

Santos-Febres, Mayra. *Pez de vidrio*.¹ Miami: Iberian Studies Institute, 1995. Colección Letras de Oro.

Ganador del certamen Letras de Oro (1993-94) auspiciado por la Universidad de Miami y del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, *Pez de vidrio* es el primer libro de cuentos de la poeta puertorriqueña Mayra Santos-Febres. En la presentación del libro en la librería *Papyrus* de San Juan se la denominó "cuentera" y este epíteto lo usa directamente la narradora de estos cuentos al referirse a su actividad literaria como "el oficio de cuentear" (C50). Sin embargo, no habría que preguntarse el porqué de su paso de la poesía a la narración debido a que los poemas de sus libros *Anamú y manigua* (1991) y *El orden escapado* (1991) son decididamente narrativos. Sobre todo los que lidian con la figura de la abuela: "Quédate conmigo hoy abuela/ ven/ duerme conmigo y sé mi amante" (353) [en la *Antología de la poesía puertorriqueña IV. Contemporánea* (prólogo, selección y notas de Rubén Alejandro Moreira) San Juan: Tríptico, 1993].

Este personaje reaparece recontextualizado en el cuento "Hebra rota", el que leyera la autora en la presentación del libro privilegiándolo sobre los otros por tratar uno de los temas clave de su universo literario: la mujer negra en Puerto Rico. Documentando el prejuicio interno del 60% de la población de la isla, Santos-Febres nos entrega un microrelato, como todos los de esta colección, en el cual explora el signo de la peinilla caliente que estira o alisa el pelo supuestamente malo de la protagonista:

—Yetsaida, ahora te estás quieta, mijita, que la peinilla está caliente y me puedes desfigurar el mapa de los antebrazos—. Por eso, Yetsaida tuvo que esperar, tuvo que esperar hasta cumplir los trece para un buen alisado. (42)

Esta vena negrista se confirma en el relato mejor logrado de la colección: "Marina y su olor". Acorde con la tradición histórica *à la* Ana Lydia Vega (sus *Falsas crónicas del sur*), Santos-Febres retoma el personaje ya clásico de la muchacha negra que limpia la casa de los ricachones del pueblo. En un movimiento pendular del presente al pasado y, viceversa, la narradora nos cuenta la historia de Marina Paris, empleada de la limpieza. A través de los olores que despide su cuerpo ella venga su raza de la opresión blanca y se independiza hasta convertirse en comerciante, siendo su propia jefa en el "come-y-vete

¹ En esta reseña no abordo el problema de edición de este libro. Hay muchas erratas que en una publicación posterior deben enmendarse. Sin embargo este problema no dificulta la lectura del texto. Algunos ejemplos: "Llegó a su casa a eso de las 1:30 de la mañana" (debería decir: "de la 1:30 de la mañana") [página 13]; "12:30 p.m." (en el contexto del relato son las 12:30 de la madrugada, o sea "a.m.") [página 65]; etcétera.

‘El pinchimoja’” (26) del pueblo de Carolina y mujer que sabe lo que quiere sexualmente sin tapujos. El lenguaje poético que permea todo este libro de cuentos se intensifica en esta historia porque las descripciones de los olores de Marina son uno de los mayores aciertos de esta nueva voz de la literatura puertorriqueña contemporánea. Veamos un ejemplo:

En las fiestas patronales de Carolina de aquel año, conoció a un tal Eladio Salamán, que de una sola olida la dejó muerta de amor. Tenía la mirada soslayada y el cuerpo apretado y fibroso como el corazón dulce de una caña. Su piel rojiza le recordaba el tope de los muebles de caoba de la casona Velázquez. (30)

Esta preocupación por lo histórico reaparece en el cuento “Oráculos urbanos”, donde el paso del presente al pasado se da a partir de cuatro secciones, en las cuales se cuentan episodios del arte del espiritismo caribeño. El paisaje urbano de *Pez de vidrio* hace crónica aquí de la calle como *locus* donde se mueve “la gente asalariada” (20). No se documenta a la elite como lo hace Rosario Ferré, ni nos presenta un narrador observador de la cultura popular a la manera de Luis Rafael Sánchez. Esta narradora se mezcla, entra y sale de las guaguas, de los espacios urbanos en los que viven y sobreviven las que llevan las riendas de este país: las mujeres trabajadoras,² y éste sería uno de los mejores aciertos de Mayra Santos-Febres.

Otros cuentos se aferran a la fórmula del levante en el bar del área metropolitana: “Nightstand” y “Pez de vidrio”. El primero desmitifica a la blanquita arribista de San Juan que busca un macho con billetes y “tres llaves prodigiosas”:

... la que abre la puerta de un apartamento en el Condado, la que abre la puerta de una oficina prestigiosa, la que abre la puerta de un Volvo y no un Subaru, Volvo y no Subaru, Volvo y no Subaru. (9-10)

Después el hombre:

... saca la cuarta llave (la incontada) y le pone un protector, bien rapidito. Mientras la brinca, la puja y la despeina, ella baila extasiada pensando en otra cosa. Se va a acordar del número y la calle. (11)

El segundo cuento aborda el tema de la mujer que se reconoce en el deseo por otra sin todavía poder denominarlo como amor lésbico. Ese final en el que se atreve a invitar a la otra a almorzar es una celebración del primer paso decisivo en su salida posible del clóset.

Una incursión en la celda de una presa política que se masturba es el tema de “Dilcia M.” mostrando las limitaciones del lenguaje nacionalista a la hora

² Este comentario no menosprecia la actividad literaria del canon boricua porque tanto Ferré como Sánchez abordan también lo popular, pero desde diferentes posiciones a la de Santos-Febres.

de abordar el ser mujer más allá de lo que implica vivir como una heroína para la causa independentista. En otro cuento de una sola página, "Acto de fe", Santos-Febres logra la brevedad magistral de un José Luis González en su ya famoso cuento "La carta". Esta historia de una nacionalista puertorriqueña a través de los objetos que se encuentran en su cartera confiscada por la policía represiva el 31 de octubre de 1950, instala a la autora en la obsesión primigenia de nuestra literatura: la lucha por la independencia, pero desde la perspectiva estrictamente femenina y feminista tan propia de su quehacer literario.

"La escritora" se constituye en un *ars poetica* de Mayra Santos-Febres al tomar incidentes de la vida de varios personajes y mezclarlos con la narradora-personaje que tiene que escribir en uno de los medios más inhóspitos para los trabajadores de la palabra: la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico. Este escrito metaliterario es toda una reflexión de lo que implica escribir en Puerto Rico para una hipotética mujer divorciada en medio de las obligaciones de la casa, de los hijos y de la soledad.

"La muerte y el mago" es un relato enigmático que presenta el acto de escribir y compartir lo escrito con un compañero de generación subtendido por una perspectiva altamente poética. Pasajes como el siguiente evidencian la relación amistad, muerte y escritura entre dos apalabradores (como diría Efraín Barradas) que discuten la literatura comprometida:

Tus textos me parecen buenos, pero todavía muy telegráficos, hasta panfletos en sitios. Me dices que eso es lo que quieres —supeditar la poesía a la acción. Pero a mí me parece que una cosa no tiene que ir bajo la otra. ¿Por qué no trabajas la red de metáforas sobre la enfermedad —cándida, seca, sarcoma? A mí me parece que eso los haría más efectivos. Mándame las copias corregidas cuando puedas. (40)

Podría aventurarse un intento de develación del enigma porque tal vez se hable aquí de un compañero de generación de la escritora (Moisés Agosto), quien publicó un excelente poemario sobre el SIDA titulado *Poemas de lógica inmune*.

"Dulce pesadilla, Abnel" es la celebración de la sexualidad femenina frente a los inconvenientes de no tener carro en Puerto Rico y esperar la guagua que no llega sino hasta 45 minutos después precisamente cuando la ligona tiene que llegar a su casa a ligar al macho de al lado. El ademán de Abnel Nieves que significa "¡Estás tarde!" desde la ventana abierta de al frente es el momento culminante de la protagonista donde él va "caminando despacio hacia el cuarto a vestirse deliberadamente para ella" (19).

El/La lector/a bellaco/a³ queda ávido/a de mucho más porque uno de los aciertos de *Pez de vidrio* es la bellaquera sugerida del macho, de la hembra y de la cachapera o lesbiana que se regodean en la palabra de Mayra Santos-

³ Bellaquera= libido en jerga caribeña, bellaco/a= libidinoso/a.

Febres, escritora erótica *par excellence*, y se replegan siempre en el placer del otro “desde la complicidad del deseo”.

Daniel Torres
Ohio University

Carmen Rivera Izcoa, ed., *17 narradoras latinoamericanas*. Bogotá: Coedición Latinoamericana, 1996.

Hace escasamente unas décadas, una antología de narrativa femenina hubiera sorprendido en el mundo editorial latinoamericano. Sin embargo, el espacio que actualmente se le reconoce a las narradoras en el universo de las letras latinoamericanas contemporáneas hace muy natural la publicación de un texto compuesto exclusivamente de relatos escritos por mujeres. La eclosión de la narrativa femenina en América Latina, hace precisamente varias décadas, justifica la aparición de un texto como *17 narradoras latinoamericanas*. Recoge esta obra las narraciones diversas y novedosas de escritoras de renombre como Clarice Lispector, Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Elena Poniatowska, Rosario Ferré, Magali García Ramis, Claribel Alegría y Carmen Naranjo. Incluye el volumen relatos de narradoras menos conocidas como Cecilia Absatz, Isabel Garma, Liliana Heker, Andrea Maturana, Viviana Mellet, Silvia Molina, Montserrat Ordóñez, Mariella Sala y Milagros Socorro. Esta combinación resulta de interés para el lector porque puede encontrar en las páginas de esta antología una amplia y estupenda muestra de la escritura femenina latinoamericana, desde algunas de las narradoras más reconocidas hasta las más jóvenes. Agrupar narradoras del calibre y la resonancia de la brasileña Clarice Lispector, la mexicana Elena Poniatowska o la uruguaya Cristina Peri Rossi junto a una narradora incipiente, ingeniosa y joven como la chilena Andrea Maturana, —quien nace en 1969 en pleno apogeo del *boom*—, es uno de los elementos más atractivos de esta antología. Si se compara con el espectro de narradores en la coedición anterior, *16 cuentos latinoamericanos* (Martha Muñoz de Coronado, ed. Brasil: 1992), se encontrará que todos los narradores que se incluyen en aquella edición son figuras conocidas. Además, entre los dieciséis autores que reúne el texto, sólo se incluye a una escritora, la puertorriqueña Magali García Ramis. El horizonte narrativo en *17 narradoras latinoamericanas* resulta, pues, mucho más amplio, actual y audaz.

