

patriarcal con amplios deseos de una construcción social que se constituye precisamente corrigiendo las costumbres ancladas en lo pasado y promoviendo una educación liberal que conlleve una liberación futura. El domesticar a un sujeto que se pueda doblegar a este orden patriarcal y sus actividades de modernización (tanto del carácter como del entorno cultural) se presentan, además, como algo vitalmente necesario para alcanzar un ordenamiento simbólico y real conducente a un ulterior enfrentamiento a los frontales enemigos de la hacienda nacional que, como ya se sabía, eran los dirigentes coloniales y sus empeños en mantener las costumbres ancladas en el pasado. Lo que importaba era el adelanto de la ideología del progreso, pues para sujetos como Alonso este proceso sería el que habría de permitir ulteriormente eliminar a los enemigos de la imaginaria nación o anhelada patria. Pese a la sinuosidad del proyecto se establecía ya el claro perfil de acción social y de actitud psicológica tanto del patriarca como de los hijos nacionales. Sin embargo, en la representación de los dos sujetos principales del proyecto (el padre y el hijo), no se reconocen todavía sus alter-egos ni sus propias e internas otredades. Alonso invita a reprimir (domesticar) la posible violencia contra el poder colonial y no identifica al jíbaro como un sujeto con identidad propia, por cuanto se le reconoce y nombra en la medida en que es útil para el trabajo y la diversión en la hacienda. En el primer *Gibaro* (1849) no encontramos un jíbaro como sujeto otreico en conflicto con el mundo, sino dispuesto a celebrar la modernización del mismo.

No obstante, debemos prestarle atención a uno de los relatos del segundo libro *El gibaro* (1882-83), en el cual se nos presenta una alegoría ya más delineada (y algo problematizada) de estos aspectos que estamos reconociendo. Se trata del "Perico Paciencia", relato que nos muestra a un hijo del país inclinado a ajustarse pacientemente a los planes de construcción de los espacios ciudadanos aledaños a la hacienda patriarcal. Se nos permite ver cómo los intereses dominantes de los grupos en control (burgueses criollos) se imponen ante la posible expresión de las aspiraciones de un jíbaro en la ciudad.

El cuento específicamente nos relata el modo en que Perico, luego de haber realizado todos los preparativos para la fiesta del pueblo, es injustamente excluido de participar en la actividad. Antes que revelarse contra quienes lo expulsan por razones de clase e identidad grupal —Perico es un inculto y "rústico" jíbaro, un campesino inmerso en una clasista sociedad ciudadana—, se contiene en la "natural" reacción de indignación, y sin protestar, callada y pacientemente se retira a recibir la educación necesaria para optar a ser partícipe

---

signo mediante su biografía y documentos históricos. Acudo, más bien, a la noción estructural de sujeto-enunciante del discurso, el que se infiere del texto mismo. En ese sentido el Alonso que presento es un sujeto de la semiosis discursiva, el que es a su vez un hablante de la na(r)ración cultural decimonónica. El sujeto del habla, el de la articulación particular, es creado por la lengua de la cultura y sus órdenes simbólicos e imaginarios.

de las fiestas de los burgueses y profesionales del pueblo, tal y como se lo aconseja el sacerdote. Años más tarde, y luego de haberse enriquecido (no sabemos cómo), se casa finalmente con la hija del alcalde. El eros en esta ocasión logra colocarse en armonía con los saberes de los poderes patriarcales y dominantes en la medida en que el mismo (el eros, el deseo) se discipline y domestique de acuerdo a los intereses de un orden establecido cuyas prioridades son las del acomodo económico. Se trata de un orden que reclama ante todo la hombría: "Ánimo pues, y en lugar de lamentarte como un niño, pórtate como un hombre" —le dice el sacerdote/padre (p. 172). Y tal y como nos deja saber el narrador hay un paralelo entre lo que le ocurre a Perico y la historia de Puerto Rico ("Tal fue la situación de la Isla en el año 1837, cuando se le negó la representación en Cortes. Entonces hicimos como Perico, (...) "Nada de odios, nada de chismes") (173). No obstante, y pese a toda esta alegoría de propaganda al proyecto de adelanto y proyecto que rebasa los deseos personales, el narrador nos dice a finales del cuento, casi en un aparte y sin haber integrado esta perspectiva irónica en su relato: "¡Cuidado, señor novio! ¡Cuidado! Tenga usted juicio; si no, aunque pueda usted mantener a su mujer, aunque su ropa sea a la última moda, aunque baile usted a las mil maravillas y por más que lo conviden, no hará otra cosa que... Llevar a costas el contrabajo" (174).

Advertimos, pues, en este segundo *Gibaro*, el distanciamiento irónico de Alonso ante el discurso patriarcal que reclama la obediencia, la educación y el trabajo esforzado como fórmulas para ingresar en los círculos oficiales del poder. Se sugiere que, pese al alcance de la conducta ideal bien se puede seguir cargando el contrabajo, es decir, se puede continuar inmerso en la identidad de subalterno (se reconoce aquí la inaplazable condición del ser colonial). Bien podemos afirmar que en este relato Alonso definitivamente alcanza un patente nivel irónico ante los reclamos del discurso de la modernidad (que él mismo defiende) y logra, en el comentario del último párrafo, crear una esfera de cierta autonomía e ironía como sujeto de la enunciación, la misma que caracterizará a los muchos letrados de la última mitad del siglo XIX. No es tampoco de extrañar que este sea el relato, en toda su producción literaria, que más se acerca a una alegoría de la identidad na(rra)cional.<sup>5</sup>

El discurso de Alejandro Tapia y Rivera y, no por pura coincidencia o por

<sup>5</sup> La historia, además de devenir en el tiempo y el espacio, es el resultado de la narración humana (y como discurso y relato está sujeta, a la ficción, a las topologías, a las construcciones del lenguaje). Como producción de sujetos (historiadores) que existen dentro del orden simbólico y el imaginario de la cultura resulta en una construcción de ciertos grupos guiados por el deseo de intervenir en la producción tanto material como de signos en el quehacer temporal. Ver de Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973 y *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978. De Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990. Y de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo veintiuno Editores, 2000.

