

¿PUEDE SILVINA HABLAR? MASCARADAS JÍBARAS EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA

a Mami, por un silencio tan poblado de voces

En su "Introducción" a la primera edición en inglés de *La charca*, Juan Flores señala que la lectura que tradicionalmente se ha hecho de la principal novela de Manuel Zeno Gandía ha desenfocado su atención de la polaridad dinámica entre sus dos personajes principales. La crítica ha visto la novela como representativa de la mirada clínica del naturalismo y de cierto modo ha reducido sus dimensiones semánticas al leer la voz de Juan del Salto como representativa de su voz autorial.¹ Flores llama la atención a que de este modo, la novela queda reducida a una interpretación binaria que presenta, por un lado, a los propietarios como patriarcas condolidos y preocupados por la condición de vida y el porvenir de *sus* campesinos, quienes, por otro lado, son como miasmas enfermas, incapaces de superar su estancamiento social y físico y, por lo tanto, expuestos a la corrosión del mundo del comercio. Según esta perspectiva, se asume que la preocupación del hacendado por los campesinos es auténtica, por lo que los primeros como clase pueden representar los intereses de los segundos. Silvina, "la otra protagonista", es simplemente el ejemplo más dramático de la enfermedad del campesinado.

Flores rechaza esta interpretación y destaca que Juan del Salto es solo una parte del protagonismo de la obra y su rol es principalmente pasivo. A pesar de lamentarse continuamente de la pusilanimidad de los campesinos, él también permanece contemplativo ante la posible muerte del niño que es arrastrado por el río. Silvina, en cambio, es la que ocupa el rol central en términos dramáticos, mediante lo cual el narrador presenta la desconexión entre las dimensiones intelectual y dramática del mundo ficticio de la novela.² Lo que destaca en *La charca*, no es la actitud paternalista de Juan del Salto como posible conciencia salvadora del campesinado, sino la distancia entre su discurso y el mundo de los campesinos que producen su riqueza y cuyo bienestar

¹ Véase, Juan Flores "Introduction", *La charca*, trans. Kal Wagenheim, Maplewood, Waterfront Press, 1984. Reimpreso como "Refiguring *La charca*", *Divided Borders*, Houston, Arte Público Press, 1993; pp. 71-84; y como "Estudio preliminar: una reinterpretación de *La charca*", en Manuel Zeno Gandía, *La charca*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1999; pp. 9-29. Las citas corresponden a la versión de *Divided Borders*.

² *Ibid.*, p. 73 y p. 74.

él pretende defender. No se puede ver a Juan del Salto como situado por encima de este mundo estancado, como una conciencia impotente, parecida a la omnisciencia de la voz narrativa, sino hay que verlo como parte del estancamiento; tanto porque de este mundo proviene su fuente de riqueza como porque de este modo se dramatiza la incapacidad de los hacendados de representar a los campesinos o de hablar por ellos.

Según Juan del Salto y la crítica que lo ve como representativo de la ideología de la novela, Silvina no puede hablar. El tendría que hablar por ella y por el campesinado. En el primer capítulo en que aparece Juan del Salto se le presenta tratando de hacer que Marcelo hable y delate el crimen de Galante; es el propietario quien cree que puede propiciar la voz del campesino. Sin embargo, en vez de considerar el silencio de Marcelo como muestra de su pusilanimidad se podría ver como una resistencia desconfiada del campesino, quien no sabe distinguir con quién está aliado su patrono y cuán capaz es éste de proteger sus intereses y derechos. Esta escena subraya la distancia entre el posible discurso del campesino y su interpretación por el hacendado. Incluso, más adelante en la historia se dramatiza, aún más, cuando Juan del Salto lejos de influir "positivamente" a los campesinos, es presentado como si estuviera contaminado con el silencio cómplice de Marcelo, ya que también se resiste a colaborar con la investigación del asesinato de la vieja Marta.

Flores sugiere interpretar, en cambio, el silencio de Silvina y su muerte final como resistencia al dominio masculino al que ha estado sujeta. Silvina termina liberándose de la naturaleza que la sujeta al principio y se expresa con las acciones de su cuerpo y no mediante palabras como Juan del Salto: su lenguaje es dramático o performativo y no poético, filosófico o letrado. Entonces, al no expresarse en un lenguaje comprensible para la clase dominante, su discurso necesita de y está sujeto a las interpretaciones de algún interlocutor, como si necesitara que alguien hable por ella.

Gayatri Chakravorty Spivak analiza una situación similar en la que el discurso de los sectores sub-alternos de la sociedad, en especial del tercer mundo, está sujeto a las interpretaciones de otros mediadores. En su valioso artículo "Can the Subaltern Speak?", al que adeudo el título de este trabajo, Spivak desenmascara los intentos de la intelectualidad primer mundista y de los sectores intermediarios de la política neo-colonial de ser intérpretes del discurso de los sectores subalternos, para proponerse a ella como representante de la voz de estos últimos.³ El ejemplo propuesto por Spivak llama la atención por su parecido con Silvina, pues también se trata de la interpretación de los signos

³ Spivak define dos momentos de representación del discurso del otro: uno en que se asume la representatividad de hablar por él/ella y otro en que se trata de reproducir retóricamente su discurso. Ver Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", Cary Nelson and Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Bloomington, University of Illinois Press, 1988; pp. 271-312.

de una campesina que se suicida. Spivak apunta que el carácter significativo del suicidio de la campesina pasa inadvertido por la autoridad política, pero que ella es capaz de interpretarlo como un signo de resistencia subalterna, gracias a su dominio del código semántico en el cual el suicidio de la campesina se inscribe. Y es ella, conocedora de este código, quien lo puede interpretar y traducir para que sea comprensible en el registro lingüístico del sector dominante y para los intérpretes del primer mundo. La voz de la subalterna, en este caso, se inscribe sobre su propio cuerpo muerto y Spivak se propone como intelectual del tercer mundo que puede representar su discurso de manera que sea comprensible para las autoridades tercer y primer mundistas.