Precede esta colección de cuentos un *Prólogo* de Ramón Luis Acevedo en el que comenta el auge de la narrativa femenina, la variedad temática y estilística del conjunto de relatos y lo que denomina el curioso juego de espejos en el que “la mujer escritora profundiza en la psicología masculina y desde ella nos presenta, con sentido crítico y empático, la construcción —a veces desconcertante, a veces comprensiva— de la imagen femenina”. Es este rasgo lo que le imparte gran atractivo a la reunión de textos que encontramos en *17 narradoras latinoamericanas*.

La colección de relatos está organizada en orden alfabético por el apellido de las escritoras. Cada relato está acompañado de una foto de la escritora, una

breve biografía y los comentarios de la autora sobre la creación narrativa y lo que la impulsó a incursionar en ese género. Se ofrece así un sucinto, pero importante panorama del quehacer literario de cada una de las escritoras que le permite al lector relacionarse con la trayectoria literaria de las narradoras que integran la colección.

Desfila por los relatos una diversidad temática muy original que va desde las inquietudes y las experiencias del mundo de la infancia y la pubertad hasta las relaciones amorosas más insólitas como la de un campeón de boxeo y una "marimacha" boxeadora que lo enloquece. "El primer beso", de Clarice Lispector y "La siesta", de la argentina Cecilia Absatz, recogen las primeras experiencias sexuales de dos jóvenes ingenuos. En el primero se describe el efecto del primer beso de un joven adolescente con una estatua femenina de piedra y en el segundo, la experiencia de una jovencita que se deja besar por el hermano de su compañero de juegos.

El tema de la guerra aparece representado con humor en "La abuelita y el puente de oro", de la salvadoreña Claribel Alegría, mientras que en "El pueblo de los seres taciturnos", la guatemalteca Isabel Garma, presenta, mediante una atmósfera tensa y fantasmagórica, la convulsiva situación que genera el enfrentamiento feroz entre guerrilleros y militares. Una atmósfera fantasmal y de suspenso marca, también, "La playa", de Cristina Peri Rossi. Una niña solitaria en medio de una playa vacía atrae a una pareja de turistas que se interesa por ella, pero luego de conversar con la niña quedan absortos y suspicaces con los comentarios de ésta. La prejuiciada pareja termina por acatar a la niña.

La inocencia de la infancia queda plasmada en varios relatos en los que desde el punto de vista infantil se recrea la interioridad de los niños; su confianza o desconfianza en los adultos. "Una semana de siete días", de Magali García Ramis, "La fiesta ajena", de la argentina Liliana Heker y "Una niña mula", de la escritora colombiana Montserrat Ordóñez son relatos que se destacan por las presentaciones conmovedoras de las relaciones entre madres e hijas. En "Semana de siete días", la madre es una mujer revolucionaria e independiente que "tenía grandes los ojos y hacía llorar a los hombres"; su hija la espera en el balcón de la casa de su abuela porque confía en que regresará por ella. En el relato de Montserrat Ordóñez, una niña que está "suspirando y aguantando las lágrimas", espera también en el balcón, pero junto a su madre, —una mujer sumisa y sufrida— la llegada de un padre mujeriego y desconsiderado. En "La fiesta ajena", Herminia, una empleada de una familia burguesa, procura evitar, sin éxito, que su hija Rosaura se sienta humillada y frustrada en la fiesta de cumpleaños de Luciana, la niña de la casa en la que trabaja. El cuento "Yo a las mujeres me las imaginaba bonitas", de Andrea Maturana, también está narrado desde el punto de vista de una niña que confunde ingenuamente la menstruación de Chana con un acto de agresión y decide que no desea ser mujer porque conlleva sufrimiento y humillación.

La frustración y la desilusión marcan "El lenguado", de la peruana Mariella

Sala. En este relato la envidia separa a dos buenas amigas. Johana y Margarita salen a pescar y el lenguado que pesca una se convierte en la codicia de la otra, quien lo devuelve al agua fingiendo que se le ha resbalado. La codicia y la rivalidad entre dos mujeres se presenta en “El cuento envenenado”, de Rosario Ferré. En un hábil juego técnico, se nos presenta a Rosa, una costurera y una mujer muy práctica que se casa con don Lorenzo, un hacendado de caña venido a menos —motivo que se observa en varios relatos de la escritora. Rosaura, hija del primer matrimonio de don Lorenzo, y Rosa, su segunda esposa, son las herederas de lo que deja el hacendado. El día del velorio, mientras atiende a los asistentes, Rosa lee con curiosidad lo que parece ser el relato de su vida, escrito por quien supone un *escritor firulí y mentiroso*. Piensa indignada que se trata de una sarta de calumnias, que “el papel aguanta todo el veneno que le escupan”, pero prosigue curiosa la lectura sin llegar a enterarse del final.

La lectura de las cartas que Luis le escribe desde la ciudad es lo que provoca, en “Cartas de amor traicionado”, de Isabel Allende, que Analía decida casarse con el primo que no conoce. Una vez viuda, Analía descubre que Luis no había escrito ninguna de las cartas que tanto la habían estremecido y decide pedirle cuentas al verdadero autor quien resulta ser el maestro de su hijo. En “Cine Prado”, de Elena Poniatowska, un admirador de Françoise Arnoul —la actriz de cine francés quien en la década de los cincuenta trabajara junto a María Félix— decide escribirle una carta en la que le expresa que dejará de admirarla y de incluirla en sus sueños, por su comportamiento frívolo en sus películas más recientes. Arnoul, la mujer de fantasía, de celuloide, se convierte en una obsesión real, en una infatuación que lo enloquece hasta ir corriendo a la pantalla y clavarle un puñal en el pecho a su actriz favorita. El admirador escribe la epístola desde la cárcel. En “Cuando inventé las mariposas”, de la escritora costarricense Carmen Naranjo, un jovencito se inventa a “Clo de las fantasías” para vencer su virginidad. La creación de Clotilde lo salva de la soledad y de la burla de sus amigos.

“La otra Mariana”, de la narradora peruana Viviana Mellet, presenta también la creación de una mujer: el doble de Mariana, la mujer de Ernesto, el protagonista del relato. Éste cree ver, al salir del trabajo, a una mujer que es, y no es, Mariana, pero ésta lo saca “de la historia en la que está atrapado” con los reproches cotidianos que lo traen de vuelta a la realidad.

“La vida no es ninguna ilusión; es la vida y nada más”, le insiste la hija a la madre en el relato “La casa nueva”, de la mexicana Silvia Molina. En este cuento es la hija quien no quiere soñar porque de niña su padre, sin proponérselo, la hizo sufrir al llevarla a visitar una casa que ella admiró desde el primer instante, sólo para descubrir que podría ser de ellos y que vivirían allí felices si se la ganaban en una rifa.

17 narradoras latinoamericanas cierra con el relato “Sangre en la boca”, de la escritora venezolana Milagros Socorro. A pesar de que los relatos están

ordenados en orden alfabético por el apellido de las escritoras, es curioso —y a primera vista emblemático— que en el relato final una mujer, Mireya, quede derribada de un fuerte golpe que le propina Manolo Alvia, un campeón de boxeo, a quien “no le quedó más remedio que obedecerla”, es decir, golpearla como ella quería. Este relato, uno de los mejores de la colección, presenta a Mireya —una boxeadora que muchos consideraban “marimacha” o “machona” por su afán pugilístico— como la única persona capaz de hechizar y reivindicar al campeón con quien mantiene una febril e insólita relación. Manolo abandona a su familia y a su entrenador para seguir a la mujer que le exige “las proezas físicas que ningún libro ha reseñado”. La vencida es al mismo tiempo la vencedora, pues logra pugnar psicológicamente contra el campeón hasta dominarlo, aunque el precio sea yacer con sangre en la boca.

17 narradoras latinoamericanas es un estupendo muestrario de las inquietudes, el talento y los cauces de la narrativa femenina contemporánea. Esta antología complace no sólo al público joven, sino a los lectores y estudiosos que incursionan con curiosidad en el proceso narrativo latinoamericano para descubrir la singular aportación de las mujeres a este género.

Rosa María Guzmán Merced
 Universidad de Puerto Rico

Matilde Albert Robatto, *Ángel Botello en la historia del exilio gallego* (La Coruña: Ediciós do Castro 1995); *Obras escogidas de Ramón Goy de Silva*, introducción, selección y edición de Ricardo Landeira (Ferrol: Concello de Ferrol 1995).

Se trata de dos libros recientes que llevan a cabo el propósito de reivindicación cultural en lo referente a la cultura gallega y a la hispánica en general: uno, de Matilde Albert Robatto, *Ángel Botello en la historia del exilio gallego*, el otro, *Obras escogidas de Ramón Goy de Silva*, introducción, selección y edición de Ricardo Landeira. Son obras de afirmación, sin petulancias negadoras de nada; antes bien, aportes en que la cultura gallega y la hispánica en general salen potenciadas.