superior capacidad, sino como resultado de un incremento simbólico ya constitutivo de la conciencia colectiva na(rra)cional, si nos lleva a enfrentarnos a un sujeto con reconocimiento de su yo problemático y disidente y algo independiente de las optimistas demandas del simbólico cultural que ofrecía el imaginario del trabajo y el progreso en la hacienda. Tapia articula un sujeto que no se presta ni se entrega desprevenida e incondicionalmente a la práctica histórica que demanda el discurso del poder patriarcal y sus anhelos de hegemonía en la hacienda y sus alrededores. Debido quizás al conflicto inconsciente que sostiene con la figura del padre,<sup>6</sup> en Tapia nos enfrentamos a un discurso que acusa un marcado rechazo al orden simbólico del poder patriarcal y a una búsqueda muy marcada de un imaginario del ser individual contrario al que impone las responsabilidades y ataduras con la cultura hacendada. Se trata de un escritor no tanto sujetado al espacio de demanda del simbólico-cultural del padre sino al de la disidencia del hijo. Esta ubicación le proporciona un imaginario de interés y entusiasmo que se decide más por el saber de la cultura universal y cosmopolita antes que por las demandas patriarcales de la cultura criolla de que se vale el hacendado nacional de Alonso. Se trata del hijo letrado que, una vez construida la hacienda, se interesa más por la organización de una biblioteca en la que, además de los volúmenes de la historia nacional, existen los de la universal. Y precisamente en la recopilación de esa historia el letrado se entusiasma con los saberes universales y cosmopolitas más allá de los ámbitos locales que le ofrece el patriarcado y la hacienda. Tapia y Rivera no cree de manera tan crédula en la utopía de progreso como en el caso de Alonso en su libro de 1849. De ahí que vea el presente y el futuro del sujeto (del letrado) dentro de una perspectiva problemática y crítica.

La aparición de ese yo (sujeto) problemático en el ámbito del discurso liberal isleño que aquí tratamos de mostrar resulta sumamente importante. Nos sugiere el emerger de tal subjetividad no sólo la existencia de un sentir conflictivo hacia los grupos coloniales y antagónicos a la ideología del proyecto de la clase hacendada, sino también nos revela cierto distanciamiento frente a la ideología de los propios grupos liberales isleños. Y éstos son precisamente quienes le confieren sentido y organizan en lo inicial la perspectiva de identidad cultural ante el mundo. Sabemos que la tendencia de la literatura durante la época de Alonso había sido la de crear el discurso liberal de esa sociedad de nuevas proyecciones y horizontes ideológicos. Se trataba de un saber discursivo que les aseguraba a los individuos, en general, un mejor bienestar tanto ético como estético en lo que habría de ser un nuevo mundo de ciencia, arte y

---

<sup>6</sup> El conflicto subconsciente de Tapia con la figura del padre se trasluce levemente en varias alusiones que hace al mismo en *Mis memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*, Barcelona, Ediciones Rumbos, 1968. Por ejemplo en las págs. 34 y 39. En ambas ocasiones se alude a la partida del padre a España, dejándolo a él, a su hermana y madre, en Puerto Rico. En lo sucesivo, las citas referentes a este libro serán ofrecidas entre paréntesis.

progreso en una sociedad gobernada por el patriarca hacendado. Tal estabilidad social, ante todo, se habría de alcanzar —como nos lo sugiere la alegoría o metarrelato que perseguimos— mediante la obediencia que habría de tener el hijo frente a las demandas del padre y la paciencia ante las perturbaciones y distracciones de la ideología colonial. Tapia y Rivera, como comprobaremos más adelante, continúa dentro de la tendencia de la creación de ese discurso progresista, pero ya de manera problemática por cuanto comienza a reconocer cómo esa misma vislumbrada sociedad del progreso se podría tornar en el peor rival de las aspiraciones del individuo (específicamente del artista) como ser pensante, de exigencias humanísticas y de anhelos de libertad. Con Tapia estamos enfrentándonos ya a un discurso irónico que se separa de las demandas del contexto de construcción social de su época.

Pero antes de profundizar en la constitución específica del sujeto problemático que se advierte en el discurso de Tapia conviene señalar que su pensamiento, de manera similar al de Alonso, continúa inicialmente dentro del paradigma en el que se concibe la ciencia, la educación y el arte como los móviles del progreso humano. Se añaden a esos paradigmas básicos del discurso iniciado por Alonso, en esta ocasión, y de un modo más dinámico y pertinente, la razón y la historia como fuerzas motrices capaces de generar de una manera más concreta y específica lo que habrá de llevar a la civilización y al progreso. No obstante, Tapia se singulariza por concebir que la historia se objetiva y cosifica, convirtiéndose en una esfera autónoma capaz de alejarse de los deseos de la razón del individuo y su búsqueda de la felicidad, para traicionarlo. Esta manera tan moderna de ver al sujeto en la movilidad histórica lo diferenciará bastante de Alonso, quien no alcanza a concederle al sujeto un conflictivo deseo de libertad frente a las estructuras del poder. En este sentido, el imaginario de Tapia es de una modernidad más compleja que la de Alonso.

Muestra de lo anterior podría ser la revista *La Azucena*, publicada primeramente desde el 20 de noviembre de 1870 hasta el 31 de enero de 1871, en Ponce; y más adelante, desde el 15 de agosto de 1874 hasta el 31 de agosto de 1877, en San Juan. Más allá de lo que quizás se propuso Tapia mismo, se evidencia en esta revista la alta capacidad de la intelectualidad y de los lectores isleños para asimilar lo más avanzado de las ideas liberales europeas de la década del 70. Evidentes resultan tales consideraciones si advertimos cómo de la mentalidad romántica que se refleja en *La Azucena* se desprenden los deseos por alcanzar una cultura científica ya de orden racionalista (también algo positivista). En uno de los ejemplares de esa revista se nos dice:

Sin dejar de continuar dedicada al bello sexo (...) pues va dedicada en general a todas las personas amantes de las ciencias, las letras y las artes ... (No. 1, 15 de agosto de 1884, p. 1).

En este aspecto de la sexualidad y la cultura, particular interés discursivo ofrecen las secciones de *La Azucena* en las que tres amigas ficticias

intercambian correspondencia sobre diversos temas culturales ("Cartas de Julia a Graciela", "Carta de Isaura a Julia y Graciela"). Se trata de cartas con ademán ensayístico que representan un modo indirecto e irónico de Tapia para educar a una cultura atrasada tanto en aspectos de arte como de ciencia. Tal disposición epistolar nos muestra cómo la situación de Tapia frente a la cultura puertorriqueña resulta análoga a la de una culta dama (como Julia) de inicios de la segunda mitad del siglo XIX ante una torpe y atrasada cultura machista que se regodea en lo superficialmente placentero y en la frivolidad. Se trata de un proceder indicativo de que estamos ya ante un escritor capaz de proyectarse de manera desdoblada e irónica ante la cultura, lo cual como apuntamos arriba, nos señala a su vez, una separación o ruptura más problemática y profunda del sujeto de la enunciación ante el mundo que le ocupa en su enunciado. Significativo resulta, además, que dicha ironía y desdoblamiento tengan como objeto a la mujer, lo cual revela un singular y complejo reconocimiento de la otredad social. El otro de Tapia, en estas obras que estamos discutiendo, no es el jíbaro, como en Alonso, sino la mujer y la inmersión del sujeto en la compleja ciudad. El travestismo literario y la máscara cultural son importantes en estos aspectos de crítica social y señalan el nivel de desdoblamiento psíquico y discursivo que Tapia es capaz de alcanzar.