La lectura de Spivak del cuerpo de la campesina provoca una interpretación similar del cuerpo de Silvina en *La charca*. Flores recuerda que desde su propio nombre, Silvina tiene una relación estrecha con la naturaleza, la selva, y desde su presentación en el primer capítulo observa la diferencia entre la perspectiva autorial y la del personaje en relación al paisaje. El narrador acentúa la diferencia entre su perspectiva y la del personaje cuando la presenta así: "Silvina miraba sin ver. Aquel exterior poético [...] no la abstraía: aquel sosegado atardecer no interesaba a sus catorce años".⁴ Indiferencia que resulta más comprensible al recordar que en las primeras líneas de la novela se presenta como si ella y la naturaleza estuvieran estrechamente ligadas: Silvina está "asida a dos árboles para no caer" (1), pero bajo una condición de sumisión, pues más adelante se le describe "siempre sujeta a los árboles" (3). Al ser parte del paisaje, éste le es indiferente. Mediante este contraste de perspectivas, el narrador acentúa la distancia entre su discurso literario y el del campesinado de la obra. Su mirada panorámica sugiere una visión de la totalidad que permite su interpretación, privilegio que no comparten los campesinos como Silvina.

Sin embargo, esta sujeción termina al final de la novela. Precisamente huyendo del control y del maltrato masculino, la maleza abre camino a la fatal caída de Silvina.

La vertiente, llena de árboles y malezas, abrió camino al cuerpo [...] arrastraba en la caída montones de piedras rodadizas que la seguían como si aquellas piedras, más piadosas que los hombres, quisieran, en fúnebre cortejo, acompañarle hasta el fondo. (208, énfasis añadido)

La personificación de la maleza que se abre y siente compasión contrasta con la sujeción inicial del personaje y podría interpretarse la muerte de Silvina como una consecuencia natural, producto de su epilepsia, en la que su albedrío no interviene. Sin embargo, a pesar de que se describe la caída como consecuencia de un ataque epiléptico, la carrera en la que acontece es producto de

⁴ Manuel Zeno Gandía, *La charca (crónicas de un mundo enfermo)*, Río Piedras, Editorial Edil, 1997; p. 2. Todas las citas corresponden a esta edición y serán anotadas con la página entre paréntesis.

que “[c]ierto día, Silvina no pudo más” (204) y huyó de los tormentos que le causaba su concubino de turno, Inés Mercante. Esto permite ver su muerte como un acto de liberación parecido al de la campesina hindú, analizado por Spivak: entonces Silvina se expresa a través de su cuerpo muerto y la novela es la representación de su discurso, según se propone en las líneas finales:

Sólo el río quedó murmurando en aquella soledad de muerte, siempre movedizo, siempre inquieto, siempre sonante, como si arrastrara en su corriente el prolongado lamento de un dolor sin bálsamo, como si llevara disuelto en su linfa el llanto de una desdicha que nadie enjuga, que nadie consuela ¡que nadie conoce! (210)

Como sugiere Flores, el río funciona como metáfora de la narración misma y ésta como la revelación de ese lamento, alegadamente desconocido. Entonces río y novela prolongan y hacen comprensible la “voz” de Silvina, voz que sólo se transmite a través de la imagen de su cuerpo muerto. Visto desde esta perspectiva, se replantea el problema ético del discurso patriarcal y del propio discurso literario: a la pregunta que sirve de título a esta reflexión —¿Puede Silvina hablar?— habría que añadirle otra: ¿Pueden hablar por ella Juan del Salto y/o Zeno Gandía? La narración se inscribe precisamente en ese espacio en el que ella no puede hablar y, ante su silencio, sólo el río queda como extensión de su lamento. Más que dar una respuesta definitiva a ambas preguntas, en *La charca* se plantean las dificultades políticas, retóricas y éticas de la representatividad de la voz del campesinado en la literatura puertorriqueña. Se trata de un lamento que se asegura que “nadie conoce”, aparentemente a pesar de que la propia novela lo “representa” retóricamente. La polisemia de la última frase de la novela deja abierta la posible conclusión de que en ella —la novela— esté representada la voz de Silvina, al llamar la atención a un hueco semántico entre la representación y su objeto representado, como también puede servir de advertencia para que el sector letrado le preste atención y se interese en conocer ese “discurso-llanto” más allá de los gestos de Juan del Salto, del padre Esteban y del doctor Pintado, incluso hasta del propio Zeno Gandía.

La distancia entre las dimensiones intelectual y dramática del mundo ficticio de *La charca*, vista por Flores, metaforiza la dificultad del discurso de los hacendados de representar a los jíbaros. A pesar de su continuo compadecimiento de los campesinos, Juan del Salto no puede representar a Silvina, tanto en su aspecto político de representar y defender sus intereses, como tampoco en el aspecto retórico de reproducir su discurso. Sin embargo, la novela se propone como reproductora del lamento de Silvina y en este sentido como representativa de su voz. Indirectamente, al tematizar la distancia entre los discursos —intelectual, propietario y campesino—, Zeno se inscribe en el tropos más característico de la literatura puertorriqueña del siglo diecinueve: la creación de la identidad del sujeto literario puertorriqueño mediante la incorporación de la imagen del jíbaro.