Gallegos son los autores y gallego el asunto de sus respectivos libros. Hemos ante una muestra indiscutible de proba galleguidad y desprendido servir por parte de los autores. Así como un esfuerzo por centripetar a un pintor y a un escritor gallegos un tanto marginados.

La profesora Albert Robatto, coruñesa, recupera para la historia del arte gallego a Ángel Botello en su bien informada monografía. Botello, pintor coruñés, es más conocido en tierras ultramarinas que en la suya. Como en otros casos, la guerra civil española estuvo de por medio entre una prometedora etapa inicial en la que llegó exponer en el Ateneo madrileño (1935), su participación en el ejército republicano hasta el final, y el exilio resultante. En la diáspora le tocó el Caribe —en La Habana lo conocimos— hasta que se instaló en Puerto Rico, donde falleció en 1986. Al igual que tantos gallegos de la emigración —esa otra forma de exilio— las circunstancias lo llevaron a otras tierras, lejos de su región natal y de su país, donde generosamente plantó su semilla y dejó fruto. Este estudio es un merecido esfuerzo más de recobrarlo para la cultura gallega.

Ramón Goy de Silva, ferrolano (1883-1962), nombre de pocos conocido a pesar de haber publicado, y en castellano, seis comedias largas, doce viñetas dramáticas, y medio centenar de cuentos, sin contar miles de páginas inéditas. Tal Ángel Lázaro, otro gallego hoy marginado que también escribió en castellano, Goy participó en la vida intelectual y artística madrileña en aquella edad de plata que fue el primer tercio del XX, tratándose con sus representantes más ilustres, con muchos de los cuales se carteó. Corresponsal de guerra en Marruecos, le cupo la honra de ver una recopilación de sus crónicas prohibida por la censura gubernativa de entonces. Fue protegido de Galdós y, con la República, secretario general de la Presidencia por un quinquenio, a partir de 1931, circunstancia que con el triunfo franquista le llevó a la cárcel por casi un par de años. Aunque la Editorial Aguilar publicara sus obras, y alguno de sus poe-

mas apareciera en *ABC*, el ambiente homofóbico de la España franquista no era propicio para alguien con la orientación sexual de Goy. Sin tener que dejar España, como Botello y Lázaro, compartió la condición de exiliado. El libro del profesor Landeira corrige en gran parte este entuerto al reclamar nuestra atención a este escritor.

El panorama de cualquier cultura no debe ser exclusivista, basado en un canon ceñido y privilegiador, sino aspirar a una totalidad. No se trata de medir todas sus manifestaciones por un mismo rasero, sino de dar a los descollantes genios individuales una perspectiva justa para mejor calibrarlos. Las dos obras de que aquí se da noticia nos alertan a lo mucho que queda por hacer y cómo hacerlo positivamente.

José Amor y Vázquez
Brown University

Pedro López Adorno, *Concierto para desobedientes*, Río Piedras: Plaza Mayor, 1996.

Mi contacto con la obra poética de Pedro López Adorno se inició con su segundo libro de poemas titulado *Las glorias de su ruina* (Madrid: Playor, 1988), el cual reseñé en el periódico *El Nuevo Día* (domingo, 25 de febrero de 1990). En aquel comentario reconocí que Pedro López Adorno era “un poeta plenamente dotado que ha construido un libro de coherencia confiable”. A partir de esa certeza, dediqué el grueso de mi comentario a ponderar la filiación barroca y simbolista de su poesía y las dificultades de lectura que la misma representaba para los lectores comunes. Hacía expresiones como esta:

Pedro López Adorno no levanta grandes construcciones verbales racionalmente sinuosas al modo de los poetas barrocos tradicionales. Su opción es otra, sus poemas parecen apenas levantados sobre ruinas verbales, sobre escombros sonoros que se resisten a comunicar de forma unívoca. Antes que a Góngora, evocan, por ejemplo, a Mallarme.

Aquella reseña traslucía, en el terreno del gusto, mi relativa distancia frente a la opción del discurso poético practicada por López Adorno y mis preferencias por las formas, menos alambicadas, más directamente comunicativas. Los que conocemos las pequeñas pasiones que suelen agitar el mundillo literario, sabemos que basta con mucho menos para que se engendre una enemistad intelectual y personal. Este no fue el caso. La única reacción que recibí a mis comentarios de parte de Pedro López Adorno llegó, un año más tarde: se trataba de un hermoso libro de poemas en prosa titulado *País llamado cuerpo* (Lima: Lluvia Editores, 1991). En ese libro, López Adorno, lejos de apartarse de su estilo neobarroco, lo acendrababa y perfeccionaba como lo ha seguido haciendo en sus poemarios subsiguientes: *Los oficios* (Sevilla: La Cuesta del Arco, 1991) y *Concierto para desobedientes*, libro que hoy nos convoca.

Concierto para desobedientes se presenta ante sus lectores como un bien armado reto que oculta y devela simultáneamente sus claves. Los títulos del todo y de sus partes (libro, secciones y poemas), los epígrafes y otras frecuentes intextualidades actúan como acotaciones y glosas que contribuyen a la comprensión de una lengua poética que pugna por ser, a un tiempo, empedernida y auroral, esto es, oscura y luminosa; acotaciones y glosas que apuntan al esclarecimiento de un idioma, que como dice el oximoron final del primer poema, es “nacimiento mortífero/ y punto”; es decir, ardua comunicación que oscila entre el logro del vislumbre y los límites mortales del idioma. Como para remediar esta tensión entre lo falible y lo inefable, López Adorno rodea la escritura central de sus poemas de escrituras periféricas (repito: títulos,

intertextos, epígrafes, etc.) que procuran, como esas luces de bengala que arrojan los marineros en las noches urgentes, iluminar a trozos la oscuridad.

Ya el título del libro propone en tres palabras una guía hacia el sentido. *Concierto*, por supuesto, evoca el cercano parentesco de la música y la poesía, a la vez que sugiere el ritmo emocional que la sucesión de los poemas pretende conseguir. El libro se despliega en cuatro movimientos (*scherzo*, *andante*, *allegro ma non troppo* y *adagio con fuoco*), que encuadran la polifonía casi atonal de un lenguaje poético que, sin renunciar del todo a ella, ofrece tenaz resistencia a la armonía tradicional, o a lo que el poeta llamaría “el fraude endecasílabo”. Música de fuga barroca ésta, que propone “solfeos para inquietar” y simultáneamente “intenta caprichos con ritmo de salsa”.

El primer movimiento, titulado, con verso de Fray Luis de León, “Rompiendo el puro aire”, es un ejercicio de autorreferencialidad, un *ars poética* en *scherzo* que culmina con el “retrato del ejecutante” de las piezas o poemas del concierto. Así el principio expresivo barroco que marida las artes (poesía, música, pintura) permite que, a través de un gesto especular, la imagen del artista —como Velázquez en las *Meninas*— se refleje en el texto. El movimiento segundo, que con verso de Quevedo se titula “Del incendio hermoso”, habla, a ritmo de *andante*, del amor y la escritura, del texto y el cuerpo, del erofrote que es la poesía, para decirlo con la palabra afortunada de Oliverio Girondo; el tercero de los movimientos deriva su título, “Engaño en las aguas”, de unos versos de Juan de Arguijo y, en efecto, propone como a manera de unas variaciones en *allegro* fundadas en la oscura polisemia simbólica de las aguas vida, muerte, fuidez, transparencia, engaño y desengaño; finalmente el cuarto movimiento, titulado, a partir de unos versos de Góngora, “Cuerda contra estados”, cierra el concierto con un *adagio* de notas y ritmos telúricos avivados por la conciencia histórica y nacional del ejecutante. Así, a través de sus cuatro movimientos que remiten, como hemos visto, al aire, al fuego, al agua y a la tierra, el concierto intenta configurarse como una totalidad, si no cósmica, sí textual.

La segunda palabra del título (*Concierto para desobedientes*) revela, a pesar del carácter casi críptico de algunas piezas, una fuerte intencionalidad comunicativa por parte del ejecutante o poeta; su voluntad de romper con el riesgo de onanismo y ensimismamiento que un lenguaje demasiado cifrado pudiera entrañar. El concierto entonces se dirige a los desobedientes. ¿Y quiénes son estos receptores así advertidos de un discurso que con tanta avidez los procura? Desobediencia es escribir con palabras que “no parecen dóciles ni atentas”; desobediencia, por supuesto, es el placer del texto y del cuerpo; pero desobediencia también es la civil y la política. Es, pues, la práctica (o al menos el reconocimiento) de esta triple pasión (poética, erótica y política) lo que define y convoca a los desobedientes, a esa inmensa minoría a quienes López Adorno (y en el fondo todo poeta auténtico) se dirige.

La escritura poética de Pedro López Adorno se compone, a mi juicio, de tensiones: por un lado es una escritura racional, que responde a construcciones, reiteraciones y diseños deliberados; y, por otra parte, es también un ejercicio oracular pleno de invocaciones, expiaciones, conjuros e inspiraciones que en el fondo aspira a alcanzar el "más allá", la "otra orilla" inefable de la poesía. Es una escritura que se ubica en los límites extremos de la modernidad, que asimila con naturalidad los procedimientos técnicos y los azares de las vanguardias; pero que también se nutre de un diálogo vivo con la corriente barroca y siglodorista de la tradición hispánica. Es una escritura que se nutre del espacio genérico de la alta cultura, repleta de intertextualidades, que conversa, más allá de las fronteras, con modelos y formas transnacionales; pero también es una escritura repleta de regionalismos y nostalgias, que evoca a la abuela, al mar de la región natal, a las galletas cientoemboca y que contiene instrucciones precisas para llegar a Barceloneta.