En su reconocida obra, *Mis memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo* (en publicación póstuma de 1928), ese sujeto problemático que caracteriza el discurso de Tapia, se concibe en su mayor complejidad. Se nos presenta en ella a un ser inmerso dentro de unas atrasadas y torpes estructuras coloniales que atentan no sólo contra el progreso socio-cultural, sino contra la felicidad individual misma. Advertimos a un ser esmerado en forjarse y mantener una identidad de orden distinto al que impone y exige la cultura dominante de ordenamiento patriarcal y colonial. En esta ocasión el hablante de Tapia percibe a una cultura que, por carecer de los genuinos instrumentos con los cuales se podrían alcanzar la ciencia y el progreso, lleva al artista escritor a adoptar una ambigua actitud frente al arte. Tapia siente que se enfrenta a una atrasada cultura colonial que entorpece y niega la razón y el progreso en la historia. De ahí que asuma distanciamiento frente al sujeto liberal de su época (frente al sujeto que proponía Alonso, por ejemplo) y ante el horizonte ideológico que le prometía el imaginario de la propia clase social en que ineludiblemente se debía amparar para sus construcciones simbólicas y culturales. En ese sentido estamos frente a un sujeto en conflicto con el criollismo que comenzaba a construir el relato del patriarca y de la hacienda nacional.

Y específicamente en lo referente a la historia, entiéndase que en *Mis memorias* no se nos presentan de manera única consideraciones costumbristas de interés para el erudito y aspectos en lo exclusivo tratantes del transcurrir de un pueblo, pues ya de ello se había ocupado Tapia en su *Biblioteca histórica de Puerto Rico* (1854) y en el resumen histórico que ofrece en "El Bardo de Guamaní". El aspecto que específicamente le confiere mayor alcance a *Mis*

*memorias*, frente a esas otras obras, es el de reconocer la historia no en el sentido expresamente erudito y cognoscitivo (enciclopédico, ilustrado y externo), sino como vivencial inmanente del sujeto pensante en su vitalidad más consustancial de ser cotidiano que aspira a lo universal en el devenir. En este sentido se trata de un libro post-romántico y testimonial que ha rebasado el costumbrismo nacionalista y el racionalismo neoclásico de *El Gibaro* de Alonso y que se instala en una modernidad con un reconocimiento más agudo del constructo de la subjetividad profunda y problemática de las sociedades burguesas. Esta particular situación discursiva nos indica que estamos ya en una sociedad plenamente compenetrada dentro de los valores burgueses de la época, y en la cual los letrados se muestran sumamente conscientes del valor del liberalismo para el desarrollo pleno de lo individual y lo social en la historia. Esta conciencia liberal ya implica una crítica a la mentalidad materialista y simplemente productiva del sector capitalista de la colonia que demanda otro tipo de comunicación.

Ante los acontecimientos culturales de la época en que le tocó vivir, tanto frente a los de Europa como los de América, Tapia se expresa en *Mis memorias* con toda la seguridad de un intelectual liberal y post-romántico armado con lo mejor y más avanzado de los conocimientos de su momento histórico. Su mirada fluye con suma agilidad, reconociendo las significaciones más amplias que le sugiere la realidad de su mundo exterior, para adentrarse en el discurso que define su propia interioridad y su cotidiano existir.

Y se distingue en el discurso de Tapia, ante todo, aquello de que se vale el artista y pensador de la modernidad para alcanzar un sitio crítico de mayor desprendimiento: se trata de la metacognición y del pensamiento crítico que permite el reconocimiento de sí mismo y el entorno:

Mis compatriotas están enfermos. La inercia moral, la indiferencia, el egoísmo se los comen. Todo esto lo maldicen unos pocos, sin poderlo remediar. Muchos lo conocen; pero se contentan con maldecir; no piensan que lo principal de las reformas porque suspiran sin hacer nada por ellas, está en reformarse a sí mismos. (105)

De ahí surge precisamente el meta-discurso (lo que hemos llamado post-romántico) que le permite advertir que el régimen colonial no sólo se opone al desenvolvimiento de la sociedad letrada y técnica, sino que no le deja más remedio al letrado que dedicarse a ser simple servidor del comercio:

Cuando salí del seminario, uno o dos meses antes de los exámenes, viendo la imposibilidad en que estaba de seguir carrera literaria por no haber aquí universidad ni estudios profesionales, no contando por otra parte con recursos suficientes para mantenerme fuera del país, siete años por lo menos, me puse a estudiar contabilidad con don Ramón Castans, profesor ya mencionado. Mi objeto era ver si podía encontrar colocación en este escaso comercio. (132)

Se advierte, pues, que ante el absolutismo español en la colonia, el libera-

lismo que persigue la inteligencia letrada puertorriqueña planteó el principio de la razón y la libertad. Frente al gobierno de privilegios que defendía los intereses comerciales españoles se distinguieron el principio de igualdad ante la ley, y la separación de la esfera de la ética y el arte. Se explican de ahí los pedidos liberales y radicales de Tapia ante una sociedad colonial, irracional y desigual, que no sólo oprime en lo político sino también en los espacios más recónditos de la subjetividad que tanto le interesaban a los liberales de conciencia ya post-romántica.

En el aspecto de denuncia a las prácticas coloniales la crítica literaria ha destacado a *La cuarterona* (1867) como la obra en que se dramatiza el aspecto de la necesidad de la igualdad racial.<sup>7</sup> Pero más que demanda de la igualdad racial, que domina la estructura superficial y más explícita del texto, se trata de una obra que dramatiza relaciones estructurales y arquetípicas de conflictos culturales y de dinámicas de clase social que se expresan mediante los personajes y aquello que los mismos representan. Estas relaciones las ubicamos en la estructura profunda de la obra y están muy vinculadas —más allá de lo político y racial que muestra la estructura superficial de la obra— a la dinámica de clases cristalizada ya en el Puerto Rico de mediados del siglo XIX, época para la que Tapia escribió esta obra. Para la mayoría de los críticos se trata de una obra que dramatiza la situación de prejuicio en una sociedad montada sobre los paradigmas raciales de la cultura europea y dominada por intereses que prescinden de valores humanos y que los escritores liberales reconocían ya como algo propio del capitalismo. El análisis resulta válido incluso para Puerto Rico, pese a que el contexto ficticio de la obra es el de la Cuba de mediados de siglo. Frente a esto se podría decir que la significación profunda de *La cuarterona* no deja de exponer la visión del mundo en cuanto al Puerto Rico de la época de Tapia. Se representa en esta obra un espacio social (sea Puerto Rico o Cuba) en el que se ha alcanzado ya un sujeto de conciencia liberal, pero que en esta ocasión quisiera alejarse un tanto del proyecto ideológico de los poderes dominantes (contrariamente a lo que vimos en la obra de Alonso). Mediante el "héroe" de esta obra (Carlos) se comienza a reconocer una problemática interna que va más allá del progreso material de la sociedad y por medio de la cual se advierten tanto los conflictos económicos como los éticos y raciales. Así es cuando advertimos que en *La cuarterona* queda ampliamente escenificada una sociedad racista de amplios conflictos e intereses creados que no permiten una moral plenamente liberal. Es por eso que en esta obra estamos ya algo distantes del optimismo de progreso y adelanto que encontrábamos en la obra de Alonso.