Este tropos se va formando desde las primeras décadas de ese siglo, en algunos escritos publicados en periódicos. Uno de los más característicos es las "Coplas del jíbaro" de 1820. Estas "Coplas", que aparecieron inicialmente en un manuscrito anónimo, parodian la interpretación libertina de la letra de la constitución por medio de la reproducción mimética de una supuesta voz jíbara. Esta mala interpretación confunde libertad con libertinaje y con la eliminación del respeto a las autoridades. Según esta voz reproducida en las "Coplas", gracias a la "Costitución", se le puede pegar al padre y al gobernador, echar a perder a una mujer, gritarle al juez, no hay que darle dinero a la iglesia, se liberarán los presos y hasta se puede tener una querida,

Pues jestá escribio
con letras de moide
que no hay estensión
de ricos ni probes.⁵

Sin embargo, las "Coplas del jíbaro" fueron leídas literalmente e interpretadas como peligrosa incitación al libertinaje que amenazaba la estabilidad de la propia constitución. De hecho su publicación en el periódico *El investigador* obedece a que se consideraba "al autor de las *Coplas del jíbaro*" como "enemigo libeloso" de "nuestro sistema constitucional".⁶ No se hicieron esperar las cartas de felicitación al periódico que reiteraban su ataque a las "Coplas", considerándolas como "papel detestable, irreligioso [y] subversivo" que intentaba "destrozar el grandioso edificio de nuestra deseada redención". A pesar de que se reconocía que el autor no era más que un "supuesto Jíbaro", no se leía la ironía de las coplas, la que tuvo que ser revelada por el propio autor, Miguel Cabrera, poco más de una semana más tarde. En una carta publicada a finales de junio de 1820, Cabrera "manifiesta sus sentimientos liberales y se queja" de la malinterpretación de la que han sido víctimas sus "Coplas".⁷

Francisco Scarano interpreta la publicación de las "Coplas del jíbaro" y la polémica que despertaron como parte de un momento inicial de la "mascarada jíbara" desde la que se construye la identidad puertorriqueña.⁸ Según este historiador, esta mascarada es construida por la clase propietaria insular como signo de identificación con la isla para diferenciarse de propietarios y autoridades peninsulares. La mascarada también demostraba la apropiación de las estrategias de resistencia subalterna de los campesinos puertorriqueños, en la

⁵ Citado en Antonio S. Pedreira, "La actualidad del jíbaro", *Tres ensayos*, Río Piedras, Editorial Edil, 1969; p. 59.

⁶ "Editorial", *El investigador*, 22 de junio de 1820; citado en Pedreira, *op. cit.*; p. 57.

⁷ Pedreira, *op. cit.*; p. 61. La carta de Cabrera es del 30 de junio de 1820.

⁸ Francisco Scarano, "The Jíbaro Masquerade and the Subaltern Politics of Creole Identity Formation in Puerto Rico, 1745-1823". *American Historical Review* (1996), 1398-1431; todas las traducciones de las citas son mías.

que resistir a la autoridad no significa oponérsele radicalmente. La máscara, como en cierta medida demuestran las "Coplas", le permite al propietario disimular su crítica al gobierno con la inocencia y/o la ignorancia del campesino, de manera que no se confundiera con el radicalismo independentista de las nuevas repúblicas suramericanas. Para ello, dice Scarano, esta máscara se nutría de la identificación del jíbaro con conductas indómitas y de resistencia al trabajo en las haciendas y plantaciones por parte del campesino libre, tema que se discutía en diversos documentos y cartas de relaciones, como las cartas del Comandante O'Reilly, así como también posteriormente lo señalan desde puntos de vista más liberales Alejandro Tapia y Rivera y Salvador Brau. La mascarada jíbara entonces representaba un doble signo de identidad con el territorio y con estrategias subalternas de resistencia.

Sin embargo, según Scarano, en este momento inicial "los entendimientos culturales necesarios para decodificar la mascarada política no eran transparentes o ampliamente compartidos".⁹ La polémica alrededor de las "Coplas" ejemplifica la confusión causada al malinterpretar la máscara y tomarla como representativa de una voz "real". Unas coplas que parodian la posible malinterpretación de la letra de la constitución, por parte de sectores iletrados, paradójicamente resultaron en la malinterpretación de la máscara paródica por parte de los sectores letrados. Pero no se puede pasar por alto que las "Coplas del jíbaro" se prestaban a esta mala lectura, pues ubicaban en el otro, en el jíbaro, los posibles peligros de la mala interpretación de la constitución y no en voz de alguien letrado. Se apunta a la distancia entre propietarios y campesinos: según los primeros, si era posible que los campesinos entendieran la letra de la constitución como una invitación al libertinaje y por lo tanto aumentarían su resistencia al trabajo en las haciendas y plantaciones. Por eso las "Coplas" se consideran peligrosas, pues en vez de representar la identidad como disfraz se prestaban a que se confundiera la máscara con el rostro, y no se reconociera el disfraz.

Según su autor, las "Coplas del jíbaro" solamente aspiraban a ser reconocidas como máscara y no como identidad, como recurso retórico que no aspira a representar la realidad. En cierta medida esperaban que se reconociera la distancia entre las palabras y las cosas, entre discurso y realidad, y al ser leídas literariamente se comprendería el uso de la máscara. Entonces, en esta etapa, la mascarada se propone como tropos de la creación de un sujeto literario y no de la creación de una identidad étnica o nacional. El problema o la confusión surge cuando se le interpreta literalmente, como las lee Antonio S. Pedreira cuando las identifica como primer documento en que se usa el término jíbaro aplicado a los campesinos, como parte de un ensayo en el que interpreta al jíbaro como ícono de identidad nacional. Pedreira, en el fondo, está proponiendo la mascarada como mito de identidad nacional, como afirma

⁹ *Ibid.*; p. 1403.

Scarano. Proceso que no se vislumbra en la letra de las "Coplas", a pesar de su proposición de una colectividad liberada desde la perspectiva de la voz "jíbara": pues las "Coplas" no se proponen representar la voz del jíbaro, mucho menos definirla ni sustituirla.