Estamos, pues, frente a un poeta con fuerte voluntad de estilo, cuyo persistente barroquismo deliberado es, tal vez, el signo principal de su escritura. Por esta vía compleja, con su vocación de barnizador de ilustrísimas cenizas, Pedro López Adorno, desde Nueva York, ha venido convirtiéndose en uno de los poetas puertorriqueños más destacados de la última década. Lo que en un principio le pudo haber parecido a algún desavisado como yo un ejercicio extremo de ocultamiento, hoy se revela como una escritura auténtica, exigente consigo misma, difícil y lúcida, a la vez. En esta ruta expresiva Pedro López Adorno anda acompañado por ilustres desobedientes del lenguaje poético hispanoamericano como pudieran ser José Lezama Lima, Martín Adán, Gonzalo Rojas o Carlos Cierman Relli; y los puertorriqueños Marina Arzola o Francisco Matos Paoli, todos poetas peculiarísimos y originales, como también lo es López Adorno.

José Luis Vega
Universidad de Puerto Rico

Veiga Córdoba, Pablo, *Ventana fuera del mar*, Madrid, Col. Encina de la Cañada, 1995.

La lectura de este primer poemario publicado del autor, nos revela un auténtico decir poético, que lucha entre la fidelidad a la vivencia y la cobertura lírica, entre la expresión de una intimidad conflictiva y una forma que debe recogerla y, en ocasiones, reorganizarla para que sea posible contarla en clave lírica. Esta tensión, este difícil contrapunto se apoya en una gran sinceridad, en un profundo deseo de no caer en más trampas, de no vestir más disfraces. De esta dialéctica, quizá no buscada de manera consciente, podemos extrapolar estas obsesiones: la niñez ida, un eros dominante y el mar como testigo.

Ventana fuera del mar está dividido en dos partes: "El hombre que mató a Liberty Valance" y "Poemas Vitrinas". Pese a que cada parte tiene una autonomía propia en términos de conceptualización y forma, ambas, si no se complementan, por lo menos sí marcan una continuidad. Las composiciones de la primera parte se orientan hacia el recuerdo, la nostalgia del pasado, una niñez en la que la realidad se visualiza desde el sueño, aquellos años cuando la intuición parecía descubrir el secreto de la belleza o el misterio de la soledad. El crecimiento impone otro ritmo: "No puedes crecer sin dejar atrás las camisas / y los zapatos que tanto querías cuando niño... de toda esa aventura vacilante que, poco a poco / sin darte cuenta, casi / sin quererlo, has ido dejando atrás. ... / Así que no me vengas con esas ahora / ni te concedas esas torpes caídas en la nostalgia, ..." (*Esos días azules*, p. 17-18). La voz poética se desdobra en juego dialógico, recurso que se repite a lo largo del texto bien sea en el binomio yo-tú, yo-ella, yo-otro.

Quizá el poema más representativo de ese empeño por ser ya en otro tiempo vital sea "Blindaje". Aquí la contienda está entre lo fácil y lo difícil; lo que se conoce y lo que se ignora, la ingenuidad frente a la alevosía, el presente cierto frente al futuro, como arcano que nunca se descifra: "Levantarse es fácil, se aprietan / uno o dos botones y el mundo / salta a buscarte chirriando de lujuria. / Levantarse / es fácil, lo difícil / es la ventana, sobre todo mi ventana / frente al mar" (p. 11).

En la segunda parte "Poemas Vitrinas" eros se impone como la poderosa fuerza vital que transforma lo que toca. La experiencia amorosa, tierna como en "Penélope" o con violencia como en "El lugar oscuro", une inevitablemente a los amantes; es la pasión incontrolable y ciega que se adueña de voluntades e impone sus ritos: "... Morderte el corazón, que tus labios / se acuerden de mí y me maldigan ... Así que ahora / vendrás, / vendrás a que te devuelva / todas las hojas de tu cuerpo" ("El lugar oscuro", p. 37). "Si tú me esperases, volvería ... / No creo / que me importase el brazo dormido y posado / que te ciñe la

cintura ... / ... Después, me conformo con respirar / el mar intravenoso / de tus muslos, / aplacarme en la piedra solar de tus cabellos / destejidos en la almohada, o llorar lentamente / con la boca cerrada / ...” (“Penélope”, p. 43-44).

El mar se hace presente desde el mismo título, es un mar abierto, que lleva lejos, mira hacia otros horizontes; y también es el mar de adentro, el que invita a otras profundidades, que atraen y detienen: ese desconocido que habita dentro de cada ser: “... / Levantarse / es fácil, lo difícil / es la ventana, sobre todo mi ventana / frente al mar. / ...” (“Blindaje”, p. 11).

Estamos ante un texto que mereció en justicia el Premio Bional de Poesía “Encina de la Cañada”, y que ilumina con su lectura el espacio poético del lector.

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico

Valesio Paolo, *Sonetos profanos y sacros*, trad. Taller de traducción literaria de la Universidad de la Laguna, Ed. Canarias, Tenerife, 1996.

Acaba de salir, por los tipos de Ediciones Canarias, en marzo de 1996, el último poemario de Paolo Valesio, profesor de Lengua y Literatura Italianas en la Universidad de Yale y conocido teórico de la literatura, cuyo libro *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*, ha aparecido en versión italiana con el título de *Ascoltare il silenzio (Escuchar el silencio)*.

El poemario —*Sonetti profani e sacri*— ha sido traducido al español por el Taller de traducción literaria de la Universidad de la Laguna en Tenerife (Islas Canarias). Se presenta con texto al frente y revela, en sus resultados desiguales, que se ha mirado más a conservar el tono del original que a crear desde el original, resultado, por otra parte, comprensible por tratarse de un trabajo de equipo.

Uno de sus méritos más significativos es el de poner a disposición del lector de lengua española un poemario de sabor clásico, enlazado directamente con la tradición poética a la que pertenece el autor, pero teñido por una tristeza nueva sobre temas antiguos: el amor, el dolor, la transitoriedad de la juventud y de la vida, la nostalgia de la pasión perdida como capacidad misma de apasionarse.

Tomando prestada una expresión tan sugerente y sugestiva como la que Valesio usa como título de uno de sus ensayos, la de escuchar el silencio, es decir, escuchar, como él mismo dice, “la voz de las cosas mudas”, también yo lo he intentado. He leído su poemario rodeada de un espacio propicio, privilegiando la mirada transparente, metáfora de la conciencia transparente que Poulet deseaba en el lector ideal, y el oído atento, no al sonido, sino al silencio, que es el origen sacro de la poesía.

El libro se inicia con un soneto dedicado a Guido Guinizzelli, a quien Dante y Cavalcanti consideraron siempre como maestro y, con una lengua que se quiere lejana y recreada, el poeta introduce un diálogo entre el yo poético, situado en el pasado por la forma verbal del imperfecto en primera persona “Pensaba”, y el Amor que, en el presente, se manifiesta no sólo como pasión sino también como dios caprichoso y burlón: “Y el arquero oscuro se ha mofado”.

La pasión amorosa, sentida y recordada, se une a la angustiosa tristeza del paso del tiempo, de la pérdida de la capacidad de amar que, de improviso se le revela, viva y vívida, en el centro de su dolorido abandono a lo ineluctable. Así, en el “Soneto post-amoroso”, en el temor de haber perdido el impulso erótico que guía la escritura amorosa, el poeta descubre, al final, el *iter* amoroso y poético, que le hace exclamar:

que me queden tan sólo unos sonidos:
ahora mis versos hablan sobre estados
de ardor hallazgos desfallecimientos

y de arrodillamientos y torrentes
y de extravíos y de sobresaltos.
¡Pero bueno, estos son versos de amor!

Entre los sonetos de la primera parte, los profanos, hay uno titulado "La fantásima", particularmente seductor, que expresa la sorpresa encantada, el latido apresurado del corazón, la maravilla emocionada, que produce la visión que parece ofrecerse toda y de inmediato se desvanece, como la "chica morena: confundida/ buscaba a otra persona; se alejaba/ ágil, y aún sin llegar ya disipada".

Mas la joven, que "con paso de gacela", se ha ofrecido sólo por un instante a la mirada y a la espera esperanzada, se revela, al mismo tiempo, como la metáfora sutil e huidiza, de la palabra poética que, como el amor, se ofrece en un relámpago e igual, de súbito, se niega.

Hay, sin ninguna duda, en el poemario, un sujeto anecdótico, que se sitúa, críticamente, frente al decir poético como quehacer no esencial para sus necesidades vitales y un sujeto poético, que sólo puede realizarse en la poesía y que convive y se sobrepone al sujeto histórico que dialoga con él, en el espacio del poema.

Así lo revelan el primer cuarteto y el último terceto de "Los sueños casi poéticos":

Ayer noche soñé una poesía.
Ni siquiera recuerdo una palabra,
sino sólo que no eran versos míos.
Rodeada de vacío estaba sola;

.....
Como la miel —pero los he perdido
absorto y preocupado como estaba
por la dificultad de ser humano.

Los versos soñados, o escritos en el sueño, son extraños (y amargos) porque, como afirmó Ángel Crespo, "un verso es la sorpresa/ lo más inesperado aunque se esté esperando".

No cabe ante el decir poético, inevitable como la muerte, como bien lo sabe Valesio, que fundó el "Poetry Group at Yale" y ha publicado poesía desde 1979, una actitud racional y razonada; sólo cabe una actitud paciente, sin prejuicios, que le permita, a la palabra sagrada, realizar el milagro de la comunicación profunda. Esto vale también para el crítico ya que ni siquiera el más alejado de la concepción del poetizar como decir fundamentalmente nacido del

estro y de la inspiración (sea lo que sea), puede evitar la conmoción que le producen algunos versos y la absoluta indiferencia, cuando no el rechazo, frente a otros.