Tal vez el personaje más llamativo en este aspecto de la degradación social

<sup>7</sup> Así en la obra antes citada de Ángel Quintero; p. 102. De A. Tapia y Rivera es *La cuarterona*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. Con Prólogo de Edgar Quiles.

es la Condesa, madre de Carlos. La misma representa a una madre sumamente fálica en cuanto a su ejercicio patriarcal del poder y que se ampara en un prestigio nobiliario que, aunque ya decaído, defiende a ultranza. Su situación de desamparo y vulnerabilidad económica (así era la burguesía hacendada criolla) la presta desesperadamente a establecer vínculos y alianzas económicas y sociales con Don Crispulo, quien por su parte representa el polo opuesto: una burguesía comercial rica, pero sin abolengo, necesitada del prestigio simbólico de la orgullosa clase social que define a la Condesa. Se prestan ambos personajes a unir en matrimonio a sus dos hijos (Carlos y Emilia), lo cual marca los intereses de alianza de la clase hacendada y la clase comerciante y adinerada, que como nos señala el análisis económico-social de Quintero, establece los dos pilares básicos de impulso capitalista en la sociedad de la época. Sobre todo, tiene importancia en estas relaciones, el que la clase de abolengo y prestigio (la hacendada) se muestre como una clase dependiente, necesitada del capital de los comerciantes o nuevos ricos. Tal es el caso de la aristócrata Condesa y el rico don Crispulo, y es esta fuerza de necesidad imperativa de alianza económica en el orden patriarcal la que crea el verdadero obstáculo que se interpone a los deseos de los amantes protagonistas (Julia y Carlos). Se advierte, pues, cómo el deseo de ser de los hijos adquiere sentido fuera del orden patriarcal y cómo el escritor se define en contra de ese orden. Indicativa es esta situación de que el artista y el arte mismos comienzan a crear un espacio de subversión (de separación) ante los poderes de la cultura.

En representación del individuo que ha alcanzado el ideal del sujeto educado y liberal aparece el personaje Carlos, conocedor profundo de las implicaciones del progreso moral y el desarrollo científico en la cultura tal y como lo ha vislumbrado el letrado que se ampara en la ideología amplia de la burguesía liberal decimonónica. En Carlos aparecen depositadas todas las esperanzas del sistema patriarcal en asegurarse un futuro bienestar mediante un sujeto altamente educado y racional. Mas en este aspecto conviene destacar que el personaje parece rebasar los límites ideológicos y espirituales impuestos por su propia clase ya que se atribuye una sutil trascendencia humana y porque anhela definirse en su quehacer por medio de las acciones nobles y heroicas, remontadas a un todo espiritual que sobrepasa lo simplemente monetario y material (lo que subvierte en mucho el egoísmo de su madre). En esta construcción también se revela toda la mentalidad romántica que Tapia deposita en su personaje Carlos, como ser ampliamente representativo del pensamiento y sentir más liberales y románticos de su época. Esta es la razón por la cual Carlos se articula a través de los impulsos del deseo más espontáneo e individualista y por fuerzas subjetivas del ser que se vinculan a lo primigenio y natural anterior a las imposiciones del padre, representadas en este caso por su madre. Se trata de un peculiar carácter que lo lleva a rivalizar con la mentalidad contraria que defiende la madre desde un plano de sobrevivencia de clase y desde lo más materialista que caracteriza a esta última.



Esta peculiar mentalidad transgresora y personalidad romántica de Carlos lo lleva precisamente a desear su unión con la mulata Julia, quien por su parte reúne las condiciones de nobleza espiritual y de contacto más genuino y cercano con lo natural y primigenio (esta es la otredad que ha construido una burguesía tan prejuiciada y materialista como la que representan la Condesa y Crispulo). Pero este deseo hacia el sujeto otreico (Julia) resulta prohibido por la demanda social que imponen la madre y el ordenamiento simbólico de la cultura, y por las leyes de la cultura que prohíben el incesto, tal y como lo interpreta astutamente la cultura de elites y la misma madre. En el espacio que define el poder monetario y masculinizante hay un compromiso con la mismidad narcisista y no con el otro de la cultura (el que es representado por Julia como mulata). En esto estriba la diferencia de Carlos ante su madre y el mundo social que lo rodea, y en ello se define, además, la perspectiva que define al autor de esta obra, quien al identificarse con las causas transgresoras y otreicas se aleja en mucho de las imposiciones de la cultura patriarcal y del trabajo burgués, que se han ido definiendo en las esferas de la cultura desde los tiempos del *El gíbaro* de Alonso.

Carlos se presenta en tal sentido como ser dotado de una sensibilidad muy aguda para con la otredad, lo cual le convierte en un personaje romántico típico. En él recaen todas las energías subliminales no sólo del propio Tapia, sino de algunos letrados puertorriqueños que a esta altura de desarrollo nacional son capaces de reconocer dentro de su propio ámbito de la gran familia nacional a los agentes rivales, no sólo en cuanto a la postura de clase sino en lo referente a los intereses humanísticos amplios. De aquí que Tapia sea muestra de una inteligencia letrada capaz de reclamar la búsqueda de un arquetipo que se defina (como lo es Julia) más allá de lo que las condiciones materiales de la realidad (el ordenamiento simbólico-cultural) permiten. Tal es la ironía romántica como signo de la modernidad y de un arte que se distancia de las demandas del orden simbólico de la cultura, arte que en cierta medida ya domina Tapia muy bien en esta obra y que Eugenio María de Hostos llevará a un nivel más complejo y profundo en *La peregrinación de Bayoán*.