Esta proposición de que la literatura ocupe un rol de importancia dentro de las costumbres y tradiciones de Puerto Rico aparece explícitamente por primera vez en el *Aguinaldo puertorriqueño* de 1843. Aunque los autores del *Aguinaldo* no asumían la identidad jíbara, proponían su libro como un obsequio "con ventajas a la antigua botella de jerez, el mazapán y las vulgares coplas de Navidad".¹⁰ De este modo la tradición letrada, protagonizada por la literatura, pasaría a formar parte de las tradiciones en sustitución de las no letradas, sobre todo de la oralidad vulgar de las "coplas de Navidad". Esta presunción de los autores del primer "vagido de la Musa puertorriqueña", como lo caracterizara Salvador Brau en el prólogo a *El jíbaro* de Manuel Alonso,¹¹ fue duramente criticada por Francisco Vasallo, quien acusa a los autores del *Aguinaldo* de pretender "echar abajo de una plumada las trullas" y demás tradiciones navideñas, es decir pretender de que el avance de la ilustración sustituya las tradiciones populares.¹² La crítica de Vasallo parece no reconocer la mascarada propuesta por estos autores, mascarada parecida a la representación de la voz jíbara hecha por Cabrera: al proponer su libro como sustituto de tradiciones no letradas, estos autores no sólo están proponiendo el paso de la ilustración en sustitución de la tradición popular, sino que presentan la letra de su libro como representativa de la tradición no letrada. El juego de sustituciones propuesto en el prólogo del *Aguinaldo* es interpretado como máscara que desea sustituir la realidad y no como máscara que espera que sea reconocida como tal. Conciliatoriamente, la carta de Vasallo es publicada al cierre del *Aguinaldo*, inclusión que reitera la propuesta del juego, al presentar conjuntamente propuesta y oposición de las autoridades al primer intento de imprimir en un libro la autonomía del sujeto literario puertorriqueño.¹³

¹⁰ "Prefacio", *Aguinaldo puertorriqueño*, Edición conmemorativa del centenario, Río Piedras, Junta Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1946; p. 7.

¹¹ Salvador Brau, "Al que leyere", en Manuel Alonso, *El jíbaro*, San Juan, Distribuidora Escolar, 1974; p. xi.

¹² Francisco Vasallo, "A los jóvenes colaboradores", *Aguinaldo puertorriqueño*, Edición conmemorativa del centenario, Río Piedras, Junta Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1946; p. 203. La carta de Vasallo, a pesar de censurar la sustitución de tradiciones, felicita "el bello propósito" de los autores por su "empresa digna de civilización del día, y a todas luces merecedora de alabanzas"; p. 199.

¹³ A pesar de que en el *Aguinaldo* colaboran autores nacidos en Puerto Rico con peninsulares, las tradiciones que se pretenden sustituir son todas provenientes de la península. Recientemente Melanie Pérez ha formulado nuevas interpretaciones del *Aguinaldo*, al reconsiderarlo como un intento de formular una expresión nacional, mediante la concentración de temas domésticos. Su propuesta contradice a la tradición crítica en Puerto Rico que no considera el *Aguinaldo* como el primer libro puertorriqueño, porque carece de una clara demostración de la identidad.

Dentro de este impulso de creación de una literatura particular y del avance de la modernidad ilustrada se publica *El gíbaro*, de Manuel Alonso. Libro que en las escuelas superiores de Puerto Rico se lee como signo del nacimiento de la literatura puertorriqueña, identificando al sujeto literario con la identidad nacional. Se lee *El gíbaro* como si Alonso lo propusiera como signo de identidad nacional y no como parte de la creación del sujeto literario que propone la identidad como una máscara que no supone la identidad del jíbaro con la nacionalidad ni de la máscara literaria con el campesino.

Según Scarano, la publicación de *El gíbaro* ejemplifica que "el tropos [de la mascarada ya] ha adquirido transparencia y claridad necesaria para su anclaje simbólico de la nación" (1404). La máscara ya no se prestaba a malos entendidos, aunque sí necesitaba disfrazar su crítica, según sugiere Salvador Brau en el prólogo de la primera edición conjunta de 1884. Esta es la perspectiva iluminadora con la que Félix Córdova Iturregui propone releer el primer tomo de *El gíbaro* entre líneas y entre silencios, según lo sugerido por Brau en el prólogo a la primera edición conjunta; lectura capaz de detectar las estrategias de Alonso para que su crítica pasara inadvertida ante los ojos de la censura.

Según sugiere Brau en su prólogo de 1884, la publicación de *El gíbaro* en 1849 continúa el juego de sustituciones propuesto en el *Aguinaldo*, teniendo, además, muy presente el temor a la censura. El joven Alonso así lo reconoce cuando su propio prólogo admite que el temor a la crítica severa lo forzó a "adoptar" el "estilo medio" de su texto. Refiriéndose a la resolución de cumplir lo que creía un deber a pesar del temor de la crítica, dice Alonso: "era preciso elegir formas que diesen un exterior no muy desagradable al desengaño; y entonces se me ocurrió la idea de escribir una colección de artículos de costumbres" con el fin de "corregir [...] deleitando".¹⁴ No se puede pasar por alto que esta "costumbre" correctora le llega a Alonso por medio de la literatura romántica española, como la de Mariano José Larra y Mesonero Romanos quienes se valían de sus artículos costumbristas para criticar la sociedad española de principios del siglo XIX.

Córdova Iturregui destaca que Brau advertía al lector de 1884 que para comprender el primer tomo de *El gíbaro* era necesario tener presente las circunstancias de su publicación en las que se había condenado la sustitución de las "viejas costumbres" por la literatura y que incluso uno de los poemas de Alonso, publicado en el *Álbum puertorriqueño* (1844), había sido objeto de cartas de amonestación. Entonces Córdova Iturregui devela que detrás del disfraz de "jovialidad" que caracteriza al "estilo medio", Alonso "despliega [...] [un] diálogo entre modernidad y tradición" en el que "el mismo lenguaje del jíbaro es la marca de una distancia".¹⁵ Para lograrlo, Alonso se vale de la

¹⁴ Manuel Alonso, *El gíbaro*, San Juan, Distribuidora Escolar, 1974; p. 13.