La segunda parte del poemario, dedicada a los sonetos sacros, se abre con una intensa y emotiva plegaria, que tiene como punto focal la intuición de la anhelada duración del tiempo que, únicamente, puede experimentarse quedándose “en el corazón del tiempo”.

En estos sonetos sacros, la voz poética logra sostener el tono lírico con intensidad, emoción controlada y latente sentido trágico, que recuerda los versos más logrados de ciertos poemas de Eugenio Montale, como el último verso del soneto “Los orígenes: ‘Soltanto in questo viaggio sono vero’ (Sólo soy verdadero en este viaje), que hace resonar “Il viaggio finisce a questa spiaggia” (El viaje termina en esta playa), revelador del anhelante deseo de eternidad que el poeta, encerrado en la incapacidad personal para la esperanza, sueña, en la duda, para el otro.

Sonetos o plegarias —no hay diferencia— cuando se escribe desde el tormento de la presentida oscuridad del abismo sin fondo que nos acecha, y nuestro poeta ha dibujado con sus adjetivos —profanos y sacros— el espacio compartido donde sueña la comunicación secreta y silenciosa.

Ejemplar es, en este sentido, el soneto “La semi-sagrada familia”, en el cual el poeta sueña una hija para María, como un camino distinto de salvación, que sugiere una intimidad entrañable que puede ser solamente femenina.

El último terceto del poema inspirado, como nos dice el autor por “la contemplación de varios cuadros (de G.B. Tiepolo, Murillo y otros artistas) que representan a ‘Santa Ana que enseña a leer a María Niña’”, es la expresión de la emoción pura que la vida produce: “a su hija y al Libro: es el contorno/ de la vida que trémula se palpa./ Yo...me quisiera vela, y ser su nimbo”.

El poeta, al hablar de contemplación, sugiere el abandono de las pretensiones lógico-críticas, de la seguridad racional, y la aceptación del dolor como eje estructural de la existencia, más que la entrega confiada al abrazo del Todo. Por ello el último soneto se titula “El viernes santo”, ese terrible viernes en el que hasta el dios-hijo, por lo menos por unos instantes, clamó, desde la profundidad de su angustia y de su miedo al cielo indiferente, y lanzó su grito de agonía hacia el dios lejano y mudo.

Al final de su viaje poético, el yo contempla la Cruz y se pregunta: “¿Cuál es la perspectiva de la Cruz?” y termina por confesarse, más allá de toda esperanza: “La vida se reduce a leño y hueso”.

La elección de la estructura formal del decir poético no es nunca gratuita y el soneto responde aquí al tema que mejor le viene: el tema del amor, en todo el amplio abanico de sus posibilidades, físicas y espirituales, humanas y divinas. En la constrictión de la forma, en su buscada rigidez, se embridan las pasiones, se sosiega el alma, reverdece una pequeña esperanza, se hace soportable el dolor de vivir.

En un estudio que será publicado en el futuro próximo, he hablado de la poesía en lengua original como de la primera traducción con la que se enfrenta el lector, crítico o ingenuo, porque la intuición profunda y originaria no tiene voz, ni color ni forma, y todo lo que el existente humano intenta para actualizarla es siempre traducción de lo primigenio, velo de la palabra (o del color o de las masas), que media entre lo intuido y su revelación.

He sabido, luego, en el momento de acercarme a este poemario, que Valesio, el crítico, el teórico y el poeta, tiene ideas similares a las mías sobre el poetizar, la lectura de la obra literaria y la crítica, y no puedo creer que haya sido sólo una afortunada coincidencia. Creo que se trata más bien de una *figura* (Cortázar *docet*), uno de cuyos lados está formado por las Canarias, a las que me ligan algunos de mis afectos más profundos; el otro por Puerto Rico, en cuya lengua el habla canaria ha influido tanto y en el que he vivido y vivo la más auténtica de mis vidas. El tercer lado es la visión de la poesía, decir originario que, en la mirada transgresora de Orfeo, revela la horrorosa dimensión trágica del existir.

María-Teresa Bertelloni
Universidad de Puerto Rico-Mayagüez

Rafael Bernabe. *Respuestas al colonialismo en la política puertorriqueña: 1899-1929*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1996.

El punto de partida de este libro de Rafael Bernabe está delimitado con rigurosa precisión: tiene que ver con la invasión estadounidense de 1898 como proceso que inauguró un nuevo espacio tanto en Puerto Rico como en Estados Unidos. Señalar esto podría parecer algo simple, evidente. No obstante, se trata de un asunto crucial con resultados muy complejos. La invasión estadounidense fue un acontecimiento que despertó grandes esperanzas en "diversos sectores de la sociedad puertorriqueña". Estas esperanzas no se fundaban ni en la ignorancia, ni en la ingenuidad. Estaban alentadas por un conocimiento, que no debe ser subestimado, sobre aspectos importantes de la historia de los Estados Unidos. Una utopía estadista parecía cobrar forma en el horizonte.

Reconocer la esperanza como hecho histórico es de enorme importancia debido a las consecuencias organizativas y a las acciones políticas que pone en escena. Más aún cuando en esta actitud se revelaba la profunda debilidad de todas las clases propietarias de la isla. Muy pronto, nos dice Bernabe, con la Ley Foraker de 1900, se inauguró la desilusión. La nueva metrópoli no traía la quiebra del colonialismo, sino una nueva forma de dominación, inédita en el país porque, apoyada en la debilidad mencionada, pudo revestirse con el ropel de la democracia.

Para la formulación de la Ley Foraker fue necesario que en Estados Unidos se abriera un nuevo espacio para la experiencia colonial que representó una ruptura con la misma tradición constitucional que había alimentado las expectativas puertorriqueñas. Al no incorporar a Puerto Rico como territorio de la Unión, se le bloqueaba el camino hacia la estadidad y fue necesario formular una nueva distinción entre territorio incorporado y territorio no incorporado. Esta importante diferenciación fue lo que abrió el marco general para el desarrollo de la política en Puerto Rico. Por consiguiente, la reproducción de la colonia implicó la reproducción de la relación de no incorporación de Puerto Rico como territorio de los Estados Unidos. La relación de no incorporación definió a Puerto Rico como un territorio interno y a la vez externo a Estados Unidos. Interno porque su gobierno, subordinado, es expresión de una extensión del aparato federal, y externo por las reglas de excepción que sujetan a la isla.

La mencionada relación de no incorporación tiene a su vez un efecto de obstaculización en dos direcciones: le cierra el paso a la estadidad, así como a la independencia. No debe, por consiguiente, sorprendernos que la discusión de este asunto se haya acentuado durante los últimos años en Puerto Rico. Atendiendo esta problemática, el texto de Bernabe se va abriendo como un abanico de riquísimos matices que nos ayuda a comprender uno de los períodos

más complejos de nuestra historia, que tuvo que ver con la imposición y consolidación del nuevo coloniaje. Un proceso que tiene todavía implicaciones serias tanto para Puerto Rico como para los Estados Unidos. El libro está compuesto de una docena de capítulos, si consideramos la conclusión como el último de ellos.

¿Cómo se estructuró la desilusión? Así como la esperanza provoca determinadas acciones, la desilusión hace sus propios llamados políticos. En palabras del autor: "¿Qué tipo de respuestas se articularon en la isla ante el establecimiento de un nuevo régimen colonial?". Una vez expuesto el propósito del libro, Bernabe se cuida de aclarar sus límites: no se trata de una historia de la política puertorriqueña entre 1899-1929; tampoco del estudio exhaustivo de la trayectoria política de las figuras que se destacan en sus páginas. Bernabe nos indica que su texto indaga en determinadas coyunturas y explora las intervenciones y propuestas en momentos específicos de la vida política del país. Me parece pertinente considerar la importancia que le confiere a lo que él mismo llama "momentos" de la política. Estos momentos no son cualquier medida de temporalidad, son instancias con una plétora histórica, puntos de articulación que reflejan la exacerbación de las contradicciones que definen la naturaleza de la colonia. Una consideración de los capítulos del texto nos permite destacar un conjunto de momentos que anudan la exposición: la imposición de la Ley Foraker y la formación del Partido Unión, el conflicto entre la Cámara de Delegados y el Consejo Ejecutivo en 1909, el debate sobre la tenencia de tierras de 1910, el surgimiento del Partido de la independencia en 1912, la Ley Underwood de 1913 y la crisis de la Alianza de 1926-27.

Las crisis, sean provocadas por medidas tomadas en el Congreso, o surgidas al calor de los conflictos internos de un partido u organización local, permiten una mejor visión de la estructura interna del proceso social, abren espacios nuevos de reflexión sobre posibles alternativas. Todos estos momentos destacados en el texto nos permiten comprender el tejido de contradicciones que cobró forma en el espacio abierto por el imperialismo estadounidense mediante la relación de no incorporación. Esta relación estableció el terreno histórico en el que se desplegó la política autonomista de las clases propietarias de la isla y el contexto de la política cultural de determinadas formas de afirmación puertorriqueña. Las luchas en este terreno complejo y determinado de forma progresiva por el poder imperial mediante su proceso de conquista económica, son las respuestas al colonialismo, destacándose aquellas propuestas que intentaron superar el marco colonial impuesto.

Los "momentos" que privilegia Bernabe exhiben una acumulación de contradicciones en torno a la relación de no incorporación que pudieron haberse resuelto de diferentes maneras, que obligaron a reformar y flexibilizar la relación y abrieron nuevos espacios de acción a los sujetos sociales. La manera en que Bernabe concibe y expone estos momentos le permite articular dos aspectos que me parece que son logros extraordinarios de este libro. Por un lado,

nos permite entender el proceso de formación, en un contexto de debate, de las respuestas que los diferentes sectores sociales le dieron al coloniaje. Por otro lado, podemos visualizar las posibilidades y los límites de las diferentes propuestas ante el poder colonial. Como lo que caracteriza a cada uno de estos momentos es su porosidad, el tinte de inestabilidad que permea lo político, se abren espacios privilegiados para el debate de las ideas, para la formulación y reformulación de programas y para el desenvolvimiento de figuras que ocuparon posiciones de liderato.