En *La peregrinación de Bayoán*<sup>8</sup> se continúa en gran medida, como en *La cuarterona*, la perspectiva de identificación del autor con las fuerzas

---

<sup>8</sup> Eugenio María de Hostos, *La peregrinación de Bayoán*, San Juan, Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, Vol I, Tomo I, 1988, Julio César López, Vivian Quiles y Pedro Álvarez, eds. Importantes me parecen las interpretaciones de Félix Córdova Iturregui y José Juan Beauchamp. Del primero véase "La peregrinación de Bayoán: Construcción de un punto de vista", en *Hostos para hoy*, Anuario Hostosiano, Recinto Universitario de Mayagüez, Vol. I, No. I, (1988); pp. 89-105. De Beauchamp véase "La peregrinación de Bayoán: Crisis de la novela y novela de la crisis de la búsqueda de valores", en *Talleres*, Revista del Puerto Rico Junior College, Vol. 5, núms. 1 y 2, (1989); pp. 113-174). Importante me parece también el reciente libro de Ernesto Álvarez, *Hostos novelista. Estética y psicología en la Peregrinación de Bayoán*, Río Piedras, Editorial Edil, 2000.

diferenciadas y otreicas de la cultura, las que llevan a la ruptura entre los deseos del protagonista (y del artista que lo crea) y el mundo representado (sea ya liberal o conservadoramente burgués). En esta crisis que afecta la creación de la obra, resulta singularmente importante, el que el personaje principal, Bayoán, ya se ha distanciado a un nivel máximo del mundo novelado y no muestra posibilidades algunas de comunicar significativamente con este ámbito. Este distanciamiento del héroe con respecto al mundo lleva la obra a perder en dialéctica narrativa y en alcance mimético ya que no se constituye como lo que le correspondería ser, una novela burguesa. Debido a la indefinición de la mimesis de la obra (la acción se dilata en extremo y aparece como algo secundario a las deliberaciones y digresiones del narrador) el novelista tiene que recurrir a la impresión lírica en unas ocasiones y a la consideración ensayística en otras. El conflicto y distanciamiento en que se encuentran el protagonista y el autor implícito con el mundo narrado (sobre todo al principio de la obra) es tan abismal, que les resulta difícil dialogar mediante la mimesis irónica con ese mundo representado y se ven en necesidad de recurrir a lo poético en unas ocasiones, y a la deliberación racional y ensayística en otras (esferas fuera de la acción ficticia de la obra). Por una parte, los momentos líricos del texto muestran un apego altamente subliminal y emotivo ante las ideas de la propia novela y una búsqueda desesperada de explicaciones que no se encuentran en lo concreto y novelable. Lo ensayístico, por otra parte, revela un apego muy racional y deliberado ante algunos de los problemas sociales planteados en la obra y una toma de posición ideológica que pese a ser tan idealista, no se ajusta a la creación de una mimesis novelesca. En una novela más convencional (en las del realismo crítico, por ejemplo), estos aspectos de conflicto en el mundo son presentados por medio de la mimesis, mediante la narración de situaciones ficticias en las que media la voz de un narrador que no es ni poeta ni ensayista, y que finge (ironía romántica) no intervenir en lo que acontece. Esta desconfianza de Hostos en la función social de la ficción es lo que no permite que el texto se cristalice en lo que debe ser, y es a la vez lo que le ofrece un gran atractivo a la obra de un escritor que no se dejó seducir por el mito de la literatura ya romántica o realista.

En ocasiones *La peregrinación* también recurre al diálogo sostenido, como si fuese un drama, en el cual no importa la mediación del narrador y el mundo que rodea a los personajes. Sobre todo, la novela se tarda en alcanzar un argumento claro y distintivo que defina la problemática y el conflicto con el mundo como expresión social y no necesariamente como condición ontológica o cósmica. No es sino después del primer tercio de la novela, cuando Bayoán se entera de la enfermedad de Marién, que la acción principal toma el plano frontal de la obra para darse así el desarrollo del argumento de la trama. Ya desde este momento, el narrador (y el autor implícito) se muestra más ágil y dinámico al aprovechar lo que ocurre en el plano de la acción principal, para presentar sus reflexiones filosóficas, ideológicas y poéticas. A partir de este proceder

discursivo podemos reconocer, sin digresiones mayores, el argumento novelesco.

Luego de este giro en la obra, el lector se va enterando con mayor precisión de que se trata de un héroe extremadamente apasionado e idealista (Bayoán) que oscila entre lo que considera su deber patriótico y ético de luchar por la liberación de las Antillas (y de América) y su necesidad de buscar la felicidad personal en el matrimonio con su amada Marién. El conflicto, además de ser con el mundo, lo es del héroe en pugna consigo mismo, lo cual dirige la obra hacia lo poético y ontológico de la existencia como señalamos antes. Si bien la novela como género en general, opera de esa manera, relega esos aspectos a planos secundarios y los somete a la representación ficticia de situaciones en el mundo (a la transparencia del relato mimético).

Tras la resistencia del relato a adentrarse en la mimesis que podría mostrar con transparencia el argumento, el lector se encuentra con que la enfermedad de Marién finalmente obliga a Bayoán a dirigirse hacia España en búsqueda de la ciencia que podría remediar el mal de su amada. No obstante, se trata de un héroe de muy poca acción y mucho pensamiento, que se ve en la necesidad de cargar con el cuerpo enfermo de su amada Marién, con la esperanza de salvarla. Este aspecto del plano mimético pasa entonces a matizarse con el plano ontológico, pues la esperanza de la salvación de Marién (símbolo de América y de las Antillas) se entrelaza a la pérdida de fe que ya ha mostrado el autor de la obra en cuanto al potencial redentor de la ciencia y de España, de la burguesía y el estado moderno como medios genuinamente redentores de los males sociales. La alegoría política de la obra toma entonces dimensiones dramáticas y hasta trágicas, pues se busca aquello que no se podrá alcanzar. Se trata a la larga de la imposible salvación del cuerpo enfermo de las Antillas y de América (representadas por Marién), de la incapacidad de encontrar un suelo firme que permita la felicidad individual y particular, a la vez que se pierde la fe en la posible reivindicación por medio de la lucha política y social. El héroe (como hijo que abandona al patriarca) no se identifica ni con la ciudad ni el mundo de la hacienda, ni con el liderato liberacionista latinoamericano (lo ocurrido al anciano en el buque es muestra de ello), ni con la inteligencia liberal de España y mucho menos en ésta como nación interesada en las acciones emancipadoras. De aquí la ansiedad que emerge por la falta de masculinidad y la ambigüedad en el deseo viril que permitirían la unión con la amada y la continuidad necesaria de la familia puertorriqueña, caribeña y americana. Queda el héroe finalmente atrapado en una gran incertidumbre y un gran desasosiego; impresiones y sentimientos éstos que ya poseía desde un principio y que recupera a finales de la obra ya de manera agónica.