¹⁵ Félix Córdova Iturregui, "El jíbaro de Manuel Alonso: la textura de los silencios elocuentes", *Revista de Estudios Hispánicos* XXIV, 1 (1997); pp. 153 y 156.

interacción de escenas con un lenguaje propulsor de la modernidad, en especial de la educación y de otras en las que "representa" la voz del jíbaro en escenas festivas. Concluye Córdova Iturregui que mediante la continua alusión al paso del tiempo que va dejando atrás las tradiciones populares como la de "El bando de San Pedro",

El jíbaro encarna una cultura popular que la escritura progresista de Alonso reconoce que va a morir y se propone rescatarla del olvido. La escritura reconoce que opera como un corte, como una eliminación, una fuerza que borra y mata el pasado con su fuerza novedosa, aniquila la memoria que estaba instalada en la tradición oral. Pero al mismo tiempo se propone al rescate de aquello que su presencia mata: quiere hacer una memoria, dejar constancia del proceso de desaparición que ella misma propicia.¹⁶

Leído desde esta perspectiva, el gesto o disfraz de Alonso celebra el desplazamiento de las tradiciones campesinas que simbolizan el atraso por el paso inminente del progreso letrado. Entonces su subjetividad literaria se instaaura allí donde la tradición popular se extingue, por lo que más que festejar esta cultura su reproducción es una celebración ambigua que se monta sobre el desplazamiento de sus festividades.

Desde esta perspectiva, habría que observar que la imitación de la palabra oral manifiesta más la "distancia" entre la voz popular y la literaria que la similitud, como afirma Córdova Iturregui: el espejo traiciona la letra, la palabra escrita no es transparente de la oral, así como Ángel Rama —recordando a Foucault— define la condición de la palabra letrada en América. Rama apunta que la ciudad americana se funda en el momento en el que "Las palabras empezaron a separarse de las cosas";¹⁷ entonces no podemos leer la letra escrita de Alonso como reproductora fiel de la palabra oral del campesino sino como una que reconoce y desea que se reconozca la distancia. La interpretación de la identidad entre signo y cosa en relación a la mascarada jíbara es posterior, como sugieren Scarano y Córdova. El título del libro mantiene la máscara; pero no hay jíbaro que hable en el texto, sólo es la voz de Alonso valiéndose de un ventriloquismo admirable.

Sin embargo, se puede argumentar con justicia, que el título y el uso del seudónimo —"el jíbaro de Caguas"— por parte de Alonso denotan la intención de usar la imagen del jíbaro como signo de identidad. Este planteamiento presentaría el asunto desde la perspectiva de la incorporación de la cultura jíbara, mientras se mantiene su condición como subalterno social. Pero cuál es el jíbaro que representa el título. En las escenas, el personaje dominante es la voz narrativa que continuamente se desdobla entre lenguaje culto y lenguaje jíbaro. Su enmascaramiento y desenmascaramiento apuntan más a estrategias literarias que a propuestas identitarias transparentes. La interpretación del

¹⁶ *Ibid.*; p. 156.

¹⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984; p. 4.

título y del texto como representativos de la identidad nacional no se impone a *El jíbaro* sino hasta entrado el siglo XX, a partir de la generación del treinta: para la que el rostro es idéntico a la máscara, generación que consagra la literatura como principal espacio de creación y de defensa de esa identidad. Para que esto último se sostenga, es necesario que la máscara no se reconozca como disfraz, sino que se asuma como realidad: que se crea que la literatura puertorriqueña sustituye y representa naturalmente a la cultura oral puertorriqueña iconizada en la imagen del jíbaro.

Para reafirmar este juego de distancias e identidades, Alonso concluye la segunda parte de *El jíbaro* con una breve autobiografía intelectual de su juventud. En el pasaje titulado "Algunos recuerdos", Alonso recuenta, en una especie de *bildungsroman*, sus inicios en la educación: en la que pasó de usar el "arte de Nebrija" para golpear a un compañero que se había burlado de su atuendo, el que "por cierto no era muy a la moda"¹⁸ a ser no sólo el estudiante de la primera escena de la primera parte, sino un defensor de la educación. Las últimas páginas del libro son un tributo al Padre Rufo, "cuya vida fue un combate sin tregua contra la ignorancia".¹⁹

Su máscara de jíbaro quiere presentarse como tal, no quiere representar la voz del jíbaro como signo de identidad, sino que detrás de ella se reconozca la letra del progreso: que él es un jíbaro que no es jíbaro, sino hombre ilustrado. Se propone el gesto retórico como signo de identidad, no la imagen del jíbaro. Si se considera a *El jíbaro* como cuna de nacimiento de la literatura puertorriqueña, se tiene que considerar que este nacimiento se propone como la tumba de la cultura de la cual asume su identidad.

Sin embargo, esto se queda al nivel del deseo. Deseo que en los escritos de Brau ya no asume la mascarada, sino que se ampara en las libertades constitucionales para criticar libremente el atraso del campesinado de la isla y proponer abiertamente el avance de la modernidad ilustrada. En el prólogo a la edición de *El jíbaro* de 1884, Brau celebra el "grandioso espectáculo que ante sus ojos se desplegaba", el que acentúa la diferencia entre la publicación del primer tomo en 1849 y los tiempos "modernos". Su fascinación por el progreso despliega claramente lo que Silvia Álvarez Curbelo llama "afán modernista" que combina la ilustración de bibliotecas y ateneos con el avance mecánico del telégrafo y del barco de vapor.²⁰ Para Brau, el paso de los tiempos ha traído tres cosas juntas: ilustración, progreso material y "derechos políticos", lo que motiva el optimismo plasmado en el prólogo. Su apego positivista con la "nueva época" en gran parte repite el gesto con el que Alonso iniciaba su "Bando

¹⁸ Alonso, *op. cit.*; p. 245.

¹⁹ *Ibid.*; p. 257.