Por ejemplo, el texto nos permite seguir el rastro del Partido Unión y de varias figuras principales del autonomismo, como José de Diego y Mariano Abril, ante la Ley Underwood, que disponía la reducción y eventual eliminación del arancel que pagaba el azúcar extranjera al entrar al mercado estadounidense. Esta ley pudo abrir una situación de crisis aguda para la actividad azucarera dominante en Puerto Rico, con la posibilidad de superar la especialización unilateral de la economía, si hubiese entrado en función con efectividad. No obstante la Primera Guerra Mundial alteró el rumbo de los acontecimientos y se siguió fortaleciendo el latifundio azucarero. Pero Bernabe se cuida de no reducir las figuras estudiadas a un solo momento o a una sola expresión política. Nos revela las contradicciones de estos personajes, sus aspectos conservadores y sus aspectos liberales, mediante exposiciones que lejos de ser reductivas, son complejas y abarcadoras. Cada momento estudiado se enriquece con relatos muy precisos y de abundante información pertinente sobre acontecimientos o desarrollos políticos e intelectuales que le otorgan una perspectiva amplia y profunda a la exposición.

En el debate sobre la Ley Underwood, por ejemplo, Mariano Abril, defensor de la independencia desde 1909, consideró que se abría la posibilidad histórica de superar el latifundio azucarero, lo que hacía viable la propuesta de una economía de mayor diversidad. Pero no se nos presenta como una pieza inconexa de un debate. Tenemos de él una visión abarcadora que nos permite captar su complejidad, expresada en las diferentes posiciones adoptadas en el curso de su vida política e intelectual, enriqueciendo ciertamente nuestra perspectiva sobre su participación en ese debate. Mariano Abril fue también favorecedor de la educación mixta de tipo estadounidense, como librepensador y defensor de la educación de la mujer y de su incorporación a actividades de las que habían sido excluidas; pero al mismo tiempo, defensor de los patronos y opuesto a las huelgas por considerarlas socialistas revolucionarias. De Diego, aparece como defensor del capital modernizador, favorecedor de los intereses azucareros y de medidas antiobreras. A su vez, será también, más tarde, defensor de la Unión Antillana, opositor de la imposición del inglés y defensor del idioma.

El texto de Bernabe tiene el mérito de deslindar con rigurosidad en casos concretos, en coyunturas muy específicas, las posiciones que determinados partidos o dirigentes defendieron, con los desplazamientos que las caracterizaban,

que podían agudizar las fronteras entre un programa político y otro, así como hacerlas grises y borrarlas. Precisamente porque el texto intenta aprehender un movimiento plagado de contradicciones, se cuida de no clausurar ninguno de los temas discutidos. Su rigor estriba en abrir nuevos temas al debate, en sacarlos del olvido en muchos casos y en su capacidad de deslindar problemáticas que tuvieron una honda resonancia y todavía subsisten como marco de definición de nuestra vida social a fines del siglo XX. Sin humildad falsa, el libro, desde su propuesta inicial, se presenta como una invitación "a indagar aún más en los temas tocados". Es su extraordinario rigor el que exige tratar los problemas con minuciosidad y dejarlos todavía abiertos.

En esta postura hay algo que quiero destacar: en no pocos casos los problemas que Bernabe deja abiertos a la consideración posterior son problemas cuyo espacio él mismo ha definido, que podemos ver o vislumbrar porque su exposición los ha establecido, les ha otorgado un marco de visualidad para futuras investigaciones. Este libro, por tanto, no sólo es una aportación a la historia política de nuestra isla, a la historia de sus programas partidistas y a la historia de las ideas en Puerto Rico, sino que abre novedosos caminos para futuras investigaciones. Continuamente en su transcurso el texto establece esas áreas grises, todavía nebulosas, que sería necesario indagar para producir conocimientos más abarcadores. En no pocos casos estos señalamientos pueden tener un atractivo particular para aquéllos interesados en el desarrollo histórico de las ideas en Puerto Rico o en el proceso de formación y transformación de los intelectuales. Su invitación al debate no es retórica. No son pocas las verdades sugeridas y poco transitadas que los lectores exigentes pueden descubrir en el curso de su lectura.

En el capítulo V, por ejemplo, nos ofrece la particular visión de la sociedad puertorriqueña que desarrolló el movimiento obrero organizado: atribuía y reducía los obstáculos que enfrentaba el movimiento (miseria, desempleo, violación de derechos legales, etc.) a meras supervivencias del pasado español, defendidas a su vez por los propietarios locales. Sin embargo, el reformismo de este movimiento operaba en el mismo terreno político que el autonomismo: aquél establecido por la relación de no incorporación que el propio imperialismo impuso como el más adecuado a la reproducción de sus intereses. El reformismo de este movimiento se expresa, según Bernabe, de forma emblemática, en el final de la trayectoria política de Santiago Iglesias, ocupando la posición en la que se destacó Muñoz Rivera, como Comisionado Residente en Washington. Bernabe destaca que en la Federación Libre de Trabajadores se reforzó la perspectiva reformista colonial después de 1906. ¿Qué pasó de 1898 a 1905? Aunque el texto ofrece atisbos interesantes, me parece que hace falta recuperar las discusiones del movimiento con respecto al partido obrero durante este período, así como el balance de las luchas huelgarias. Si bien la tendencia reformista se había hecho dominante, todavía en el proceso de formación del Partido Socialista en 1915 sobrevivía un debate al que hace alusión Bernabe.

Sin embargo, el objetivo del texto no es esta historia en sus pormenores, sino explicar la madeja interna de las alianzas y coaliciones en las que participó el movimiento obrero reconociendo el terreno en que se movían. Con este objetivo, el capítulo V termina con un análisis de las alianzas de la FLT a principios de siglo y una explicación de las posiciones de Romero Rosa y Andrés Rodríguez Vera. Aún cuando el capítulo VI da un aparente salto para analizar la crisis de la Alianza en la década del 20 y sus conflictos con las Fuerzas Vivas, el lector puede comprender, mediante un recuento riguroso de las alianzas y coaliciones, el terreno que permitía y propiciaba estas combinaciones políticas. Ninguno de estos movimientos se propuso desbordar la relación colonial impuesta por el poder colonizador: la relación de no incorporación. El campo común en que se movían las combinaciones era el de la política de reforma colonial. Este capítulo es importante por todas las contradicciones que revela, por la complejidad de las tensiones que descubre y pone en movimiento. En él se recoge ya la urgencia por transformar abarcadoramente el régimen colonial, al mismo tiempo que se presentan los obstáculos internos que enfrentaría esa transformación. Las Fuerzas Vivas estaban representadas por Eduardo Georgetti, un azucarero destacado que había presidido el Partido Unión en el pasado.

La crisis de la Alianza en su confrontación con las Fuerzas Vivas anticipa las medidas populistas que ya se presentaban como necesarias para una reforma abarcadora. En este debate se destacó la figura de Luis Muñoz Marín, quien durante esta década se caracterizó por su aparición y desaparición temporera en el escenario político de Puerto Rico. La posición de Muñoz sobre Barceló considerándolo como un "hombre-pueblo", sus análisis de la situación local y las alianzas necesarias para superarla, combinadas con las exposiciones lúcidas que hace Bernabe sobre las ideas de Francisco Zeno y Miguel Meléndez Muñoz, contienen muchos anticipos de lo que sería la política populista del futuro Partido Popular Democrático. El nombramiento de Muñoz como Director de *La Democracia*, la elaboración de su plan democrático, su concepto de alianza entre trabajadores y sectores medios como medio para reorganizar el panorama político de Puerto Rico, ya exhibía su gran poder de convocatoria. Estimuló la imaginación de personas destacadas en la política unionista como Ramos Antonini. Me parece que Bernabe debe dedicar un esfuerzo por publicar su tesis doctoral, que trata precisamente de los orígenes del Partido Popular Democrático, ampliando así su discusión en torno a las reformas que se han desarrollado en el espacio de la relación de no incorporación que ha prevalecido durante todo este siglo.

Una vez que ha establecido con claridad los límites de la relación colonial, le dedica el capítulo VII a una crítica de la teoría de la lucha triangular de Ángel Quintero Rivera. El capítulo es un reconocimiento al papel destacadísimo que ha tenido esta teoría en la nueva historiografía y a su proyección en los estudios literarios. La crítica tanto de Quintero, como de Arcadio Díaz

Quiñones, quien le dedica un importante estudio a la obra poética de Luis Lloréns Torres, le permite a Bernabe ampliar la discusión sobre la naturaleza del autonomismo como la política de las clases propietarias puertorriqueñas que resultaba más adecuada a la reproducción de la relación de no incorporación. En el capítulo se destaca el carácter contradictorio de la teoría de Quintero en su primera formulación comparada con la revisión que sufre posteriormente. Quintero se vio impulsado a transformar su visión del Partido Unión, reconociendo que representó a los intereses modernizadores del azúcar y no exclusivamente el mundo moribundo de la hacienda. Este reconocimiento, según Bernabe, desarticula el esquema de la lucha triangular. Sin embargo, Quintero se aferra a su esquema y se ve obligado a modificar su concepción inicial de la burguesía azucarera. Ya no la considera como expresión de una burguesía "antinacional", sino como "el intento más importante —vacilante y contradictorio— de una configuración de un desarrollo capitalista nacional". Bernabe critica esta teoría porque, entre otras cosas, le cierra el camino a Quintero para comprender la política contradictoria del independentismo del Partido Unión. La gestión del Partido Unión, incluyendo su discurso independentista conservador, fue la primera gran elaboración de una política autonomista adecuada a la reproducción de la relación de no incorporación, que definió a Puerto Rico como diferente y a la vez subordinado a Estados Unidos. Esta relación ha permitido afirmar la puertorriqueñidad y reproducir al mismo tiempo la relación colonial.

Sin embargo, el análisis meticuloso de Bernabe le permite también comprender las contradicciones que contiene esta relación colonial. La misma forma en que está articulada propicia a su vez tendencias que periódicamente la minan y la obligan a hacerse más flexible para asegurar su reproducción, acomodando con mayor adecuación diferentes propuestas de puertorriqueñidad. Por otro lado, el esquema de la lucha triangular no permite captar la riqueza del radicalismo democrático de Luis Lloréns Torres o de Rosendo Matienzo Cintrón, entre 1909-1912, desde el conflicto de la Cámara de Delegados con el Consejo Ejecutivo hasta la fundación del Partido de la Independencia.

El texto de Bernabe pasa así a analizar el radicalismo democrático de Matienzo Cintrón y las diferentes instancias de su crecimiento: desde su posición estadista inicial, su ruptura con José Celso Barbosa y el Partido Republicano, la fundación del Partido Unión, la organización en 1907 de la Fraternidad Social y Benéfica, la fundación de la Liga Agraria en 1908, el conflicto entre la Cámara y el Consejo Ejecutivo en 1909, los debates en torno a la limitación sobre la propiedad de la tierra en 1910, hasta la organización del Partido de la Independencia en 1912. La riqueza de este proceso, tanto en su aspecto organizativo, como desde el punto de vista discursivo, propagandístico, nos revela la abundancia espiritual de la personalidad de Matienzo Cintrón, al mismo tiempo que obliga a considerar otras personalidades, como Rafael López Landrón, relativamente olvidadas, que lo acompañaron.

El libro continúa con una exposición detallada del programa del Partido de la Independencia y rescata una importante fuente olvidada: la inspiración de este partido en el programa de los demócratas radicales neozelandeses, recogido en el libro *The Story of New Zealand*, de Frank Parsons. La caracterización que hace Bernabe de este programa es clara, rigurosa y equilibrada. Destaca sus aspectos radicales sobresalientes: su propuesta de que los legisladores estuviesen sujetos al control de la voluntad soberana del pueblo mediante la Iniciativa, el *Referendum* y el *Recall*. Los dirigentes del partido veían en estas medidas un método contra el personalismo que dominaba la política puertorriqueña. Además, la propuesta radical unificaba lo que el autonomismo dividía: lo económico y lo político. Sólo la independencia económica podía garantizar la independencia política. De manera que el programa de los independentistas radicales se oponía al monocultivo y defendía la diversificación de la producción, con el objetivo de reorientarla hacia el mercado interno, amarrándola a las necesidades de la isla. De esta forma la economía puertorriqueña podía a su vez desarrollar una fuente interna de acumulación de riqueza social.

En este programa cobró forma madura la crítica que desde diferentes vertientes se le venía haciendo a la dominación imperialista desde una perspectiva democrática radical. Sin embargo, no cristalizó organizativamente. ¿Por qué? ¿Por qué este partido no encontró un espacio de resonancia profunda en sectores considerables de la sociedad puertorriqueña que garantizara su sobrevivencia? Del texto de Bernabe se desprenden algunas explicaciones, pero me parece que este asunto es uno de los que requiere una investigación a fondo. ¿Por qué lo que tuvo éxito en Nueva Zelanda no cuajó en Puerto Rico? ¿Por qué ninguno de los dirigentes obreros que ya se habían destacado en las luchas sociales se incorporó a este esfuerzo? El mismo rescate meticuloso de esta historia olvidada que Bernabe lleva a cabo requiere una explicación. ¿A qué se debió que la formulación más aguda de crítica al imperialismo, con el carácter más radicalmente democrático e igualitario no tuvo continuidad ni se manifestó como una fuerza propulsora en organizaciones futuras? ¿El fracaso de este partido, la disolución de sus demandas, no ayuda a explicar lo que Bernabe considera el retroceso ideológico de Luis Lloréns Torres y su regreso al Partido Unión?

Evidentemente en la constitución social de Puerto Rico, en su tejido clasista de aquel momento histórico, la propuesta anti-trust, pro-obrera y cooperativista del Partido de la Independencia no encontró ninguna fuerza social en qué sostenerse con vigor. A pesar de que Bernabe explica con precisión los límites de clase de este programa, su carácter pequeño burgués radical, que no expresaba propiamente un punto de vista obrero, es curioso que sea rescatado a fines de siglo por un socialista, con una sensibilidad aguda con respecto a la democracia. El programa del Partido de la Independencia, radical e igualitario, le hubiera abierto un amplio espacio al desarrollo del capitalismo si hubiese tenido algún éxito. Pero no había en Puerto Rico ningún sector burgués ni peque-

ño burgués capaz de hacerlo suyo y quedó sepultado en el olvido.

De todas formas, este programa, así como los debates y las propuestas organizativas que lo precedieron, encabezadas por personalidades como Matienzo Cintrón, Lloréns Torres, Rafael López Landrón, Ramón Gandía Córdova, y otros, respondieron al intento más coherente de "americanizar" a Puerto Rico, de generar un comportamiento democrático de autocontrol, que chocó con la estructura colonial que impuso Estados Unidos. La posición activa y enérgica de estos hombres, que reclamaban la movilización del país contrasta con la postura pasiva y de aceptación del coloniaje de dirigentes como José Celso Barbosa. No es sorprendente que el texto de Bernabe finalice, después de unas interesantes observaciones sobre la cuestión nacional, con un contraste entre Matienzo y Barbosa. Tampoco fue una casualidad que Matienzo, el defensor de una estadidad radicalmente democrática, terminara encabezando el primer esfuerzo por construir un partido de la independencia que permitiera desplazar la actividad política fuera del terreno establecido por el imperialismo.

Este libro es ejemplar, desde el punto de vista de la investigación, por muchas razones. Me interesa destacar dos. Sorprende el trabajo minucioso, empírico, que revela su composición, su amplísima bibliografía, la consulta de una rica variedad de fuentes primarias y secundarias. Pero no sólo revela la magnitud de un esfuerzo enorme. Llama la atención su profundidad teórica, que puede pasar por momentos desapercibida debido a la claridad de la exposición. En este texto los datos no hablan por sí mismos, como apuntaría una visión positivista. Bernabe los extrae de su silencio, de la soledad del olvido, los hace hablar, exprime sus significados amparado en la fortaleza de su teoría. Es precisamente su talento organizativo lo que nos produce esa impresión de fluidez natural en la expresión, como si la historia se estuviera revelando con espontaneidad. No se hace alarde del difícil trabajo de construcción teórica y el resultado es un libro muy complejo de expresión muy clara.

Como el autor tiene mucho que decir no tiene que esconder la vaciedad en un lenguaje oscuro y especializado. Tampoco se ha dejado llevar por la moda. No esconde su vinculación con la tradición del marxismo revolucionario, ese marxismo abierto de que hablara Ernest Mandel. Su texto discurre como un río: sus aguas son cristalinas y permiten ver la hondura de su fondo y la riqueza de su vida interior.

Félix Córdova Iturregui
Universidad de Puerto Rico

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*; "Estudio preliminar" de Federico Acevedo, San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

¿En qué consiste el valor de una nueva edición de una obra literaria? A veces consiste en la fijación del texto, a veces está en el aparato erudito de las notas explicativas. En otras ocasiones se trata de ediciones lujosas que privilegian las ilustraciones, la tipografía o el formato para convertir al libro en objeto de valor estético, gráfico y visual. También puede ser una edición modesta, sencilla, económica, que contribuya a su difusión o popularización.

En el caso de las dos novelas de Carpentier que publica la Universidad de Puerto Rico, *El reino de este mundo* y *Concierto barroco*, podemos destacar también su valor simbólico: se trata de ediciones puertorriqueñas de dos obras de uno de los principales clásicos de la literatura cubana, caribeña y latinoamericana. Cuidadosamente editadas, con el esmero a que nos tiene acostumbrados la Editorial Universitaria, visualmente atractivas, sobre todo *Concierto barroco* cuya portada llama inmediatamente la atención, el hecho de que se reediten en Puerto Rico constituye un signo que apunta, por un lado, hacia el prestigio y la solidez alcanzados por la Editorial, y, por otro lado, hacia nuestro deseo de ubicarnos y afirmarnos dentro del amplio contexto del Caribe y de América Latina.

Pero lo que verdaderamente hace puertorriqueñas estas ediciones no es el mero hecho de que se hayan publicado en nuestra isla, sino que vienen acompañadas por sendos estudios preliminares de excepcional valor escritos por el profesor puertorriqueño Federico Acevedo, conocedor como pocos de la obra de Carpentier y uno de los estudiosos que con más agudeza crítica y mayor comprensión se ha sumergido en la obra del maestro cubano. Son estos estudios preliminares —modelos de análisis, de erudición al servicio de la comprensión y de exposición clara, concisa, amena y convincente— los que hacen imprescindibles para el estudioso de Carpentier estas dos ediciones. Ambos estudios representan muchos años de investigación y reflexión en torno a la obra de Carpentier y a la abundante crítica que ha suscitado. Esto apenas se nota en el sobrio aparato erudito (y así debe ser) pero se hace evidente, por ejemplo, en la seguridad, la contundencia y la claridad de su escritura.

El valor de estos ensayos preliminares me parece particularmente evidente en el caso de *Concierto barroco*, una de las novelas menos estudiadas del escritor cubano. Supuestamente obra menor, según algunos; considerada por muchos lectores como mero *divertimento*, sin la trascendencia de sus grandes novelas; vista como obra divertida y ligera, escrita en las postrimerías de la vida de Carpentier cuando podía tomarse la libertad de darse el gusto de narrar

con la anuencia que alcanza el escritor ya consagrado; Federico Acevedo demuestra que su ligereza es engañosa, que se trata en realidad de una obra fundamental que evidencia en su autor una nueva etapa en su visión del mundo, en su concepción de la literatura y en su propia obra. Y esta etapa, según se infiere del estudio, constituye precisamente la culminación de su larga trayectoria como narrador.

Partiendo del manejo inteligente y flexible de una sociología de la literatura basada principalmente en Lucien Goldmann y Michael Bakhtin, partiendo también del amplio y seguro conocimiento de la trayectoria vital y literaria de Carpentier y del contexto de la historia contemporánea de Cuba, Acevedo integra este trasfondo y estos contextos con una lectura detallada, atenta y cuidadosa del texto novelístico para darnos el mejor estudio de *Concierto barroco* que se haya escrito hasta ahora.

En el primer párrafo propone una tesis que queda sólidamente fundamentada en las páginas que le siguen: "La riqueza excepcional de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1904-1980) reside en que lleva a cabo una síntesis de los principales procedimientos y de las categorías que informaban la poética que presidía la producción narrativa anterior y, además, en que propone su ruptura al someterlas a un proceso de transformación que culmina con la elaboración de un nuevo canon estético" (p. IX).

Acevedo divide la producción de Carpentier en tres etapas, cada una de las cuales va evidenciando la interacción del autor con su contexto socio-histórico. La primera, que arranca del "minorismo", se encauza hacia la búsqueda de la identidad nacional e hispanoamericana y culmina con su ya famosa formulación de lo real maravilloso. La revisión del pasado y de las complejas relaciones entre Europa y América, arte europeo y arte americano, ya constituyen preocupaciones fundamentales en el autor cubano que desembocan en soluciones temáticas y fórmulas de poderosa originalidad.

La segunda etapa se inicia con el triunfo de la Revolución cubana. Constituye el encuentro y la afirmación de una identidad nacional, regional y social de signo revolucionario. Se manifiesta en una concepción épica del presente y del pasado que implica una defensa explícita o implícita de los ideales y la praxis de la Revolución.

La tercera etapa —apuntada en *El arpa y la sombra*, plenamente articulada en *Concierto barroco*— supone una revisión desenfadada de la cultura europea desde una perspectiva americana afincada en la cultura popular; supone una proyección hacia el futuro y no hacia el pasado; supone el reconocimiento libre y gozoso de una visión del mundo presidida por la multiplicidad, la complejidad, la relatividad y el dialogismo. Es en esta formulación, basada en la novela, de lo que el estudioso llama *barroco lúdico*, donde reside uno de los aspectos más valiosos e iluminadores de su estudio.

Tanto dentro de la realidad americana, representada por los dos viajeros —el negro Filomeno y su Amo criollo mexicano—, como dentro del mundo eu-

ropeo, representado por tres grandes compositores de la época —Vivaldi, Scarlatti y Handel—, existe la multiplicidad, el rico desacuerdo, la interacción de diversas perspectivas y voces propias del dialogismo. El resultado es la alegre y revitalizadora relativización de ambos mundos. Dicha celebración de la multiplicidad liberadora se extiende también hasta la concepción del tiempo, liberado de la cronología, proyectado hacia el futuro, que permite, mediante una serie de divertidas y significativas anacronías, el diálogo entre el presente y el pasado. Según Acevedo: “La quiebra de la estructura del tiempo recurrente y reversible permite que el relato se desarrolle siempre en un tiempo presente, constantemente renovado, en el que trescientos años de historia se deslizan impulsados por una progresión hacia el porvenir que tiende a disipar el peso del tiempo transcurrido” (p. XXXVI).

Dentro de esta proyección desde el pasado hacia el futuro, el negro Filomeno y su amo resultan ser figuras emblemáticas. Inicialmente unidos al salir de Cuba hacia Europa, los destinos y las cosmovisiones de ambos se van distanciando a medida que avanza la novela. El Amo mexicano, rico y culto criollo, beneficiario de la explotación de la plata, descendiente de europeos, va adquiriendo, por contraste con las imágenes extranjeras de América, conciencia de su pertenencia a otro mundo, conciencia de su condición de hispanoamericano y mexicano. Es una conciencia nacional incipiente que, sin embargo, evidencia ya sus limitaciones culturalistas dictadas por sus intereses de clase. El Amo es el criollo protoburgués que comienza a elaborar un discurso nacionalista, elitista y culturalista basado en falsas imágenes.

Filomeno, negro cubano libre, sirviente, pero no esclavo, músico espontáneo, descendiente de un esclavo cuya hazaña heroica le ganó la libertad y el privilegio de pasar a la literatura en la primera obra de reconocido estilo y contenido cubanos —*Espejo de paciencia*—, americano sin complejos de inferioridad frente a su Amo o frente a la cultura europea representada por los grandes compositores a quienes apabulla y prácticamente silencia con su desenfado y su dominio del ritmo y la percusión basado en su cultura afroantillana popular, representa a los sectores populares que entienden que la construcción futura de la identidad nacional no puede limitarse al proyecto de la elite criolla dominante, sino que tiene que implicar una transformación social profunda que la haga surgir de los sectores del pueblo que con toda naturalidad poseen una identidad característica, segura y flexible. Filomeno, dueño de una cultura vital y espontánea, el negro que nunca se humilla, anuncia un nacionalismo popular abierto, revolucionario, liberador e internacionalista.

En este sentido, resulta interesante destacar un detalle que el Prof. Acevedo no llega a mencionar, tal vez para no ser muy prolijo. El Amo criollo parte de México con un sirviente indígena, complaciente y silencioso: Francisquillo. Este sirviente, a quien han enseñado a cantar canciones italianas y a tocar la vihuela, se enferma y muere en Cuba, apenas iniciado el viaje a Europa. Lo sustituye Filomeno, quien voluntariamente acepta la oferta del Amo de conver-

tirse en su sirviente y acompañante. ¿Significa esto que Carpentier no ve mucho futuro en los sectores indígenas de América, que considera al indio como un elemento excesivamente dócil, de escasa vitalidad como para hacer una positiva aportación a la construcción de una liberadora identidad latinoamericana? Dejo la pregunta para una posible discusión futura.

Volviendo a Filomeno, Acevedo subraya que para el negro los debates entre Europa y la intelectualidad criolla ya están superados. Son debates que se proyectan hacia el pasado y el pasado no le interesa. Le interesa el presente, para vivirlo; y el futuro, para proyectarse en él y vivirlo también a plenitud. Esta oposición se dramatiza muy bien en el diálogo final de despedida entre el Amo mexicano y Filomeno. El Amo se propone regresar a América; el negro prefiere quedarse en Europa para asistir al concierto de otro negro americano que ha triunfado en el Viejo Mundo: el trompetista Louis Armstrong.

Otro pasaje de la novela que Acevedo analiza con mucha penetración es el del carnaval de Venecia, con todo lo que implica el carnaval en términos de libertad, multiplicidad, ruptura e inversión de jerarquías. El Amo se disfraza anacrónicamente de Montezuma; el negro no se disfraza; su propio ser es un exótico disfraz en Europa. El Amo criollo toma conciencia de su identidad mediante el disfraz y al asistir a la representación de la ópera Montezuma de Vivaldi; el negro ya tiene segura conciencia de sí mismo. No tiene que buscar ni afirmar nada; sólo manifestarse tal como es y que sean los otros los que se preocupen por entenderlo.

Hay muchos otros aspectos de este estudio preliminar dignos de destacarse. Por exigencias de la brevedad comentaré tan sólo uno más. Acevedo apunta hacia él al final de su ensayo y seguramente podría desarrollarlo de una manera más completa y explícita. Según el crítico, en *Concierto barroco* Carpentier “revolucionaria la revolución al interrumpir sus funciones de escritor de la revolución y abandonar la voluntad política explícita característica del epos revolucionario en beneficio de un relato presidido por el nuevo barroco lúdico y la conciencia de la relatividad de todo enunciado” (p. LXXVIII). Más adelante añade:

Concierto barroco revoluciona, sobre todo, la función del escritor de la revolución no sólo porque afirma la multiplicidad ideológica (...) y la libertad del hombre (...) fundamentada en el reconocimiento de la extrema diversidad del mundo, sino también porque inaugura una nueva política literaria que consolida la libertad creadora al devolverle al arte su festiva alegría, sus modos lúdicos de significar, su permanente actividad revolucionaria. (LXXVIII-LXXIX)

Podemos suponer, entonces, que el barroco lúdico, relativista y dialógico que propone Carpentier en la novela constituye su respuesta a las tensiones entre los intelectuales y el gobierno revolucionario cubano que se intensificaron durante los últimos años de la década del 60 y los primeros de la década del 70. No se trata, sin embargo, de un regreso al individualismo liberal bur-

gués; sino de un paso más en la profundización y radicalización de la revolución; una nueva escalada en la liberación auténtica del arte, la literatura y el ser humano.

¿Supone *Concierto barroco* una visión cercana a la posmoderna, pero auténticamente revolucionaria? Esta es una pregunta que también podríamos formular a propósito de este ensayo y de esta novela.

Sea como sea, del estudio de Federico Acevedo se puede concluir que esta breve y engañosamente ligera novela corta, llena de vitalidad, ludismo, optimismo y buen humor, representa la culminación de la larga trayectoria literaria e intelectual de Carpentier. Demostrarlo y destacar la riqueza y originalidad de este texto excepcional me parece que constituye el principal valor de este ensayo y de esta nueva edición puertorriqueña de *Concierto barroco*.

Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico

PUBLICACIONES RECIBIDAS