Para finales de la obra este estado de profundo pesimismo pasa a un segundo plano al presentarse un nuevo nivel de inteligibilidad en la lectura (lo cual hace de ésta una obra meta-narrativa y sumamente irónica). Esta vez un editor "acusa" la mentalidad extremadamente idealista y dramática del

personaje Bayoán. Pero este editor no dirige la obra hacia un nuevo relato o rumbo argumental que podría llevar una dinámica de nuevos registros con lo ya narrado. Su intromisión, no obstante, adquiere un sentido significativo, por cuanto tan singular recurso debe ser visto como trasunto de la conciencia irónica de Hostos, quien al momento de la escritura de esta obra, se aleja y distancia un tanto de la ideología extremadamente romántica (como la de Bayoán) de su primera juventud. La enfermedad de Marién indica el nivel de conciencia positivista que poseía el autor y su reconocimiento de la posibilidad de luchar por una inútil causa.

La novela se niega, en ese sentido, a posarse en una inteligibilidad firme, a apoderarse de verdades supremas y céntricas capaces de definir el ser y la existencia, como en realidad se esperaría de un género amparado en un discurso y proyecto social que para mediados de siglo había comenzado con tanto ímpetu. En realidad Bayoán cree en una justicia y dignidad supremas, pero las mismas se marcan como objetos de búsqueda imposible y descentralizada para el hablante en general de la obra, quien sería más cercano a la conciencia de Hostos. De aquí que Bayoán se muestre constantemente ex-céntrico, desplazado, deslizándose siempre de significante en significante, oscilando entre relaciones opuestas y antipodas, lo cual le separa de la modernidad liberal de la época tan dada a buscar reconciliaciones. Y esta negativa del autor a adoptar en su representación novelesca un espacio semántico de mayor estabilidad no aparece acompañado con una perspectiva ironía plena de las oposiciones —éste sería ya un proceder lúdico de la modernidad literaria del siglo XX. Se trata del máximo de conciencia posible del sujeto libre-pensador de la sociedad decimonónica, que Hostos representa tan bien por medio de esta singular obra que problematiza en extremo la utopía liberal, ya fuera la pragmática o la más idealista, de la conciencia decimonónica. Su poca creencia en la efectividad y el valor crítico del arte novelesco (y ello no hay por qué reprochárselo) no le permitió continuar por esta senda.

*La charca*<sup>9</sup> de Manuel Zeno Gandía se mantiene dentro de esta vertiente de debate y pugna de opuestos en la cultura liberal, aunque la postura ideológica que presenta su héroe (Juan del Salto) al final de la obra podría tildarse de conservadora y escapista dentro del liberalismo. Mas, si bien le podríamos adjudicar esta ideología al personaje, no necesariamente debe ser así con el autor, pues cabe sospechar que éste advierte cierto distanciamiento irónico respecto de su protagonista. Al considerarlo de esa manera tendríamos que tener presente que, desde principios de la obra, el autor se vale de su "héroe" (Juan del Salto) para justipreciar, en lo ideológico y moral, el miserable mundo del jíbaro puertorriqueño. No obstante, para finales del relato se ve precisado

<sup>9</sup> Manuel Zeno Gandía. *La charca*, San Juan, Club de Lectores de Puerto Rico, Barcelona, Editorial Vosgos, S. A., 1978. Un buen estudio de esta obra lo encontramos en *Manuel Zeno Gandía: Estética y sociedad* de Ernesto Álvarez, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987.

a distanciarse definitivamente del mismo al no cumplir éste con sus propios y categóricos mandatos de redención social. Esta es la mayor ironía y ambigüedad de la obra y es ello lo que le permite convertirse en la mejor muestra del novelar de su momento.

Como buena novela naturalista, *La charca* posee un autor (implícito) que se ubica en el espacio de la mirada oficial del hacendado criollo, lo cual le permite observar, con todos los prejuicios positivistas de la época, el cuerpo enfermo del otro de la cultura puertorriqueña (el jíbaro). La metáfora del cuerpo enfermo que se cristalizara mediante los personajes de Julia en *La cuarterona* y Marién en *La peregrinación*, ahora cobra en *La charca* mayor compostura narrativa por medio de Silvina, símbolo del eros necesitado de redención social y moral en el mundo narrado. A principios de la novela advertimos cómo el narrador aprovecha la mirada amplia de Silvina, quien "asida a dos árboles para no caer" contempla toda la comarca que definirá los espacios del mundo de *La charca*. La mirada cubre desde la privilegiada hacienda de Juan del Salto hasta los oscuros y abyectos espacios de la vieja Marta. Pero muy bien nos deja saber el narrador que "Silvina miraba sin ver", lo cual señala la autoridad que se otorgan el narrador y el autor de esta novela, la cual ya a la altura de la década del 90 revela una gran capacidad para reconocer la cultura dentro de una alegoría amplia de sentimiento nacional. Así, desde esa alegoría se nos muestra el cuerpo enfermo del femenino ser nacional, el cual se define en casi todo el relato por la "saludable" mirada ideológica y moral de Juan del Salto, en unas ocasiones, y del irónico narrador, en otras. Desde esos espacios ideológicos se distingue la enfermedad, la maldad y la ignorancia que se demarcan fundamentalmente mediante todos aquellos que no actúan o laboran para el adelanto económico de la hacienda o para salvaguardar a Silvina (símbolo del eros nacional) de las fuerzas del mal. En este sentido, Zeno Gandía continúa el apego ideológico al paradigma del trabajo iniciado por Alonso, el cual Tapia y Hostos eluden, con ironía, en gran medida. A pesar de que el autor, como veremos, guarda en algunos aspectos un distanciamiento irónico hacia el hacendado no deja de ampararse en los órdenes simbólicos que ofrece ese espacio de inteligibilidad social y de imaginaria organización nacional. De aquí que no se alcance en la novela un espacio de superación posible de las fuerzas del mal (el hambre, las enfermedades, la ignorancia, Andújar, Gaspar, Galante) y que se recurra a una visión poética y mística (nada realista) de la salvación, y ello específicamente, entre varios momentos narrativos, cuando Silvina es simbólicamente rescatada por el mítico río. La naturaleza divinizada, como en el mito romántico, es el espacio original que debe ser emulado y copiado por el artista. La naturaleza humana, por su parte, parece haberse desprendido fatalmente de ese espacio vital; de ahí emerge la perspectiva naturalista que adopta en ocasiones la obra.