²⁰ Silvia Álvarez Curbelo, *El afán modernista: la constitución de la discursividad moderna en Puerto Rico (siglo XIX)*, tesis doctoral, Universidad de Puerto Rico, 1998; publicada como *Un país del porvenir*, San Juan, Ediciones Callejón, 2001.

de San Pedro": ambos proponen la mirada retrospectiva para comprender la distancia entre tradición y modernidad y reconocer el avance avasallador del progreso en el país. Sin embargo, en "Las clases jornaleras de Puerto Rico" (1882), Brau no manifiesta el mismo entusiasmo. El tono de su estudio es más grave y busca aunar fuerzas para la expansión de dicho progreso: el paso a seguir es completar el avance ilustrado mediante la instrucción del campesinado.²¹

Así como la retórica de Alonso marcaba el "diálogo entre modernidad y tradición", Brau funda su ensayo en la contemporaneidad de ambas, sin destacar la cultura jíbara como signo de tradición. Su exhaustivo estudio tiene como objetivo principal convencer a la clase propietaria de las ventajas de extender la educación a las clases jornaleras para "penetrarlas" de su "afán de progreso". La teoría de Brau es que el progreso es imposible si no se extiende la instrucción hasta las clases jornaleras, ya que sólo por este medio se lograría transformar definitivamente la resistencia del jíbaro a integrarse al trabajo en las haciendas y plantaciones y de paso a la construcción del futuro.

Brau no transparenta el deseo de construir la identidad de un sujeto literario, por lo que no asume la mascarada. Sin embargo, su ensayo mantiene una perspectiva muy interesante en cuanto a la relación del sujeto intelectual y el objeto de su discurso, el campesino. Éste se mantiene como objeto del discurso y no participa de la cadena comunicativa entre emisor y destinatario: la voz campesina no forma parte del discurso progresista de los intelectuales que pretenden sumar a los propietarios para construir el sujeto activo de la nación. La propuesta de educar al campesinado es para que fortalezcan este discurso y en cierta medida transparenta el reconocimiento de que los avances que tanto se celebran en el prólogo de *El jíbaro*, publicado solo dos años después, no están completos. Entonces, la diferencia que en un escrito se celebra entre el hoy y el ayer existe en el presente y pasa a formar parte de la utopía entre presente y futuro. Brau insiste en que la principal razón por la que esa transformación no se ha completado es por el atraso cultural de los campesinos. En su posterior artículo "La danza puertorriqueña" (1885), Brau es sumamente mordaz con esta creación popular, especialmente porque su "degenerado merengue" "si algo puede alentar [...] no será el amor a la patria, sino la embriaguez de la molicie [...] que ha de conducir al raquitismo moral". Por lo tanto, "esa danza, tal como subsiste entre nosotros, tiene que desaparecer" y ser sustituida por la "ronda sagrada del Trabajo y del Progreso".²² Al igual que Alonso, señala que la cultura popular es un obstáculo para el avance de la acción viril del sujeto nacional.

²¹ Salvador Brau, "Las clases jornaleras en Puerto Rico", *Ensayos*, Río Piedras, Editorial Edil, 1972; pp. 9-73.

²² Salvador Brau, "La danza puertorriqueña", *Ensayos*, Río Piedras, Editorial Edil, 1972; pp. 90-91.

Desde una perspectiva masculina de la modernidad, Brau insiste en que es necesario que las clases jornaleras se “penetren profundamente de que el trabajo [es] un deber”.²³ Es responsabilidad de los propietarios encaminarlas por medio de la instrucción. Por eso su discurso está dirigido hacia los propietarios: su ensayo parte de un ficticio sujeto plural hacia un “vosotros” claramente identificable con los propietarios. Como objeto de este discurso desde un sujeto plural masculino a una segunda persona, igualmente plural y masculina, figuran “las clases jornaleras” identificadas claramente como objeto femenino. Este otro afeminado por el discurso, es no obstante el objeto de seducción: es la otra a conquistar para poder concebir plenamente el progreso. Sin embargo, el nosotros desde el que se construye el discurso oscila en su inclusión y exclusión del vosotros al que se dirige: oscila entre un emisor “ilustrado” y un receptor “propietario” al que se quiere impregnar de la fe en la ilustración y responsabilizar de la educación del país. Obsérvese la oscilación con que se incluye y se excluye al vosotros propietarios dentro del nosotros-emisor en este pasaje casi al final del ensayo:

¡Propietarios de Puerto Rico! los jornaleros de [1] nuestro país no pueden, como los *Azadoneros de Rochdale* o como la *Obra mataronense*, constituir, por sí solos, sociedades cooperativas de ninguna especie; fáltales la instrucción necesaria para penetrarse de la conveniencia de tales empresas; faltaría además, una dirección previsora e inteligente que vosotros podrías prestarles, dando conveniente curso a sus propósitos y obteniendo en cambio, general y particular provecho.

No creáis que [2] nosotros pretendemos que se planteen en [3] nuestra provincia natal, sociedades cooperativas ... (70)

El destinatario parece claramente nombrado y se le incluye como parte del sujeto plural cuando se refiere al país o a la provincia en los usos 1 y 3 del artículo posesivo plural. Sin embargo, se marca la distancia entre el emisor y el destinatario mediante el apelativo a los propietarios y la aclaración de las pretensiones de ese sujeto plural en el nosotros del segundo párrafo (2). Más aún, se define claramente que ese emisor plural, que a veces incluye a su destinatario consigo en un mismo sujeto, apela a la responsabilidad directiva de su destinatario cuando les impele a prestarle una “dirección previsora e inteligente” a un tercero que se desea integrar, pero que se mantiene fuera del sujeto pues es el otro a conquistar.

