

> Por si fuera poca nuestra tragedia de haber sido ya, tierra dos veces civilizada, ahora se pretende que nuestra minúscula cáscara soporte el empuje de dos mundos antagónicos. Yo propongo que nos decidamos acabar por siempre con esta inicua proyección geográfica.
>
> — ¡Abajo el dobladillo continental!
> — ¡Abajo el puentismo!
> — ¡Viva nuestro insularismo! (114)

El último concepto nos recuerda la obra de Pedreira titulada *Insularismo* de 1934, unos años después de *Los cuentos de la Universidad*. En su ensayo, Pedreira presenta el tema de la identidad que había quedado planteado, más o menos, por los años en que Emilio S. Belaval estaba trabajando con los cuentos de esta colección. Es en la revista *Índice* en la que Pedreira, con otros escritores, hace una encuesta sobre la identidad puertorriqueña en la que les pide a los lectores que contesten dos interrogantes: ¿Quiénes somos y cómo somos los puertorriqueños? No obstante, en su ensayo

presenta como base para la identidad puertorriqueña la española con menoscabo tanto de la indígena (taína) como de la africana.

Ahora bien, los personajes de la cita, contrario a la posición de Pedreira en la que apunta a la herencia hispánica, expresan que no van a caer en la trampa de ser puente de dos civilizaciones o culturas; por tanto, viva el insularismo; es decir, nuestra tierra.[16]

Después de esas expresiones a favor de la tierra ocurre la *Tercera bronca de sublimación*:

> —Nuestro problema está en el hombre, en nosotros, que hemos permitido hasta aquí, que cuanto extranjero discorde penetra en nuestro país coja aire civilizador. No tenemos coraje de combate contra este tipo cínico, que se atreve hacer casa aparte en nuestro propio suelo, a vejar a nuestra tierra inocente, a vituperar el sedimento espiritualista de nuestro autoctonismo hóspito. Nuestra cultura está reducida a diagramas sanitarios, a curvas dietéticas, a paralelos ilusos con cuanta teoría burda tiene la mesocracia. ¿Es que vamos a permitir que nuestro subjetivismo futuro sea un feto ideológico parido por estos civilizadores de pacotilla?
>
> — ¡Abajo los civilizadores!
> — ¡Viva el regionalismo!
> — ¡Al degüello! ¡Al degüello! (114)

En esta bronca continúa subiendo de tono la defensa, como indica la voz narrativa, de nuestra *inocente tierra* (114). Y esa frase: inocente tierra parece que alude a docilidad porque las municiones que esgrimirán en la batalla para defender la inocente tierra son (…): "los aguacates, los lerenes, los pimientos están aterrorizados". (115) Por un lado, municiones que aunque son productos de la tierra no matarían ni a un gatito y, por

[16]No he podido precisar si este cuento fue antes o después de la famosa encuesta; no obstante, independientemente de esa cronología, la realidad es que la voz narrativa de esta colección de cuentos presenta una posición diametralmente opuesta a la que presentaba el grueso de la Generación del Treinta.

otro, están aterrorizados. Así que la revolución que uno espera parece que se quedará en idealismo romántico.

No obstante, un incidente exacerba los ánimos de los estudiantes defensores de la inocente tierra:

> (…) Cuenta la crónica de esta tarde, que el pozo de filantropía misionera que se llama míster Cornelius Dodd, estaba comentando ante su extasiada matrícula de historia las heroicidades de la gente de su raza para civilizar a su tierra. Alborozada por la oratoria anglicana de míster Dodd, a una ingenua trigueña nuestra se le ocurrió interrogar al docto expositor, por qué los gallardos contemporáneos de míster Dodd, habían encerrado en un territorio cuadriculado a los pobrecitos indios de su tierra. Míster Dodd se cala sus eruditos espejuelos de concha, y mirando fijamente a nuestra ingenua coterránea, le contesta: «Es muy difícil, señorita, que eso lo entienda una descendiente de caribes». Caballeros, ¿no creen ustedes que nuestro eminente civilizador tiene una galantería admirable?
>
> — ¡Canalla!—aulló Alfredo Guillén. (115)

Ese evento, en el crescendo de una posible confrontación que venimos observando, provoca dos decisiones. La primera es que uno de los estudiantes dice: ¡A ese bandido hay que patearle las entrañas esta noche! (116) La segunda, cuando Alfredo Guillén dice: ¡Esta noche no debe flotar la bandera de ese canalla en nuestra universidad! (116) Para ejecutar la primera se fueron Juan Antonio Orcaz, Julián Laguna, Baldomero Tejamán y Federico Aldaz; para la segunda, Luciano Aldavín, primer nacionalista de la universidad como señala la narración. (116)

Encontramos en la secuencia narrativa, de manera explícita, qué ocurrió con una de las dos decisiones y acciones cuando, ya finalizando la narración, Luciano Aldavín dice: ¡Aquí está la bandera! (119)

No obstante, inmediatamente después de las decisiones, se escucha de labios del estudiantón: "Ahora nosotros a prepararnos. ¡Esta noche tendremos gresca!" (116) Y el lector piensa que los estudiantes tendrían una lucha como las que tuvieron los taínos contra los españoles; una bata-

lla en la que morían; aunque para ellos era preferible la muerte a la esclavitud.

La voz narrativa había hecho alusión, aunque de manera sutil, a lo que estamos planteando en labios de uno de sus personajes: "Por si fuera poca nuestra tragedia de haber sido ya, tierra dos veces civilizada", *(...)* (114) La primera vez le corresponde el dudoso honor a España, representante del belicoso continente europeo. En el momento en que se escribe la colección de cuentos, el dudoso honor de ser civilizador le corresponde a Estados Unidos, representante de la belicosa tradición anglosajona. Sin embargo, el deseo de una lucha que sea radicalmente reivindicadora queda en suspenso y, a su vez, es remplazada por la ironía repleta de humor diáfano que hace eclosión en una reyerta total y completamente inofensiva.

Para empezar, los proyectiles que utilizaron los estudiantes son nada más y nada menos que las frutas de los jíbaros; es decir, balística vegetal. Únicamente eran peligrosas las piedras que los talleristas habían recogido. (116) En segundo lugar, la reacción de la policía parece más una broma que una acción agresiva hostil como se ve en el siguiente ejemplo: — ¡Dispara un tiro en alto!— susurró el cabo de la uniformada. El tirito sonó, casi apologético; ante la pólvora malgastada… (117)[17]

Inmediatamente, llegan más refuerzos de la policía al mando de un teniente que dice: — Hombre, y se dejan ustedes vapulear de unos cuantos pendejitos. ¡Adelante!— autorizó el superior. No había pasado un segundo sin que sobre su nariz autoritaria se cebara el más carnoso aguacate que produjera la tierra inocente. (118) De ahí en adelante la lucha fue sin tregua; pero sin disparar un tiro por parte de los estudiantes y los vecinos que se aliaron con ellos como tampoco de la policía. Los estudiantes y sus aliados "seguían dominando, con sus mortíferas verduras, a la pequeña tropa (de policías) (…) que se vio envuelta en un macabro cerco de aguacatazos, de botellazos, de langostazos, que amenazaba acabar con ellos". (118)

Los únicos proyectiles peligrosos son las piedras, mencionadas anteriormente, así como las botellas. Sin embargo, esa última andanada bastó para que los policías se fueran en escapada. Así que la suerte, por

[17]Totalmente distinto a la situación que durante el 2010 vivió la Universidad de Puerto Rico en gran parte de sus Recintos.

esa noche, estaba echada y la algarabía por el aparente triunfo no se hizo esperar:

> —¡¡Viva la república!!— prorrumpieron los estudiantones.
> (…)
> —¡¡Viva nuestra primera república!!
> —¡¡Abajo el dobladillo continental!!
> —¡¡Mueran los civilizadores!!
> El resto de la noche, ante la barricada de la plaza del mercado, un grupo heterogéneo de estudiantones, chicas del taller, jíbaros verduleros, choferes, mujeres del gay vivir, cantaores de plena y borrachos de ocasión se dio un abrazo nacionalista tan estentóreo, que puso a temblar al régimen. (119)

Definitivamente, los estudiantes se la apuntaron esa noche. Sin embargo, hay, de las varias ironías que presenta el cuento, una que es importante destacar porque ha sido una constante en la lucha anticolonial y antiimperialista desarrollada en nuestro suelo. Y es que en el constante enfrentamiento contra el invasor quienes se enfrentan son puertorriqueños contra puertorriqueños. La gran ironía radica en que compartiendo una misma identidad e idiosincrasia distinta a la estadounidense, un sector defienda al invasor y otro no y ambos terminan enfrentados y el invasor observando a la distancia. Así que el invasor, desde que invadió, nos tiene divididos y enfrentados.

En el cuento, los estudiantes vencieron, se la apuntaron y, al final, declararon la primera república; pero la misma no cristalizó en todo Puerto Rico ni siquiera en la propia Universidad; por tanto, se quedó en la barricada. Por supuesto, el que se declare la república y el que la balística sea vegetal, cosechada en la tierra puertorriqueña, apuntan a la unidad temática de la mayoría de los cuentos de esta colección de Emilio S. Belaval.

Entre este cuento y el último, "El decálogo para una tierra inocente", se establece un hilo conductor en el aspecto bélico, además, por supuesto, del tema de la identidad puertorriqueña frente a la estadounidense. Hay, por decirlo de alguna manera, un crescendo bélico revolucionario de un sector estudiantil comandado por Alfredo Guillén. Desde el inicio de la acción cuando se lee: —Caballeros —interpeló Alfredo Guillén con

ceño tribunicio—, es necesario que nos entendamos. Creo que ha llegado el momento de apoderarnos de la universidad. (121)

Ese apoderarse de la universidad irá acompañado de una oratoria en la que se afirma la puertorriqueñidad de la universidad cuando Juan Laguna afirma: Amigos, "brindo por una universidad futura, regida por los hombres de su tierra, por una universidad que sea nuestra casona de cultura tutelar, que ofrezca ancho albergue a nuestra alma, a nuestra ideología y a nuestra vida". (122) Más adelante Alfredo Guillén dice:

> Caballeros, creo que no hay discusión en cuanto al hecho de que somos una tierra inocente, a quien la historia viene fustigando desde hace cuatro siglos. (…). Caballeros, nuestro primer juramento de varones, debe ser aposentarnos definitivamente en esta tierra, amar su paisaje, enfrentarnos con su hombre y conjurarnos con su montaña, con su costa, con su coloreado contorno. Que cada uno haga de su espíritu una inflexible tijera para cortar los maleantes cordoncitos de nuestras decantadas vinculaciones históricas y que la geografía espiritual de nuestra tierra sea un plasma nacional de cien por treinta y seis millas de cielo azul, montaña verde y costa trigueña. (122)

Definitivamente, el cortar los cordoncitos de nuestras decantadas vinculaciones históricas implica una identidad autóctona, nueva; algo así como la presentada más tarde por Luis Palés matos en *Ten con ten*. Según Palés, no somos africanos como tampoco, españoles; pero sí, caribeños. Y dentro de El Caribe: puertorriqueños.

Como se indica anteriormente, el crescendo bélico continúa con una oratoria alusiva al honor masculino cuando la amada es codiciada por otro: "En nombre de nuestra trigueña tierra os pregunto: ¿Estáis dispuestos a permitir que nuestra tierra sea manceba del primer hombre que pase y que el fruto de su vientre tenga el perfil de otra masculinidad?" (123)

Hay par de elementos que resaltan de esa cita cuyo exponente queda en el anonimato. En primer lugar la ambivalencia respecto a España, quien fuera el primer imperio, por parte de la voz narrativa. Si ya antes había una afirmación de identidad puertorriqueña, ¿por qué utilizar la segunda persona plural —os estáis— que representa a España y no nuestra

caribeñidad que en esa expresión es cónsona con Hispanoamérica? Probablemente, esa supuesta ambivalencia se resuelve en una de las características de la generación del Treinta en la literatura puertorriqueña y es que nunca abandonaron el cordoncito umbilical con España.

El segundo elemento tiene que ver con una de las constantes en la literatura puertorriqueña, a saber, que la tierra es vista desde el plano masculino como si la misma fuera femenina. Queda confirmado cuando inmediatamente dice: Ante la visión de la hembra compartida hubo un frenético acuchillamiento de nervios en celo; Arturo Montes juraba por su primer abuelo Caribe pasar a cuchillo a cuanto hombre rubio cayera en su municipio… (123) y así continúan otros. De ahí el que pueda ser violada y maltratada en su honor. Ideas que están presentes en esta colección, aunque circunscritas a la universidad como símbolo micro del gran macro que es la tierra puertorriqueña.

Por tanto, queda un único camino: tomar la universidad. Así lo expresa Alfredo Guillén cuando dice:

> Hay un solo sitio en nuestra tierra donde se reúnen durante algunos años, todos los varones de la tierra. Ese sitio de culto entendimiento, ese puente de plata de nuestro antagonismo íntimo, es nuestra universidad. Por eso, al apoderarnos de nuestra universidad, nos apoderamos al mismo tiempo del futuro pensar y del inmediato sentir de nuestra inocente tierra. (124)

Ahora bien, ¿por qué hay que tomar la universidad y no otro lugar? Por lo que señala más adelante:

> No quiero inculpar a esta honorable corporación de la responsabilidad dramática que representa tan lamentable desconcierto, ya que en realidad de verdad, somos los únicos que hacemos algo para resistir a una filosofía, a una medida de nuestro vivir que va removiendo los patriarcales cimientos de nuestro criollismo. Pero tenemos que convenir que nuestra acción no pasa de armar un poco de bulla cuando al atosigamiento de las implantaciones baratas del régimen, nos aprieta el cuello y nos fermenta el estómago.

> Es necesario aprestarnos a una lucha más fuerte, a una acción de intensiva beligerancia y no darle tregua a todo aquello que perturbe el ritmo vital de nuestra tierra. (124)
> Y más adelante finaliza diciendo:
>
> ¡Por eso os invito formalmente a apoderarnos de la universidad, aunque para ello tengamos que cambiar el régimen! —terminó con gran martingala tribunicia aquel formidable arengador de barricadas estudiantonas que era el tal Alfredo Guillén. (124)

Definitivamente, estos estudiantes desean un cambio en el rumbo no únicamente de la universidad; sino de todo Puerto Rico. Sin embargo, en la voz narrativa se nota un distanciamiento de la posición que asumen los estudiantes porque califica la oratoria de Alfredo Guillén como *martingala tribunicia*. La palabra martingala significa "artificio o astucia para engañar a alguien, o para otro fin".[18] Por tanto, quien narra ve como artificio o engaño la posible acción bélica que gestarán los estudiantes contra el régimen invasor que impone su criterio en todo Puerto Rico incluida, por supuesto, la universidad.

La tarea impuesta, de entrada, no parecía difícil: "Desde esta noche, no flota ninguna bandera en la universidad que tenga más de una estrella, ¿entendido?" (128) Y emprendieron la tarea con un pensamiento sumamente claro que les había ofrecido don Américo Berrocal al decirles que: "…en esta tierra inocente ¡¡hay que derramar sangre de cuando en cuando!!" (127) Y así fue porque luego que cortaron la bandera estadounidense, uno de los policías que allí se encontraba logró propinarle un golpe con su macana que le dejó una oreja magullada y manando sangre de su cabeza. (129)[19]

Y aunque no era nada serio, ese golpe exacerbó el ánimo de los estudiantes que se oponían al régimen que regía en la universidad. De

---

[18]*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, p. 1460.

[19]Es interesante que para el 28 de diciembre de 2010 la universidad de Puerto Rico estaba pasando por un momento de enfrentamiento entre una administración que no deseaba escuchar los reclamos de los estudiantes y como parte de su posición intransigente había colocado en sus predios a la policía como si los estudiantes fueran criminales a quienes había que golpear y masacrar inmisericordemente.

hecho, uno de ellos con suma valentía dijo: "Mañana le exigiremos a la rectoría la reparación de esa sangre. Pasearemos el cuerpo del herido por toda la universidad. Si el rector no retira su policía nocturna, será el régimen quien rompa las hostilidades". (130)

Lamentablemente, no contaban con las inclemencias del tiempo:

> Un ululante aguacero obligó a los estudiantones a buscar el abrigo remendado de sus lechos. Por sobre toda la inquietud bélica de la noche, la lluvia extendió sus cenefas azules, como un velo de perdón, de misericordia, de comedimiento. (130)

Es como si la voz narrativa hubiera reservado el mal tiempo para cuando se esperaba la confrontación final y firme entre los estudiantes y el régimen. Tan es así que lo que comenzó como inclemencia finalizó como huracán. Así se escuchó un lamento: — ¡Dios tenga misericordia de ti, desventurada tierra inocente!—sollozó el estudiantón, cayendo desvanecido sobre las hojas. (132)

Finalmente, "Cuando la mañana se atrevió a abrir los ojos atormentados, se encontró con cinco caras lívidas, que lloraban silenciosamente sobre el montón desolado de una universidad en ruina". (132) Pero no era una ruina única y exclusivamente física o material porque algunos de los edificios estaban destrozados. No. También había una ruina espiritual:

> Las palabras viriles de don Américo le martillaban el cerebro: en esta tierra inocente, ¡hay que derramar sangre de cuando en cuando! ¡Allí estaba la sangre, sangre de hombre desposeído, de tierra violada, sangre de espíritu siempre en derrota, derramada en baldío torrente, en holocausto a un enemigo sanguinario, sin forma, ni aplacamiento! (132)

De esta manera, el final de la colección corresponde a lo que indica Juan Martínez Capó: Un pesimismo fundamental caracteriza el primer

libro de Emilio S. Belaval *Los cuentos de la Universidad*.[20] Pero también lo que señala Luis R. Sánchez:

> El estudiante Alfredo Guillén ha estallado en llanto porque la precipitación aciaga de las fuerzas del huracán ha impedido la toma de la Universidad (…) El grito es una trágica declaración de impotencia, una admisión descarnada de que la tierra no impondrá su inocencia, de que las fuerzas de la indiferencia, ¿de la culpa?, continuarán su ultraje. Curiosamente, el grito del estudiante Alfredo Guillén recoge la misma debilidad angustiosa que estalla, desesperada y desesperante, en los versos que inician el conocido poema de Luis Palés Matos:
>
> Piedad, Señor
> Para mi pobre pueblo
> Donde mi pobre gente
> Se morirá de nada.
>
> El pobre pueblo, la tierra inocente, la piedad, la misericordia, son matices sangrantes de una misma realidad; el poeta y el cuentista acuñan en dispares ordenamientos léxicos un único e indivisible sentido de fatídico desamparo.[21]

El recorrido por estas nueve ficciones de la colección *Los cuentos de la Universidad* de una de las figuras cimeras del cuento puertorriqueño nos permite analizar desde hoy, siglo XXI, una temática que quizás para una mayoría de quienes habitamos esta Isla no tenga mayor pertinencia; para otros, la minoría, sí. Y es el tema de la identidad que en la colección se inclina hacia el área cultural. A los efectos señala Luis Rafael Sánchez que:

---

[20]Citado por Luis R. Sánchez, *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio S. Belaval*, p. 94.
[21]Luis R. Sánchez, op. cit. p. 93.

> Ideológicamente, el libro de Los cuentos de la Universidad asume una postura crítica contra la norteamericanización del país puertorriqueño, postura que alcanza la forma de una incontenida agresión. El autor exalta el ideario nacionalista de Alfredo Guillén y demás compañeros de patriótico convencimiento y rechaza los tonos asimilistas de Tony Pérez y los estudiantes indiferentes o colaboracionistas con el estil de vida de admitido y gozado colonialismo.[22]

No obstante, nos hubiese gustado que su inclinación hubiera llegado al plano político. Y es que aun cuando la voz narrativa contesta a la interrogante qué somos y cómo somos los puertorriqueños no trasciende el interés cultural en búsqueda de una afirmación política. Por un lado, presenta la afirmación de la tierra puertorriqueña (*inocente tierra* como la nombra en la colección); pero, por otro lado, mantiene el estatus quo colonial; aun cuando el Dr. Sánchez indique que sí lo critica; pero la misma es únicamente cultural.

Finalmente, esa asimilación cultural que iniciara en las primeras décadas del siglo anterior hizo eclosión y hoy día es pan nuestro la misma de tal suerte que vemos como algo natural que nuestros hijos sepan inglés, conozcan bien quien es el presidente de Estados Unidos y Santa Claus es parte de nuestro patrimonio histórico.

---

[22]Ibíd., p. 123.

La ciudad: música textual o grafía de pasos en Alejo Carpentier y Eduardo Lalo

Dalia Stella González

La ciudad transforma y la ciudad misma se transforma. Este proceso simbiótico es orgánico, tal como le sucede al hombre y a la mujer. A veces sucede de tiempo en vez, tan despacio que un día se le mira con extrañamiento; otras, el cambio ocurre en un pestañeo sutil y violento. No obstante, no importa cuál sea la manera en que la ciudad pudiera ser transformada, sin duda ya ha conquistado universales territorios de la literatura como protagonista y no un mero espacio. En los autores mencionados resulta imposible analizar sus textos y no ver que el fenómeno urbano presente discursa como un mensaje poderoso para el lector. Tal parece que obliga a cuestionarse: ¿es la ciudad un actante más protagónico –y por ende más susceptible de transformación y de transformar a sus habitantes– cuando se revela como música textual o cuando se descubre como una grafía de pasos? Quizá la respuesta varíe según desde dónde se mire. En este escrito analizaré, al tomar como referencia las novelas *El acoso*, de Alejo Carpentier, y *Simone* de Eduardo Lalo la posibilidad de esa transformación de la ciudad y su efecto en los ciudadanos-lectores que la recorren, que la habitan.

Aunque pueda parecer que la ciudad se refiere a un conjunto urbano o un mero conjunto de edificios y calles -un espacio más- la realidad es que la ciudad entraña vida y, con ella, coexiste su capacidad para transformar y ser transformada. Basta una lectura atenta a la prosa del ensayo de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, para descubrir los múltiples procesos dialécticos que la construyen: relación entre lectura y escritura, entre ciudad y letra, entre otros. Pero en esencia revela dos partes: aquella en la que lleva a cabo un recorrido por la representación del intelectual latinoamericano y que persigue un análisis en torno a las letras y el poder, de los letrados y sus relaciones con las estructuras de poder; la otra está centrada en la reproducción, con elementos latinoamericanos, de la visión panóptica de Foucault sobre la palabra (discurso) y el poder. No pretendo examinar, recapitular, las discusiones que este texto fundamental ha

generado; tan cargado de propuestas para algunos y, para otros, de tensiones irresueltas.

Más bien este trasfondo controversial enmarca en alguna medida mi trabajo, que se centra en discutir que la ciudad ya no constituye un espacio o una expresión de la disciplina y el ejercicio de una micróptica del poder; tal concepto de ciudad se ha desvanecido y subvertido por las prácticas urbanas donde el ciudadano común se ha apropiado de las letras para, desde abajo, reescribir un texto-ciudad por medio de sencillas experiencias cotidianas. Tres preguntas obligadas han de hallar respuesta al final de este escrito: ¿Es determinante conocer desde dónde se observa la ciudad para definir sus prácticas organizadoras de poder? ¿Cómo se subvierte el orden tradicional en la ciudad hacia una voz orgánica? ¿Cuál de las expresiones, la visual o la auditiva (escritura o música), resulta más eficaz para la transformación?

I. La ciudad es definida

El fenómeno de la ciudad surge a raíz del desplazamiento del ser humano por la máquina en la Revolución Industrial y su presencia inició con el rol de un mero espacio escénico en el cual los actantes (personajes) desarrollaban una trama o diégesis, en menor o mayor grado mimética a la realidad de la época. Autores como Rétif han contribuido a expandir el interés literario y artístico que puede ofrecer la ciudad. Sin embargo, repito, la ciudad se transforma y la ciudad, a partir de Baudelaire, se convierte en una causa vital de inspiración poética. La tarea primordial del artista en la ciudad es mirar y observar la realidad que le rodea. La función del artista moderno no consiste en descifrar el destino de la humanidad o los designios divinos, sino en conocer y explorar el mundo humano en el que vive. Es investido con la carga de conocer la ciudad y a sus habitantes por medio de la observación e ingenio. "¡Todo era visto, nada oído! Un gran silencio inacabable". (Baudelaire, p.233). La ciudad se convierte en un placer para los ojos. El poeta juzga a la ciudad como una unidad de fuerza que produce y aumenta las facultades humanas. Pero esta búsqueda interminable de la belleza moderna conduce al sentimiento de extrañamiento y de choque que produce la atmósfera turbulenta de la gran ciudad en el alma humana.

Walter Benjamín fue el primero en subrayar el sentimiento de extrañamiento que experimenta el escritor o poeta en la gran ciudad apoyándose en las reflexiones de G. Simmel: "Quien ve sin oír, está mucho más inquieto que el que oye sin ver. He aquí algo característico para la sociología de la gran ciudad" (Benjamin, 52).

En Latinoamérica la novela *El acoso* y más recientemente, *Simone,* convergen en presentar a la ciudad en una relación urbe y arte, bifurcada en urbe y música en el caso de Carpentier, mientras que en Lalo se presenta como urbe y escritura. Es decir, toman el axioma discutido por Benjamin de quienes ven sin oir (*Simone*) y el que oye sin ver (*El acoso*) para revelar los procesos de transformación de la gran ciudad y sus habitantes. Ambas correspondencias son el hilo conductor para analizar sus obras y la configuración del imaginario que se disputan. Los textos albergan suficientes evidencias que permiten establecer un rasgo común y sugerente entre ciudad, sonido (música) y escritura (letra/literatura).

Con la otorgación del Premio Rómulo Gallegos a la novela *Simone* podría concluirse que todo está dicho respecto a visión de ciudad, en especial para un país "invisible" tanto desde el punto de vista literario como político. Sin embargo, creo necesario pausar para analizar desde qué lugar observa Lalo la ciudad. El actante, que nos narra en primera persona la historia, es un escritor poco conocido y profesor universitario que suele deambular solo cierta parte de la ciudad. No es errado concluir que sus pasos no recorren todas las esquinas, espacios, túneles, miserias de la Ciudad. Puede concluirse que pertenece a cierta élite de escritores de los que describía Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Por eso inicia la novela definiendo quién es y adonde pertenece, irrespectivo de su notoriedad[1].

Desde el inicio de *Simone*, Lalo parece suscribir la teoría de Foucault de que las palabras comenzaron a separarse de las cosas. Esta bifurcación del saber es "la razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico" (Rama, 4) y que asegura el poder de la metrópoli con un

---

[1]Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos de mí? Pero aun así sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia (Lalo, p.19).

diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura colonizadora. Para ello usarían como arma la escritura.

Carpentier, por su parte, revela y define la ciudad desde los ruidos cotidianos como portazos; diversos, pero armónicos como una sinfonía. La música como texto, como cohesión y revolución heroica que emana de un libro, desde la primera línea del texto: "*...* Y fue el portazo que le quebró, en un sobresalto, el pueril orgullo de haber entendido aquel texto. Luego de barrerle la cabeza, los flecos de la cortina roja volvieron a su lugar, doblando varias páginas al libro" (Carpentier, 7).

Sin duda, lo que Carpentier y Lalo logran en sus obras, donde privilegian a La Habana y a San Juan, respectivamente, resulta extraordinario pues la ciudad dialoga con los personajes, los persigue, los enamora, los redime, los sentencia o los consuela. La escritura urbana alude a la ciudad real en un sobreentendido reconocimiento de que existe un mundo más allá del texto. Sin embargo, en *Simone*, la ciudad literaria no constituye una representación de la ciudad real. La ciudad literaria es un modo de la imaginación a partir de la realidad; es un espacio donde ese otro espacio (la ciudad) adquiere forma: la ciudad como escritura, el texto urbano como tema literario.

La música en *El acoso*, aunque es clásica, es accesible al taquillero y al vecindario que la escucha a pesar de no poder pagar para entrar a la Sala de Conciertos. La sinfonía heroica recorre la ciudad a través de la difusión que brota del tocadisco y también la recorre desde el pensamiento del acosado que la recuerda mientras escapa por la ciudad.

Merece la pena destacar importantes similitudes entre los textos urbanos que ocupan este análisis, más allá del rol que desempeñan ambas ciudades caribeñas: La Habana y San Juan. El primer aspecto es la estructura utilizada, pues *El acoso* está dividida análogamente a la estructura de una sonata. El uso de la forma en la estructura narrativa de sendas novelas también define a la urbe de acuerdo a los ojos con los que ambos escritores la miran: el lenguaje que habla La Habana es auditivo, sonoro y victorioso; el de San Juan, es sombrío, fragmentado, agónico e inconcluso.

Tanto para Lalo como para Carpentier, la ciudad es una persona de distinción y calidad en la vida pública de sus textos. Como denominador común, su rol protagónico se presenta en Carpentier a modo de voz y

como letra o escritura en Lalo. Pero no se limita a la construcción o estructura del texto a semejanza de sonata en *El acoso* y del fragmentado diario de un escritor en *Simone*, sino también por otras aclimataciones musicales y otras escrituras en estas obras literarias.

Carpentier sabe explotar el dominio de los ruidos desorganizados de la ciudad. Basta citar, entre varios ejemplos, "El paso de un tren de ganado que rodaba en un trueno de mugidos" (p.44). En los ruidos desorganizados del dominio de la voz humana, vemos que Carpentier ha oído hablar a sus individuos. El recuerdo de la institutriz se reduce a una "voz regañona y ácida cansada de dar clases a los niños del vecindario". Pero el elemento más elaborado de esta fusión entre la música y literatura es el empleo de imágenes musicales como a propósito del acosado: "Todo él no era sino un vasto clamor de hambre y de miedo" (p.115).

Por su parte en *Simone*, los espacios transcurren en viñetas como metáfora de un diario fragmentado de un escritor casi incógnito, disperso y difuminado. La letra que transita la ciudad no es reconocida por aquellos que pertenecen a la ciudad real, más bien se mantiene accesible solamente a un pequeño grupo de académicos o estudiantes aventajados como lo son los colegas del escritor-narrador y Li.

Se presencia tres fundamentales correlaciones que definen a la ciudad y se imbrican para crear un texto único en sí mismo: la de la ciudad y su imbricación con la vida del narrador, la de la apasionada relación de Chao Li con la literatura y su amor con el escritor y la de la escritura en sí misma, cuya importancia se revela desde las primeras líneas del texto: "Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos de mí?" (19). Aquí se difumina lo humano porque la tinta lo atraviesa e intenta definir la esencia misma del ser. No hay voces ni diálogo ni vida.

> Es curioso el fenómeno que consiste en que si no anoto un recuerdo o una idea, éstos pierden su poder como si se secara su sustancia, haciéndolos para siempre inertes. Es como si sólo pudiera distinguir la vida a partir de la tinta (Lalo, p. 26)

Toda la primera parte de Simone parecen fotografías de un exterior, la ciudad y de un interior, el personaje-escritor; es la grafía por

encima de la voz, silenciando cualquier otro lenguaje posible. Es un evidente contraste con la polifonía de Carpentier. Lalo escritural, intertextual; es decir, alguien escribió un texto que es leído y sobre tal escritura escribe como la manera de comunicación vital. Por ello, para citar uno de los varios ejemplos, el actante-narrador escribe: "Me gusta escribir al dorso de los papeles que me entregan en la calle. Mis anotaciones se hacen en hojas de propaganda y también en recibos y facturas". "Escribo en cualquier sitio. La tinta corre maravillosamente sobre el papel barato" (Lalo, 44).

De algún modo la ciudad de Lalo tan sólo escribe. Se habla con la propaganda escrita, con recibos, facturas, por rótulos. "[...] escribo en la parte de atrás del anuncio de una compañía que sella techos y provee servicios afines. Antes he leído el mensaje del negocio..." (Lalo, 44). Y tampoco Li desea hablar mediante la voz porque es íntimo y descontrolado, en la voz habita demasiado de vida.

> [...] que escribió en la calle '¿Hasta que punto podemos construir una sociedad basada en la mentira y el olvido?' Vine a buscarlo pero no quiero encontrarlo. Quiero que me lea [...] Espero poder verlo sin que tengamos que conversar. Prefiero que me lea y leerlo a usted (Lalo, 35).

En adelante, ambos personajes conversan sin mirarse ni encontrarse u oirse. Conversan mediante notas o mensajes escritos que se cursan como quienes caminan la ciudad y mientras la recorren. De Certeau define este tipo de conducta como cuerpos que siguen un "texto" urbano que escriben sin ser capaces de leerlo.

Al ser definida y observada la ciudad en *Simone* desde la escritura que solo un grupo universitario o literato se privilegia en conocer y ser experto, las prácticas de poder son definidas panópticamente. El proceso de transformación, aun de la visibilidad de los habitantes de la ciudad y de la ciudad misma, es limitado, pesimista y desesperanzador. La soledad desde donde se escribe no presagia cambios ni transformaciones. En cambio, La Habana de *El acoso*, aunque angustiosa para él, vive en plena

revuelta –sonora, ruidosa, en busca de la armonía perfecta– y al final lo falso parece que se convierte en verdadero y en posibilidad legítima mediante la metáfora del billete falso que más adelante discutiré.

II. La ciudad que vence: ¿San Juan o La Habana?

La ciudad moderna destruye los límites de separación entre lo público y lo privado (Berman, p.4). Esto puede ser indicio de una deformación del ciudadano. En ella, el bulevar crea un nuevo espacio social donde el individuo puede sentirse en privado en un lugar público. Este nuevo espacio físico llamado "bulevar" permite al sujeto individual estar solo en medio de una muchedumbre: "Y en este mundo está el «flaneur» como en su casa... el bulevar es la vivienda del «flanuer» que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes (Benjamin, p. 51).

Pero el bulevar no es el teatro en donde se refugia y espera su muerte el acosado. La Sala de Conciertos es un cronotopo de la consciencia del personaje que reconoce cuál ha de ser la sentencia, el precio de su traición. Sin embargo, aunque la accede mediante un billete falso (la traición) ese mismo billete fue hallado verdadero, genuino al final de la novela como presagio de la revolución del pueblo que se define colectivamente con identidad propia. El refugio último del acosado, "la autenticidad del arte -significa su muerte y su epifanía al mismo tiempo" (Izquierdo, p. 140) y mi lectura rectifica que es su muerte y la epifanía de identidad del pueblo cubano.

Sin embargo, no hay centro de identidad en *Simone* porque ni en la repostería ni en el centro comercial ni en el aeropuerto se reconocen las voces como melodía colectiva, como sinfonía heroica; tampoco el apoderamiento de la ciudad ni siquiera por un solo personaje. No llegan a convertirse en los bulevares de Baudeliere o Benjamin. La ciudad de Lalo, al privilegiar la grafía frente a la música, se congela innerte como espectadora de la muerte en vida del escritor.

Las tácticas literarias entre ellas son distintas, pero la estrategia de los autores es la misma. En *Simone* la táctica de fragmentar el espacio por medio de anotaciones del personaje escritor en un diario para presentar la ciudad –semejando calles, avenidas, restaurantes, universidades, espacios para escuchar al otro, pero desde la marginalidad– para conducir al lector

a recorrer la tristeza, el hastío y la desesperanza que se alberga en todos los que habitan la ciudad. Pero la letra no redime esta inutilidad. Es Li Chao (quien firmaba como Simone) la que se planteará su problema de comunicación e identidad existencial al distinguir que el impedimento para escribir en ella no residía en la lengua "sino la imposibilidad que tienen los demás de imaginarme. ¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?" (Lalo, p.98). Aquí, por voz de Li, yace la tesis de toda la novela. Porque esta pregunta también atormenta al personaje-escritor quien deambula la ciudad como un texto que no existe porque nadie lo ha leído y esta duda, al final, jamás se resuelve. La ciudad es el texto sin compartir, donde "la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte" y menos se colige ni sostiene al individuo ni al colectivo. Por mucho que quiera ser exaltada la letra, "no se puede escribir si uno no tiene palabra"(p.98). Entonces, aquí la ciudad no se transforma sino se deforma; la ciudad es derrotada.

En cambio, la táctica de Carpentier se apoya en el tiempo (compases) y las armonías que las distintas voces convulsas reflejan en los tiempos que La Habana enfrenta la posibilidad de una revolución. El tiempo acompasado prevalece sobre el espacio inerte de un texto sin voz, para lo cual la música es el vehículo por excelencia. El escritor cubano presagia el triunfo de la multitud en la ciudad (país) al ganarle a los valores del pasado porque en La Habana, por medio de las voces de todos, el solitario acosado muere, mas la ciudad se redime. Entonces, aquí la ciudad es heroica y vence.

La razón de que la ciudad se expone como un lugar incierto e inestable no significa, para Carpentier, que la ciudad, como colectivo organizador, también sea degradada e imposible de reivindicar. Tal vez con la voz de unos pocos sí, pero a su tiempo, parece decir con *Heroica* al igual que Víctor Hugo con *Les Miserábles*, el anhelo de una Nueva Ciudad es posible. De Certeau también subvierte el concepto de ciudad a fin de asegurar la promesa de reinventarla.

Por ello no es un triunfo individual, sino de quienes han colocado en sus novelas como protagonista: la Ciudad. Porque los actantes principales de sus obras tienen en común una mirada agónica al entender que ya la ciudad es una catástrofe a la que se vive ligado y sin

posibilidades. El acosado ve que sólo la ciudad desierta podría salvarlo. "No saldré. Aplaudirán y se encenderán las luces [...] No pensarán que he permanecido aquí. Nadie se queda en un teatro cuando ha terminado el espectáculo. Nadie permanece ante un escenario vacío, en tinieblas, donde nada se muestra" (Carpentier 89,90). ¿Es la misma Habana que años más tarde el narrador de *Simone* plantea como un desafío comparativo de ciudades? "...sé que en ella repta una Habana que se concibe como mito de progreso y modernidad que la historia ha cegado" (p.32). Coinciden ambas urbes en un mismo texto, además de coincidir en la óptica fatalista de sus narradores. "Esa noche salí a la calle y con un grueso pastel de óleo escribí: 'Esa absurda ausencia de tu cuerpo'. En los muros y aceras, durante horas, dejé grabado el desenlace [...] La ciudad era lo que quedaba, el territorio, al que pese a todo, continuaba perteneciendo" (Lalo, p. 201).

III. La voz de La Habana frente la grafía de San Juan

La historia comienza en una sala teatral donde está a punto de comenzar la sinfonía *Heroica* de Beethoven. En esa sala se esconderá un joven muchacho que huye de su pasado, un pasado que conoceremos gracias a los monólogos interiores entremezclados con la voz del narrador. El marco temporal está puesto en plena revolución cubana de 1933. Este joven estudiante de arquitectura ha participado en grupos de rebelión, ha matado gente y más tarde, tras ser apresado, ha revelado los nombres de otros miembros activistas.

Carpentier le da voz, ya sea mediante sonidos, ruidos, melodías a todo lo que compone la ciudad: edificios, teatro, naturaleza, personajes, pasado, tristeza. Le da voz a la conspiración, al miedo y a la traición mediante su prosa barroca y el recurso del uso de la sinfonía musical de Beethoven como marco temporal para la duración de la trama. Allí en el teatro, sala de conciertos, mueren traidores mientras se avecina el triunfo del hombre corporativo, sustantivo colectivo que se llama Ciudad.

La mirada que el acosado le brinda a la ciudad contrasta con la que el personaje-escritor mira a su ciudad. Tal como Yolanda Izquierdo expone "...la visión de la ciudad desde la perspectiva de un provinciano: un lugar peligroso que no se asemeja en nada a lo que se ha preconcebido o soñado. Naturalmente, el espacio que se añora, ante la zozobra de la experiencia urbana, será el pasado, el hogar paterno" (Izquierdo, 89). El

protagonista en su búsqueda de sentido, al igual que en *Simone*, es, a su vez, la búsqueda de la novela: eje semántico. Pero resulta que "este centro –de la ciudad, de la novela– está vacío" (p.89). La mezcla hombre-ciudad no se reconoce mutuamente.

Lo que otros tantos olvidan en este análisis es la propuesta de esperanza que Carpentier presenta más allá del laberinto de intermitentes luces y sombras que componen la novela. El concepto de ciudad, y esta Habana de Carpentier, se descompone debido al elemento histórico, sociopolítico, así como los procedimientos que intentan organizarla. Lo que aún no se ha discutido, que resalta al contrastarla con *Simone*, es importancia vital de la voz –en este caso por medio de la música– como elemento sublime y redentor de la Ciudad.

La selección de la sinfonía *Heroica*, lejos de ser caprichosa, encarna la síntesis que parece no existir en *Simone*. Basta con conocer un poco de la pieza musical a la que se considera el amanecer del romanticismo musical para concluir el acierto del final libertador y victorioso que encierra el recurso de esta sonata. Beethoven admiraba los ideales de la Revolución francesa encarnados en la figura de Napoleón, pero cuando éste se auto coronó emperador en mayo de 1804, se alega que Beethoven disgustado borró el nombre de *Bonaparte* de la página del título con tal fuerza que rompió su lápiz y dejó un agujero rasgado en el papel. Algún tiempo después, cuando la obra se publicó en 1806, Beethoven le dio el título de «*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*» («*Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre*»). Este gran hombre era un ideal, un héroe colectivo no existente, más bien, el espíritu del heroísmo mismo; lo mismo que le interesó a Carpentier.

En el San Juan de Eduardo Lalo es la grafía la que recorre los pasos de la ciudad. La ciudad es dibujo, letra, identidad, escritura. "Me entero del nombre de una dependienta en una tienda de materiales de arte: Arles Pages. *Arles* como la ciudad que hizo famosa Van Gogh y la marca de las famosas y costosas hojas de dibujo a la acuarela"(Lalo, p.30).

Esta grafía, que primero es escritura y luego es dibujo en el personaje de Li, le resulta al narrador un hastío soportado. "Domingo. Otro domingo de la vida de un ser invisible". Porque la relación hombre-ciudad se basa en la vista, no en el sonido. "La ciudad es la misma; soy el de

siempre. La vida a secas. Miro la enorme cantidad de hormigas que caminan por el suelo" (p.80). Aún el arte pictórico que trabajaba Li no se presenta con identidad, era "un arte anónimo", tan anónimo como resultaba el narrador para San Juan y viceversa.

Resulta que con la grafía Lalo realiza un obra magistral en alcanzar su objetivo, puesto que el objeto del deseo del autor es salir de la invisibilidad. Acorde con el eminente geógrafo Yi-Fu Tuan: "a function of literary art is to give visibility to intimate experience, including those of place" (Tuan, p.162). Es la imperiosa visibilidad que reclaman los actantes en la obra, incluyendo a los adyuvantes como los profesores universitarios, escritores del país y extranjero. "–A mí casi nadie me lee– dije. –A mí casi nadie me ve– contestó Li– o si me ven, ven a una china. Pocos pueden darse cuenta de algo más" (p. 97). Nos movemos del "aquí" al "allá" y del "adentro" al "afuera", no a la inversa.

La experiencia de intimidad, en especial intimidad colectiva, sólo puede alcanzarse con la voz. Cualquier otra cosa es abordar el sujeto desde afuera, hablar sobre él. Intimidad exige diálogo, por lo que la comunicación -en la ciudad, con la ciudad y entre sus entes –ha de ser dialógicamente. Mijaíl Bajtín al analizar a Dostoievski decía que el hombre, es decir el actante, en Dostoievski es "sujeto de interpelación. No se puede hablar sobre él; sólo es posible dirigirse a él" (Bajtín, 435). La manera dialógica tiene que ser representando su comunicación con el otro, "el hombre dentro del hombre". Pero en *Simone*, las experiencias íntimas mediante las palabras enunciadas, e incluso la de un ser dentro de otro ser, son nulas. Tan solo dos breves y fugaces instantes alcanzaron esta epifanía: al cruzar el umbral de los postes del alumbrado y el instante en que Li permitió que el narrador la penetrara sexualmente; ambos una ilusión[2].

Y es que Li también es la ciudad en *Simone*, a la que el narrador no le habla sino que tan solo la observa y escribe sobre ella y no dentro de ella, olvidándose que "el diálogo no es la antesala de la acción sino la

[2] "Entonces hubo un segundo, una pausa casi imperceptible, en la que los dos estuvimos conscientes de lo que ocurría y supimos que nada había que hacer. Fue un momento mágico, sin palabras..." (p.148).

acción misma" (Bajtín, 455). A Simone, seudónimo de Li y de San Juan, nadie le habla. Lo importante para Lalo es ser rescatado de la invisibilidad –lo cual es válido y loable– así es que vislumbra la vida. Sin embargo, Bajtín reafirma que: "Ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando se acaba el diálogo se acaba todo. Por eso en la realidad el diálogo no puede ni debe terminar" (p. 456).

En medio de la modernización, la ciudad *letrada* o *visible* mediante la escritura (al decir de Lalo) ha comparecido como escritura salvífica a rescatar el esplendor de la oralidad de las comunidades rurales que ha sido devastado por las prácticas educativas impuestas por las ciudades. Y no es liviano este suceso que fuera descrito por Rama cuando dice que "la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral" (Rama, p. 87). Justo desde este punto elevado, cuya hegemonía autoproclaman las letras, es que entabla el dilema que atraviesa el centro del texto y se extiende hasta el suburbio más recóndito de la periferia de la ciudad real. Las preguntas planteadas en *Simone* sobre la invisibilidad, sobre cómo y qué organiza a la ciudad, son fundamentales. Lalo parece contestarlas con agudeza y rigor, pero con la mirada situada desde el ojo de poder que lo ve, organiza y supervisa todo desde un punto prominentemente estratégico. No puede explicar la Ciudad, como nombre propio, pues qué sustenta a la ciudad: ¿la escritura de los letrados o la voz de quienes la caminan?

Justifico el enfrentamiento de estas dos obras literarias magistrales que caracterizan el conflicto entre la realidad material y literaria urbana. El acercamiento dado aquí a la obra *El acoso* parece privilegiarla frente a *Simone* respecto al protagonismo de la urbe, a fin de la redención del hombre, respecto al extrañamiento y a la invisibilidad, que ha de ser por el oír, no por lo grafía o lo visual.

Las estructuras de poder existirán siempre. Sin embargo, la ciudad debe ser redefinida desde una mirada igualmente dinámica, como lo es el lenguaje y los sujetos que la poseen. Estoy convencida de que la ciudad letrada existió, pero la ciudad sin voz, es letra muerta.

Obras citadas

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

Baudelaire, Charles. *Obra Poética Completa*, Ed. de Enrique López Castellón, Akal, 2003. Impreso.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. Taurus, Madrid, 1999.

Berman, Marshall. *Todo lo Sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.

Carpentier, Alejo. *El acoso*. Buenos Aires: Editorial América, 1984. Impreso.

Carpentier, Alejo. "Entrevista en Radio Televisión Francesa" (París, 1963). En: Entrevistas / comp., sel., pról. y notas Virgilio López Lemus. La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1985. p. 92.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Impreso.

Izquierdo, Yolanda. *Acoso y ocaso de una ciudad*. San Juan: Isla Negra, 2002. Impreso.

Lalo, Eduardo. *Simone*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2012. Impreso.

Ong, Walter. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. Impreso.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2008. Impreso.

La salsa como operador de la identidad caribeña en la década de los setenta

Luis F. Santiago Álvarez

En la década del setenta surgió en la música un género que impresionó al mundo y que aún mantiene su fuerza rítmica como expresión cultural de las sociedades caribeñas: la salsa. Esta manifestación de la cultura popular se convirtió en un operador importante en la construcción de la identidad de los caribeños, incluidos los puertorriqueños, especialmente dentro de un contexto cultural dominante, agresivo y desigual.

La razón de este escrito se fundamenta en la valoración de una identidad caribeña en general y de una identidad puertorriqueña en particular. El objetivo primordial es conocer cómo se construye esa identidad, pero más que nada, como se fortaleció en una coyuntura sociohistóricacultural en la década de los años setenta dentro del contexto sociocultural estadounidense.

La relación jurídica y de poder entre Estados Unidos y Puerto Rico hace que Estados Unidos, como nación con intereses hegemónicos en lo económico, político, cultural, religioso y militar, impregne con su cosmovisión la interpretación de mundo de los puertorriqueños. Muchos de los que viven aquí o en el extranjero, entre ellos líderes políticos y religiosos, niegan la existencia de una nación puertorriqueña, lo que es igual a la negación de una identidad puertorriqueña y caribeña. Esta negación llega al punto de hablar sobre el Caribe como algo aparte y extraño.

Esta realidad produce una situación dialéctica entre la imposición y la resistencia culturales. La imposición de valores de la cultura "white anglo saxon protestant" garantiza los intereses primarios del dominio de los recursos materiales y mercados de la región caribeña; pero a su vez, levanta el tema de la resistencia cultural que se manifiesta entre dos identidades distintas: la cultura anglosajona y la cultura hispana. En ambas dimensiones de esta ecuación hay operadores de construcción y deconstrucción de la identidad (Santiago, 1992).

Esta lucha de la supervivencia de una cultura caribeña y latina dentro del contexto de otra cultura dominante anglosajona se manifiesta constantemente en un escenario ampliamente explícito como es el de la

convivencia de etnias latinoamericanas en las ciudades más importantes de Estados Unidos.

Uno de los operadores importantes en la construcción de la identidad caribeña y puertorriqueña, y que a su vez ha sido el vehículo cultural masivo de valores de reafirmación y de resistencia de esa identidad, ha sido la música popular. Especialmente, ese conjunto de ritmos afrocaribeños, latinos e hispanos que surgió bajo el nombre de "salsa" dentro de los movimientos de reafirmación culturales de finales de la década sesenta y toda la década de los setenta en las costas este y oeste de Estados Unidos (Santiago, 1992).

La salsa elemento de reafirmación cultural

Para principios de la década de los años '70, en medio de luchas del pueblo de Estados Unidos por los derechos civiles de los afroamericanos e hispanos, de las luchas feministas y las protestas masivas de los jóvenes estadounidenses contra un "ëstablishment" que no correspondía a los intereses de las nuevas generaciones, surgieron grupos musicales que produjeron música y lírica que realzaba la cultura hispana y que funcionaron en vías paralelas a lo que se llamó "la nueva trova", inspirada mayormente por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y que impactó las luchas sociales de varios países en el planeta , especialmente en América Latina. En California se destacó el grupo musical de "Santana", que recurrió a la música caribeña como elemento de identidad cultural, mayormente dirigido a la comunidad mexicana en ese estado federado. Muchos recordarán "Oye como va" de Tito Puente tocado con la potente y singular sonoridad de la guitarra de Santana.

Sin embargo, los movimientos culturales fuertes de identidad hispana se desarrollaron principalmente en Nueva York durante los setenta. No solamente impactando las manifestaciones musicales populares sino estableciendo una igualdad de importancia y seriedad entre culturas diferentes al invadir los espacios de seguridad y dominio de la cultura dominante.

La película *Our Latin Thing* (*Nuestra cosa*)

En 1972, los músicos, intérpretes, compositores y hombres de negocios latinos y judíos produjeron la película *Our Latin Thing* (*Nuestra cosa*). Fue una película tipo documental visual en la que los personajes fueron, según su propia promoción, "All Stars and the spanish speaking people of New York". La misma se filmó en la comunidad hispana puertorriqueña de la ciudad y el eje de su realización giraba en torno a un concierto de algo nuevo en la música popular: la salsa. La orquesta que amenizaba el concierto era la agrupación musical *Las estrellas de Fania*, compuesta por cantantes y músicos de Puerto Rico, República Dominicana, Cuba, de la comunidad judía en Nueva York y de otros latinos: en fin, una agrupación que combinaba un abanico de culturas caribeñas y, a su vez, grupos de minorías sociales en la ciudad de Nueva York.

El lugar de la filmación del concierto fue la famosa discoteca "The Cheetah Night Club". Esta discoteca se convirtió en el lugar de encuentro de los latinos y de todos aquellos que podían entender la música caribeña popular, especialmente la salsa. La discoteca tenía un enorme salón con dos o tres tarimas donde se alternaban los grupos de música para que la misma fuese constante. En el segundo piso había salas de proyección de películas donde se podía proyectar cualquier cosa, desde *Emmanuel* hasta *La monja voladora*, pero nadie las miraba pues las parejas estaban ocupadas en sus asuntos amorosos.

Nuestra cosa es lo que su título implica: esto somos nosotros y esta es nuestra música y esta es nuestra cultura; pero sobre todo, nuestra cosa vale tanto como la de los demás. Era un fuerte mensaje que transmitía el valor de la identidad caribeña, siendo los puertorriqueños la punta de lanza para establecer y resaltar la identidad dentro de un contexto cultural diferente, agresivo y discriminante.

En las escenas filmadas dentro de la discoteca se observa la dialéctica entre los músicos de la orquesta y la multitud de personas bailando, todos de diferentes áreas del Caribe. Se convertían en actores con manifestaciones culturales y colores de piel de diferentes tonalidades que se juntaban para liberar sus energías al ritmo que los poseía y, al mismo tiempo, los liberaba.

La película "Nuestra cosa", entremezclaba escenas de la vida cotidiana del barrio, en especial de los puertorriqueños, pero unida con la

intensidad de todos los caribeños que han mantenido su identidad, a pesar de más de un siglo de que, en forma premeditada, sistematizada y estructurada, la nación hegemónica estadounidense ha intentado la transculturación de los países del Caribe.

En las escenas de la película, la cadencia rítmica se alternaba con el diálogo en la botánica, la familia, la bodega, el trabajo, las peleas de gallos, los niños y jóvenes tocando ritmos en instrumentos de percusión, la santería, el barrio y toda su dinámica vivencial del mundo caribeño dentro de un mundo que le es hostil. Inclusive, la lírica de esas canciones de salsa, que hoy llaman salsa gorda, era la narración de la cotidianeidad del barrio, de las calles, de la historia común y de los choques culturales.

Así se mezcló en su musicalidad la bomba, el guaguancó, la plena, la música andaluza, el jazz, la danza y la guaracha. En los instrumentos se armonizaron el piano, los de viento y los de cuerdas: violines y guitarras. De los taínos se incluyeron las maracas y el güiro; de los negros, lo que especialmente comunica las culturas del Caribe: la clave y el tambor. En esa música de salsa existen tres dimensiones, tres denominadores comunes de la música popular que realzan el indigenismo, la hispanidad y la negritud en la cultura caribeña.

A modo de ejemplo se refieren tres canciones de esa época en cuya lírica se manifiesta la historia, la cotidianeidad y la cultura popular y que aún se reproducen en soportes digitalizados.

Anacaona: canto al sufrimiento y muerte de la cacica taína Anacaona
Cheo Feliciano y Tite Curet Alonso
(*Sony CD: Cheo Feliciano, the best, 1994*)

Pedro Navaja: sobre el matón del barrio y la gente que calla

Rubén Blades (panameño)
(*Blades productions CD: Rubén Blades y Son del solar, 1989*)

Aguanile: un canto de profunda religiosidad de santería
Héctor Lavoe – Willie Colón
(*Fania CD: El juicio, 1972*)

En las navidades de 1976, Bobby Cruz cantaba con Ricardo Rey en una pieza de bomba navideña un pedido a Dios que decía:

Dios mío si yo pudiera,
cantarle a un americano,
y decirle como hermano,
que esta bomba que han escuchado
es la bomba navideña,
mi bomba puertorriqueña.

Dios mío si ellos tuvieran
el poder de comprender
la cultura de mi tierra
y el dolor que significa
vivir lejos de mi patria
alejado de mi islita.
(*VAYA Records CD, Felices Pascuas, 1976*)

Es una época de grandes luchas por los derechos civiles, pero se puede concluir que era una lucha por el derecho de ser iguales aún entre las diferencias culturales o raciales.

Contexto socioculturalhistórico de "Nuestra cosa"

En 1969, el estadounidense pisó la luna mientras se asesinaban miles de seres humanos en Vietnam, Laos y Kampuchea. Para la década de los setenta se produjo una serie televisiva para la educación de los niños, *Sesame Street* que fue muy famosa transmitiendo valores de la cultura dominante, mientras que en las calles los jóvenes universitarios estadounidenses luchaban para buscar su propia identidad dentro de un sistema de valores contradictorios y trastocados.
En Kent State University, el 4 de mayo de 1970, la Guardia Nacional del Estado de Ohio había asesinado a cuatro estudiantes estadounidenses desarmados que protestaban por hacer realidad el imaginario de democracia y libertad de expresión de Estados Unidos.

El presidente Richard Nixon hablaba del patriotismo de los estadounidenses, pero había hasta ese momento 66,000 desertores de las

fuerzas armadas, 1,500,000 militares ausentes sin permiso (AWOL) y sobre 60,000 jóvenes que se habían marchado a Canadá para no ser reclutados en el servicio militar (Snepp, 1978). Ese mismo presidente tuvo que renunciar a su cargo por pillaje y corrupción, pero inmediatamente su sustituto, el Presidente Gerald Ford le otorgó un perdón presidencial por los crímenes que fueron evidenciados durante su presidencia; pero también, en forma preventiva por delitos que pudiesen descubrirse en el futuro. El gobierno de Estados Unidos mantenía su discurso de valores humanos, libertades y democracia mientras conspiraba contra gobiernos democráticamente elegidos. Nunca debe olvidarse el 11 de septiembre, pero el de 1973 cuando las fuerzas militares de Chile al mando de la inteligencia de Estados Unidos y las corporaciones estadounidenses derrocaron por la fuerza el gobierno elegido democráticamente de la Unidad Popular asesinando y torturando a miles de ciudadanos, entre ellos al presidente electo Salvador Allende (Garcés, 1976).

Dentro del discurso de poder totalmente hipócrita y dentro del marco de una época de revolución juvenil norteamericana que impregnó la juventud mundial en la lucha por los derechos civiles, de identidad racial, de respeto nacional y de género, entre otros eventos socioculturales, los grupos culturales dentro de Estados Unidos lucharon por establecer una identidad que les diera fuerza para vivir con respeto y armonía. Es en los setenta que se acuña la frase "Black is Beautiful" para crear conciencia de la belleza negra.

En ese contexto sociocultural histórico, *Nuestra cosa* era un grito de reafirmación y resistencia de las juventudes caribeñas que, en forma consciente, algunos y, en forma inconsciente la mayoría, establecían lo que, a pesar de todo, eran.

Para 1973 se realizó otra película teniendo como eje un gran concierto de *Las estrellas de Fania* en el Madison Square Garden titulada *Salsa*. En este concierto de *Fania* participó Santana como artista invitado. Más tarde, este músico acompañaría a *Las estrellas de Fania* a un concierto en países africanos. Se debe mencionar que en la película *Salsa* se abordó el tema de la identidad mediante cortes fílmicos de películas de Hollywood, especialmente de los 30' y 40' en los que se presentaban las manifestaciones de música popular latina como asunto de mofa, ridículo y carnavalesco.

Respecto a la cultura de los pueblos siempre se ha mantenido un discurso dicotomizante que intenta clasificar la cultura popular como una

de menor valía ante lo que los grupos dominantes llaman la cultura elevada y fina. En ese ambiente de elevada fineza y categoría también irrumpió la salsa para demostrar que es un vehículo musical que puede ser todo lo que los grupos dominantes consideran de su exclusividad (Santiago 1992).

La ópera *Hommy*

En 1973 se produce la ópera de salsa titulada *Hommy*, montada con un grupo de composiciones de música latina que a través de su lírica llevaron un mensaje al latino en New York y Puerto Rico. Esta obra se llamó ópera por ser una historia cantada. Sus compositores Larry Harlow (judío) y Heny Álvarez (puertorriqueño) se apropiaron de lo que por siglos se ha considerado un campo exclusivo de los exponentes de la alta cultura europea: la ópera. Se demostró que una creación popular de grupos considerados inferiores puede tener igual rango de lo que se considera estéticamente superior.

Muchas de las vivencias de Heny Álvarez se expresan en la lírica de las canciones. En una entrevista exclusiva, en su casa de Santurce, Álvarez me explicó cómo intentó hacer un balance entre lo físico y lo divino porque es la base del sentimiento religioso popular en el Caribe. Su música refleja las vivencias de los antillanos buscando su espacio entre los miembros de otras nacionalidades que se establecieron en la gran ciudad. Heny me narró toda la lucha de los latinos para poder tocar y escuchar su música. Me habló de los gritos de irlandeses e italianos diciendo "Go to Africa", "Cut that bullshit" y la policía respondiendo con arrestos a los que detestaban esa música de "negros salvajes". Pero poco a poco se fueron abriendo espacio hasta que para los setenta, la esquina de la calle 110 y la Quinta Avenida se convirtió en el lugar preferido de reunión e intercambio de noticias; punto de contacto con Puerto Rico o con familiares y amigos de otros estados como New Jersey y Connecticut. Según sus palabras: "Era un carnaval la 110. Fue el punto principal en la vida de las islas y del moreno: y el tambor siempre estaba ahí".

Me decía que cuando Harlow le pidió que escribiera un tema de una obra mayor, una ópera latina, su pensamiento se fue para Puerto Rico y su niñez. Es en ese instante cuando su sensibilidad religiosa, su sentido de justicia y deseos de una vida mejor se concretizan en la narrativa sobre un

niño negro. Sus razones inconscientes al hacer la ópera fluyeron en el simbolismo religioso popular y los deseos de unidad entre los seres humanos (Santiago, 1993).

Hommy es una figura crística, pero en un niño negro que no oye, no ve y no habla. Las canciones son expresiones de los pensamientos y sentimientos religiosos del autor. En ellas expresa la necesidad de comunicarnos todos, no importa el idioma que hablemos, y que lo más grande que puede tener el ser humano es la caridad. Hommy es el niño Jesús negro. Se hace la traslación al deseo de un Dios que comprenda al negro y su sufrimiento. Toda la ópera refleja un sincretismo religioso entre la religiosidad popular y la oficial del poder dominante.

Según Heny Álvarez, Hommy es un niño que tiene una sabiduría incomprensible para los que lo rodean. Es diferente. No habla como todos, no escucha lo que piden todos, no quiere ver la realidad porque está vacía de caridad. Me decía Álvarez que esa era la realidad del puertorriqueño, la del negro, la del caribeño; que ante la adversidad pierde su fe en la justicia y se enajena con drogas y otros escapismos estériles.

En la última canción o ´finale´ de la ópera, Hommy resucita de su muerte y le pide a todos los que le rodean: "mírame, óyeme, atiéndeme y tócame". El cantante de la ópera añadió la frase, "trátame mi hermano y verás cómo es". Toda la lírica se basa en el evangelio sinóptico de San Lucas.

Pero la penetración de la cultura popular impregnada de identidad en los estadios sagrados de una cultura elitista agresiva y dominante blanca no se detuvo con los conciertos o en la película documental *Nuestra cosa* o en la ópera *Hommy* sino que su implacable penetración al recinto sagrado de la cultura elitista dominante continuó hacia otra manifestación: el ballet.

Ballet *El baquiné de angelitos negros*

En 1977 se estrenó el Ballet *El baquiné de angelitos negros*. En esta obra se montó una historia cantada, pero bailada con lo mejor de la cultura elevada: el ballet. Es la primera realización de ballet clásico producida en Nueva York y que se convirtió en el primer ballet de salsa en el mundo. La presentación de esta joya de la salsa se hizo fílmica para Latino TV Broadcasting Service Production for Realidades, WENT-TV en cooperación con *Fania Records*.

Esta obra unió en forma holística varias formas de arte, tales como: la pintura, la poesía, la literatura, la fotografía y la filmación con una música que lo condensó todo en una fuerza cultural: la salsa. Todos los arreglos se hicieron para resaltar la costumbre, el significado y la alegría de lo que era el baquiné. Traer esa costumbre ritual y antigua al escenario urbano moderno de New York, como un valor de belleza y respeto del Caribe, fue algo impactante. Además, la coreografía del ballet estuvo a cargo del coreógrafo Juan Anduze quién dirigía el Ballet de Skidmore College en Saratoga Springs, New York.

La presentación de tantos bailarines latinos adiestrados en las mejores escuelas de danza de Broadway, especialmente a la bailarina Brunilda Ruíz bailando la salsa en puntas, era una experiencia que fortalecía la identidad cultural de cualquier latino.

Conclusión

La salsa, como género de música popular, se convirtió en un vehículo de transmisión de la ideología al ser humano común en contraposición a la ideología de las clases dominantes que han usado la educación académica, los medios de comunicación de masas, la religión, las iglesias, la cultura industrial corporativa, el militarismo, la cultura del consumo conspicuo y otras formas de influencia dominante para imponer sus modos e intereses. Los jóvenes músicos e intérpretes de los setenta, especialmente los de *Fania*, han manifestado en varias entrevistas años después que en su momento no tenían idea de que lo que hacían fuera tan importante, que solo eran jóvenes que se divertían y estaban orgullosos de sus raíces y que todo lo que hicieron entre sus crisis vivenciales les salió del alma.

La salsa es una manifestación rítmica de profunda raíz africana criollizada que establece una identidad común y un medio de comunicación entendible por todos los habitantes de los países caribeños. En ella se incorporan los ritmos e instrumentos musicales de culturas con raíces europeas e influencias caribeñas. Se convierte en un lenguaje que permite canalizar en forma colectiva, las aspiraciones y las frustraciones, el valor y la estima propia, la religión popular, las actitudes y la conciencia de pertenencia a un grupo de naciones que poseen diferentes matices culturales y enfrentarlo como un todo a la hegemonía cultural de Estados Unidos.

En un Caribe fragmentado en su forma por los intereses económicos de las potencias colonialistas que introdujeron en el área diferentes culturas y que se ha fragmentado en su contenido por nacionalismos que corresponden a una visión particular de las clases dominantes en cada país la salsa ha sobrepasado. Además, ha volcado obstáculos de fronteras y lenguaje para imponerse como un operador cultural colectivo que comunica los elementos comunes de toda la región, especialmente el valor que se remite a una definición básica del ser caribeño: la negritud (Santiago, 1991).

La salsa tiene su base rítmica africana en la clave, ya sea del Magreb que llegó con los españoles o del Sub Sahara con los esclavos africanos, y en continuo proceso de apropiación, innovación e invención de otras manifestaciones musicales, junto a la narrativa de las vivencias populares. Esta se convirtió en una lengua que contribuye a crear la conciencia de la unidad cultural caribeña: una identidad.

Fue la creatividad e inventiva de los negros que permitió el producir el tambor de piel en las Américas y trabajar su música con lo que se convirtió en la base rítmica de las músicas caribeñas y de los negros en Estados Unidos. Pues el *jazz*, evolución musical de los *blues* y la música góspel, usa la clave.

El tambor fue un medio de comunicación importante en la segunda revolución libertaria de lo que hoy son las Américas y de la que nadie habla: la revolución de los esclavos en Haití. De todos modos, ¿a quién en la superioridad racial blanca le importa una revolución de negros esclavos que derrotaron las fuerzas del emperador Napoleón Bonaparte?

Además, la salsa es una criollización del tambor y el ritmo mezclado que se baila moviendo las caderas. En los bailes africanos del Sub Sahara no se mueven las caderas. Eso es caribeño (Santiago, 1991). Son muchos los detalles históricos y sociales que han hecho de la salsa un vehículo de resistencia cultural, la que se inició con fuerza en los setenta y que hoy, a pesar de la comercialización que saca de frecuencia, corrompe y prostituye todo por el afán de lucro, produce una salsa sin sentido o significado, se mantiene como fuerza de resistencia consciente o inconsciente de reafirmación de la identidad caribeña; y en lo que nos toca, puertorriqueña.

Referencias

Colón, W. (1977). *El Baquiné de Angelitos Negros* [CD].USA: Fania Records.

Garcés, J. E. (1976). *Allende y la experiencia chilena*. España: Editorial Ariel.

Harlow, L. (Productor), & Harlow, L. &Álvarez, H. (Directores) (1973). *Hommy-A Latin Opera* [CD].USA: Fania Records.

Masucci, J. (Productor), &Gast, L. (Director). (2011). *Our Latin Thing* (*Nuestra cosa*) [Película]. 40th Anniversary Limited Edition. USA: Codigo Music.

Masucci, J. (Productor), &Gast, L. & Masucci, J. (Director). (1993). *The film Salsa* [Película]. USA: Movies & Pictures Internacional, Inc.

Santiago, L.F. (1992). Cultura puertorriqueña: imposición y creación. *Contornos Caribeños*, 1(1),26-31.

Santiago, L. F (1993). El significado de la *Ópera Hommy*. *Contornos Caribeños*, 1(2-3), 45-51.

Snepp, F. (1978). *Descent Interval, an insider's account of Saigon's Indecent End Told by the CIA's Chief Strategy Analyst in Vietnam*. New York: Vintage Books.

La narrativa de la definición de agresión sexual en parejas consensuales en el derecho penal puertorriqueño

Dannelle Gutarra Cordero

> Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto del Estado; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y casi cada uno de sus individuos era instado a vigilarse.[1]

La definición legal del delito de agresión sexual establece una política de los cuerpos que rige y es a la vez una extensión de los significados que rodean los conceptos de la edad, el género y la sexualidad. Al declararse qué es una transgresión dentro del ámbito sexual, la ley y su pena ejercen fuerza en la psiquis del sujeto que reconoce qué es una intervención ilegal a un cuerpo. Dicha definición refleja los prejuicios culturales y los signos que se privilegian alrededor del tema de la sexualidad. Además, es el resultado de las luchas que se desarrollan en la rama legislativa. En otras palabras, las repercusiones de la definición legal de agresión sexual se despliegan por la esfera política, social, económica y psicológica.

> El entramado de aspectos de transgresión, ley, moralidad, sexualidad, satisfacción e insatisfacción, deseos y angustias, deudas, culpas y castigos, están encubiertos en lo sintomático y particular de cada caso. Lo individual de este sufrimiento se anuda con lo social,

[1] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1977), 141.

con lo histórico y con lo político y todo ello forma parte estructural del padecimiento emocional.[2]

Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber, de Michel Foucault, expone cómo durante el siglo XIX adviene un "bio-poder", es decir, un discurso de la sexualidad que adquiere magnitud a nivel social y estatal. El pensador plantea que uno de los fundamentos principales de esta normativa de la sexualidad es la psiquiatrización del placer perverso.[3] Se patologizan transgresiones sexuales como anomalías perversas, que irremediablemente se establece lo que representa la normalidad dentro de la sexualidad. El Estado establece simultáneamente qué representa la norma sexual y regula las penas atribuidas a los agresores sexuales. Mientras tanto, en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, de Michel Foucault, el autor define al código penal como una especie de taxonomía legal que pretende verbalizar clara y específicamente cómo el Estado castiga las transgresiones.

> Para que la semiótica penal cubra bien todo campo de los legalismos que se quieren reducir, se necesita que estén calificadas todas las infracciones; es preciso que se hallen clasificadas y reunidas en especies que no dejen escapar ninguna de ellas. Se hace, por lo tanto, necesario un código, y un código lo suficientemente preciso para que cada tipo de infracción pueda estar en él claramente presente. Se debe evitar que, en el silencio de la ley, se precipite la esperanza de la impunidad.[4]

El código penal de un país posibilita un acercamiento a los significantes que se privilegian con relación a las conductas que deben ser castigadas. En este caso, la historia de los significantes predominantes alrededor de la agresión sexual en parejas consensuales permite una

---

[2] Alicia Menéndez Miranda, "Abuso sexual: pedido de urgencia subjetivo" (Tesis doctoral, Universidad de Puerto Rico, 2005), 2.
[3] Foucault, *Historia de la sexualidad 1*, 128.
[4] Michel Foucault, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975), 103.

cavilación sobre la normativa actual y sus repercusiones sociales en la sexualidad, las relaciones de género y la integridad de los cuerpos.

Este estudio pretende identificar los conflictos discursivos que rodean la definición legal de agresión sexual en parejas consensuales en la historia contemporánea de Puerto Rico. Se concentra en la evaluación de la definición de este delito en los códigos penales de Puerto Rico de los años 1902, 1974 y 2004. Al mismo tiempo, se examinarán el historial legislativo del Código Penal de 2004, la jurisprudencia del Tribunal Supremo de Puerto Rico en torno a la Ley Núm. 54 de 1989 y las estadísticas de delitos sexuales en Puerto Rico de 2005 y 2006. Finalmente, se delineará una narrativa intelectual que devele las construcciones de género y sexualidad en el Derecho Penal puertorriqueño contemporáneo.

Precedentes históricos de la construcción de la transgresión sexual

La definición legal de violencia sexual que actualmente aparece en el Código Penal puertorriqueño es resultado de procesos históricos que se ven reflejados en las fuentes del Derecho. El *Código de Hammurabi*[5] ensalza los conceptos de la fidelidad, fertilidad y virginidad femenina, a la vez que regula la agresión sexual y desprecia el incesto. En la sección 130, se establece que, si un hombre viola por la fuerza a una mujer virgen comprometida, éste sería penalizado con la muerte. En la sección 154, se afirma que cualquier hombre que cometiera el crimen de incesto con su hija sería exiliado.

El Derecho babilónico, por otro lado, estipula claramente las responsabilidades matrimoniales. La sección 145 declara que, si la esposa resulta ser estéril, el esposo puede adquirir una segunda esposa. Mientras tanto, la sección 128 determina que el esposo debe tener relaciones sexuales con su esposa o el matrimonio se anularía. El *Código de Hammurabi* indica que la fertilidad y la sexualidad son deberes matrimoniales.

Las *Leyes Hititas* o el *Código de los Nesilim* describen múltiples modalidades de agresión sexual. En la sección 188, se determina que, si un hombre sostiene relaciones sexuales con su madre, hijo o hija, sería penalizado con la muerte por el crimen de incesto. En la sección 199, se

[5] *L.W. King, trad., The Code of Hammurabi* (Washington, D.C.: Washington State University, 1996).

explica que el hombre que sostuviera relaciones sexuales con un cerdo o un perro recibiría la muerte, pero si ultrajara a un caballo o una mula, no tendría pena alguna. La violación por fuerza se dictamina de la siguiente manera: "If a man rape a woman in the mountain, it is the man's wrong, he shall die. But if he rape her in the house, it is the woman's fault, the woman shall die. If the husband find them and then kill them, there is no punishing for the husband."[6] El Código entonces establece modalidades de la violación respecto al lugar donde sucedió y le da el poder al esposo de tomar la justicia en sus propias manos. Es evidente, por otro lado, que se considera que lo que sucede en el escenario doméstico es responsabilidad absoluta de la mujer y no se penaliza la agresión sexual en el hogar. El texto hitita despliega una normativa en torno a la violación por fuerza, el incesto y el bestialismo, más, de manera notoria, no regula las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer sin parentesco que practiquen la sexualidad por su voluntad.

El *Antiguo Testamento* establece una normativa religiosa para el pueblo hebreo. En Génesis 3:16, se declara a la mujer como subordinada del hombre: "A la mujer le dijo: "Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos. Con dolor darás a luz a tus hijos, necesitarás de tu marido, y él te dominará."[7] En el capítulo diecinueve de Génesis, se describe el episodio de la destrucción de Sodoma, de acuerdo con el discurso tradicional, en penalización divina por la homosexualidad, fragmento bíblico que daría nombre al crimen de sodomía. En Éxodo 20:17, el décimo mandamiento refuerza el concepto de la esposa como propiedad del esposo: "No codicies la casa de tu prójimo. No codicies su mujer, ni sus servidores, su buey o su burro. No codicies nada de lo que le pertenece."[8] El Antiguo Testamento entonces contempla a la mujer como posesión del hombre y desprecia la homosexualidad.

---

[6] "The Code of the Nesilim," en *The Library of Original Sources, Vol. III: The Roman World*, editado por Oliver J. Thatcher (Milwaukee: University Research Extension Co., 1901), 11.

[7] Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, trads., *La Biblia: Edición pastoral* (Latinoamérica, Ediciones Paulinas, 1972), 18.

[8] Ibíd., 106.

Las Doce Tablas[9], ejemplo del Derecho Romano, estipula en la Ley V de la Tabla VI que un hombre adquiere por usucapión a una mujer con la cual ha convivido por un año; esta ley contextualiza a la mujer dentro de un modo de adquisición. Por otro lado, el Código visigodo o *Liber Judiciorum* concibe a la mujer como un ser inferior al hombre, por lo cual determina en el Libro III, Título I, Sección V que, con relación a las relaciones sentimentales, el hombre debe ser mayor en edad que la mujer. "For though men have received their name from the fact that they control women by their superior strength; some, in violation of the laws of nature, give the priority to women, when they unite females of advanced age with boys who are little more than children; and thus, for the sake of gain, and through unwise delay, encourage the commission of vice by the former."[10] Este código, a la vez, repudia la agresión sexual a la mujer virgen, tanto así que no penaliza el homicidio de un violador en su Libro III, Título III, Sección IV: "If any ravisher should be killed, it shall not be considered criminal homicide, because the act was committed in the defense of chastity."[11] El *Liber Judiciorum* entonces realza los valores de sumisión, virginidad y buena reputación; cuando no se siguen los parámetros, las penas son radicales, como se establece en el Libro III, Título IV, Sección XVII: "If any freeborn girl or woman should publicly practice fornication, be known as a harlot, and be shamelessly given to soliciting men; after having been arrested by the governor of the city, she shall receive in public two hundred lashes, and shall be sent away, under the condition that she shall not, afterwards, be guilty of similar conduct, or ever again enter the city."[12]

Las siete partidas de Alfonso X estipulan que la impotencia o la castración son obstáculos para la institución del matrimonio, por lo cual, se prohíbe el matrimonio con hombres afectados de tal manera. "Y por ello cualquiera que fuese ocasionado de esta manera no puede casar; y si casare, no vale el matrimonio, porque el que tal fuese no podría cumplir a

---

[9] *"La Ley de las Doce Tablas," en Materiales para un curso de Historia Antigua*, traducido por G. Fatás (Santiago de Compostela: Tórculo, 1994), 355.
[10] S.P. Scott, trad, *The Visigothic Code: Forum Judicum* (Boston: Boston Book Company, 1910), 78.
[11] Ibíd., 91.
[12] Ibíd., 103.

su mujer el deudo carnal que era obligado cumplirle."[13] Esta regla construye la penetración fálica como único tipo de sexualidad y la misma como característica fundamental de la institución del matrimonio.

Las *Leyes de Burgos de 1512-1513*, normativa castellana para los indígenas de América, prohíben categóricamente el incesto entre la población "india". Al mismo tiempo, dictaminan que las "indias" deben siempre estar bajo la tutela de un esposo o sus padres "por que no anden vagamundas ni sean malas mugeres e sean apartadas de viçios (sic)."[14] Se encuentra implícita una atadura entre la sexualidad y la reputación femenina.

Según la historiadora Astrid Cubano, en el Puerto Rico del siglo XIX, la construcción de la agresión sexual está evidentemente viciada por el rol reprimido de la mujer, el cual está atado a criterios que desechan a la mujer activa sexualmente como "precoz". "La validez de las denuncias de violación de mujeres que se presentaban a las autoridades quedaba supeditada a condiciones como la virginidad, el temperamento y la apariencia, cualidades que invariablemente colocaban a las demandantes en un plano inferior al ideal femenino prescrito y merecedor de protección legal."[15]

El concepto de la violencia sexual como un fenómeno que la mujer puede atraer a sí misma predomina por mucho tiempo en el imaginario puertorriqueño. Otra construcción con repercusiones conductuales es la imposibilidad de establecer una defensa por falta de evidencia; el incesto, por ejemplo, es un delito que por mucho tiempo no se informa o se persigue. "Los datos sobre la incidencia del incesto no son totalmente confiables. El llamado "Número Negro" (las cifras desconocidas) es alto.

---

[13] Francisco López y María Teresa López, eds., *Las siete partidas: antología* (Madrid: Castalia, 1992), 286.

[14] Antonio Maro Orejón, ed., "Ordenanzas reales sobre los indios: las Leyes de 1512-13," *Anuario de Estudios Americanos* 59 (1992): 62.

[15] Astrid Cubano Iguina, "Con "arrebato y obcecación": violencia doméstica y otras violencias contra las mujeres en Puerto Rico, 1870-1890," *OP. CIT. Revista del Centro de Investigaciones Históricas* 14 (2002): 139.

Entre los años del 1800 al 1920, sólo ingresaron a las instituciones penales doce personas por el delito de Incesto."[16]

La predominancia de actos de violencia doméstica y violación sexual en Puerto Rico ha sido descrita como un conflicto discursivo que surge de una sociedad patriarcal. "Sexual abuse reflects masculine sexual norms of associating sex with prowess, power, conquest, and domination and expressing affection primarily through sexual channels."[17] Tras el estudio cuidadoso de fuentes históricas del Derecho, es incuestionable que las normativas de la sexualidad han ejercido presiones en ambos géneros a través del tiempo, es decir, han establecido ciertos roles a ejercer en la sexualidad íntima.

La agresión sexual en los códigos penales de Puerto Rico de 1902 y 1974

El Código Penal de Puerto Rico de 1902 divide los delitos de violencia sexual en las siguientes categorías: violación, rapto, abuso carnal de menores, seducción, incesto y bestialismo.

El delito de violación se define de la siguiente manera: "Se comete violación, yaciendo con una mujer que no fuera la propia".[18] En otras palabras, se construye el cuerpo de la esposa como posesión del esposo y se descarta la posibilidad de una violación marital. Las modalidades de violación son las siguientes: si la mujer es menor de 14 años; si la mujer es incapaz de consentir legalmente por enfermedad mental; si la mujer es obligada a ejercer el acto mediante fuerza física, amenaza o sustancias narcóticas; si la mujer desconoce la naturaleza de la actividad sexual; o si la mujer piensa que mantiene relaciones sexuales con su marido, ya que ha sido expuesta a una simulación para hacerle creer esto precisamente. La circunstancia esencial del delito es la penetración sexual fálica; no tiene que haber ocurrido eyaculación durante el acto sexual. La pena es reclusión por un término mínimo de cinco años.

---

[16] Carmen A. Pagán, *Estudio sobre incesto y otros delitos sexuales que atentan contra la unidad familiar* (San Juan: Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Departamento de Justicia, 1982), 10.

[17] Nancy L. Fischer, "Oedipus Wrecked? The Moral Boundaries of Incest," *Gender and Society* 17 (2003): 96.

[18] Gobierno de Puerto Rico, *Código Penal de Puerto Rico* (San Juan: Oficina de Justicia Criminal, 1902), 583.

El delito de seducción, mientras tanto, el cual se refiere a la "deshonra" de una mujer bajo promesa de matrimonio, se le aplica a todo hombre que sedujera a una mujer soltera "reputada hasta entonces por pura."[19] El castigo se extinguiría si el seductor se casara con la seducida. La definición de este delito es reflejo de los imaginarios que vinculan directamente la sexualidad y el matrimonio, a la vez que connota que la mujer soltera que tiene una vida sexual activa no goza de "buena reputación moral". Este artículo impone una normativa de la sexualidad femenina diferente a la de la masculina.

Por último, este Código fusiona los delitos de sodomía y bestialismo: "Toda persona culpable del infame crimen *contra-natura*, cometido con un ser humano ó con alguna bestia, incurrirá en pena de reclusión en presidio por un término mínimo de cinco años."[20] Al fusionar ambos delitos, es evidente la intención de establecer un paralelismo entre la sexualidad entre dos seres humanos del mismo sexo y el acto sexual con un animal; ambas acciones se califican como *contra-natura*.

El Código Penal de 1902 propulsa una normativa de la sexualidad donde se distinguen ciertos paradigmas: la mujer como propiedad del hombre, la importancia social de la virginidad femenina y la homofobia. La violación marital no se vislumbra ya que el mismo texto refuerza que esta posibilidad no existe. Al mismo tiempo, no se concibe otra forma de agresión sexual que no sea la penetración fálica.

La representación de la sexualidad en el Código Penal de 1974 no está muy distante de la del Código Penal de 1902. El Código Penal de Puerto Rico de 1974 divide los delitos de violencia sexual en las siguientes categorías principales: violación, seducción, sodomía, bestialismo, incesto y actos lascivos o impúdicos.

El culpable de violación se define como "toda persona que tuviere acceso carnal con una mujer que no fuere la propia".[21] Las modalidades y la circunstancia esencial de violación son las mismas del código anterior. No obstante, en este código, la pena de este delito sin agravantes es de quince años, es decir, una pena mayor.

---

[19] Ibíd., 584.

[20] Ibíd., 588.

[21] Estado Libre Asociado de Puerto Rico, *Código Penal de Puerto Rico* (San Juan: Oficina de Justicia Criminal, 1974), 27.

El delito de seducción le aplica a "toda persona que bajo promesa de matrimonio sedujere a una mujer soltera, menor de 18 años, de buena reputación moral, y tuviera acceso carnal con ella, será sancionada con pena de reclusión por un término fijo de tres (3) años".[22] Al igual que en el código anterior, este artículo le atribuye suma importancia al concepto de la virginidad femenina.

El delito de sodomía se penaliza de la siguiente manera: "toda persona que sostuviere relaciones sexuales con una persona de su mismo sexo o cometiere el crimen contra natura con un ser humano será sancionada con pena de reclusión por un término fijo de diez (10) años".[23] Las circunstancias de una violación representarían un aumento en la pena, pero el acto sexual de sodomía implica un delito sexual en sí mismo. Es meritorio señalar que, a pesar que el término sodomía se refiere al coito anal, la redacción del delito implica que cualquier relación homosexual representa una transgresión y tilda, al igual que el código anterior, el coito anal como "crimen contra-natura".

El término "crimen contra-natura" se emplea nuevamente en la descripción del delito de bestialismo; de esta manera, el Código le atribuye características similares a la sodomía y el bestialismo, pauta ya marcada por el código anterior. Sin embargo, la sanción del bestialismo es dos años en prisión, pena mucho más leve que los diez años por el delito sin agravantes de sodomía.

Resultan ser evidentes los paradigmas de la construcción de la sexualidad que se presentan en ambos códigos penales: el hombre como dueño del cuerpo de la mujer, la sexualidad femenina atada al matrimonio, la sexualidad fálica como única práctica sexual admitida y la sexualidad homosexual como conducta "contra-natura". La sexualidad de la mujer se presenta como una que existe en función del hombre; la normativa del Código además sugiere una conexión directa entre la reputación de la mujer y su participación en relaciones extramaritales. La representación de la gama de prácticas sexuales homosexuales alude a la significación de la sexualidad homosexual como "perversa".

---

[22] Ibíd., 28.
[23] Ibíd., 29.

No sólo ambos códigos descartan la posibilidad de agresión sexual en parejas consensuales, sino que además despliegan conceptos en torno a las relaciones de género que promueven su ejecución.

La agresión sexual en el Código Penal de Puerto Rico de 2004 y la Ley Núm. 54 de 1989

El Código Penal de Puerto Rico de 2004 es resultado de múltiples discusiones dentro de la rama legislativa. Durante los años 2002 y 2003, la Rama Legislativa de Puerto Rico le da espacio a ponencias que propongan cambios a la normativa penal. A continuación se discutirán ciertos discursos que aluden, en pro o en contra, a los delitos de violencia sexual.

El 22 de abril de 2002, la Procuradora de la Mujeres, la Lic. María Dolores Fernós, ofreció una ponencia con relación a las leyes que afectan a la figura de la mujer. Su postura es que el Código Penal de 1974 legisla en torno a prácticas sexuales íntimas; expone que sólo se debe emitir legislación sobre la agresión sexual y no establecer una normativa de la sexualidad consentida. Por lo tanto, propone que la redacción de las leyes en torno a la violencia sexual debe ser neutral en torno al género y que se debe eliminar el artículo donde se prohíbe la sodomía. Promueve además la eliminación del delito de seducción, ya que muestra una visión sexista de la mujer que reivindica la importancia de la virginidad femenina. Por último, denuncia la miopía del código anterior al no reconocer prácticas sexuales diferentes a la penetración fálica y su posible utilización para la violencia sexual: "Recomendamos que el artículo de Violación o "Agresión Sexual" no se limite a la penetración pene-vagina, de manera que contemple tanto la penetración vaginal, anal u oral. Como consecuencia se incorporaría la penetración contemplada en el Artículo 103 de Sodomía. Al contemplar la penetración oral se estaría incluyendo una agresión sexual que para la víctima no es diferente a sufrir una penetración anal. El medio de penetración puede ser el pene, los dedos o cualquier instrumento u objeto no consentido."[24]

En una carta del 5 de abril de 2004 al Presidente del Senado y el Presidente de la Cámara de Representantes, Fernós cataloga como urgente

[24] Estado Libre Asociado de Puerto Rico, *Código Penal de Puerto Rico 2004: historial legislativo, Proyecto del Senado 2302* (San Juan: Comisión de lo Jurídico del Senado, 2004), 13.

el cambiar la edad de consentimiento sexual a dieciséis años, lo cual declara como meritorio debido a las circunstancias de los tiempos: "Por mucho tiempo la edad para consentimiento sexual de una adolescente se ha establecido en nuestro ordenamiento en los 14 años. Es una disposición que proviene de una época diferente, patriarcal e injusta cuando a las niñas no se les veía como personas con potencial de desarrollo, que debían estudiar y prepararse para aportar a la vida económica, profesional ni política y sólo se les ubicaba en el rol doméstico y sexual."[25] Según Fernós, la alteración a la edad de consentimiento sexual se debe realizar en gran medida por las estadísticas que le provee el Centro de Ayuda a Víctimas de Violación en una carta del 2 de abril de 2004, en la cual se establece que el grupo más afectado por la violencia sexual en Puerto Rico son las féminas de diez a diecinueve años.

El 24 de mayo de 2003, la Comisión de Derechos Civiles del Estado Libre Asociado de Puerto Rico ofrece su ponencia, en la cual propone que se descarte el delito de sodomía, ya que lo considera anticonstitucional. "Tratándose de un derecho fundamental en Puerto Rico, si el Estado propone alguna reglamentación que interviene con el derecho de la intimidad, la misma deberá sobrepasar un análisis constitucional estricto. Esto requiere que el Estado establezca cuál es su interés. El Estado no debe fundamentarse exclusivamente en principios morales y religiosos sino que debe incorporar un daño específico. Este principio está apoyado en la separación de Iglesia y Estado de la sección 3 de nuestra Constitución."[26]

El 25 de mayo de 2003, la Rama Legislativa presencia las ponencias de la Sección de Puerto Rico de Amnistía Internacional, la Fundación de Derechos Humanos de Puerto Rico, el Taller de Formación Política del Frente Socialista y el Grupo de Padres Gay y Bisexuales de Puerto Rico. Estas organizaciones recalcan la relevancia de la derogación del delito de sodomía debido a que representa una discriminación por preferencia sexual y una negación de la posibilidad de la pluralidad en la sexualidad.

---

[25] Ibíd., 55.
[26] Ibíd., 30.

El 30 de mayo de 2003, el Reverendo Jorge Rashcke García, el Concilio Misión Cristiana Fuente de Agua Viva, el Presidente de la Fraternidad Pentecostal de Puerto Rico y el Presidente de "Morality in Media" de Puerto Rico dictan sus ponencias. Estos se oponen categóricamente a la derogación del delito de sodomía, aludiendo a sus creencias religiosas. El Concilio Misión Cristiana Fuente de Agua Viva plantea que "no es un derecho civil lo que atenta contra la civilización. No es un derecho divino lo que está en contra de la divinidad y no es un derecho natural lo que está en contra de la naturaleza."[27] El Reverendo Rashcke expresa que se debe perpetuar la normativa vigente "por nuestros niños, por la salud mental y espiritual de nuestro pueblo; no podemos aceptar una conducta depravada y en contra de lo establecido por Dios como algo normal."[28]

El 31 de mayo de 2003, la Clínica de Asistencia Legal de la Universidad de Puerto Rico y la Unión Americana de Libertades expresan su deseo de que se elimine el delito de sodomía del Código Penal, mientras que el Arzobispo Metropolitano de San Juan de Puerto Rico solicita que se mantenga intacto este artículo del Código. Vanessa Moraza Torres, estudiante de medicina del Recinto de Ciencias Médicas de la Universidad de Puerto Rico, expone que la sodomía debe mantenerse en la ilegalidad, ya que, según su opinión médica, desafía la fisiología humana y no representa una práctica saludable.

Las cuestiones más discutidas en las vistas públicas en torno al Nuevo Código Penal son el delito de la sodomía y la neutralidad en términos de género en la descripción de la transgresión sexual. Diversos grupos de derechos humanos, de la mujer y de la homosexualidad abogan por una definición del delito sexual que no representara una normativa de la sexualidad íntima, sino que se concentrara en la legislación de la agresión sexual. Las vistas públicas proveen un escenario donde se evidencian discursos conflictivos de grupos conservadores y grupos marginados de la sociedad puertorriqueña.

El Código Penal de Puerto Rico de 2004 divide los delitos de violencia sexual en las siguientes categorías: agresión sexual, actos

[27] Ibíd., 39.
[28] Ibíd., 41.

lascivos, bestialismo y acoso sexual. Es evidente la reducción de categorías con relación al código anterior.

El delito de agresión sexual conlleva una pena de ocho a quince años de reclusión. La circunstancia esencial del delito sufre cambios sustanciales, atendiendo los reclamos de la Oficina de la Procuradora de la Mujer: "La emisión no es necesaria y cualquier penetración sexual, sea ésta vaginal, anal, orogenital, digital o instrumental, por leve que sea bastará para consumar el delito."[29] El Código se aleja de la sexualidad fálica que predominaba en los códigos anteriores. Reconoce entonces una pluralidad de prácticas sexuales, a la vez que apunta a diversas formas de ejercer la violencia sexual.

Se descarta el artículo de la sodomía según las recomendaciones de grupos de derechos civiles y derechos de la homosexualidad; la penetración anal representa un crimen sólo cuando se trata de una agresión sexual. La descripción de bestialismo no incluye el adjetivo calificativo "contra-natura" en su descripción, evitando las connotaciones precedentes. Al mismo tiempo, la agresión sexual se redefine y no es sólo la mujer la posible víctima de este delito. Por lo tanto, la redacción del delito de agresión sexual en el nuevo código resulta ser más neutral en torno al género y orientación sexual.

Según la recomendación de la Procuradora de las Mujeres, se elimina el delito de seducción. Se desiste además el uso de la salvedad del delito de violación a "una mujer que fuera la propia" y su connotación sexista. La edad de consentimiento sexual cambia de catorce a dieciséis años; cualquier acto sexual consentido entre un adulto y un joven menor de dieciséis años sería clasificado como violación técnica. Además del incremento de la edad de consentimiento sexual, la pluralidad de prácticas sexuales representadas en el delito de agresión sexual convierte al concepto de violación técnica en uno mucho más abarcador que nunca antes.

Las modalidades de la agresión sexual en el nuevo código son las siguientes: cuando la víctima fuera menor de dieciséis años, cuando la víctima fuera obligada a realizar el acto bajo fuerza física o amenaza; cuando la víctima por alguna razón desconociera la naturaleza del acto;

---

[29] Dora Nevares-Muñiz, *Nuevo Código Penal de Puerto Rico* (San Juan: Instituto para el Desarrollo del Derecho, 2008), 195.

cuando la víctima sufriera de una enfermedad mental que la incapacitara para entender la naturaleza del acto; cuando la víctima estuviera bajo la influencia de narcóticos o estimulantes que le impidieran consentir; cuando la víctima se sometiera al acto bajo engaño u ocultación sobre la identidad del agresor; cuando a la víctima se le obligara bajo violencia o amenaza a tener relaciones sexuales con terceras personas; y cuando existiera una relación de parentesco ascendiente o descendente, por consanguinidad, afinidad o adopción. Otro cambio fundamental es entonces la inserción del delito de incesto dentro del delito de agresión sexual.

La preocupación por las agresiones sexuales dentro de relaciones jerárquicas, como la relación profesor estudiante, médico paciente, sacerdote creyente, entre otras, da paso a que se añada una modalidad más al delito de agresión sexual. "Cuando el acusado se aprovecha de la confianza depositada en él por la víctima por existir una relación de superioridad por razón de tenerla bajo su custodia, tutela, educación primaria, secundaria o especial, tratamiento médico o sicoterapéutico, consejería de cualquier índole, o por existir una relación de liderazgo de creencia religiosa con la víctima."[30]

Los cambios en la definición de la agresión sexual emitidos en el Código Penal de 2004 resultan ser significativos. Se eliminan el artículo sexista del delito de la seducción y el artículo discriminatorio de la sodomía. La normativa se enfoca en la regulación de la agresión sexual y no se ofusca con la vida sexual íntima. Se observa una neutralidad en términos de género; este Código considera a ambos sexos como posibles víctimas de la agresión sexual. Se incluye la modalidad de las relaciones de confianza en respuesta a las controversias dentro de las instituciones religiosas y los sistemas escolares. Este código a la vez recoge una pluralidad de prácticas sexuales que pueden emplearse como arma. Los cuerpos se construyen de manera diferente: tanto el hombre como la mujer son representados como dueños de su propio cuerpo. No obstante, no se incluye la distinción de agresión sexual conyugal o en parejas consensuales.

La agresión sexual en parejas consensuales es un concepto evidentemente ausente en el Código Penal de 2004, a pesar de que la redacción

[30] Ibíd., 190.

de la ley es abarcadora y provee protección para una víctima de este tipo de abuso. No obstante, la Ley Núm. 54 del año 1989 es una ley especial que pretende prevenir la violencia doméstica en las formas de maltrato, maltrato agravado, maltrato mediante amenaza, maltrato mediante la restricción de libertad y la agresión sexual conyugal. El delito de agresión sexual conyugal conlleva una pena de quince a treinta años de reclusión, pena superior a la agresión sexual regular. La ley dice así: "Se impondrá pena de reclusión según se dispone más adelante a toda persona que incurra en una relación sexual no consentida con su cónyuge o ex cónyuge, o con la persona con quien cohabite o haya cohabitado, o con quien sostuviere o haya sostenido una relación consensual, o la persona con quien haya procreado hijo o hija."[31]

El delito de agresión sexual conyugal reconoce la posibilidad de violación en los matrimonios, las parejas divorciadas, las parejas que conviven o han convivido y las parejas y exparejas consensuales. Las modalidades de la agresión sexual conyugal se refieren al empleo de fuerza o amenaza, la utilización de sustancias narcóticas o estimulantes, alguna enfermedad mental en la víctima y la implementación de violencia psicológica para obligar a la víctima a tener relaciones sexuales con terceras personas.

La Ley Núm. 54 establece categóricamente que la agresión sexual en parejas consensuales es una transgresión que debe ser castigada. El lenguaje del artículo es neutral en términos de género y preferencia sexual. Sin embargo, una evaluación de instancias de jurisprudencia del Tribunal Supremo de Puerto Rico en torno a esta ley especial, desde su legislación en el 1989, descubre múltiples construcciones de género y sexualidad en la sociedad puertorriqueña.

La jurisprudencia del Tribunal Supremo de Puerto Rico en torno a la Ley Núm. 54 de 1989 y las estadísticas de agresión sexual en los años 2005 y 2006

Resulta importante analizar la jurisprudencia del Tribunal Supremo de Puerto Rico en torno a la Ley Núm. 54 de 1989, normativa de la agresión sexual en parejas consensuales. A continuación, se discutirán tres

[31] Ley Núm. 54 del 15 de agosto de 1989, 8 L.P.R.A 601.

casos notorios antes del 2005; el énfasis no será en la controversia, sino en los conceptos que se realzan en las sentencias.

La sentencia del caso Pueblo v. Figueroa Santana (2001)[32] determina que no se tiene que probar un patrón de conducta en el agresor para imputarle el delito de violencia doméstica. Se establece que, a pesar de que la Ley Núm. 54 define la "violencia doméstica" como "un patrón de conducta constante de empleo de fuerza física o violencia psicológica, intimidación o persecución"[33] hacia la pareja, la descripción del delito de maltrato, el delito en cuestión en este caso, se refiere al mero empleo de fuerza física o violencia psicológica. Esta sentencia deja claro que esta ley pretende prevenir la violencia doméstica, por lo cual exigir la prueba de un patrón de conducta sería contraproducente.

El caso Santiago Rivera v. Ríos Alonso (2002) trae a colación el tema del "síndrome de la mujer maltratada". Según la sentencia, este síndrome aparece cuando el maltrato recurrente inhibe los mecanismos de defensa de la víctima y resulta en detrimento de la autoestima y la salud emocional de ésta. La sentencia plantea que las reglas usuales de prescripción no se deben aplicar en casos donde la violencia doméstica representa un patrón de conducta.

> El maltrato en casos de violencia doméstica se compone, de ordinario, de un daño encadenado y cíclico que forma un patrón de conducta. En otras palabras, y por su propia naturaleza, este tipo de reclamación, esto es, daños por el maltrato físico y emocional durante una relación consensual, ordinariamente presenta una serie de actos que, en conjunto, producen el efecto dañino motivo del resarcimiento invocado.[34]

La sentencia de Pueblo v. Ruiz Martínez (2002) se acoge al principio de la legalidad para determinar que la Ley Núm. 54 no le aplica a las parejas consensuales homosexuales. El principio de legalidad esboza que no se le otorgará pena a una persona cuya conducta no esté claramente definida como delito. La sentencia plantea que la intención legislativa

---

[32] Pueblo v. Figueroa Santana, 2001 DTS 112.
[33] Ley Núm. 54, 8 L.P.R.A 601.
[34] Santiago Rivera v. Ríos Alonso, 2002 DTS 015.

explicada en la exposición de motivos de la Ley Núm. 54 no expresa categóricamente su aplicación a las parejas de un mismo sexo, sino que alude más bien a la institución del matrimonio y equivalentes. La sentencia expone: "Al aprobar la referida ley, y por ende el citado artículo, nuestra Asamblea Legislativa tuvo como norte el reconocer la violencia doméstica como un elemento dañino a nuestra sociedad, en especial a la institución de la familia."[35] Evidentemente, se concibe la familia como una atada a la institución del matrimonio y a la homosexualidad como un atentado contra ésta.

Las opiniones disidentes de los jueces Federico Hernández Denton y Jaime Fuster Berlingeri denuncian la discriminación efectuada en la sentencia descrita. Ambos recalcan la claridad y neutralidad del lenguaje de la Ley Núm. 54, además de considerar que esta ley pretende intervenir en el abuso de la confianza de la relación íntima y los entes de una relación homosexual deben poseer el mismo derecho en contra de esta transgresión.

Estos tres casos demuestran que la Ley Núm. 54 tiende a contextualizarse en torno a la institución del matrimonio, el imaginario de la familia puertorriqueña y una concepción pasiva de la mujer. Las parejas consensuales homosexuales, al desafiar el mito de la familia nuclear, no reciben protección de esta legislación, a pesar de que su lenguaje es neutral en términos de relaciones de género y preferencia sexual. La víctima de la agresión física o sexual se construye como una figura femenina, tal y como connota el término "síndrome de la mujer maltratada".

Durante los años 2005 y 2006[36], se radicaron 4,744 querellas de delitos sexuales en la Policía de Puerto Rico. De estas querellas, 1,870 fueron casos de agresión sexual y 2,874, de actos lascivos. De los 1,870 casos de agresiones sexuales, se reportaron 50 casos de incesto, 194 casos de agresión conyugal y 1,177 casos de violación técnica. De los 4,744 casos de delitos sexuales, sólo 1,339 procedieron a radicarse en el Departamento de Justicia. Por otro lado, resulta meritorio señalar que la

---

[35] Pueblo v. Ruiz Martínez, 2002 DTS 052.

[36] Centro de Ayuda a Víctimas de Violación, *Informe de Violencia Sexual en Puerto Rico* (San Juan: Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Departamento de Salud, 2007), 20.

mayoría de los casos no se informan a las autoridades, ya sea por intimidación o trauma en la víctima.

> La violencia sexual es una de las manifestaciones de la violencia de gran incidencia en nuestro país, esto a pesar de que es uno de los delitos menos reportados. Según estimados del Centro de Control de Enfermedades del Departamento de Salud Federal, sólo el 16% de los casos de violencia sexual son reportados a las autoridades.[37]

La cantidad de casos informados de agresión conyugal en Puerto Rico refleja que la legislación de la Ley Núm. 54 sí deviene en querellas y cierta conciencia sobre la transgresión sexual en una pareja consensual. Paralelamente, las estadísticas descubren un conflicto social en torno a los roles y responsabilidades sexuales en las relaciones de género y las relaciones consensuales, lo cual insta a uno de los entes de la pareja a recurrir a la violencia sexual.

En el año 2012, se aprueba un nuevo código penal en Puerto Rico. Este código le añade al delito de agresión sexual la agravante de que el acto se cometa en el hogar de la víctima y la agravante de que el acto resulte en el contagio de una enfermedad de transmisión sexual de manera consciente; el delito de agresión sexual, en una movida controversial, conlleva una reclusión de término fijo de cincuenta (50) años.

La cuestión de la definición legal de la agresión sexual en parejas consensuales

La narrativa de la definición de la agresión sexual en parejas consensuales en el Derecho Penal puertorriqueño de los siglos XX y XXI presenta múltiples construcciones de género y sexualidad, las cuales a su vez reverberan fundamentos de la diacronía de las fuentes históricas del Derecho.

Los códigos penales puertorriqueños del siglo XX presentan unos paradigmas discursivos: la concepción del cuerpo de la mujer como propiedad del hombre, la centralidad de la sexualidad fálica, la construcción de la actividad sexual homosexual como bestial y la atadura entre la

[37] Ibíd., 3.

virginidad femenina y la reputación social de la mujer. Estos paradigmas son paralelamente reflejos de la magnitud de los discursos de la desigualdad en los roles de género en la institución del matrimonio y sus "equivalentes", el "machismo" y la homofobia en la cultura social puertorriqueña del siglo XX.

Las pugnas de sentido en la rama legislativa puertorriqueña a principios del siglo XXI responden al anhelo de transformación social de parte de los grupos marginados y el afán en el *statu quo* de parte de los grupos conservadores. La jurisprudencia en torno a la Ley Núm. 54 representa la resistencia de la rama judicial a implementar la neutralidad de la legislación con relación a género y sexualidad, construyendo a la figura de la mujer como víctima y descartando los derechos de las parejas consensuales homosexuales. Igualmente, a pesar de que el Código Penal de Puerto Rico de 2004 simboliza los logros alcanzados por las organizaciones de derechos civiles, los medios masivos de comunicación refuerzan discursos misóginos y homofóbicos que promueven la perpetuación del abuso sexual en parejas consensuales.

El principio del siglo XXI dilucida una consternación general de la ciudadanía puertorriqueña en torno a las estadísticas de violencia doméstica y asesinatos en parejas consensuales; esta consternación ha cobrado cierto protagonismo en la cultura popular. La narrativa histórica de la definición legal de la transgresión sexual y física en parejas consensuales pesa sobre un colectivo que debe adaptarse a transformaciones recientes de sentido.

Bibliografía

I. Fuentes primarias

A. Bibliotecas

1. Biblioteca Legislativa de Puerto Rico

Estado Libre Asociado de Puerto Rico. *Código Penal de Puerto Rico 2004: historial legislativo, Proyecto del Senado 2302*. San Juan: Comisión de lo Jurídico del Senado, 2004.

A. Impresos

Cámara de Representantes del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. *Informe sobre el P. del S. 2302. 14ta Asamblea Legislativa, 7ma Sesión Ordinaria, 28 de abril de 2004*. San Juan: Estado Libre Asociado de Puerto Rico, 2004.

Estado Libre Asociado de Puerto Rico. *Código Penal de Puerto Rico*. San Juan: Oficina de Justicia Criminal, 1974.

Gobierno de Puerto Rico. *Código Penal de Puerto Rico*. San Juan: Oficina de Justicia Criminal 1902.

King, L.W., trad. *The Code of Hammurabi*. Washington, D.C.: Washington State University, 1996.

"La Ley de las Doce Tablas." En *Materiales para un curso de Historia Antigua*, traducido por G. Fatás. Santiago de Compostela: Tórculo, 1994.

León, Antonio de y Juan de Solórzano. *Recopilación de las Leyes de las Indias*. Madrid: n.e., 1680.

Ley Núm. 54 del 15 de agosto de 1989, 8 L.P.R.A 601.

López, Francisco y María Teresa López, eds. *Las siete partidas: antología*. Madrid: Castalia, 1992.

Maro Orejón, Antonio, ed. "Ordenanzas reales sobre los indios: las Leyes de 151213." *Anuario de Estudios Americanos* 59 (1992): 417-471.

NevaresMuñiz, Dora. *Nuevo Código Penal de Puerto Rico*. San Juan: Instituto para el Desarollo del Derecho, 2008.

Pueblo v. Figueroa Santana, 2001 DTS 112.

Pueblo v. Ruiz Martínez, 2002 DTS 052.

Ricciardi, Ramón y Bernardo Hurault, trads. *La Biblia: Edición pastoral*. Latinoamérica, Ediciones Paulinas, 1972.

Santiago Rivera v. Ríos Alonso, 2002 DTS 015.

Scott, S.P., trad. *The Visigothic Code: Forum Judicum*. Boston: Boston Book Company, 1910.

"The Code of the Nesilim." En *The Library of Original Sources, Vol. III: The Roman World*, editado por Oliver J. Thatcher. Milwaukee: University Research Extension Co., 1901. Unidad de Estadísticas e Investigación del Centro de Ayuda a Víctimas de Violación de la Secretaría Auxiliar de Salud Familiar y Servicios Integrados. *Informe de Violencia Sexual en Puerto Rico*. San Juan: Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Departamento de Salud, 2007.

II. Fuentes Secundarias

A. Libros y tesis doctorales

Cubano Iguina, Astrid. "Con "arrebato y obcecación": violencia doméstica y otras violencias contra las mujeres en Puerto Rico, 1870-1890." *OP. CIT. Revista del Centro de Investigaciones Históricas* 14 (2002): 129-145.

Fischer, Nancy L. "Oedipus Wrecked? The Moral Boundaries of Incest." *Gender and Society* 17 (2003): 92-110.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1977.

Luster, Tom y Stephen A. Small. "Sexual Abuse History and Problems in Adolescence: Exploring the Effects of Moderating Variables." *Journal of Marriage and Family* 59 (1997): 131-142.

Menéndez Miranda, Alicia. "Abuso sexual: pedido de urgencia subjetivo." Tesis doctoral, Universidad de Puerto Rico, 2005.

Pagán, Carmen A. *Estudio sobre incesto y otros delitos sexuales que atentan contra la unidad familiar*. San Juan: Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Departamento de Justicia, 1982.

Misoginia vs defensa de la mujer en la España medieval

Lorna Polo Alvarado

Nuestro estudio *Vida de mujeres: entre la sumisión y la subversión*, del cual este texto forma parte, pretende acercarse a la vida cotidiana y familiar de la mujer. Para ello, no podemos obviar el debate ético-filosófico-religioso, misoginia versus defensa de la mujer, que se dio a través de la Edad Media en España. Este debate indiscutiblemente influyó en el trato y el lugar asignado a la mujer. Para entender el desarrollo de la concepción social y cultural sobre esta, que ha llegado hasta nosotros, debemos fijarnos en el pensamiento occidental a partir de la Edad Media, particularmente desde el surgimiento del cristianismo. Existe bastante consenso en pensar que el texto que más ha influenciado la visión de mundo en occidente es la *Biblia*. Aunque en la Edad Media la *Biblia* no era un libro al que el pueblo tuviera fácil acceso directo por el alto costo de reproducción, entre otros, es más que conocida su amplia difusión por parte de los clérigos y los laicos. Su influencia a través del Medievo y los siglos posteriores es patente. La *Biblia* contiene múltiples pasajes de evidente misoginia así como de defensa de la mujer. Citaré varios ejemplos, para que sea de fácil comprensión utilizaré la versión *Reina Valera* de la *Biblia* (1960), cuyo lenguaje nos será más manejable. Este doble discurso positivo y negativo sobre la mujer podemos verlo en los siguientes textos:

Proverbios 7: 10-12

> 7:10 Cuando he aquí, una mujer le sale al encuentro, Con atavío de ramera y astuta de corazón. 7:11 Alborotadora y rencillosa, Sus pies no pueden estar en casa; 7:12 Unas veces está en la calle, otras veces en las plazas, Acechando por todas las esquinas.

Proverbios 31: 10-15

> *Elogio de la mujer virtuosa* 31:10 Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Porque su estima sobrepasa largamente a la de las piedras preciosas. 31:11 El corazón de su marido está en ella confiado, Y no carecerá de ganancias. 31:12 Le da ella bien y no mal. Todos los días de su vida. 31:13 Busca lana y

lino, Y con voluntad trabaja con sus manos. 31:14 Es como nave de mercader; Trae su pan de lejos. 31:15 Se levanta aun de noche Y da comida a su familia Y ración a sus criadas.

1ra a los Corintios 7: 1-4

7:1 En cuanto a las cosas de que me escribisteis, bueno le sería al hombre no tocar mujer; 7:2 peros a causa de las fornicaciones, cada uno tenga su propia mujer, y cada una tenga su propio marido. 7:3 El marido cumpla con la mujer el deber conyugal, y asimismo la mujer con el marido. 7:4 La mujer no tiene potestad sobre su propio cuerpo, sino el marido; ni tampoco tiene el marido potestad sobre su propio cuerpo, sino la mujer.

1ra a Timoteo 2: 11-15

2:11 La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. 2:12 Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio. 2:13 Porque Adán fue formado primero, después Eva; 2:14 y Adán no fue engañado, sino que la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión. 2:15 Pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia.

Esta Primera Carta a Timoteo del Nuevo Testamento nos recuerda los pasajes del Antiguo Testamento en el Génesis 2 y 3 cuyos versos esbozan el mito de la creación humana. Estos pasajes del Génesis fueron ampliamente difundidos y discutidos, entre ellos sobresale: 2:23 "Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; esta será llamada Varona, porque del varón fue tomada." De aquí que en la Edad Media se discutiera no solo la idea de la formación de la mujer de la costilla del hombre sino que para igualarse en perfección al hombre debe ser una "varona". Del encuentro de la mujer con la serpiente narrado en el Génesis 3 se dedujo el "pecado original" con cuya culpa ha cargado la mujer. Varios de los llamados patriarcas de la Iglesia se proclamaron con dureza al respecto. Tomemos como ejemplo a Tertuliano quien, a finales del primer siglo de la era cristiana, insistió en que la mujer carga con el pecado, es la puerta del diablo y por su culpa el hijo de Dios tuvo que morir.

Muchos proclamaron la importancia de la virginidad femenina para la Iglesia, entre ellos Cipriano (san, ¿200?-258), quien en *De habitu virginum* dice:

> Ahora dirijo mis palabras a las vírgenes, cuyo honor, cuanto más elevado está, exige también mayor solicitud. En efecto, ella es flor brotada del pimpollo de la Iglesia, brillo y ornamento de la gracia espiritual, lozano fruto, obra acabada e incorrupta digna de elogios y honor, imagen de Dios que reproduce su santidad [...] a la par que se aumenta el número de vírgenes, crece el contento de la madre.

Como vemos la concepción medieval de la mujer partía de una visión religiosa doble que trataba de hacer balance entre la hembra heredera del pecado de Eva y culpable de la pérdida del paraíso, unida a la majestuosidad de la Virgen María, modelo maternal, por excelencia, de gran valor y virtud. A partir de la concepción virginal de María se esgrimía el deber de las jóvenes de mantenerse vírgenes antes del matrimonio y el acceso al sexo como proceso de reproducción, como vemos en el texto de Cipriano.

El debate entre misoginia y defensa de la mujer se da en los textos religiosos, como hemos demostrado, así como también se encuentra en múltiples textos de literatura (poemas, cuentos, etc.), de jurisprudencia, de medicina, en proverbios, en máximas y en refranes. A partir de la lectura de varios de estos textos, particularmente de aquellos que son claramente misóginos, se puede preparar una larga lista de epítetos con los que se caracteriza a la mujer. Antes de citar los textos presentaré dichos adjetivos para que sea evidente el arsenal de insultos al que se exponían las mujeres en esos siglos. Encontramos las siguientes palabras en la descripción de las mujeres: avariciosas, interesadas, frívolas, codiciosas, soberbias, envidiosas, lujuriosas, pretenciosas, vanagloriosas, hipócritas, ladronas, deshonestas, perezosas, tercas, parleras, mentirosas, charlatanas, viciosas, perversas, irascibles, viles, sin vergüenza, inestables, débiles, golosas, borrachinas, maldicientes, inconstantes, desobedientes, rebeldes, infieles, malas, inhumanas, insaciables sexualmente, inconsecuentes con sus palabras, ronceras[1], incapaz de guardar un secreto e incapaz de sentir verdadero amor por

[1]Tardo y perezoso en ejecutar lo que se manda (DRAE).

los hombres. Veamos como ejemplo *El Corbacho* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo Arcipreste de Talavera quien en el Capítulo XVIII *Cómo es muy engañoso el amor de la mujer* dice:

> ...que todas las más de las mujeres son avariciosas, y cuando algo alcanzan son muy tenientes. Son amadoras de temporales riquezas en grado superlativo, y para haber dineros y alcanzarlos, con modos muy exquisitos trabajan sus espíritus y cuerpos; [...] Por tanto, la mujer que mal usa y mala es, no solamente avariciosa e hallada, más aún envidiosa, maldiciente, ladrona, golosa, en sus dichos no constante, cuchillo de dos tajos, inobediente, contraria de lo que le mandan y vedan, superbiosa[2], vanagloriosa, mentirosa, amadora de vino la que una vez lo gusta, parlera, de secretos descubridera, lujuriosa, raíz de todo mal y a todos males hace mucho aparejada, contra el varón firme amor no contiene.[3]

Uno de los textos cuya traducción hispánica gozó de gran popularidad en España fue *Bocados de oro*, un tratado didáctico en prosa de mediados del siglo XIII. Esta obra se compone de una serie de *sententiae*, dichos o castigos, entre ellos destaca su visión misógina, dice:

> No ha mayor estorbador que la necedad, nin peor mal que la mujer. [...]- E vido a una moza que aprendía escrebir y dijo: No acrecientes mal en el mal. - Y dijo: El que quiere estorcer de los engaños del diablo no obedesca a su mujer. Ca las mujeres son escalera parada, y no cae en ella nin ha poder el diablo sino en el que sube en ella. - [...] E dijo a sus discípulos: - ¿Queredes que vos muestre con qué vos estorzades de todo mal? Y dijeron: - Sí. Y dijo: - Non obedescades ninguno de vos a la mujer en ninguna manera, también en lo que sabe como en lo que no sabe. Y dijeron: - Pues alguno de nos ha buena madre o ha buena hermana. Es bien de la obedecer. Y

[2]soberbia
[3]Arcipreste de Talavera o Corbacho [Anotado] (Spanish Edition) [Kindle Edition]

dijo: - Abastevos lo que vos dije, que todas son semejantes en el mal.[4]

Estos textos forman parte de una larga tradición misógina que podemos llevar hasta Aristóteles quien en *Reproducción de los animales* había señalado que la hembra es un macho mutilado. Por su parte, Galeano en *De usu partium corporis humani* dice que la hembra es menos perfecta que el varón. Ovidio en *Arte de amar*, libro I, habla del gusto por el amor furtivo y el ardor sin límites de la mujer. Juvenal en la Sátira VI aconseja en contra de casarse y ve el matrimonio como la pérdida de la libertad.

Paralela a esta tradición antifeminista se da un discurso profeminista que reivindica el valor y la figura de la mujer. Tomemos como ejemplo a Giovanni Boccaccio (1313-1375) quien recopila historias de mujeres notables, virtuosas y valientes, y las presenta en *De mulieribus claris* que fue publicada en castellano en 1494 con el título *De las ilustres mujeres*.

Varios escritores peninsulares defendieron la causa femenina, entre ellos podemos destacar los siguientes: Diego de Valera autor de la *Defensa de las virtuosas mujeres*, *Espejo de verdadera nobleza* (1441), así como Juan Rodríguez del Padrón en el *Triunfo de las donas* (hacia el 1445) que ofrece sobre cuarenta razones por las que las mujeres exceden en todo a los hombres y define las siete cualidades en las que los superan. En la novela sentimental *Cárcel de Amor* (1492) Diego de San Pedro presenta quince argumentos contra los maldicientes (los que escriben en contra de las mujeres) y veinte razones por las que los hombres están obligados a las mujeres. El escritor valenciano Joan Roís de Corella publica *Triunfo de las donas* (mujeres), en el que opina que las mujeres son más perfectas que los hombres.

Dos voces femeninas se insertan particularmente en este debate y ellas son la italiana Christine de Pizan (1365-1430) considerada la primera escritora profesional en la Historia y la primera feminista. Pizan es reconocida como la iniciadora de las *querelles des femmes*, que combatían abiertamente las ideas misóginas, literatura que tuvo una larga tradición en la

---

[4]*Bocados de Oro*. Transcripción adaptada de Asmaa Bouhrass, a partir de: Bocados de Oro. Sevilla: Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495. [http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/LIBROS/Libro0787.pdf]

Edad Media. Como sabemos, las *querelles des femmes* (querellas de las mujeres) fueron textos contestatarios y revolucionarios que defendían la dignidad de la mujer. Pizan se ganó la vida como escritora después de enviudar con tan solo veinticinco años y con tres hijos, su madre y una sobrina a las que cuidar. Su libro más famoso *La ciudad de las damas* (1405), es un recuento de reconocidas mujeres ejemplares, reales o míticas, cuyas virtudes no habían sido superadas por ningún varón. Un texto que, rompiendo con los tabúes de la época, toma por primera vez la palabra en nombre de todas las mujeres para defenderlas de los continuos ataques de los hombres. Dice que las mujeres aguantan humillaciones, ataques, ofensas, injurias, golpes y hasta pasan hambre a manos de sus esposos, muchos de ellos infieles y borrachos que andan en tabernas y burdeles.

También debemos recordar a la escritora española Teresa de Cartagena y sus dos tratados *Arboleda de los enfermos* y *Admiración operum Dey* que la hacen la primera mujer española en defender sus derechos intelectuales como mujer y escritora. Entre sus argumentos contra sus detractores se destaca que: Si Dios concedió el don de la escritura a los hombres, también se lo ha concedido a las mujeres. Segundo, el que las mujeres no hayan escrito tradicionalmente no significa que la escritura femenina sea menos natural. Y afirma que discutir la autoridad de Dios a la hora de distribuir sus bienes es una ofensa contra Él. Teresa de Cartagena firme en las cualidades de su talento, se asombra de que los hombres se maravillen que una mujer pueda escribir tratados, cito:

> ... los prudentes varones se maravillan... no ser usado en el estado fimíneo este acto de conponer libros e tractados, ca todas las cosas nuevas o non acostumbradas siempre causan admiración;... Que debda tan escusada es dubdar que la muger entienda algund bien e sepa hazer tractados...

Al recordar sus palabras y como mujer que escribe aquello que le es afín a su intelecto (como dirían en el Medievo) deseo que este breve panorama en el que presento el discurso antifeminista y profeminista que se dio en la España medieval sirva como contexto del debate ético y filosófico que marcó la vida de las mujeres. De tal manera, que recordemos el ambiente en el que transcurrieron sus vidas y las luchas que fueron dando para que se escuchara su voz. Ya que mucho de lo que hoy tenemos no nos fue dado

sino que es producto de profundos debates y luchas reivindicativas que han combatido la misoginia, lamentablemente hoy todavía existente, y han defendido la dignidad, los derechos, el bienestar y la vida de las mujeres.

La persistencia de la conciencia, la autopresencia

Nancy Corchado Robles

Ejemplos de películas de ciencia ficción sirven como marco de referencia para poder comprender el concepto sicológico conocido como *presencia*. Uno de estos podría ser la película de 1982 llamada *Tron*. En la misma, un ingeniero de programas computarizados y entusiasta de los vídeojuegos utiliza un láser experimental para transportarse dentro del mundo electrónico de los juegos de vídeo. El segundo ejemplo lo constituye la película *The lawnmower man* (1992). En esta ocasión, el protagonista utiliza una serie de artefactos tecnológicos de un laboratorio computadorizado para moverse dentro de un mundo virtual. Al final de la película, el protagonista decide alcanzar el nivel más alto de "evolución" y utiliza el laboratorio para desmaterializar su cuerpo y convertirse en energía. Es fascinante la creatividad de estos argumentos y la vigencia de sus tramas.

Aunque los ejemplos antes mencionados pertenecen, como ya se mencionó, a la ciencia ficción, las historias, que allí se narran, no están muy lejos de la realidad. Los que han seguido de cerca el tema de los vídeojuegos quizás están familiarizados con el término de *presencia*. Para aquellos que no conocen este concepto, se dará una breve introducción al término para luego abarcar una de sus dimensiones más interesantes, la *autopresencia*.

Lombard y Ditton (1997) definen el concepto de *presencia* como *la ilusión percibida de no mediación*. Por *ilusión de no mediación* los autores se refieren al fenómeno en el cual la persona no se da cuenta de la existencia del medio en su entorno comunicativo y esta responde a como lo haría si el medio no estuviera allí. Por otro lado, Biocca (1997) sostiene que los usuarios de los medioambientes virtuales se sienten en un momento determinado "físicamente presentes" en uno de tres lugares donde se puede experimentar esta sensación de *presencia*. Estos lugares son: el medioambiente físico, el medioambiente virtual y el medioambiente imaginario. Según Biocca, la sensación de *presencia* oscila entre estos tres lugares. Bryant (citado en Biocca, 1997) aclara que el medioambiente físico se refiere al lugar en donde los usuarios construyen conscientemente un modelo mental del espacio físico. Por otro lado, Biocca explica que en

el medioambiente virtual los usuarios construyen un modelo mental del espacio virtual atendiendo y respondiendo a las claves en dicho medioambiente. Y, por último, el usuario solo puede sentirse presente en el medioambiente imaginario si se dan tres condiciones básicas: si el usuario ha retirado la atención de la entrada de estímulo sensorial, si está atendiendo a las imágenes mentales que se generan internamente, y si ha disminuido su respuesta al estímulo sensorial proveniente tanto del medioambiente físico como del virtual.

A diferencia de Biocca (1997), Shubert, Friedmann y Regenbrecht (2001) establecen que la sensación de realidad física es una consecuencia del procesamiento interno, en lugar de ser algo desarrollado solamente desde la información sensorial inmediata que la persona recibe. Siguiendo esta línea de pensamiento, Witmer y Singer (1998) introducen una clara distinción entre el componente de la atención denominado como la implicación y el componente cognitivo-espacial de la *presencia*, llamado inmersión[1], dos estados psicológicos considerados por algunos teóricos como la esencia de la experiencia de *presencia*. Mientras que la implicación depende de la significación de un medioambiente, y se centra en la vigilancia mental (enfoque), la inmersión está determinada por la capacidad del entorno para aislar a la persona del estímulo circundante. Según Tamborini & Skalski (2006) la inmersión es caracterizada como el sentimiento de ser envuelto por, e interaccionando con, un entorno. A menudo, se suele considerar a la inmersión como el grado en el cual un medio tecnológico controla el acceso que tiene el usuario hacia el estímulo (Witmer & Singer, 1998). Tamborini y Skalski (2006) añaden que los medioambientes crean inmersión en la medida en que estos pueden aislar a los individuos de su medioambiente físico y crear la sensación de que se encuentran dentro de dicho medioambiente en vez de sentirse como observadores desde afuera; además, esta inmersión genera el sentimiento de que pueden interaccionar y moverse dentro del medioambiente de forma natural.

Sin embargo, en los modelos teóricos actuales, la *presencia* es considerada como un estado de conciencia, la sensación psicológica "de

---

[1] Witmer y Singer (1998) ven a la inmersión como una experiencia subjetiva ("the perception of being eveloped", p. 225).

estar" dentro del medioambiente virtual (Slater & Wilbur, 1997). Con esto se produce un giro en la investigación sobre la *presencia*, pues ya no se contempla este fenómeno como una función directa de la capacidad de inmersión del sistema. Como comentan Shubert, Friedmann y Regenbrecht (2001), sería engañoso asumir una relación directa entre inmersión y *presencia*. Shubert et al. (2001) explican que:

> Cognitive processes mediate the impact of immersion on the development of presence... stimuli from a VE are only the raw material for the mind that constructs a mental picture of a surrounding world, instead of a mental picture of pixels on the display in front of the eyes (which would be equally valid, or even more so). (p. 267)

Contrario a Witmer y Singer; Shubert, Friedmann y Regenbrecht (1999) le llaman al componente cognitivo-espacial de la *presencia*, *psychological immersion*. Los autores establecen que, aunque es tentador unir la *presencia* y la inmersión en una relación causal unidireccional, donde el estímulo gobierna la experiencia psicológica, en realidad, la verdadera fuente de *presencia* se encuentra en la actividad corpórea y cognitiva del usuario, o sea, en sus interacciones con el mundo virtual en varios niveles. Según los autores, la *presencia*, por tanto, es el resultado de la percepción mediática. En el proceso de desarrollo de esta se construye un modelo mental del espacio virtual tridimensional que consiste en imaginar el conjunto de posibles acciones dentro de ese espacio. A medida que el estímulo mediático sigue las demandas corpóreas (la unión con los movimientos del cuerpo), resulta más fácil la construcción de ese modelo. Esto es lo que Schubert et al. (1999) llaman la sensación de *presencia*.

Según Tamborini y Skalski (2006), el concepto *presencia* ofrece tipologías generales que identifican diferentes dimensiones de la misma basadas en los dominios de la experiencia humana. Aunque se han provisto diferentes tipologías para clasificar las categorías de presencia, se destaca el siguiente esquema: *presencia espacial*, *presencia social* y *autopresencia*. Según Lee (2004), la *espacial* puede ser entendida como la sensación de experimentar objetos virtuales como si fueran objetos reales. Por otro lado, dicho teórico define la *social* como la experiencia de los actores sociales virtuales como actores sociales reales. Finalmente, define

la *autopresencia* como un estado en el cual los usuarios experimentan su avatar virtual como si este fuera él mismo y, según Biocca (1997), este estado puede llevar incluso a la "conciencia" de ellos mismos dentro del medioambiente virtual. Esta definición implica que la experiencia no es solo física, sino mental. Desarrollamos este principio a continuación.

Según el diccionario de psicología, el término *sí mismo* es definido como la expresión alusiva al hecho de que, al mismo tiempo que el sujeto vivencial es consciente de su propia vivencia, se convierte a sí mismo en objeto. Presenta una continuidad, independientemente de los contenidos cambiantes de la conciencia y una transcendencia con respecto a ellos. Está muy próximo al *yo*. La conciencia del *sí mismo* exige complementariamente una conciencia del objeto. James (1890) dividió el *sí mismo* en dos aspectos: el subjetivo (inherente al *yo*) y el objetivo (inherente al *mí*). Dicho autor define al *sí mismo* como la suma total de todo aquello que un individuo puede llamar como propio. Sin embargo, no fue hasta 1913, que George H. Mead, otro psicólogo americano, publica un artículo donde presenta su concepción sobre el tema. Aunque Mead no desarrolló muy sistemáticamente sus ideas del *sí mismo*, en sus escritos se establece que esta noción es producto del desarrollo de los individuos en sociedad, inherentes al proceso de interacción, pero organizados específicamente, de tal manera que es perfectamente posible distinguir entre el *sí mismo* y el propio cuerpo.

Esta característica de objetivarse, propia del *sí mismo*, es quizás la más relevante para la comprensión de la noción y se encuentra representada en el carácter reflexivo que gramaticalmente se adopta para hablar sobre uno mismo: "me" gusta "me" dicen, "me" traen, a "mi me", yo "me" caí, pensé para "mi mismo". Mediante dicha objetivación, el individuo pasa a ser un objeto para sí y eso es producto de la autoconciencia que es la responsable de otorgar la impersonalidad a la razón. Según Mead (1913) si no existe esa despersonalización objetiva, entonces solo habrá conciencia.

El proceso mediante el cual un individuo sale experiencialmente y que puede ser objeto de sí mismo es catalogado o definido por Mead (1934) como *autoindicación* o *self indication* en inglés y lo refiere como un problema de naturaleza psicológica referida al concepto de mismidad o autoconciencia. La autoconciencia incluye un proceso racional, objetivo que se manifiesta en una actitud no afectiva hacia el individuo. La situa-

ción social donde la persona está inmersa también influye en el proceso. En la medida en que el individuo puede reflexionar objetivamente, en esa medida, se vuelve también objeto. El contenido social de esta objetivación es la capacidad del individuo de verse a sí mismo desde los diferentes puntos de vista de los miembros del grupo o desde un punto de vista generalizado del grupo al que pertenece. El individuo, pues se convierte en *sí mismo* en la medida en que incorpora las actividades que otros tienen hacia él dentro de un ambiente o contexto social de experiencia o conductas donde todos (el individuo y los otros) están involucrados.

Como nos presenta la etnología, las maneras en las que se forma y se conforma el ser humano son tan numerosas como culturas hay sobre la tierra. Berger y Luckmann (1966) comentan que "humanness is socio-culturally variable" (p. 49). Según Berger y Luckmann (1966), el período en el cual el organismo humano se desarrolla en interacción con su medioambiente es también el período en el cual se forma el *sí mismo*. Berger y Luckmann (1966) añaden que las predisposiciones genéticas para el *sí mismo* vienen dadas al nacer. No obstante, el *sí mismo*, según sea experimentado más tarde (como una identidad subjetiva y objetiva reconocida) no es algo predeterminado. Herbert Mead (1934) explica que:

> The self is something which has a development; it is not initially there, at birth, but arises in the process of social experience and activity, that is, develops in the given individual as a result of his relations to that process as a whole and to other individuals within that process. (p. 135)

Según Berger y Luckmann (1966), el desarrollo del *sí mismo* en un medioambiente social, está determinado por la relación *organismo-sí mismo* y apunta a que son los mismos procesos que determinan la realización del organismo los que también lo producen en su forma particular. Berger y Luckmann (1966) explican que, en primer lugar, el hombre es cuerpo, de la misma forma en que nos referimos a cualquier otro organismo animal. En segundo lugar, el hombre posee un cuerpo. Esto quiere decir que el ser humano se experimenta a sí mismo como una entidad que no es idéntica con su cuerpo pero, que por el contrario, tiene ese cuerpo a su disposición. Esta relación tiene importantes consecuencias para el análisis de la actividad humana como conducta y como manifesta-

ción de significados subjetivos dentro del medioambiente virtual.

Según los postulados de Herbert Mead (1934), el *sí mismo* es, por tanto, un producto social. Esta concepción social implica que es un producto de la interacción social, y no de las precondiciones lógicas o biológicas de dicha interacción. Para Herbert Mead, el *sí mismo* constituye un proceso reflexivo, es decir, es un objeto en sí mismo. Es la reflexividad del sí mismo lo que lo distingue de otros objetos y del cuerpo. El autor señala que "the body does not experience itself as a whole, in the sense in which the self in some way enters into the experience of the self" (Herbert Mead, 1934, p. 136).

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, Biocca (1997), al definir la *autopresencia*, identifica tres cuerpos presentes en el mundo virtual, estos cuerpos son: el *fáctico*, el *virtual* y el *esquema del cuerpo*. Según el autor, el cuerpo fáctico se refiere al aspecto físico observable del usuario real. El segundo es la representación del cuerpo del usuario dentro del medioambiente virtual. Y, por último, el esquema del cuerpo se refiere a la representación mental del cuerpo del usuario. Similarmente, Ratan y Hasler (2009) han desarrollado un marco conceptual teórico de la *autopresencia* que se basa en los tres niveles del *sí mismo* postulados por Damasio (1999). En este trabajo conceptual, Ratan y Hasler (2010) exponen que el primer nivel (*proto-self*), es el sentido del ser físico, que está basado en un mapa neural del esquema corporal. El segundo nivel (*core self*), se refiere a un estado emocional que se genera a través de los encuentros entre el *proto-self* y los objetos en el medioambiente. Y, por último, el *autobiographical o extended self*, se refiere a la idea del *sí mismo* o la identidad, que depende a su vez de las memorias de las experiencias pasadas. Este marco teórico aporta un aspecto importante dentro de la investigación de *autopresencia* ya que extiende la idea del *sí mismo* al dicho concepto e incluye las emociones del usuario.

Esta dicotomía *cuerpo físico-sí mismo* es aún más evidente en los medioambientes virtuales. Según Biocca (1997), las definiciones de *presencia* implican que esta es posible porque el objeto de la *presencia*, definido como la sensación subjetiva de “estar” en el medioambiente virtual, no se refiere al cuerpo físico de la persona, sino que se refiere al *sí mismo*. Biocca (1997) sostiene que el cuerpo fenomenológico o el *sí mismo* no siempre corresponde al cuerpo físico. El autor puntualiza este aspecto y comenta que la representación gráfica del *sí mismo* dentro del

mundo virtual va más allá de las propiedades percibidas de forma o tamaño y expone:

> Beyond this there is also an internal model of the self: e.g., perceived qualities or traits that "cause" behavior, perceived states, etc. So inside the virtual world there is more than a computer graphic representation of the self, there is an internal subjective representation of the self that is a model of the self's body and a model of one's identity. (87)

Retomando a Ratan y Hasler (2009), un aspecto relevante del *sí mismo* es precisamente la identidad. Biocca (1997) añade que los efectos a corto o a largo plazo de los mundos virtuales pueden provocar diferencias en el modelo mental del *sí mismo* y enuncia la siguiente definición de *autopresencia*:

> Self-presence is defined as user's mental model of themselves inside the virtual world, but especially differences in self-presence due to the short term or long term effect of virtual environment on the perception of one's body (i.e., body schema or body image), physiological states, emotional states, perceived traits, and identity. (87)

Similarmente, en el libro *Principios de psicología*, James (1890) discute varios tipos de *sí mismos* empíricos a los cuales denomina como: el *sí mismo material*, el *sí mismo social* y el *sí mismo espiritual*. Refiriéndose al *sí mismo social*, el autor explica cómo es posible tener múltiples sí mismos:

> But as the individuals who carry the images fall naturally into classes, we may practically say that he has as many different social selves as there are distinct groups of persons about whose opinion he cares. He generally shows a different side of himself to each of these different groups. (294)

Según Moral, Canto y Gómez-Jacinto (2004), al igual que en la vida real, las tecnologías influyen e implican procesos sociales, donde también está presente la influencia de ciertos límites sociales. Reid (1994)

comenta que los MUDs sociales representan medioambientes socio-culturales que conllevan los mismos indicadores sociales que están presentes en la realidad y que ayudan a dar significado a nuestro contexto social. Entonces, el espacio virtual crea un contexto donde el entorno de estas características, asociaciones y avíos proporcionan una mezcla de influencias perceptivas y de comportamiento. Mennecke, Triplett, Hassall y Jordán Conde (2008) indican que "virtual environments act as social contexts within which individuals and communities participate in joined activity, interact with the context, internalize tools and symbols embedded in the culture" (p. 5).

En conclusión, los mundos virtuales sociales representan un tipo de contexto social y cultural en el que los usuarios no solo entran para representar un rol sino también, para interaccionar con los objetos y sujetos dentro de ese mundo y experimentarlos culturalmente. Como expone Taylor (2002), el avatar creado es localizado dentro de un sistema de significados y valores que tendrá un impacto directo en la manera en que este será experimentado y recibido por los otros usuarios. Debido a las características especiales de los mundos virtuales sociales y a las interacciones que tienen lugar dentro de estos mundos, se produce un cambio en la percepción del usuario sobre su *sí mismo* o su identidad. Esto es lo que llamamos, la "condición de *autopresencia*". Después de todo, quizás la ciencia ficción no es tan ficticia como parece a primera vista. La posibilidad de que la identidad (conjunto de rasgos propios) de un individuo se transfiera a un avatar virtual y esta identidad evolucione con independencia de criterio según las interacciones que se producen dentro del mundo virtual, supera por mucho lo que pudiera haber imaginado sería la evolución de la conducta social humana en esta primera mitad del siglo XXI.

Referencias:

Berger, P., & Luckmann. T. (1966). *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books.

Biocca, F. (1997). The cyborg's dilemma: Progressive embodiment in virtual environments [Versión electrónica]. *Journal of Computer Mediated Communication* 3. Recuperado en Agosto 26, 2008, de http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/biocca2.html

Gondra Rezóla, J. (1981). *La psicoterapia de Carl R. Rogers*. S.A. Editorial Desclee De Brouwer.

Herbert Mead, G. (1934). *Mind, self and society: From the standpoint o a social Behaviorist*. University of Chicago Press.

James, W. (1890). *The principles of psychology*. New York: Henry Hol J & Co.

Lee, K. M. (2004). Presence, explicated. *Communication Theory*, 14, 27 - 50.

Lombard, M. & Ditton, T. (1997). At the heart of it all: The concept of presence [Versión electrónica]. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3. Recuperado en Noviembre 6, 2008, de http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/lombard.html

Mennecke, B., Triplett, J., Hassall, L., & Jordán Conde, Z. (2008, Enero). *Embodied social presence theory*. Papel presentado en la 43ra Hawaiian International Conference on System Sciences. Resumen recuperado en Noviembre 8, 2011, http://www. bus. iastate.edu /mennecke/menneckecv.pdf

Moral, F., Canto, J., & Gómez-Jacinto, L. (2004). Internet y desindividuación. Nuevas perspectivas sobre la desindividuación en la red: el modelo de identidad social de los fenómenos de desindividuación SIDE [Versión electrónica]. *Revista de Psicología Social*, 19, 93 - 106.

Ratan, R.A., & Hasler, B. (2009, Noviembre 11-13). *Self-presence standardized: Introducing the self-presence questionnaire*. Ponencia presentada en la 12ma. Annual International Workshop on Presence. Resumen recuperado en Noviembre 3, 2011, de http://www.temple.edu/ispr/prev_conferences/proceedings/2009/Ratan_Hasler.pdf

Ratan, R., & Hasler, B.S. (2010, Abril, 10). Exploring self-presence in collaborative virtual teams. *PsychNology,* 8. Recuperado Noviembre 3, 2011 http:// 207.210.83.249/psychnology/index.php?page= psychnology-journal-volume-8-issue-1

Reid, E. (1994). *Cultural Formations in text-based virtual realities*. Tesis de maestría inédita, University of Melbourne, Melbourne, Victoria, Australia.

Schubert, T. W., Friedmann, F., & Regenbrecht, H. (1999). Embodied presence in virtual enviroments. En R. Paton, & I. Neilson (Eds.), *Visual representations and interpretations* (pp. 268 - 278). London: Springer-Verlag.

Schubert, T. W., Friedmann, F., & Regenbrecht, H. (2001). The experience of presence: factor analytic insights [Versión electrónica]. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 10, 266 - 281.

Slater, M., & Wilbur, S. (1997). A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments [Versión electrónica]. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments,* 6, 603 - 616.

Tamborini, R., & Skalski, P. (2006). The role of presence in the experience of electronic game. En P. Vorderer, & J. Bryant (Eds.), *Playing video games. Motives, responses, and consequences* (pp. 225 - 240). London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Taylor, T. L. (2002) Living digitally: Embodiment in virtual worlds. En Schroeder, R. (Ed.), *The social life of avatars* (pp. 40 - 62). London: Springer-Verlag.

Witmer, B., & Singer, M. (1998). Measuring presence in virtual environments: A presence questionnaire [Versión electrónica]. *Presence*, 7, 225 - 240.

Tres coronas para un martirio

Ángel Santiago Reyes

Primera corona: Corona de flores

- Ave María Purísima.
- Sin Pecado concebida, María Santísima.
- Y así terminamos de rezar el rosario. De la misma manera en la que lo comenzamos.

¿Entendiste? ¡Bien! Espero que no se te olvide. Y ahora… ¿qué quieres que hagamos? Ella sabía bien la respuesta. Estiraba su mano sin esperar contestación para alcanzar el libro pesado y grueso que estaba siempre en el mismo sitio. El niño se llenaba de ansiedad y la alegría le iluminaba el rostro. Mientras su mano tersa y pequeña acariciaba el lomo del libro. Las joyas de la mitología brillaban en los ojos del niño que brincaba de júbilo en la espera de escuchar la voz dulce y reveladora que le descifraba aquellos signos extraños que formaban las palabras y los sonidos que ella emitía. Escuchando aquellos cuentos lejanos y ensoñadores se quedaba dormido en su falda.

La tía Noelia era única. Tan única que su cuerpecito pequeño y frágil la hacía lucir como una princesa de los cuentos que nos leía. El rosario iba primero y luego la lectura. Su voz parecía como las del radioteatro. Matices y gustos por las palabras se juntaban en sus labios y en su lengua para acariciarnos los oídos. Antonio y yo tardábamos en dormir, pero Juan, Eduardo y Yadira se rendían rápido al embrujo de contar un cuento como era debido. Tenerla en la casa era como un canario que cantaba diariamente un himno de alegría. Después de terminar sus estudios en la universidad, su posición de maestra la obligaba a quedarse en nuestra casa en el pueblo. Allí nos reuníamos mis primos, mi hermano y yo a esperarla en su regreso de clases. Era la más joven y la más bonita de todas las tías del mundo. Luego que se cambiaba y comía una merienda, en lo que estaba la cena, se sentaba y nos enseñaba a todos el rosario, el catecismo y después nos leía del libro. Sus historias nos asustaban a veces. En otras ocasiones nos hacía imaginar otros sueños.

A veces tomaba mi mano con firmeza para dirigir los movimientos que el lápiz traducía en un signo que junto a otros formaban una palabra. Decía que las letras viajaban de mi cabeza a la punta de mis dedos y con el tiempo las palabras viajarían también. De la misma manera que entraban por los ojos hasta acumularse en la pantalla de cine que había en mi cerebro. Por las noches, después que planificaba las clases y hacía los engañitos que le presentaría al otro día a sus estudiantes, practicaba con mi hermano y conmigo lo que ella esperaba sucediera al otro día en el salón. Era tan alegre y tan optimista. Siempre veía el lado bonito y florido de la vida. Adorábamos los poemas que nos leía antes de dormirnos. Martí, Darío, y otros nombres que luego recordé otra vez en mis años de universidad.

Entre las páginas de la libreta había varias fotografías, una rosa prensada entre folios y uno que otro recuerdo para no olvidar la época de sus estudios. Una vez le pregunté que de quién era la foto. Con sus dedos recorrió los rostros y los mencionó por sus nombres. Unos ojos verdes le humedecieron los suyos. Y pronto la foto volvió a su lugar habitual.

- Compañeros de clases y de tertulias de cuando estudié allá.

Me dijo, y guardó la foto mientras se ponía el maquillaje, los aretes y la gargantilla de perlas. Un poco de perfume y estaría lista para la visita de todos los viernes. Ya faltaba poco para la boda.

Las visitas de Raúl eran esperadas con ansiedad. Para mi hermano y para mí era aún mejor. La caja de chocolates en forma de corazón era lo que más esperábamos. La tía la tomaba entre sus manos mientras lo miraba con ternura y una disimulada sonrisa de agradecimiento y algo más que en aquel momento no sabía explicar, pero que tampoco se podía comentar. Luego procedían los saludos rituales a mi padre y a mi madre. Y finalmente la tía abría la caja de chocolates, tomaba uno y rápido nos ofrecía para que escogiéramos. Los chocolates de tías enamoradas siempre saben mejor. Faltaban un par de días para la boda y pronto ella se marcharía de la casa. Los preparativos avanzaban con ritmo apropiado. Todo era planificado con cuidado. La chiquita se casaba y había que preparar la corona de flores para la boda.

Segunda corona: Corona de Espinas.

- ¡Ave María Purísima! Cuando se va a acabar esto. Por Dios que me lo saque ya.
- Tranquila mujer que ya va a pasar.
- No puedo. Me va a matar.
- No es para tanto y no eres la primera que lo hace.
- Aquí viene otra vez. Virgencita de la gloria. Que me lo saque… que me lo saque. Me está desgarrando. No puedo, no puedo.
- Pero respira profundo. Pronto va a pasar y serás una de las mujeres más felices del mundo.
- Me engaño, me mintió. Me dijo que no dolía y duele. Como duele. Es un fuego que me consume las entrañas y no encuentra por donde salir.
- Ya va a pasar. Ya va a pasar. No te trinques. Relájate y deja que todo siga el ritmo natural.
- No puedo. Era mentira, no puedo. Duele, duele… Ay virgencita ayúdame en esto. No vuelvo más. No vuelvo más.
- Ya se está acabando. Ya pasa. Pronto va a pasar. No. No hagas eso. No. Te va peor si haces eso. No te sientes. Recuéstate. No, así no. No. Te dije que no. No seas terca.
- ¿Dios por qué? ¿Por qué? Me mata, me mata. Yo no quiero esto. Me mata. Me está matando.
- Enfermera. Sujétela. Amárrela si es necesario y deme los fórceps. Ese niño tiene que salir. Llame al pediatra. Creo que los fórceps se trabaron. Sujétela. Mujer no te sientes. Tienes que estar relajada y pujar con todas tus fuerzas. No te sientes. Ahí viene. Ahí viene. Póngale una demerol. Eso la controlará. Aquí viene. Ya, ya.

Cuando llego a la casa. No podía caminar con la gracia con la que antes lo hacía. Su mirada no era la misma. En sus ojos se veía un mundo raro. El brillo no era el mismo. Ya no brillaban con la alegría de siempre. Su sonrisa no iluminaba nada. Su pelo estaba desorganizado. El tío Raúl la acompañó hasta el cuarto y mi padre traía un envoltorio de frazadas de

hilo blanco con encajes y lazos azules. Por su ceremonia al caminar sabíamos que era un nuevo primo. Era tan delgado y chiquito como una espina que se nos clavó a todos en el corazón.

Tercera corona: Corona de fuego.

- Léeme otra vez el poema. A la verdad que se parece a uno de Julia que yo te leía. Te recuerdas.
- ¿Te leo ese o prefieres uno de los que tengo en la libreta?
- No, mejor déjame descansar un rato. Me duele mucho. Y creo que voy a vomitar otra vez. Las terapias me queman tanto la piel que no sé qué hacer. Cuando salga de aquí tengo que ir al dentista. ¿Me llevas a la cita?

La miré con tristeza y asentí con el rostro mintiéndole. Desde antes de la sorpresiva muerte del tío todo había sido tristeza para la tía. Las cosas nunca habían marchado tan bien como ella hubiera querido. Tantas desilusiones y tantas luchas la habían menguado de una manera consumidora. Educar a tres no había sido tarea fácil. Su sueldo de maestra nunca había sido suficiente. Mantener una casa para cinco personas le había carcomido las energías. Sólo la otra la entendía. Su consuelo sólo llegaba con las visitas. Cuando la otra venía ella siempre estaba sola. Nos enterábamos después. Cuando la tía nos comentaba reverentemente lo que la otra le había dicho era cuando nos enterábamos. La encontrábamos siempre de rodillas en el pequeño altar que había montado en su cuarto. Un retrato de la mujer en el centro y varias velas que nunca se terminaban de consumir cuando ya se remplazaban. De rodillas y con el rosario de cuentas de vidrio azul zafiro armada de manos, su mirada se transubstanciaba a ese otro lugar que tantos años atrás le había servido de refugio. La vida y los poemas de Santa Teresa de Jesús reposaban al lado de su cama. Ahí la encontrábamos. Levitando entre sus visitas, los rezos y el inicio de un cuaderno nuevo que ya nadie podía leer, se pasaba las tardes enteras. Poco a poco vimos desaparecer la colección de discos románticos que nos hacía oír los fines de semana cuando éramos adolescentes y nos reuníamos en la casa de los abuelos. Los libros que nos deleitaron y alimentaron la imaginación de niños levantaron una hoguera a la virgen de la Candelaria el dos de febrero de un año para olvidar. El canario que habito en su alma se escapó de la jaula y buscó otro nido.

Las visitas cada vez más frecuentes y prolongadas la encontraron un día tirada en el suelo retorciéndose del dolor.

- Que calor tengo, dame un poco de hielo. No puedo tragar nada aunque tenga hambre. Me arde esta quemadura. ¿Por qué no rezas el rosario conmigo? Hace tiempo que no vas a la iglesia. Ya lo sé. Te has vuelto un comunista de esos desde que volviste de la universidad. Ya no reconozco al niño que le enseñé a leer y a escribir. Me gusta lo que escribes. Pero tienes que ir a la iglesia. La virgen siempre estará contigo y no te abandonará. A mí nunca me ha abandonado. Cuando ella viene y me habla es como si el cielo mismo cantara. Anda alcánzame el rosario y vamos a rezar a ver si se me pasa el dolor. ¡Ave María Purísima!
- Sin pecado concebida. ¡María Santísima!, contesté como un autómata, mientras observaba como la vida se iba consumiendo.

Esther Albors Vélez

In Medias Res
Un Hommage

A good traveler has
no fixed plans,
and is not intent on arriving

Lao-Tzu

I saw B. again last night. I had not seen or heard from him for more than six months. I had thought he was hiding in his usual haunts, writing his latest story or strings of poems. But early this morning, the phone rang and a voice boomed. The message in my machine was clear and concise: "Meet me at the usual corner on Fifth; you know the time." That was it, the usual place and time. And so I obeyed. Who could refuse him? His requests were more like orders than anything else.

And as usual, I walked from my apartment: twelve blocks to the corner where we would meet at one. No cars or taxis passed by me in this city that never sleeps. It seemed that they avoided this section at night. By day it was pleasant and sunny and crowded with pedestrians rushing to stores, museums, jobs, homes. Sometimes during the summer, I could hear the music: sometimes jazz, sometimes opera, and more often than not, Latin melodies that insinuated their way across town.

But not at this time. The only lights were the ones coming from the lamps that still worked. The crisp autumn breeze blew in from the sidewalk across the avenue some leaves that had turned prematurely. I had not noticed them at first. The sound was like soft steps: muffled, dry, cobwebby. Some

hesitated in the middle of the avenue and continued moving this way, shyly and stealthily. Otherwise, it was quiet. I was quite alone.

And then I saw him. He has not aged at all, I thought. Actually, he looked younger, his eyes brighter. They were still covered with the milky membrane that shut out the light, but there was something else there. What has he been up to?

"Ah, excellent, there you are! And right on time, too!" He always could recognize my footsteps: a feat that never stopped to amaze me.

"It is great to hear from you at last, B!" His arms around me, a tight bear hug that threatened to break my bones and a kiss on my forehead, was his majestic response. "You look different, somehow."

Suddenly, I shook slightly as I heard those steps again. Drat! Those leaves were making me jumpy.

"Don't worry," was B's response. "They cannot get at us. They will remain on the other side. No matter how hard they try. It is not allowed. " How typical of B. to know what I was thinking; almost as if he could read my mind, or see my eyes move towards the park. There, on the other side, shadows inched sideways on the wall. Were they branches, swaying with the breeze?

B. continued, "Do you know that I went to Alexandria? That was not a total fiasco after all."

"Alexandria? I thought you had gone to where? Majorca? Minorca? One of those places? Weren't you trying to finish your book?" Now I was puzzled.

"No. That was a diversion. I told you I would continue with my quest for the lost scrolls of Muammar al-Jalal Ibn Muhammad." *Oh, no! I thought. Here we go again.* "And this time I was successful! I found the bastard!" The excitement in his voice, the brightness in his blind eyes: of course, the

lost scrolls of the elusive Sufi traveler and healer.

Trying to keep disappointment out of my voice, I said," Pray tell. What did you find and where? Please don't tell me that you were sent to another bazaar basement filled with forgeries. You know what happened last time."

"Not this time, my love. I touched and smelled the scrolls myself. In any case, I promised I would keep utmost secrecy." *Of course, I thought. Another scam. Last time it was Tien Zhu, then Basra, now it is Alexandria.*

"Hamid, my good man, found the old man who hid the scroll from Madden. We had to turn around seven or eight corners, trying to lose him. We did this for two or three days. And when Hamid was sure we had tired the sonoffabitch, we went to the stall in one of those narrow streets. Hah! You should have been there. The vendors practically shoved all kinds of powders in my nostrils. I must have sneezed several times."

I laughed, relieved that he was all right from his trip. He was not young anymore, but he insisted in traveling himself with only Hamid, his servant and guide, as companion. Last time, I had wanted to go to Basra, but he insisted I stay to watch the shadows. "In any case," he interrupted my thoughts, "this was the real thing. These manuscripts had some of the notes of his travels. You should have seen them-impeccable curves, lovely swirls. Beautiful!!" *Hamid must have described them to him, I thought.*

"I could see some of them, you know," he remarked, as if reading my mind. "I wasn't as blind then as I am now. And I can still see a little." This was said wistfully, as I knew that he would not be able to read his books or study his beloved landscapes.

Suddenly, he took my elbow and said, "We can't stay here. I have so many things to tell you, but this is not the place." I knew what he meant. This corner was not the place for tales of discoveries or magical journeys. Madden lived across the street, in an apartment on a two story brownstone.

I could see it clearly from where I stood-wide windows, the dim light from a lone lamp the only illumination, a wall lined with books, a small cuckoo clock on the left wall. It looked empty, but we knew he was there, probably watching us, maybe even able to catch some of the words. B's deep voice could carry in the night air.

Yes, B. was right. This is not the place for the rest of the story. We needed to go someplace safe. And we knew exactly where.

Del estruendo de los aplausos al silencio de la muerte

Antonio Álvarez Rivera

Está claro, clarísimo que hay que morirse, asunto que para algunos resulta agónico y para ciertos superbilletudos hasta injusto La muerte de los pobres —según algunos de estos —es comprensible y hasta liberadora, ¿de quién los libera? Según Camilo José Cela, la vida le sale más cara al pobre que al rico. Tengo la ligera sospecha que para algunos ricos es altamente injusto que el dinero y el poder —a esta altura —no hayan podido resolver el problema ontológico de que ellos tengan que morirse. ¿Habrá que multiplicar sus agonías a la enésima potencia por el tamaño himaláyico de sus fortunas? La mayoría de nosotros nacemos con dos "strikes" y dos "outs" acumulados, algunos logran revertir ese cuadro funesto, excepto lo del lanzamiento, "picheo", salvaje que nos hace la vida.

Michael Jackson nace para la segunda mitad del siglo XX en Gary, Indiana. Perteneció o lo hicieron pertenecer, desde niño, a los "Jackson's Five", liderados por su padre Joe Jackson. Un hijo es alguien mínimo, un proyecto existencial larvático, que le da la vida a dos seres humanos para que lo ayuden a crecer y, a su vez, crezcan ellos también… pero el hijo no es de los padres, es de la vida. ¿Qué idea tenía el señor Jackson de esto? No lo sé. Los ensayos, viajes y compromisos artísticos le hurtaron, le robaron, le secuestraron la sacralidad de su niñez; había cosas más importantes que hacer. Al niño se podía posponer, alejar, arrinconar, maquinalizar, en fin, invisibilizar… ahora es turno del dinero y la fama… por ahora y por siempre: solo eso para Michael. Tarde o temprano se hará patéticamente cierto en su vida aquello de: "El niño es el padre del hombre". Michael es el artista deslumbrante, el de la identidad perdida, el del niño ausente en su vida psíquica', el ser sin la frontera visible entre su niñez y su hombredad. Así las cosas, convierte la fachada de sí mismo en su centro proyectivo. Desde él exporta su imagen espectacular, monumental, icónica a una fanaticada borracha, hasta el cansancio, de su emblematicidad.

Mientras que, en su interior, su niñez ausente lo metía en el mundo selvático de un gigantesco signo de resta. Para el joven Jackson los triunfos parecen amarrarse unos con otros; cualquier intento de fracaso parecería ser sacado a patadas de su exitosa vida. Pero algo no va en la dirección correcta en el mundo apoteósico del artista: aparece la modificación de su hipnótica

imagen emblemática. Empiezan los primeros truenos en la trastienda de su personalidad barruntando torceduras internas insospechables: su despigmentación, ¿vitiligo?, mete bastantes interrogantes en las cabezas de todo el mundo… ¿qué pasa con Michael? Para algunos, psicológico y semiológicamente, el asunto está claro: Michael no quiere ser negro y su despigmentación se toma como un acto de abjuración en ese sentido. El gran cantante lo tiene todo: su fanaticada va a estar ahí para siempre; ¿pero qué es todo para algunos? Posiblemente Bill Gates y sus homólogos contestarán distinto a San Francisco de Asís: "Para vivir necesito poco y ese poco lo necesito muy poco". Los afroamericanos lo ven con repulsa porque Michael es uno de ellos en fuga, alguien que quiere largarse de su condición de tal; mientras que los caucásicos tampoco lo admiten por su extracción afroamericana. El caso es que el rey del "pop" se divorció de la solución y se casó con el problema y ese matrimonio le patologizó su existencia progresivamente. Así las cosas, su caso adquiere visos de un dualismo dolorosamente angustioso: a la ausencia mutilante de identidad hay que agregarle el de la desubicación étnica. No obstante, su éxito le iba confiriendo dimensión icónica por los cuatro puntos cardinales del planeta; pero de paso, se avecindaban problemas con niños en su propiedad de "Neverland"… el fantasma de la pedofilia resultó ser el plato fuerte de la parte más elástica de la prensa. Michael buscó asideros en un camaleonismo enigmático y funesto. Entre otras cosas, se sometió a múltiples rinoplastias que fueron afantasmado su rostro progresivamente. Él no quería ponerse viejo, pero, sí: tener una larga vida… lo que, intrínsecamente, implica una contradicción. Sin embargo, los fanáticos son los fanáticos y le echaron agua bendita a esos desafueros y Michael cupo cómodamente en sus aplausos y en sus perdones; pero para los problemas legales no hubo agua bendita, comprensión fanática ni Salmo Veintitrés. A mi juicio, Michael quedó laberintizado en una niñez irrealizable, imposible, de la cual no pudo abstraerse viniendo a ser él su propio Peter Pan, una vez, cronológicamente, rebasada esa etapa. No obstante, la miseria nunca anda sola: a las cirugías le sumó los fármacos… ahora también su mundo psicológico está resquebrajado y esas resquebrajaduras reclaman su turno al bate complicándole más su mundo gris lleno de ansiedades y estremecimientos. ¿Cuántos satélites tenía ese mundo? ¿Cuántos parasitaron en esa vida llena de éxitos exteriores que produjo en momento dado dinero a tutiplén? Su tragedia es parienta de la de Elvis Presley, de la de Marilyn Monroe y de las de muchos otros. Tenía

planificado cincuenta espectáculos en Inglaterra porque en su billetera parece que tenía sus cuarteles generales un ciclón categoría cuatro. Su chequera había enflaquecido ostensiblemente y sus gastos necesitaban una bariátrica y esta era Inglaterra. Los últimos días de su vida los pasó ensayando. De esos ensayos pasó a la muerte aquel niño de los "Jackson's Five" que no tuvo tiempo de vivir su niñez… cae cincuenta años después del lado de la muerte sin saber bien lo que era la vida. De momento todo se apaga, se pone negro y el mundo, con sus misterios y enigmas, queda del otro lado del que muere… queda para los que quedan, para los que están, para los que llegarán. Su muerte pasó también a ser un espectáculo: ¡tratándose de él no podía ser de otra manera! No dejaron nada de su vida donde no hurgaron, convirtieron su muerte en un gris y oscuro negocio más. ¡Qué bella, elástica, transparente y manejable democracia: cuántas cosas permite y cuántas niega! Murió pesando 112 libras… por poco no encuentra la muerte donde ejercer su críptico, funesto y feo trabajo. Fueron diez días de excesos noticiosos, de giros y regiros sobre un cadáver sitiado que se hacía rentable… excepto para la derrengada, lisiada y deslomada economía californiana a quien dicha muerte costó cuatro millones de dólares. Crisis que "Terminator" no pudo conjurar, no empece su arrojo y determinación. Fueron tantos y tantos los detalles sobre este artista que los excesos por poco mueren asfixiados, el mundo quedó como paralizado con esa muerte: por un tiempo se vivió para esa muerte. Para redondear esta circunstancia hiperbólica el presentador Larry King efectuó un programa televisivo desde la hacienda "Neverland", cuando éste le cede el turno a uno de sus ayudantes aquel enfoca el lente de su cámara al inmenso pasillo que da a uno de los cuartos de las habitaciones… entonces se ve pasar una sombra. Sombra que parecía ser la del cuerpo del artista muerto: eso está grabado, lo vio todo el mundo. ¡Claro que nos hacemos las mismas preguntas! Como si lo anterior fuese poco, en el programa noticioso *Breaking News*, detrás del periodista, en un telón negro, aparece el rostro de Michael… ¡claro: las preguntas siguen! En fin, los medios noticiosos hicieron su agosto. Lo único que les faltó fue entrevistar a Dios. Dicen que alguien lo logró: a ése, Dios le dijo que dentro de dos minutos lo atendería. Lo que ocurre es que en el tiempo divino… un minuto para Dios equivale a veinte siglos. Parece que ese alguien va a tener que esperar algún tiempo.

Una extranjera en Puerto Rico

Lara Caride Alonso

¿De dónde eres? Esa es la pregunta por excelencia que me hacen los puertorriqueños cada vez que abro la boca. Y yo les contesto, de España. A lo que todo puertorriqueño contesta: *Ya lo sé tía, lo que te estoy preguntando es de qué parte*. Consiguientemente, mi cara parece un poema (expresión que habrán escuchado, o en este caso, leído, y que, en caso negativo, será porque se usa allá en la Península Ibérica o donde muchos puertorriqueños me dicen con marcado acento español, *la Madre Patria, hombre, tía*) y me quedo pensando si la mencionada persona me preguntó de dónde era o de qué parte de España era. En cualquier caso, lo que no puedo parar de hacer es reírme por ver cómo el puertorriqueño o puertorriqueña marca el acento español en un intento por vacilarme, o *tripearme* como se dice boricuamente, y en realidad lo hace tan bien, como si vieran en la televisión Antena 3. Porque después de preguntarme de dónde soy y marcar el fuerte acento español, lo siguiente que me dicen es que ven la mencionada cadena de televisión o lo más seguro me cuentan que siempre han querido ir a España. Ahí se encuentran los que ya han ido y los que todavía no lo han hecho. Si sucede lo primero, me cuentan su viaje y si es lo segundo me preguntan, con ojos de asombro, cómo es aquello por allá. Rápidamente comienza una conversación, lo cual se agradece cuando no conoces a nadie en el lugar.

Además de que para el puertorriqueño, y usaré puertorriqueño en su sentido masculino, en un intento de no repetir ambas palabras constantemente y con el perdón de mí misma y de aquellos que creemos en la importancia e individualidad de los sexos pero también creemos en las cuestiones prácticas de la vida, o eres de Madrid o eres de Barcelona, pues pareciera que no existe nada más en España. Y verdaderamente, no lo comento *jamás y nunca* (expresión esta última también completamente boricua y en mi pensar, extremandamente bella, pues ahí sí que no hay *break* para que ocurra nada, pues te digo jamás y te digo nunca, así que a ver cómo te las arreglas) en un sentido peyorativo, pues si a mí me dicen que son de Puerto Rico,

rápidamente les digo con mi misma cara de asombro particular: Ahhh, ¿De San Juan o de Ponce?, pues con todos mis respetos, yo no sabía que Jayuya existía antes de llegar a Puerto Rico o más aun, cuando ya llevaba un "tiempito" por acá.

Definitivamente, como española en Puerto Rico puedo decir que he tenido mil y un "cultural shocks" y que todavía me puedo seguir maravillando con esta isla y con sus múltiples palabras y expresiones, de las que afirmo que sé muchas pero que todavía me quedan muchas por aprender.

Si bien llegué a Puerto Rico de intercambio, el trato de la gente, así como sus playas y múltiples atractivos turísticos me hicieron quedarme en la Isla del Encanto. Y sí, verdaderamente es la Isla del Encanto en todos sus sentidos, aunque *haigan* cosas que no me gustan como en cualquier otro lugar. Porque yo soy de las que pienso que los lugares los hacen las personas, y aunque pueda tener la maravillosa playa de Flamenco al lado, nada son esos lugares sin las personas.

Esto no es más que intento de que ustedes, los puertorriqueños, puedan leerse en estas palabras y verse desde el otro lado. Si se usan palabras mal sonantes, que ya sabemos que es lo primero que alguien aprende al llegar a un lugar (y que nadie mire para el *lao*) o cualquier otra expresión definida por "mal gusto" no es más que lo que es, que no está ni bien ni mal. Permítaseme aclarar que para mal hablados, los españoles como yo. Pues como me han dicho muchos acá, los españoles nos cagamos en todo, desde en la leche hasta en la madre, pasando por incluso religiosidades, sin ser para nosotros nada más que un *cabreo* momentáneo, sin ninguna intención de molestar ni ofender a nadie. Porque para nosotros las "malas" palabras son parte intrínseca de la sociedad española y así vivimos. Mejor o peor, o ni bien ni mal pero, al menos, sí diferente. Porque cuando un español se enfada de las diez palabras, nueve, sin exagerar, o son insultos o se están cagando en algo o alguien. Aquí va mi pequeña aportación.

Rápido que un puertorriqueño conoce un extranjero, viene la mencionada pregunta con la que comienzo este ensayo. Una vez hemos aclarado que soy de Galicia, me aclaran a mí misma: Ahhh, estás de intercambio, a lo

que yo les contesto, que en realidad, estoy estudiando maestría y que soy estudiante internacional, y que ya llevo aquí un *tiempito*. Entonces viene esa bella expresión puertorriqueña, que baja la cabeza y deja los ojos hacia mí, mirándome con cara de *cómo carajo tú vives en Puerto Rico siendo de España*, pero a lo que quizá por la poca inicial confianza, que tampoco podemos decir que no la haya, pues para el boricua la confianza es un concepto diferente al europeo *by far*, solo expresa un *¿¡Qué?¡* o cuando es mejor, es un: *¡¿Qué, qué?!,* que a todos los extranjeros, españoles, argentinos o colombianos nos ha hecho reír en demasía, pues poco a poco, nos dimos cuenta de que cuando un puertorriqueño marca los dos *qués* es para nosotros un *no me lo puedo creer, qué me estás contando, tío/a*, en el caso español. Y ahí es cuando yo entro a explicarles lo bueno que tiene Puerto Rico, pues a veces para alguien de acá es algo increíble que alguien se quiera venir a esta isla a vivir cuando en realidad es de España. Cuando les explico que me encanta Puerto Rico por la amabilidad de sus personas, por lo lindo de sus paisajes, siendo una pequeña isla en la que encuentras playa, ríos y montaña, y que además tiene este clima, en mi opinión, maravilloso, que te permite disfrutar de todas las actividades que desees todo el año, y si a eso le añadimos que lo mejor de la comida es por demás un amarillo con una medalla, entonces, y sólo entonces, el puertorriqueño me contesta: *Es que Puerto Rico está cabrón ¿verdad*?

He tenido quinientos choques culturales, tanto en las palabras como en el actuar de la gente. Si bien de intercambio aprendí muchas cosas, ha sido después, desde los dos años que llevo *de corrido* que entendí todas aquellas que habían quedado poco claras. Lo que sí es cierto, es que una de las primeras cosas que me chocó, a mí y a los otros veinte españoles que llegamos de intercambio, fue la palabra *cabrón*. Cabrón en sus múltiples formas, porque todo *está cabrón,* o *qué cabrón,* o *la pasamos cabrón,* o incluso *Hola cabrón*. Definitivamente, Puerto Rico debe ser el único país del mundo donde decirte cabrón no es un insulto y es hasta casi un cumplido. Quiero que imaginen por un segundo la cara de un extranjero cuando escucha este saludo entre boricuas, o más, cuando ya te conocen y se lo dicen a uno mismo. Decir que nuestra cara se convierte en un poema es poco, pero desde luego no nos dejamos de reír porque si sentimos el "feeling" de que no se está diciendo como insulto, pues además te lo dicen con una sonrisa en la boca de oreja a oreja. No podría decirte que a

más de un hombre no le ha hecho dudar. Pero si el boricua decide insultarte, así sea para referirse a la asumida situación que supone decir que eres un cabrón, optará por decirte pendejo, pero en realidad, debido a la calma del boricua, no puedo decir que haya escuchado a nadie insultarse, al menos no en los círculos que me he movido hasta el momento. A lo sumo, lo máximo que hacen es comentarte de otra persona, *ése es un pendejo/a*. En este sentido, recuerdo cuando alguien me preguntó qué significaba la palabra *gilipollas* en español, a lo que yo contesté, pendejo, y él me contestó, pendeja tú. Ahí comencé a reír o mejor dicho, a llorar de la risa, intentando explicarle que no le había insultado, que eso era lo que significaba. En cualquier caso quisiera aclarar, por si van a España, que si alguien les dice *gilipollas* no va a ser igual al *cabrón* de acá. Sólo por si acaso o por las dudas.

Otro saludo típico del boricua es *¿qué es la que hay?* o en su forma reducida *¿qué es la que?* Sigo insistiendo en que no pueden dejar de imaginar la cara de una persona, que como yo, o como nosotros, contestábamos con incredulidad algo así como *no hay nada* o *cómo que qué hay*. A lo que entonces, los boricuas se quedan con la misma cara que segundos antes habíamos puesto nosotros. O incluso cuando nos preguntan, *¿todo bien?* o *¿estás bien?* y nosotros nos parábamos en mitad de donde fuera que se nos preguntó para contarles y ellos seguían su camino y veíamos alejándose a la persona con cara de si habíamos escuchado bien. Cuando rememoramos estas situaciones, pasados ya tres años, nos ponemos nostálgicos. Porque obviamente después de sucesos como estos, rápido cada uno de nosotros íbamos a contarlo al grupo para entender qué era lo que había pasado, y alguien más avispado que ya le había sucedido, nos explicaba que era una forma de saludar y que en realidad no era una pregunta a ser contestada si no más bien una pregunta retórica.

Nos sentíamos maravillados con la hospitalidad del puertorriqueño. Considero, e incluso me tomo la libertad de hablar por los demás que me acompañaban en aquel intercambio, que el boricua es hospitalario por naturaleza. No dejaba de impresionarnos, cómo una vez hechas las presentaciones previas rápido nos invitaban al *party* o nos decían que cuando quisiéramos ir a su casa, allá por Isabela, Rincón o Fajardo, teníamos las puertas de sus casas abiertas, junto con un plato de comida. Entre abrazos,

besos, habichuelas, arroz y lechón, sin faltar una medalla o un palo (este último acompañado en su primera vez por un *¿qué es un palo?*, asumiendo que no era lo que creíamos) nos darían su mejor bienvenida. Y nosotros nos quedábamos con cara de *me acabas de conocer*. Imagino que es parte de la buena voluntad, que siempre va acompañada de las buenas energías propias de aquellos que hacen bien y generan bien, pero más de una vez me he quedado pensando que quizá invitan a un psicópata y no lo sabrán hasta que ocurra.

Definitivamente, el *party* y el *hangueo* merecen un apartado propio. Porque si bien lo que es *party* lo entendemos con nuestro, normalmente pobre inglés español, lo de *hangueo*, es como decimos en España, para mear y no echar gota. Nos quedamos con cara arrugada e incluso con la fácil adaptación, ya soltábamos dos de los *qués* famosos que identifican a un puertorriqueño en cualquier parte del mundo, además de la consabida mancha de plátano de la que tan orgullosos se sienten. Mancha que a nosotros nos encanta, pues significa tostón, amarillo y mofongo y aún no he escuchado de nadie que no le guste. Pero volviendo al *hangueo*, rápido aprendimos que en esta isla se *hanguea* por todo, y eso nos encantaba, porque en España somos famosos, como decía alguien, por llegar a un lugar, y rápido preguntar *¿y aquí dónde es que se sale?,* entendiendo salir como irse de *party* a la boricua. Y así fue como llegamos a la Avenida Universidad, con el Vidys y el Ocho de Blanco (cualquier persona extranjera, aunque pasado un tiempo puede que mire el Ocho con cierto desdén, sabe que fue su casa por las primeras semanas, incluso me atrevería a decir meses, pues si no has ido al Ocho no has sido estudiante en la UPR) y descubrimos el Refugio y el Boricua. Intentábamos bailar salsa, y quizá lo hacíamos con menos vergüenza o *pachó* cuando nos dábamos alguna que otra medalla y dos o tres chichaítos. Y es que el chichaíto marca, junto con el Ocho, la vida de una persona de intercambio. Entre *shot* y *shot*, que para nosotros nunca dejará de ser un chupito, nos dimos cuenta de que subía más de lo que pensábamos y que había que tener cuidado con el chichaíto ese. Una vez le cogíamos el punto y ya sabíamos cómo lidiar con él, descubrimos Tres Cuernos en el Viejo San Juan y más de uno hizo de este lugar, su catedral.

Teníamos una idea de Puerto Rico traducida al mulato, piña colada y *latin*

flavour. Eso fue traducido más tarde por el famoso *baile*, *botella* y *baraja* que más de un boricua me dijo que era culpa nuestra, pues habíamos sido nosotros, los españoles, los que se lo habíamos enseñado. Por descontado está decir que yo no los veía mal con la triple b, por el contrario, los veía *de lo más bien* (expresión también fantástica que al igual que *jamás y nunca*, no deja lugar a dudas y no puede estar mejor porque ya está de lo más bien). Nos dimos cuenta de que no caían las piñas de los árboles como nos imaginábamos y tampoco la Universidad estaba al lado de la playa como más de alguno me comentó que llegó a pensar seriamente. Pero entonces descubrimos el famoso reggaeton, y no podíamos entender cómo la gente podía bailar de semejante forma en la calle y a la vista de todo el mundo. No sé si es porque nos salió nuestro lado más conservador o porque realmente ciertos movimientos es mejor hacerlos en casa al calor de la intimidad, el caso es que el *shock* fue de todo menos pequeño. Y como parte de la adaptación nos dimos cuenta de que era algo propio y nos disfrutábamos el ver dicho baile como nenes chiquitos que vieran una película para adultos. No mentiré diciendo que más de uno y una se inició en los movimientos mencionados y quedó de lo más contento o contenta. Ahora tampoco miento cuando digo que no podíamos *bregar* con la letra de algunas canciones donde deja a la mujer a la altura de una escoba, y en ocasiones, hasta menos. Pero al fin y al cabo no nos podía gustar todo.

Con semejante forma de bailar, qué no pensábamos nosotros que no se podía hacer. Acostumbradas las europeas como estamos a hacer el famoso *topless* en la playa y ahora cada vez más a estar solo con el famoso *gistro*, tanga para nosotros, cuando una de ellas lo intentó a poco más y se desmayan, no sé si del susto, de la emoción, o de ambas. Darnos cuenta de que se podía bailar (o en su justo sinónimo rozar) pero no nos podíamos quitar la parte de arriba del bikini, nos causó profunda estupefacción. Sobre todo cuando nos dijeron que no podíamos andar *desnúas* por ahí, mientras nosotras entendíamos *enúas* y no sabíamos si las *enúas* eran una famosa tribu que convivía con los taínos.

Y fue entonces cuando descubrimos el famoso *dubi* y no podíamos entender cómo sería posible que nos sancionaran por hacer *topless* pero a esas mujeres las dejaban salir con esos ganchos en la cabeza, que sería más

peligroso en caso de tormenta eléctrica. Porque con todos mis respetos, no hay nada más lindo que lo natural ni nada más horrible y antierótico que un *dubi*. Al menos, son de ese tipo de cosas que entendemos que se hacen en casa y que no sales así a la calle, pues sería como dejarte las legañas en los ojos, y esperar verte linda. Y, sobre todo, esperar que te vean linda, porque al fin y al cabo los que ya te vieron con el *dubi* van a tener serios problemas para verte como la susodicha pretende, pues una vez vista así, ya no hay vuelta atrás posible. Y la gente te ve, aunque vayas en el carro.

Además del *dubi*, no podíamos *bregar* con los bichos. Y lo cantábamos a los cuatro vientos y nos cagábamos en ellos a la española, y decíamos *no puedo con tanto bicho* en la naturalidad de lo que corresponde a bicho igual a mosquito. Al principio veíamos la sonrisa de alguna persona sin darle más importancia hasta que algún *caripelao* o en su defecto *caripelau* nos contó el otro significado de tal palabra. Como ven, nos reíamos mucho, de esa capacidad boricua para decirlo todo en la música, pero sonrojarse en la conversación.

El spanglish parecía que era más cierto de lo que nosotros nos imaginábamos. Para un boricua vas al *laundry* o pides un *lighter*. Y si les dices tintorería o mechero jamás te entenderían. Además de *parquearse* o meter una *feca*, que ya no creo que eso sea spanglish, pues ya lo hicieron propio. Nos extrañábamos de ello mientras alguien nos dijo, con toda la razón, que para ser españoles en las señales de pare, en España, son de *stop*, al más puro estilo inglés. Algo más que nos tenían que enseñar los boricuas. Nos reíamos del énfasis del *¿cómo tú te llamas?* pues no veíamos la necesidad del tú, si se daba por hecho. Entonces alguien nos dijo que los españoles *vamos a por pan* y nos quedamos más a gusto que un arbusto poniendo dos preposiciones. Dicen que eso la R.A.E lo ha aceptado ya, pero imagino que es más por su uso que por su correcta gramática. *Mira pa`llá*, escuchamos a más de uno con cara de asombro, y cuando nosotros girábamos la cabeza, no veíamos nada digno de sorpresa y preguntábamos, *¿dónde?,* con la mayor calma del mundo, hasta que el boricua tenía que explicarte que simplemente era una forma de hablar.

Nos extrañábamos con la relatividad de los tiempos, con el *ahorita* y

esa capacidad léxico semántica que puede implicar una hora como cinco horas. El español no es que sea el más puntual del mundo, pero a lo máximo te llega diez minutos tarde y en caso de que por algún motivo sea más, te avisa. Acá se queda a una hora y ya aparecerá la persona o personas. Y si te molestas por el retraso, te contestan un "*cógelo suave*" con el que todo se soluciona y no te da derecho a réplica. Y, sobre todo, el que se llevaba la palma era el *dame un breaksito* que se usa indistintamente por teléfono que en persona y que tampoco tenemos muy claro cuánto puede llegar a durar, porque el puertorriqueño tiene esa concepción del tiempo particular. Nos dimos cuenta de que, al menos en eso, el Caribe sí era como nos imaginábamos, lento y tranquilo, y por mucho, positivo, pues todo siempre va a estar bien. Otra lección más al estresado europeo. Ahora bien, siempre digo que entre los españoles y boricuas es un punto medio, ni el estrés español ni la calma boricua que a veces pareciera que no tienen sangre en las venas. Un punto medio que no tienen ninguno de los dos y que estará en el medio del Atlántico y aún no lo hemos encontrado.

Además de las expresiones están los gestos. Cuántas veces un boricua no me habrá levantado la nariz al menos dos veces para dejarme saber que no entiende lo que le estoy diciendo. La primera vez que me lo hicieron le pregunté qué era lo que olía mal. O el famoso movimiento de boca, que pareciera que te están tirando un beso al más estilo obrero en construcción, cuando en realidad lo que hacen es señalarte algo para que lo veas o para que entiendas que está allí, allí donde sus labios señalan. El otro día me sucedió en el aeropuerto de Nueva York, la otra ciudad de Puerto Rico como dice Luis Rafael Sánchez, mientras estaba sentada en una cafetería leyéndome un libro, que un señor me hizo el mencionado gesto. Fuera de todo, lo miré con la mayor seriedad posible preguntándome interiormente qué le pasaba a ese tipo, hasta que me siguió señalando y ante mi cara, me preguntó si estaba libre el lugar de al lado. Le dije que sí, riéndome de mi ingenuidad, pues al fin y al cabo estábamos en otro lugar de Puerto Rico, pero parece que mi cara le intimidó y decidió sentarse en otro lugar.

Cuántas veces no nos dijeron los boricuas, que los españoles somos demasiado fuertes en nuestro trato, que somos demasiado directos y que, en ocasiones, se sentían maltratados. Todos me ponían el ejemplo

del camarero español (que acá no es camarero, es mesero) que ya de por sí te atiende con rapidez y desgana, una vez trae lo pedido te lo tira en la mesa y, al poco, te pregunta si quieres postre, y si le dices que no, te pregunta si te trae la cuenta, y no te pregunta si todo está bien, porque eso jamás lo pregunta un camarero español. Cuando me contaban estas historias pensaba que el boricua era demasiado sensible. En este caso, por ejemplo, una estancia mayor me ha dejado ver que tenían razón y cuánta. Pues cuando ahora voy a España me siento igual de maltratada por el camarero español, pero como buena española, lo miro con mi mitad cara boricua pensando *éste es un pendejo* y mi mitad española de *mira qué gilipollas*. Admito, sin lugar a dudas, que los puertorriqueños no son tan sensibles como creía y que me equivoqué. Y esto, precisamente, es lo más bonito de todo, pues yo *jamás y nunca* me habría dado cuenta de ello si no es porque he tenido y tengo la fortuna de vivir en otro país y poder verme desde fuera. Quizá ya lo hayan escuchado antes, pero no por ello es menos cierto, y es que una vez sales del país donde te criaste, en el cual yo viví hasta los 22 años, y vives por algún tiempo en otro, puedes volver, pero ya no regresar, porque ya no eres el mismo. Ya no soy la misma, y me siento, a veces, extranjera en mi propio país. Así me encanten los tostones, para mí *jamás y nunca* será lo mismo que una tortilla española o que un pulpo a la gallega. Si algo hacemos bien los españoles es comer. Y eso lo extraño, en ocasiones, más que a mi madre. Pero cuando voy a España no dejan de *tripearme* cuando digo *carro* pues para nosotros no es más que el carro que tira de los caballos, no el *coche*, cuando digo *chévere* para los españoles sería más un *de puta madre* (rectificando que hablamos mal hasta para decir algo bueno), y cuando ya comienzan a vacilarme con la famosa sustitución de L por la R cuando digo *Puelto Rico*, de la que yo misma me reía y juré que jamás se me pegaría y ha terminado de ganarme la isla hasta en eso. Al menos aún conservo la Z y la C cuando digo zapatero o cemento. Me dicen que ya no soy española, que estoy boricuizada, y yo les contestó que sí, que yo ya soy boricua para que tú lo sepas.

La vida después del *Facebook*

Mariela García Hernández

¿Tienes *Facebook*? Esa es la pregunta común de la época actual. Hace algunos años se pedía el número de teléfono, pero al parecer, el mismo se utiliza más para conectarse al "Internet" y navegar en las redes sociales, que para hablar o conversar. El susodicho se ha quedado con todo el globo terráqueo, nos ha invadido el hogar, las amigas, el compadre y en ocasiones, hasta nos ha despistado al marido. El muy simpático *Facebook* nos ha permitido hablar más con los lejanos, nos ayuda a expresarnos y hasta nos recuerda las fechas de cumpleaños de todo el mundo. Es algo increíble lo que nos ayuda el muy sinvergüenza.

En cuanto a la privacidad supongo que estaremos todos de acuerdo en que la misma anda de fiesta desde que se empató con el amigo. Anda uno en una celebración sin intención de hacerse notar, cuando de pronto aparecen dos o tres celulares con cámaras espectaculares y antes de que hayas encontrado un asiento, porque llega uno a saludar a todo el mundo, pues el teléfono te avisa que tienes una notificación. Qué lindos son nuestros amigos que se van corriendo a publicar nuestra visita. Se toman la molestia de etiquetarte en una foto, especificando el lugar, la hora y todos los que nos acompañan; pero qué buena gente es. Claro, que eso no tiene nada de malo, porque es muy agradable divulgar nuestra vida y todo lo que hacemos.

Este detalle de las publicaciones es muy interesante porque algunas de nuestras amistades tienen esta única habilidad de informarnos de tantas cosas que viven en su día a día, que sinceramente cuando uno los ve, no encuentra qué preguntar porque ya lo sabemos todo. Es maravilloso; se entera uno del café compartido, de la hora de llegada, de salida, de la comida y hasta de la cagada (disculpe usted la chabacanería). Es una gran aventura navegar por los perfiles experimentando las distintas sensaciones: tristeza, envidia, risa o quizás asombro. Usted experimentará cualquiera, todo depende de a quien usted visite. Uno de mis favoritos es la de aquellos que usted conoce bastante bien, ya sea por ser familia, amigo cercano, compañero de trabajo o lo que sea. Es tan divertido leer sus estatus de motivación o de alegría y proyección de seguridad; de pronto recuerda usted

aquellas muy repetidas escenas de situaciones totalmente distintas a las que se leen allí. Se queda uno anonadado, eso debe ser que seguramente no lo conocíamos bien o quizá ya cambió (suele suceder).

Ni hablar de la apariencia y el grandioso estilo de vida que recorre la famosa red social. Allí la mayoría está muy bien, se prefieren las fotografías con copa de vino en la mano y no con un vaso de plástico que tiene tan poca clase. Los vestidos son imposibles de repetirse porque la reputación de buena posición se va al piso inmediatamente. Las poses pueden ser muy variadas, desde una *selfie*[1] hasta la boca como el pico de un pájaro o los brazos como los de una modelo; lo cierto es que la naturalidad es algo difícil de observar en nuestra famosa red social.

En fin, que la vida después del *Facebook* ha sido un poco diferente, porque antes, no había tanta fotografía de cuanto mono quiere pararse frente a un espejo, uno no se enteraba de cada detalle de la vida de la gente, no se preocupaba tanto por la ropa que usar aquí y allá. ¿La ropa? Pues sí, porque escucho a mis amigas decir que el vestido aquel ya me lo puse y no quiero que me lo vean nuevamente. ¿Será que la ropa ahora es desechable? Tal parece que sí. Ni hablar de aquella época cuando nos sentábamos a hablar con alguien y no se distraía con tanta frecuencia para revisar el teléfono. Es un tanto perturbador intentar captar la atención de los amados y hasta de los detestados y no lograrlo; es que el bendito *Facebook* tiene mucho para entretener y nuestra vida después de su llegada ha sido tenebrosa.

[1] Es una autofoto o autorretrato tomado por el mismo individuo utilizando una cámara fotográfica, digital o un teléfono celular o móvil.

Devolución

Ángel M. Trinidad Hernández

A devolverle sus besos
me dirijo con premura,
desharé la gustadura...
quemaré sus embelesos
prendidos entre mis huesos.
Los besos de brujería
le devolveré en porfía
uno a uno, sin recato;
entre mis labios los ato
por si regresa algún día.

Por si regresa algún día,
entre mis labios los ato
uno a uno, sin recato,
le devolveré en porfía
los besos de brujería
prendidos entre mis huesos.
Quemaré sus embelesos,
desharé la gustadura,
me dirijo con premura
a devolverle sus besos.

(14 de febrero de 2014)
Pies forzados de *Punto Guajiro*

Un velero de papel

Ángel M. Trinidad Hernández

Un velero de papel
abriéndose travesía
de mis manos se salía ...
degustándose la miel
tramo a tramo, de su piel,
del santo crisma al calzado,
desde el velero mojado,
tras asirme a su pollera
por mucho que lo escondiera
le descubrí aquel recado.

Le descubrí aquel recado
por mucho que lo escondiera,
tras asirme a su pollera
desde el velero mojado.
Del santo crisma al calzado,
tramo a tramo de su piel,
degustándose la miel
de mis manos se salía
abriéndose travesía,
un velero de papel.

(6 de feb. 2014)
Pies de *Punto Guajiro*

El flagelo

Ángel M. Trinidad Hernández

Colgado de sus ojeras,
sin oprimir la almohada,
ni haber ingerido nada...
ni levantar sus caderas,
el viejo asintió de veras
a pesar de su desvelo,
la muerte, con su flagelo,
de su amada disponía;
su lacrimario vertía
en la arruga de un pañuelo.

En la arruga de un pañuelo
su lacrimario vertía;
de su amada disponía
la muerte con su flagelo.
A pesar de su desvelo,
el viejo asintió de veras,
ni levantar sus caderas,
ni haber ingerido nada
sin oprimir la almohada,
colgado de sus ojeras.

Ángel M. Trinidad (29 dic. 2013)
Pies de Benito Matachana

Sin tv ni celular

Ángel M. Trinidad Hernández

De los libros y la lluvia
penden la madre y el hijo
pasatiempo y regocijo...
entrambos cuando diluvia.
En “latín” se dice “pluvia”
y es poética al caer
al alba o atardecer
cantando a son de cencerro
oyendo ladrar al perro
el niño aprende a leer.

El niño aprende a leer
oyendo ladrar al perro
cantando a son de cencerro
al alba o atardecer.
Y es poética al caer
en “latín” se dice “pluvia”
entrambos cuando diluvia
pasatiempo y regocijo
penden la madre y el hijo
de los libros y la lluvia.

Ángel M. Trinidad (16 de dic. 2013)
Pies de Nicole Teresa

A MANUEL SOTO PAREDES (1946-2014), ÚLTIMO RENACENTISTA

Ángel M. Trinidad Hernández

La honda pena nos embarca
al claustro de este recinto;
con dificultad la pinto
en versos de dura marca.
Porque la muerte demarca
los límites de la vida,
mas una lección se anida
de talante universal,
que hay que llegar al final
de una obra bien leída.

El compañero Manuel
Soto Paredes partió
de repente, y nos dejó
mezcla de tristeza y miel
por las memorias que de él
se guardarán en la pista,
Manolo enciclopedista
de alma libre y generosa,
un título su nombre adosa:
Último renacentista.

Estudioso del idioma
ya vernáculo o extranjero,
coloquial o lisonjero,
de Atenas como de Roma.
Clásicos de daca y toma

que iluminaron al mundo
antiguo, por lo fecundo
en tragedias y aritmética,
filosofía y poética,
marcando un paso profundo.

Gran conocedor del arte
clásico como helenista,
medieval, renacentista,
y Erasmo por estandarte.
Insobornable baluarte
de la razón y el sentido
común, tanto que aün dormido,
o creyendo que lo estaba,
un clásico recitaba
entre ronquido y ronquido.

Aristófanes y Esquilo,
Sócrates, Platón y Homero
le asisten con el remero
junto a la Venus de Milo.
Docto profesor de estilo
ameno, vivaz, jocoso,
educador laborioso,
humanista por demás,
amigo leal, veraz
Quijote caballeroso.

Sabedor de los acentos
de las regiones de España
y el Mare Nostrum que baña
Granada de espuma y vientos.

de La Alhambra y los conventos,
mezquitas y capitel;
amor del alma y la piel
por su amada, y los hermanos
del barrio de los gitanos,
la gran Sarita Montiel.

Para todos siempre tuvo
una palabra galante
o un consejo rebosante
de sapiencia, mas se abstuvo
de la arrogancia y mantuvo
la virtud de la humildad
brillante, intensa en la faz
de los sabios verdaderos
que no presumen de fieros
ya que la vida es fugaz.

(2 de diciembre de 2014)

Hermosas Rosas Blancas

Edward García González

Mañana al amanecer cuando el
sol vuelva a levantarse quiero
cubrir tu cuerpo con hermosas
rosas blancas para que tu belleza
se refleje en cada una de ellas

Mañana al amanecer cuando el
sol se levante quiero cubrir tu
cuerpo con hermosas rosas
blancas para recordar este
momento de amor y placer que es
la luna de miel y decirte al oído
que te quiero y que nunca podría
querer a otra mujer como te
quiero a ti

Mañana cuando el sol vuelva a
levantarse quiero cubrir tu cuerpo
con rosas blancas, decirte al oído
todo lo que siento muy adentro
de mi ser

Mañana al amanecer, cuando el
sol se levante quiero decirte al
oído que te quiero, que te amo,
que te llevo guarda en mi alma
como el más grande tesoro, como
lo que más quiero en la vida

Mañana al amanecer quiero verte
cubierta de hermosas rosas blancas

Y es que no te puedo olvidar

Edward García González

Cuando escucho los pájaros cantar
me hacen recordar tu hermosa voz
y es que no te puedo olvidar,
cuando veo las estrellas en la noche
yo no veo estrellas yo solo
te veo a ti y es que no
te puedo olvidar

Cuando veo las flores de un jardín
solo te recuerdo a ti y es que
te llevo grabada en mi mente y es que
te llevo grabada en mi corazón,
te recuerdo cada día y cada noche
porque no puedo dejar de soñar ni
pensar en ti y es que no
te puedo olvidar

Cuando veo el amanecer, cuando
veo el sol levantarse vuelvo a
pensar en ti y es que no
te puedo olvidar me haces mucha falta y
quisiera volver a tenerte a mi lado
pero sé que estas muy lejos de mí y
solo me queda recordarte en cada
amanecer, en cada flor y en cada
estrella y es que no
te puedo olvidar

Cuando veo la luna vuelvo a
recordarte y es que no
te puedo olvidar cuando escucho los pájaros
cantar creo oír tu hermosa voz, porque
te tengo grabada en mi corazón y en mi mente
cuando miro una rosa me hace recordarte y es que no
te puedo olvidar y es que
te llevo grabada en lo más profundo de mi alma

Inalcanzable

Sarah C. Otero Joy

Romper las barreras
sobrepuestas
sobre la línea recta de mis pies,
o rasgarle al miedo su vestido
develando su antigua desnudez
son faenas ciclópeas
para mis manos cautelosas
sin señales de callos en la piel.
Solo puedo volar de mí la Mirada
en un arranque inesperado
tragándose el universo
en un verso.
Montada en el hilo sutil del horizonte
como un pájaro de luz sobre una rama,
temblorosa, estática
bebiéndose el azul sin alcanzarlo.

Narcisos Negros

Sarah C. Otero Joy

En un momento,
un hombre que camina
por la calle,
sin sospechar que hay sombras,
desdibujando cuerpos,
es herido en la frente.
En un momento,
una vida se escurre
como un río pequeño,
un cuerpo se vacía
quedando un cascarón al descubierto.
En un momento,
una ciudad se cubre
de narcisos negros.

GUÍA PARA EL ENVÍO DE COLABORACIONES

Se recomienda que los autores se rijan por los siguientes criterios:

1. Los trabajos deberán ser inéditos; quedarán como propiedad del autor, pero se solicita que de publicarlos posteriormente en otro medio se indique su previa publicación en esta revista. Se considerarán trabajos tanto en español como en inglés. Los artículos no deberán pasar de quince páginas, a doble espacio en tamaño de 8.5" por 11", letra número 12 y grabado en memoria USB, DVD o CD en el programa *Word de Windows*.
2. En una hoja aparte, el autor indicará su dirección postal, número telefónico, lugar de trabajo y especialidad. Incluirá, además, una breve ficha biográfica.
3. Se recomienda seguir uno de los siguientes formatos bibliográficos: MLA, Turabian, APA o Chicago, los de Ciencias Naturales pueden utilizar su propio sistema.
4. La Junta Editora se reserva el derecho de aceptar o rechazar los trabajos sometidos. El contenido y el estilo son responsabilidades únicas de los autores. La junta editora no reescribirá trabajos.
6. Las colaboraciones deberán enviarse a:

PRISMA /UIAPR-Arecibo
P.O. Box 4050
Arecibo, PR 00614-4050

NUESTROS COLABORADORES

Esther Albors Vélez. Posee el rango de Catedrática Auxiliar de Inglés de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. B.A. en Inglés de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y M.A. New York University. Es miembro de la Junta Editora de *Prisma*.

Antonio Álvarez Rivera. Es profesor universitario y literato. Imparte cursos de español en la Universidad Interamericana, Recinto de Arecibo. Impartió cursos de español en la Universidad del Este y en la Universidad de Puerto Rico en Utuado. Tiene un B.A. en español y una M.A. en Estudios Hispánicos de la Universidad Católica de Puerto Rico.

Wanda Balseiro Chacón. Posee el rango de Catedrática Auxiliar de Español de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. Además, posee un B.A., M.A. y Ph.D. en Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Lara Caride Alonso. Licenciada en Historia por la Universidad de Murcia (España). Actualmente realiza un doctorado en Historia en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, mientras ofrece clase de Historia de España como profesora como parte del programa doctoral. Su ensayo, *Una extranjera en Puerto Rico*, recibió la mención honorífica del I certamen literario de la facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras en el año 2013.

Nancy Corchado Robles. Se encuentra completando la tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, España, en la especialidad de Comunicación Audiovisual. Trabajó como Profesora en la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Posee un MA en Comunicación Pública de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras 1999.

Edward García González. Contable de profesión. Posee un BA en Administración de Empresa y Contabilidad de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez y una MA en Ciencia de la Contabilidad de Strayer University, Washington D.C. Publicó el poemario titulado *Cuando regrese la primavera*.

Mariela García Hernández. Es profesora de español. Posee un bachillerato de la Universidad Adventista de las Antillas y la maestría de la Caribbean University. Actualmente, se desempeña como maestra en el Departamento de Educación de Puerto Rico y como profesora en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo.

Dannelle Gutarra Cordero. Posee el rango de Catedrática Auxiliar de Virginia Commonwealth University e imparte cursos en el Departamento de Estudios Afroamericanos. Posee un Ph.D. de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Impartió cursos subgraduados y graduados en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto Metropolitano.

Juan R. Horta Collado. Es Catedrático de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. Posee un B.A. en Historia de América de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez. Además, posee una M.A. en Estudios Puertorriqueños del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Tiene un Ph.D. en Literatura y Cultura Hispanoamericana de Arizona State University. Es miembro de la Junta Editora de *Prisma*.

Sara Otero Joy. Es profesora universitaria y literata. Imparte cursos de español en la Universidad Interamericana, Recinto de Arecibo. Tiene un B.A. en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Además, tiene M.A. y un Ph.D. del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

Lorna Polo Alvarado. Es Catedrática Asociada y Directora del Departamento de Idiomas, Universidad del Turabo. Posee un doctorado de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Irma Rivera Colón. Dra. en Literatura puertorriqueña y del Caribe, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Maestría en Creación literaria de Sagrado Corazón. Autora de Sonetos y otros vuelos (2005), Canasta de ojos (2010) y La huella de Palés (2012).

Delia Stella González. Es profesora en la Universidad del Turabo. Doctoranda del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
Autora de la novela *En el umbral de tu voz*. Además, es abogada.

Luis F. Santiago Álvarez. Es Catedrático Asociado de Historia del Recinto de Arecibo de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Posee un B.A. Universidad de Puerto Rico, una M.A. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, además de un Ph.D. de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la Junta Editora de Prisma.

Josué Santiago Berríos. Posee el rango de Catedrático de Español del Recinto de Arecibo de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Tiene un B.A. de la Universidad de Puerto Rico, una M.Th. del Seminario Evangélico de Puerto Rico, una M.A. de la Universidad Interamericana de Puerto Rico y un Ph.D. del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Es miembro de la Junta Editora de *Prisma*.

Ángel Santiago Reyes. BA y MA, con especialidad en Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico, en el Campus de Rio Piedras. Universidad de Ohio State, Columbus, Ohio, donde se especializa en Literatura Hispanoamericana. Ha trabajado como Maestro de Teatro para el Departamento de Educación de Puerto Rico y como instructor y profesor de español en Ohio State University, Denison University y Columbus State Community College en el estado de Ohio, Estados Unidos. Impartió cursos en el departamento de Estudios Humanísticos en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. Ha publicado artículos sobre cultura popular latinoamericana en revistas de Estudios Culturales en España y Brasil, además es autor de cuentos y obras de teatro. Ha expuesto en congresos de Cultura popular y en congresos de Literatura y teatro en Estados Unidos y México. En el teatro ha participado como actor, asistente de dirección y director de varias producciones de teatro.

Ángel M. Trinidad Hernández. Es Catedrático de Religión del Recinto de Arecibo de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Posee un B.A. del Saint John Vianney Seminary, una M.A. Saint Vicent de Paul Regional Seminary y un Ph.D. Graduate Theological Foundation. Además, es miembro de la Junta Editora de *Prisma*.

UNIVERSIDAD · INTERAMERICANA · DE · PUERTO RICO · INC · FUNDADA · 1912 ·