Se revelan en *La charca*, desde la mirada conservadora del hacendado, las cualidades morales y de conducta reconocidas en los habitantes jíbaros dados

a la vagancia, el alcoholismo y la concupiscencia, o en las de aquellos otros que se dedican a las labores "ilícitas" (Andújar, Gaspar, Galante), fuera de las exigencias e intereses del mundo de Juan del Salto. Es, precisamente, este personaje (y su narrador cómplice, en este aspecto) quien nos instala en el ámbito del criollo con conciencia y saber europeizantes; del hacendado patriarcal, liberal, bondadoso y riguroso a la vez, de "buenas" intenciones para con el jibaro, el hijo de su amada patria, la que anhela libre e independiente, para alcanzar un mayor control político, social y moral del país. En su espíritu ansioso, Juan del Salto se esmera, sobre todo, en mantener la unidad de "la gran familia puertorriqueña" (en la que ya falta la matriarca, como se desprende de la obra). Pero fracasa en ello el protagonista —como presenciamos a finales de la obra— al ignorar el ideal de redención, para ocuparse de las faenas gananciales de la hacienda y, sobre todo, al hacerse cómplice de aquellos que callan. Sólo le queda al fracasado héroe desvelarse por el hijo residente en el extranjero, a quien, como es de esperar, se propone dejar su legado y fortuna, y en quien deposita sus esperanzas de continuidad de casta y clase. Todo ello parece observarlo con irremediable ironía el autor implícito a finales del relato, quien si bien participa de la ideología amplia del protagonista, entiende que éste se ve limitado por el egoísmo que le impone su propia clase social. Mas hay en ello cierta ambigüedad de identificación y rechazo a la vez. De ahí que la obra muestre intermitentemente en ocasiones un perfil naturalista y realista y, en otras, una perspectiva idealista y romántica.

Aspecto importante es que a finales de la obra, Juan del Salto —personaje que, por su amplio reconocimiento de la problemática del jibaro, resulta tan privilegiado por el narrador y el autor—, quien se cree moralmente superior a todos los que le rodean, se convierte ante la mirada del propio narrador, en un ser silencioso más, inmerso en "la charca" de la complicidad y el miedo que él mismo denuncia. Es después de este irónico suceso que Juan del Salto termina abandonando sus idealismos redentores y se dedica a aunar el capital para retirarse a España con su hijo. Mas en este aspecto del distanciamiento que ejerce el narrador frente al protagonista que desde un principio ha admirado tanto, obtenemos la conciencia irónica de Zeno Gandía ante lo que sería la ideología y moralidad de su propia clase social (una clase hacendada de un imaginario liberal pero, en verdad, conservadora), lo cual le permite escribir esta atinada obra, para cerrar el ciclo del pensamiento liberal decimonónico con un gran pesimismo e incertidumbre.

Sobresalen en *La charca* dos actantes como sujetos del deseo, que ponen en contacto con la belleza y el ideal: Silvina y la naturaleza. La primera, que como símbolo del eros de la obra goza de grandes simpatías del narrador, se encuentra inocentemente inmersa en "la charca" del mundo social, sin un actante masculino que pueda rescatarla, lo cual la dirige hacia el deseo de muerte. La naturaleza, por su parte, es actante presentado poéticamente por el narrador, y se muestra como el espacio de lo ideal, de la belleza, la armonía que

contrasta dramáticamente con el feo y crudo escenario social. Se muestra también la naturaleza como arquetipo maternal que suple la ausencia de ese significante familiar en el plano de lo social. A finales de la obra, y a nivel ampliamente poético, sólo la alta naturaleza (el río opuesto a la inmunda y baja charca) es capaz de rescatar al símbolo del eros ideal de la obra (Silvina) y recogerla en su "seno maternal". El exceso de masculinidad que se encuentra en esta obra (y también en *La peregrinación de Bayoán*) marca el desbalance en que se fundamenta el proyecto liberal decimonónico, en el cual el patriarca y el capital, en su soledad, no cuentan en el plano realista con la presencia de la sensibilidad diferenciada de lo femenino. La concepción de "la gran familia puertorriqueña" se encuentra ya en gran desequilibrio y crisis.

Enajenados de la poética naturaleza, se representan las acciones de unos personajes que, además de estar enfermos en el sentido más biológico y patológico, se muestran incapaces de acciones de redención social y de movilidad ideológica firme (según la ideología del narrador). Son personajes que traman el acto criminal o se hacen cómplices del mismo mediante su silencio e inacción. Se trata de seres que, según lo propone el narrador, en el momento de la pesquisa sobre el asesinato, callan, lo cual es para el autor señal de la incapacidad de éstos para el compromiso ético en la búsqueda de la verdad redentora. Y es en este importante acontecimiento que se expresa en la obra un punto de inflexión, pues Juan del Salto, quien a través de toda la obra le había servido de modelo al moralizante narrador, quien constantemente pide acción e intervención del individuo en la esfera pública de lo social, ante los acontecimientos del asesinato, también calla, y se retira a pasar una temporada en España con su hijo. Es decir, fácilmente el liberal y burgués Juan del Salto salta de una exigencia tan cívica y moral a otra más despreñada y de egoísmo personal. El hombre que tanto se preocupara por alcanzar el ideal de la redención social termina sumergido en el egoísmo social, y siendo parte de la charca que él mismo criticara.

*La charca* en ese sentido somete a la mayor prueba las ideas liberales (de búsqueda de libertad y dignidad humanas) de la cultura letrada de mentalidad patriarcal decimonónica que vimos en su más optimista aparición en *El gíbaro* de Alonso y en su más pesimista declinación en *La cuarterona* de Tapia y Rivera y, en crisis ya, en *La peregrinación de Bayoán* de Eugenio María de Hostos. No obstante, la obra de Zeno se revela como signo de una cultura que ha alcanzado su plena modernidad decimonónica, no sólo en el aspecto de las contradicciones sociales que en la novela se señalan, sino en el de la forma irónica que alcanza el discurso más complejo de esa sociedad, que es el de la novela. Sabido es que este género, desde sus inicios en la modernidad cervantina, ha estado muy ligado a la ironía como recurso de estructuración del discurso. La novela se vale de la ironía al pretender separarse del mundo ficticio que ella misma narra no sólo para alcanzar el despreñamiento del autor de los valores defendidos por los personajes y el narrador en la obra sino para también

mantenerse distante de la ideología que de ella inevitablemente se desprende. Y ello por cuanto la novela es el género social por excelencia; ella se vale de la adopción de algún tipo de problemática social pues sin ésta no se cumpliría como género.