El nosotros desde el cual se construye el discurso del progreso necesita del destinatario para poder alcanzar el objeto de su deseo: “penetrar” de educación y de trabajo a “las clases jornaleras”. Sólo así se consolidaría el sujeto nacional. De este modo, el sector intelectual es la bujía para producir la compenetración necesaria para “construir” el progreso. Nótese que Brau no intenta construir una identidad diferenciada de la metrópoli, sin embargo, su nosotros

²³ Brau, “Las clases jornaleras”: p. 66.

tiene fuertes signos de localidad. Mediante la pluralización del sujeto discursivo, Brau altera el patrón establecido por la máscara jíbara de Cabrera y también del sujeto latinoamericano que se constituye desde las crónicas de la conquista como un mediador entre dos mundos: el viejo y el nuevo; entre un espacio salvaje a ser conquistado y la civilización que viene del exterior; entre los subalternos y la autoridad monárquica. Brau marca esta distancia incorporando amplias citas de las cartas de relación del comandante O'Reilley en las que éste lamenta el pésimo estado del campesinado y su indisposición al trabajo. Las cartas de O'Reilley están dirigidas a la autoridad monárquica: su mediación se sitúa entre la población colonial y la corona, ante la cual plantea el pedido del sector propietario de la población local. O'Reilley representa la voz del subalterno propietario que Cabrera disfrazaba con la máscara jíbara. En cambio Brau no se propone como mediador entre el sujeto colonial y la corona, sino entre propietarios y discurso modernista. Su destinatario comparte su espacio geográfico y su discurso le incita a ser consecuente con los avances de la modernización ilustrada e incorporar a los trabajadores agrícolas. Su objetivo, que parece ser el mismo que el de O'Reilley, se torna diferente en la medida en que desea construir un nosotros que sea capaz de superar las diferencias entre emisor y destinatario y entre éstos y los jornaleros en un mismo espacio geográfico. En este sentido sitúa claramente al sector intelectual como cabeza vital para la formación de la sociedad moderna y privilegia la ciudad letrada al proponer la ilustración como salvación.

Este nosotros ficticio desde el cual se evalúa la condición del jornalero y desde el cual se celebra la publicación de *El jíbaro* no se disfraza con la máscara ya que no requiere de ninguna de las estrategias usadas por Cabrera en las "Coplas": ni para identificarse localmente ni para reproducir sus estrategias de resistencia. Sin embargo, pretende, más que los versos de Cabrera, que su discurso sea representativo de los intereses del campesino, en la medida en que propone la educación como alternativa para el progreso de ese sector social. En ese sentido, contrario a las "Coplas" y a *El jíbaro*, desea que el otro se reconozca en este discurso: que el discurso sea transparente en la medida en que representa los mejores intereses de "todos" los puertorriqueños. Los intereses del campesino metafóricamente serían idénticos a los suyos: no habría otra cosa que la correspondencia entre ambos sujetos: el letrado y el no-letrado.

En este punto del mapa figurativo de las representaciones jíbaras en la literatura del siglo diecinueve, es necesario regresar a *La charca*, precisamente porque la novela de Zeno dramatiza la distancia entre los dos mundos que el discurso de Brau desea fundir. El interés de beneficiar al campesinado es la guía de las conversaciones entre Juan del Salto, el padre Esteban y el doctor Pintado: en una posible fusión de propietarios, religiosos y hacendados. A todos se les presenta interesados en la problemática del mundo de los campesinos; sin embargo, el narrador satiriza el alcance de sus discursos al enmarcar sus conversaciones en medio de cenas, en las que disfrutaban de carne, café y

tabaco. En cuanto a la primera, el narrador puntualiza la abismal diferencia entre Juan del Salto y su discurso cuando lo presenta "destapando una fuente y descubriendo un gran pedazo de carne" y diciéndole al padre: "mire usted: he aquí una de las medicinas que necesita ese pobre enfermo" (48). Esta ironía es acentuada en la conversación en la que también participa el doctor Pintado. En el capítulo IX, el narrador combina el disfrute del café y el tabaco, con la no colaboración de Juan del Salto con las autoridades y con la alienación campesina del producto de su trabajo: "turba inquieta", la define al describir su trabajo, "como si la cosecha fuera de todos" (162). Esta frase, junto al contraste entre la condición de vida de Silvina y la del hijo de Juan del Salto, acentúan la caracterización egoísta y no altruista del hacendado. Precisamente se subraya que su interés porque los campesinos no malgasten su salario bebiendo alcohol en la tienda de Andújar es porque de este modo se disminuye la productividad.

El problema no es discursivo ni de educación sino de apropiación del producto del trabajo campesino. Mientras a unos se les presenta miserables y enfermos a otros se les presenta disfrutando de las riquezas. Se puede interpretar que Brau tenía esta diferencia en mente al redactar su ensayo y la tiene que ocultar si interesa convencer a los propietarios. Por lo tanto, no habría distancia entre su discurso y el de Zeno. Me inclino más a pensar que Zeno tiene en mente el discurso modernizante de Brau y lo satiriza al "reproducirlo" en voz de estos tres personajes, pues de la forma en que está presentado no parece compartir con Brau su fe en el discurso modernizante. Para Zeno, este discurso forma parte inseparable de la mascarada jibara con la que los propietarios pretenden representar al jibaro retórica y políticamente. De cierto modo, Zeno desenmascara el disfraz jibaro, pues lo enfoca como éticamente incorrecto: su narrativa cuestiona la identidad máscara-jibaro sobre la que se funda el sujeto literario puertorriqueño.

Sin embargo, su novela se propone como representación del lamento campesino. Zeno tampoco se ha cuestionado la posibilidad de que ese sujeto "representado" por la máscara pueda tener voz propia, pueda representar su discurso por sí mismo. La voz narrativa de *La charca* sugiere que la literatura es capaz de representar el "lamento" campesino, la voz de Silvina, una vez está muerta. Al tiempo que devela la máscara representativa del discurso hacendado —en cierto modo fundido con el de Brau— propone otra máscara: una que reconoce sus insuficiencias y que no desea apropiarse de la identidad del otro. Por el contrario, construye su identidad literaria mediante el reconocimiento de que su reproducción de la voz campesina es literaria, una que ve poesía en el mismo paisaje en el que el campesino vive miseria. Su figuración de la voz de Silvina reitera la distancia entre la perspectiva literaria y la "real" (sea campesina o hacendada). Pero no olvidemos: al igual que el discurso de Alonso, el de *La charca* se instaura sobre el cadáver de la campesina.

Coincido con Scarano en que esta mascarada se mitifica con el cambio de

mando y de siglo. En Luis Llorens Torres y en Pedreira la máscara se quiere hacer transparente, quiere que simbolice la identidad del jíbaro con el letrado que habla. Éste, necesita ampararse nuevamente en una figura de resistencia al progreso representado por el capitalismo americano, para evitar diluirse en él. Las décimas de Llorens son más que representativas: más que nada tienden a idealizar y mitificar el espacio del jíbaro, pues su desplazamiento del "bohío" alegoriza el de la clase hacendada como clase dominante en la isla. La idealización de este mundo sustituye por completo la posible enunciación de la voz jíbara. Se puede decir que ni siquiera desea representarla: la mitifica como resguardo de la identidad y para ello tiene que asumir la máscara como realidad y no como figuración. Por eso Pedreira propone que "todos los boricuas somos jíbaros"²⁴ al tiempo que reconoce la dificultad de encontrar y de definir al jíbaro "auténtico". Señala que es equívoco identificar como jíbaro a todo el que vive en el campo y establece una variación que va desde el "jíbaro ciudadano" hasta el "jíbaro-jíbaro" o "jíbaro histórico", pasando por un "grupo intermedio".²⁵ La vitalidad del jíbaro de Pedreira coincide con la resistencia con que lo define Scarano: "El jíbaro, que no se entrega nunca, se ampara en su ingénita malicia, en su *jaiberia*, para hacer siempre lo que le da la gana".²⁶ Su mitificación, sin embargo, vacila y reconoce sus insuficiencias, pues señala que este jíbaro es "rebelde a toda definición que los limite".²⁷ Sería muy interesante analizar las razones por las que, a pesar de esta limitación, Pedreira y la generación del treinta instauran la identidad jíbara propuesta desde la literatura como principal signo de identidad y de resistencia nacional.

Versiones más contemporáneas mantienen la ansiedad por reproducir la voz y/o el lenguaje del subalterno, aunque ya no se identifique al jíbaro como signo de identidad. A pesar de que desde la poesía de Luis Palés Matos la representatividad del jíbaro como signo de identidad nacional recibió su primer gran cuestionamiento, al destacarse la importancia de la herencia africana, tal parece que la ansiedad de incorporar y de representar al no-letrado sigue funcionando como uno de los tropos más importantes en nuestra literatura. Pero más que cuestionar el tropo, estos nuevos discursos reiteran la mascarada, pues no dejan de ser representaciones literarias de la identidad mediante la apropiación de la imagen y del lenguaje del otro: sea jíbaro, negro, mulato o proletariado urbano. Narrativas que se construyen a partir de la imitación y/o reproducción del "lenguaje popular", como en *La guaracha del Macho Camacho* continúan privilegiando el espacio literario como tribuna de la nación.²⁸ El cuestiona-

²⁴ Pedreira, *op. cit.*; p. 28.

²⁵ *Ibid.*; p. 29.

²⁶ *Ibid.*; p. 30.

²⁷ *Ibid.*; p. 32.

²⁸ Ver mi capítulo, "La escritura en puertorriqueño de Luis Rafael Sánchez", *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000; pp. 49-104.

miento de si puede Silvina hablar se mantiene en la representación de las jóvenes mulatas que asisten a *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá, quienes son cosificadas por el ojo masculino del narrador intelectual; objetivación sólo cuestionada por la continua auto-ironía de esa voz narrativa. Incluso en el cuento "Pasión de historia" de Ana Lydia Vega, parece reiterarse que ese otro femenino no puede internarse como sujeto literario, pues el cuento se produce después de la muerte de la protagonista-narradora. O como en *El manuscrito de Miramar* de Olga Nolla, en el que la narración se propone como una reproducción no idéntica del diario de la madre, una vez quemado.

La resistencia de Silvina a ser sujeta por el discurso patriarcal parece reproducirse en una canción popular de 1980. Ese año, el grupo experimental Batacumbele grabó su tema "La jibarita" en el que presenta la resistencia femenina al discurso patriarcal que la quiere atar al campo: "Pues sin [ella] la tierra es nada, las flores pierden su esencia". Este tema musical reitera la negativa de la "jibarita" y le recuerda a la voz masculina "sabe usted, que su jibarita no es jibarita". La canción parece resolver la tensión con un coro ambiguo que puede reproducir tanto la súplica masculina como la negativa femenina, fundidos en la repetición de un "no jibara no", celebrado con una sabrosa mezcla rítmica, bautizada como "jíbaro-funk".²⁹

La mascarada con la cual nuestra literatura adquiere su identidad se funda en la distancia entre el sujeto literario y el otro-campesino cuya voz se dice representar. Su transparencia adquiere diferentes tonos con el paso del tiempo y en ocasiones se confunde disfraz y realidad como si el carnaval literario desplazara al mundo real. Pero este carnaval no sólo es figuración, sino que también se basa en una representación que supone el silencio del otro-representado, el que en ocasiones se figura mediante el cadáver de Silvina. "La jibarita" de Batacumbele parece reivindicar la insumisión de Silvina, pues tuvo éxito, pudo salir del dominio masculino y logró que se reprodujera su voz, aunque fuera simplemente para decir "no, jibara no".

Juan Otero Garabís
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

²⁹ Ángel Maldonado, "La jibarita", Batacumbele, *Con un poco de songo*, Santurce, Disco Hit, 1980.