Más habría que distinguir dónde específicamente se manifiesta la ironía en *La charca*. Primeramente habría que localizarla en la visión satírica que posee el narrador frente a todos aquellos que rodean la hacienda de Juan del Salto y que con sus prácticas de acumulación de capital y acaparamiento de tierras se presentan contrarios a éste (aunque tal vez podríamos afirmar que ellos tienen prácticas capitalistas similares a las de Juan del Salto, sin que irónicamente su narrador así lo reconozca). Pese a que el narrador simpatiza en lo intelectual con su protagonista, como hemos señalado, a finales de la obra se ve obligado a distanciarse del mismo, pero sin hacer referencia explícita a esta nueva disparidad e incongruencia. Casi a finales de la obra, luego de que Juan del Salto ha discutido elocuentemente con el médico Pintado y con el sacerdote Esteban —tras la penosa muerte del nieto de Marta—, respecto de lo que se debe hacer para rescatar al pueblo de la miseria y la enfermedad, el narrador se limita decir: “Y Juan sumó mentalmente las partidas de café recolectadas aquel día; calculó las que aún le faltaba recoger; pensó en las probabilidades de buenos precios. Luego pensó en Jacobo” (p. 218). Si bien el narrador ha sido explícito al ironizar tratándose de otros personajes que callan, y que por egoístas (como Andújar, Gaspar, Galante y la vieja Marta) no actúan frente a la enfermedad social, no lo es tan patentemente aquí cuando de enjuiciar su protagonista y la actitud de éste se trata. La ironía que se encuentra en este aspecto es más bien situacional, creada por la lógica del relato ficticio (Juan del Salto salta por encima de la charca), y no es lo que se entiende como ironía verbal y literaria, la empleada deliberadamente frente a un objeto (en el caso Juan del Salto) con cualidades incongruentes o contradictorias. Es decir, la ironía ha sorprendido al narrador mismo y no ha sabido (o querido) manejarla hasta sus mayores límites, que sería lanzarla contra su propio protagonista y sus ideas.

En este sentido *La charca* se detiene en un espacio de inteligibilidad colindante con la ironía profunda, pero sin llegar a sus mayores límites, situación discursiva que no le permite, como obra, mostrarse conocedora de sí misma. Esto nos lleva a decir que no es polifónica o metadiscursiva. En cierta medida la perspectiva idealista de redención social fracasa, pues en el fondo no hay explicaciones realistas o sociológicas para intervenir en la problemática humana en el mundo. De ahí la visión idealista y romántica del autor (implícito) que domina a lo largo de todo el texto frente a Silvina y la naturaleza como actantes. Se trata de un mundo en el cual existe una poética divina y no en un mundo sin Dios según lo conciben las novelas positivistas (Zolá). Para el autor implícito el ser humano se ha desprendido de esa inteligibilidad poética y desde la charca social es incapaz de reconocerla. De ahí que sean muchos los críticos que no conciben esta obra como una novela naturalista.



Podemos decir, en este sentido, que a Zeno Gandía, como autor, le ha sorprendido la ironía situacional que se da en el plano de las acciones y los eventos de la obra. Este mismo hecho nos indica que como autor no estuvo tan consciente de la capacidad desarticuladora de la ironía como recurso literario y estético. Lo que tiende a controlar es más bien la metáfora, que suele ser aditiva y rastreadora de un nivel superior (ideal) de inteligibilidad. De ahí la mentalidad diletante a finales de la obra cuando concibe al pueblo (Silvina) como una estatua hermosa y bella creada por el artista, pero sin movilidad alguna, sin un artista que le pueda conferir real vida y sensibilidad. Pero contrariamente a la metáfora, la ironía es, por su parte, restrictiva, y está más relacionada con la incongruencia, la destitución y la contradicción. En *La charca* la ironía sorprende al autor en el plano de los acontecimientos de su propia obra, sin que la reconozca como un tropo manipulable en y desde el discurso. Una vez agotado el caudal de la metáfora ya realista (la charca) o romántica (Silvina, el río), ésta es detenida por la aparición de la ironía y el "detente ahí" en la búsqueda de significado por esos lares; el autor tiene que acudir a lo clásico por medio de la analogía de la estatua. Y esa estatua es precisamente Silvina fuera del contexto del mundo encharcado y naturalista, el cual sólo se puede encontrar en el imaginario del arte. En sus próximas dos obras, *El negocio* y *Redentores*, Zeno se torna más irónico y paródico respecto a la posibilidad de encontrar un héroe que pueda redimir de la degradación en el mundo.

Para resumir, el mito de adelanto y progreso que llevaría al encuentro de la felicidad en unión familiar, tal y como se nos presenta inicialmente en *El Gibaro* de Manuel Alonso, ya no es ni medianamente posible en el melodrama *La cuarterona*. Queda ampliamente reconocido en esta obra, algo que el mismo Alonso (en "Perico Paciencia") sospechaba: el quehacer en la historia lleva irónicamente a una cultura dominada por fuerzas adversas a los deseos del alcance de estabilidad en la historia. Algo similar ocurre en dos obras importantes que encontramos más adelante en el desarrollo de este paradigma estético y cultural: *La peregrinación de Bayoán* (1863) de Eugenio María de Hostos y *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía. La obra de Hostos muestra específicamente el distanciamiento que ya comienza a ocupar el arte frente a la esfera del proyecto liberal de la sociedad burguesa, el que se alcanza para la segunda mitad del siglo XIX. Existe, no obstante, una diferencia entre estas obras y sus respectivas ideologías. La obra de Zeno Gandía, por su parte, ofrece un registro mucho más complejo, pero paralelo al criollismo reformista de Alonso y sus deseos de afinidad entre el arte y el proyecto liberal. Si bien Alonso concibe la otredad de la cultura como "sujeto" que debe prescindir del espíritu de oposición (como ya vimos en Perico Paciencia), y si Hostos, mediante su protesta anti-burguesa y disidente rebasa el liberalismo y se muestra muy consciente de la marginalidad social, Zeno Gandía presenta la otredad (que ahora pasa a ser el jibaro) como obstáculo y rémora a la civilización y el progreso de la sociedad liberal. No se trata de ninguna manera, en el caso de Zeno, del

deseo de prescindir de ese sujeto otreico —pues en él ve constituidas las bases de la autoctonía nacional, como en Alonso— sino de un estado de desesperación e incertidumbre ante lo que podría ser el reconocimiento de un sujeto otreico (visto desde lo racial y como propone el discurso positivista) no apto para amoldarse al proyecto civilizador de la cultura liberal. Los planes de adelanto y progreso de la sociedad nacional, según lo había concebido la cultura hacendada decimonónica, se encuentran para fines del siglo, en ese sentido, en su peor estado y crisis. La invasión de 1898 vendría a montar un paradigma distinto y sumamente perturbador en los anhelos del letrado puertorriqueño en la construcción de un relato nacional que los guiara en un devenir ya marcado por la incertidumbre del fracaso.

*Luis Felipe Díaz  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras*