

COLOQUIO SOBRE HORACIO QUIROGA: Palabras Iniciales

El Seminario Federido de Onís, bajo la dirección de la doctora Daisy Caraballo, ha querido con el acto de esta tarde significar un hecho que nos concierne como hispanoamericanos y como estudiantes de literatura. Hace cien años, en la ciudad uruguaya de Salto - y por el día de San Silvestre- nació Horacio Quiroga.

El nombre de Quiroga, sometido así, llanamente, provoca la sugestión de un mito. Para muchos, dentro y fuera del mundo de las letras, Quiroga es sólo eso, un mito, o escasamente algo más. Un mito porque su perfil humano (hoscó, solitario, con un poco de dandy y otro poco de criatura salvaje) propició esa leyenda que aún circula y crece por el ámbito americano. Y un mito también por sus cuentos extraños, en los que la locura y la muerte (o quizás sería mejor decir las locuras y las muertes) ocupan una zona amplia, estremecedora y alucinante.

Queremos, sin embargo, en este sencillo acto de recuerdo al maestro del cuento hispanoamericano volver sobre la figura del escritor y rescatarlo brevemente del contorno de horror que le ha asignado la historia literaria, y con más frecuencia, el desconocimiento de la historia literaria.

Deseamos consignar en el coloquio de esta tarde, aunque sea parcialmente, la grandeza de una obra cuya lectura y examen nos lleva de asombro en asombro por lo que anticipa en el vasto camino de la narrativa americana. El estudio de Quiroga nos confirma cada día con mayor seguridad en el hecho de que su obra es fuente indiscutible, o cuando menos innegable antecedente, de mucho de lo que la más importante literatura actual proclama, con justicia, como fruto plenamente sazonado. Y no nos referimos tan sólo a la oferta de una narrativa en la que el binomio hombre-naturaleza se nos brinda con una desusada intensidad vital, sino también a otros aspectos más actuales, más sorprendentemente nuevos, con los que la narrativa hispanoamericana de hoy se instala a la cabeza de las letras de Occidente. Con mucha frecuencia, y por diversos caminos, la huella de Quiroga, o su sombra, o en algunos casos su lección viva y directa, nos sale al paso en la gran literatura americana de nuestro tiempo.

La conversación que frente a ustedes -y si lo desean, con ustedes- llevarán a cabo nuestros participantes apuntará a tres temas que sugiere la poderosa narrativa quiroguiana. Los participantes, lectores atentos de Quiroga, sólo intentan con este diálogo confirmar la aseveración de que hay en el escritor uruguayo un espacioso margen aún no cubierto por la crítica más aguda. Los trabajos competentes e iluminadores de Nicolás Bratosevich, Noé Jitrik y Angel

Rama, entre otros, todavía dejan al descubierto zonas no exploradas en la cuentística de Quiroga. Queda mucho por decirse sobre este escritor y su obra "de experiencia y riesgo", como la llama Jitrik. Cada nuevo contacto con esa obra nos lleva a la observación de motivos no reconocidos, al planteamiento de nuevos enfoques que justifica holgadamente la riqueza temática y técnica del narrador.

Los profesores que hemos invitado para este diálogo plantearán sólo tres asuntos de entre los numerosos que Quiroga permite. En la segunda vuelta de la conversación cada uno comentará algún aspecto de la exposición de sus compañeros.

La profesora Isabel Huyke, del Departamento de Lenguas y Literatura, conversará sobre un tema vinculado a lo más significativo de Quiroga: la técnica narrativa.

Por su parte, el profesor Ramón Luis Acevedo, del Departamento de Estudios Hispánicos, tratará un aspecto que no se ha examinado a fondo al estudiar la formación del cuentista: la influencia del escritor inglés Rudyard Kipling.

Y en tercer lugar, el profesor José Juan Beauchamp, también del Departamento de Estudios Hispánicos, nos hará un comentario sobre un tema de alcance ilimitado: la ideología en los relatos de ambiente.

Deseamos que esta conversación en recuerdo del centenario de Quiroga, necesariamente reducida por los límites que impone la ocasión, sea el inicio de otra conversación -a fondo, reposada y valorativa- de cada uno de nosotros con la obra del excelso narrador.

Mariano A. Feliciano Fabre
Universidad de Puerto Rico

SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN HORACIO QUIROGA: "EL DESIERTO" Y "EL HOMBRE MUERTO"

Introducción

Entre los numerosos cuentos de Quiroga -alrededor de ochenta y ocho- hay una gran variedad de motivos y, por supuesto, diferentes formas de narración.

Hay cuentos de forma tan tradicional como los del comienzo de "Había una vez" -colección de *Cuentos de la selva* para niños-; o bien narración en forma episódica -la mayor parte de los cuentos agrupados bajo el título *Los desterrados*-. Se da también el cuento dentro del cuento - "El simún", "Los buques suicidantes". Encontramos igualmente la narración tipo diario o memoria - "La meningitis y su sombra" - y hasta la forma apistolar- Tres cartas... y un pie".

Hay cuentos con narrador en primera persona, ya como protagonista - "Nuestro primer cigarro" -, ya como observador que provee el marco para otra narración. Esta segunda narración puede presentarse en tercera persona - "En la noche" - o bien con otros yo narrador- "Van Houton". Hasta en la tradicional tercera persona se encuentran experimentos interesantes. Así, en "El alambre de púa", "La insolación" y "Los cazadores de ratas" se desarrolla la narración a través de la perspectiva de los protagonistas animales.

Pero no pretendo hacer un inventario de las formas de narrar en Horacio Quiroga.¹ He preferido ejemplificar el proceso creativo a través del análisis de dos de sus cuentos: "El desierto" y "El hombre muerto".

La muerte es uno de los temas principales en este autor, y en ambos cuentos el acontecimiento se presenta a través de una situación similar: cada uno de los cuentos narra el enfrentamiento del protagonista con la realidad cruda de su muerte inminente y, como es de esperarse, ambos terminan con la muerte de sus respectivos protagonistas.

Quiroga, como gran admirador de Poe, nos quiere presentar "un cierto efecto único y singular" en sus cuentos. Si bien el motivo mismo de los cuentos analizados es ya un gran paso hacia la creación de efectos sobrecogedores o estremecedores al final, es a través de la fusión con los recursos técnicos apropiados y del manejo certero de la lengua como se logra una verdadera obra de arte.

¹ José Enrique Etcheverry, en su artículo "Teoría y práctica del cuento literario en Horacio Quiroga" (*Cebela*, 1966, I, núm. 2) resume muy bien la variedad de técnicas narrativas en la obra quiroguiana.

Para los efectos del presente trabajo, restringiré los comentarios al señalamiento de los recursos técnicos y estilísticos más importantes en ambos cuentos y que ejemplifican a su vez el arte narrativo de Quiroga.

EL DESIERTO

En "El desierto", considerado un claro anticipo de "El hombre muerto", un padre que vive en la selva, solo con sus dos pequeños hijos, muere a consecuencia de una infección. El título del cuento - "El desierto" - apunta directamente al final: al morir el padre, los niños quedan aislados, desamparados y solos.

Organización del material narrativo

El autor ha dividido el cuento en cuatro partes:

1. *Introducción.* Luchando contra el mal tiempo y los peligros de la selva, Subercaseaux - el padre- logra concluir felizmente un viaje en canoa. De esta forma llegan a tierra, ya salvados, sus dos acompañantes: sus dos hijos pequeños.
2. *Retrospección.* Por medio de la técnica del "racconto" se nos informa acerca de la situación en que quedaron los personajes a raíz de la muerte de la madre y cómo el padre, solo, ha ido educando a sus hijos.
3. *Comienzo del cuento propiamente hablando.* "Tres días después del paseo nocturno de que hemos hablado, Subercaseaux quedó sin sirvienta." Así comienza esta tercera parte. Haciendo entonces una combinación de retrospección y desarrollo cronológico, el cuento avanza lentamente hacia la parte final.
4. *Desenlace.* Aquí, la absoluta certeza de que la muerte es inminente provoca el desespero del padre por la terrible suerte de sus hijos. El cuento termina con el silencio de los niños, que no se atreven a hacer ruidos por miedo a despertar a su padre que "desde hacía tres horas... yacía muerto a la luz del farol."

Función de la naturaleza

La naturaleza es causa principal de los acontecimientos. Es ella la causante de la muerte del padre y causante también del aislamiento y desamparo de los niños. La naturaleza está presentada en la forma objetiva de documental, o incluso de artículos de enciclopedia, lo que le da un carácter estremecedoramente realista:

La frase hecha: No se ve ni las manos puestas bajo los ojos, es exacta. Y en tales noches, el momentáneo fulgor de un fósforo no tiene otra utilidad que apretar enseguida la tiniebla mareante, hasta hacernos perder el equilibrio.

Los piques son, por lo general, más inofensivos que las víboras, las uras y los mismos barigüis. Caminan empinados por la piel, y de pronto la perforan con gran rapidez, llegan a la carne viva, donde fabrican una bolsita que llenan de huevos. Ni la extracción del pique ni la nidada suelen ser molestas, ni sus heridas se hechan a perder más de lo necesario. Pero de cien piques limpios hay uno que aporta una infección, y cuidado entonces con ella.

La primavera suele ser seca en Misiones, y muy lluvioso el invierno. Pero cuando el régimen se invierte -y esto es siempre de esperar en el clima de Misiones- las nubes precipitan en tres meses un metro de agua, de los mil quinientos milímetros que deben caer en el año.

Minimización de los detalles claves

Uno de los recursos más importantes de este cuento consiste en minimizar precisamente los detalles claves de la narración. Es decir, los elementos claves sobre los cuales se desarrolla la historia son presentados como parte de la rutina diaria, como algo normal, que no tiene nada de extraordinario. Las citas anteriores relativas a la naturaleza presentan claramente esta técnica. Igualmente, al hecho de que el protagonista se haya quedado sin servicio se le resta importancia señalando lo frecuente de tal situación; el sacar los piques de los pies es parte de la rutina diaria del padre; el padre espera, como es costumbre, la incomunicación en época de lluvia.

Graduación en la presentación de información

Estrechamente relacionado con el recurso antes mencionado se encuentra el modo gradual de presentar la información. La primera parte del cuento presenta al protagonista en lucha contra el río; no iba solo; tenía dos acompañantes silenciosos; se trata de sus dos hijos pequeños; sólo tienen al padre, y así sucesivamente. Por otro lado, el padre tenía un pique infectado; no podía descansar, tenía fiebre de noche y, por último, hundió los pies descalzos "en el barro pestilente".

Punto de vista

El empleo de estas técnicas a lo largo del cuento -naturaleza en forma documental, minimización del detalle y graduación de la información- hace que el momento en que el personaje toma conciencia de la muerte cercana sea de gran impacto: asiste el lector, junto con el personaje, a este momento decisivo. Entonces se hace evidente que los recursos antes mencionados corresponden al manejo premeditado de un punto de vista oscilante entre el dato concreto y objetivo y la interpretación subjetiva del mismo por parte del protagonista.

Alucinación. Diálogo

La parte final del cuento es un buen ejemplo de la combinación de alucinación y diálogo repetida con propósitos intensificadores para sugerir la llegada de la muerte y el desespero del padre moribundo.

En la primera alucinación el padre siente el ruido de una sirvienta en la cocina, pero sus hijos lo llaman para que les prepare comida. En la segunda alucinación siente diez sirvientas en la cocina, pero nuevamente sus hijos lo llaman. Ya en la tercera cree sentir a la madre muerta que atiende sus hijos en la cocina, y por tercera vez sus hijos lo llaman para pedirle comida. Después apenas le queda tiempo para despedirse de sus hijos.

"El desierto": muestra del arte narrativo de Quiroga

En el breve análisis de este cuento se pueden observar varios elementos técnicos característicos del mejor Quiroga. La misma organización del material narrativo -situación preliminar, retrospectión, inicio del cuento propiamente- se encuentra en "La gallina degollada". La minimización de los detalles claves es un recurso importantísimo en el desarrollo de "Yaguaí", mientras que en "El conductor del rápido" la técnica de la alucinación como medio expresivo alcanza su perfección máxima. Por último, la naturaleza presentada en forma documental u objetivista es una de las características más constantes de este escritor. Tanto en "La miel silvestre" como en el cuento "En la noche" se presenta claramente esta técnica.

EL HOMBRE MUERTO

En este cuento el protagonista sufre un accidente -resbala y cae sobre su machete- y a consecuencia de ello muere. De ahí su título.

Organización del material narrativo

Tenemos aquí un magnífico ejemplo de desarrollo lineal cronológico. Se inicia el cuento en los momentos previos al accidente y concluye al morir el personaje. El desarrollo resulta tan apretado que en muchas ocasiones hasta los mismos párrafos se encuentran estrechamente encadenados:

... y cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla. Mas al bajar el alambre de púas...

¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún!
¿Aún...? No han pasado dos segundos...

Puede considerarse muerto en su cómoda postura
Pero el hombre abre los ojos y mira.

Pese a este encadenamiento, el cuento puede dividirse en cinco partes:

1. *Introducción.* Desde el inicio hasta "Y adquirió fría, matemática e inexorablemente la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia."
2. *Acerca de la muerte.* Estos dos párrafos no deben considerarse realmente como digresión, pues escogen la actitud normal del ser humano ante la muerte, actitud que se ejemplificará a lo largo del cuento.
3. *Resistencia del hombre a aceptar el hecho.* Esta parte termina en "Hace dos minutos: se muere."

4. *Muerte "lenta" del hombre.* Se transmite la llegada de la muerte a través de un leit-motiv: el cansancio, la fatiga.

5. *Muerte del personaje.*

Verbos

La parte introductoria del cuento está enmarcada con un verbo *-acabar de-* que delimita el final de una etapa (la vida del hombre) y el comienzo abrupto de otra.

Por otro lado, el cuento casi en su totalidad está narrado en presente. ¿Propósito? El lector, al mismo tiempo que el personaje, debe experimentar el sentimiento de la muerte que "está llegando" en forma inesperada.

Sugerencia. Graduación

Desde el comienzo de la narración, notamos la intención de sugerir el hecho, más que de señalarlo, al mismo tiempo que se gradúa la información. En vez de el hombre resbaló y cayó sobre su machete,

Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo.

Sólo que tras el antebrazo e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete; pero el resto no se veía.

...adquirió, fría, matemática e inexorablemente, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia.

El transcurrir del tiempo

Para un ser humano que adquiere "fría, matemática e inexorablemente" la seguridad de que se muere, cada segundo cuenta. De ahí que el necesario señalamiento del transcurrir del tiempo adquiere un efecto intensificador a medida que nos acercamos al final: dos segundos; dos minutos; las once y treinta; las doce menos cuarto.

Sin embargo, por la misma razón de su importancia, es preciso detenerlo, alargarlo al menos. El recurso de la graduación, señalando anteriormente, junto con el resumen de lo que sucede y la repetición de frases crean esta sensación de tiempo detenido. Un buen ejemplo de resumen y repetición es el párrafo que cierra la tercera parte:

Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene ya que ver ni con el potrero, que formó él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia. Ha sido arrancado bruscamente, naturalmente, por obra de una cáscara lustrosa y un machete en el vientre. Hace dos minutos: Se muere.

Por otro lado, la naturaleza se presenta en forma impasible, estática:

... el Paraná, dormido como un lago.

los bananos inmóviles

La calma es muy grande, pues ni un fleco de los bananos se mueve...

el malacara inmóvil

Frente a esta falta de movimiento -que sugiere naturalmente la muerte- se nos presenta la actividad humana cotidiana- la misma que el hombre recuerda a lo largo de la narración-: el muchacho que pasa todos los días a las once y treinta; el hijo que se acerca llamándolo. Dicho de otra forma, las alusiones a la naturaleza enfatizan la detención del tiempo, mientras la actividad humana va marcando el paso de éste.

En el último párrafo, la muerte ya acaecida es insinuada cuando el caballo "que no se atreve a costear el bananal", al sentir cada vez más cerca la voz del hijo, pasa al fin" entre el poste y el hombre tendido- que ya ha descansado." Inmovilidad y movimiento trastocados cierran el cuento en un buen ejemplo de final sugeridor.

Punto de vista

El punto de vista oscilante entre la narración del hecho concreto, ineludible (objetivo) y el deseo del protagonista de que no haya sucedido, la actitud de no aceptarlo (subjetivo) hace posible el presentar a lo largo de la narración tanto el tiempo que transcurre como su detención.

Consideraciones finales

Son muchos los recursos técnicos y estilísticos que pueden mencionarse en ambos cuentos. Hay que destacar entre los más importantes y característicos la sugerencia y la graduación de información. Sin embargo, desde el punto de vista técnico es más innovador el juego de objetivación-subjetivación de la narración.

Por otro lado, la forma densa y lineal de contar utilizada en "El hombre muerto" es una de las técnicas narrativas mejor manejadas por el autor. Sólo hay que recordar cuentos tan conocidos como "A la deriva" y "Los cazadores de ratas". Quiroga tiene, además, cuentos tan logrados como los mencionados, donde ha utilizado otra forma de organización narrativa. Me refiero a la forma de episodio de introducción-retrospección- inicio del cuento propiamente dicho, que se encuentra en "El desierto". Un estudio que investigue la frecuencia y función de ésta u otras formas de organización narrativa en Quiroga ayudaría a una mejor valoración de su obra.

Isabel Huyke Freiría
Universidad de Puerto Rico

KIPLING, QUIROGA Y LOS CUENTOS DE ANIMALES

Quiroga fue un gran admirador del escritor inglés Rudyard Kipling. En sus escritos sobre temas literarios, lo menciona siempre junto a Poe y Maupassant como uno de sus maestros en el difícil género del cuento. Su admiración por él no es un hecho aislado. Kipling fue uno de los escritores más admirados a principios de siglo, no sólo en el mundo angloparlante, sino también en Hispanoamérica. Su fama culminó con la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1907, para declinar luego muy rápidamente a partir de la Primera Guerra Mundial.

¿Qué veían los hispanoamericanos en Kipling para que les despertara tanta admiración? El chileno Augusto D'Halmar, contemporáneo de Quiroga, le dedica una semblanza en su galería de veintiún escritores predilectos. (También figuran allí Poe y Maupassant). D'Halmar destaca el exotismo de Kipling; su capacidad para recrear el mundo lejano y misterioso de la India, y dentro de este mundo, la fascinante naturaleza de la jungla y los animales que la habitan. D'Halmar también ve a Kipling como portavoz de todo el Imperio Británico y, por último, como el autor de incomparables historias sobre los niños y para los niños.¹

La visión que tenía Quiroga del escritor inglés, debió ser muy parecida; aunque a él sobre todo le interesan su maestría en el arte del cuento y su imagen como tipo humano que supo combinar la literatura y la acción. En una de sus últimas cartas, Quiroga confiesa a su amigo Julio H. Payró lo siguiente:

...Kipling-Maupassant-Poe. Sin género de duda provengo de estos hombres, pero mucho más del primero... También como Kipling, creo que el hombre de acción ocupa en mí un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fue política y turística. En mí, de pioner agrícola.²

La influencia de Kipling en Quiroga es considerable y él mismo estaba dispuesto a considerarse como discípulo suyo. Pero esta influencia se manifiesta, sobre todo, en su segunda etapa de escritor, posterior a sus primeras experiencias en el Chaco y Misiones. Quiroga ya ha madurado como cuentista y como ser humano y sus relatos están lejos de ser imitaciones de otros cuentos, como ocurre a veces en su producción inicial.

¹ Augusto D'Halmar, *Rudyard Kipling o el exotismo en Inglaterra*. En: *Los 21*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1969, p. 219-227.

² Citado por Hanne Gabriele Reck en su libro *Horacio Quiroga*, México, Ed. De Andrea, 1966, p. 59.

Casi todos los que se han ocupado de la obra de Quiroga señalan que la principal influencia de Kipling en él se manifiesta en sus cuentos de animales, especialmente en *Anaconda* y los *Cuentos de la selva*. Sin descartar la posibilidad, casi inexplorada, de una posible influencia en otros tipos de cuentos --como *El simún*-- creo que un examen, necesariamente somero en este caso, de los cuentos de animales de ambos cuentistas, demostraría unas diferencias muy notables, pese a las evidentes semejanzas superficiales. Estas diferencias se manifiestan, incluso, a nivel ideológico e implican visiones distintas de las relaciones sociales y de la relación entre el hombre y la naturaleza. También implican una visión distinta del público infantil a quien van dirigidos buena parte de estos cuentos.

Kipling escribió dos colecciones diversas de relatos de animales: *Just So Stories* (1902) y *The Jungle Books* (1894-95).

Just So Stories constituye una colección de cuentos y fábulas para niños de cuatro a ocho años. Los relatos son generalmente breves y sencillos. Los animales hablan y más que personificados, aparecen aniñados, puesto que su comportamiento es reflejo del comportamiento infantil que el autor imagina. Abundan en estas historias los elementos maravillosos y con mucha frecuencia se recurre a la magia para resolver las situaciones planteadas. No se manifiesta un esfuerzo real de captar la conducta propia del animal. Con mucha frecuencia, el hombre aparece como personaje importante y, aunque en el plano de la ficción pertenece al mismo mundo y se comunica en forma natural con los animales, el autor subraya continuamente su innata superioridad sobre el animal por su inteligencia y, sobre todo, su astucia.

La actitud que asume Kipling frente a sus lectores es, para nuestra sensibilidad actual, excesivamente paternalista y aniñada. Abundan los juegos de palabras y las repeticiones constantes de ciertas fórmulas lingüísticas que el niño debe recordar. Los cuentos vienen acompañados de ilustraciones del propio autor, con sus respectivas explicaciones, y de breves poemas colocados al final de cada relato para reforzar los valores y las ideas que el cuento ilustra. La superioridad intelectual del autor adulto frente al niño se ostenta continuamente, quizás como un medio de afianzar su autoridad. Hasta se percibe un tono sutil de burla y jugueteo, evidenciado por el uso deliberado de términos difíciles y observaciones al margen que el niño no entiende. Con frecuencia, se le toma el pelo al niño, sobre todo cuando se incluyen detalles innecesarios en la explicación de los dibujos.

Los ambientes en que se desarrollan los cuentos son imprecisos, la geografía es muy dispersa --el mar, las selvas amazónicas, los desiertos de Africa y Australia-- y en la mayoría de los casos la acción se ubica en el tiempo remoto de los orígenes de la creación. Muchos de los relatos son explicaciones pseudomíticas de rasgos peculiares de la conducta o la constitución física de los animales: por qué la ballena tiene la garganta en forma de criba, por qué el camello tiene joroba, por qué el rinoceronte tiene la piel arrugada, cómo surgieron los primeros armadillos, por qué el leopardo tiene manchas. Quiroga escribió muy pocos cuentos de este tipo --*Las medias de los flamencos* es uno de ellos-- y hasta hay buenas razones para suponer que no eran de su agrado.

Más afines a sus propios gustos --aunque tampoco del todo-- deben haber sido las historias de la otra colección de Kipling: *The Jungle Books*. Se trata en este

caso de historias más extensas, escritas más bien para un público adulto o adolescente. Salvo unas cuantas excepciones, todos estos relatos tienen como figura central a Mowgli, un cachorro de hombre, criado por los lobos, que aprende todos los secretos de la selva. La naturaleza aquí es precisa y localizable. Los cuentos se desarrollan en la jungla hindú. Los animales están caracterizados psicológicamente de una manera muy humana: el jacal es el hostigador malicioso; los monos son anarquistas irresponsables; la serpiente es orgullosa y vengativa; el oso es sabio y pacífico; la pantera es taimada, serena y poderosa; el tigre es un villano torpe y sanguinario.

Una lectura ideológica de estos cuentos deberá partir de una serie de supuestos previos que se derivan de los propios relatos y de los datos que conocemos acerca de Kipling y su ubicación histórica. Kipling escribe, no para cualquier público, sino para el público inglés. De hecho, todo el que se ha ocupado de su obra sabe que él es uno de los principales portavoces y defensores del imperialismo británico en su momento de mayor auge y tensión expansiva. Por otro lado, como en todo fabulista, su mundo animal es un disfraz casi transparente que él coloca sobre el mundo de los hombres. Pero dentro de este mundo animal existe también el Hombre, lo cual nos obliga a establecer una distinción. Los animales son hombres también, pero de otro tipo: son hombres inferiores. O mejor --aunque equivale a lo mismo-- en el mundo animal de Kipling existen dos categorías de seres que coexisten: unos inferiores -los animales- y otros superiores -los hombres-. (También, entre la fauna existen jerarquías, pero son menos esenciales.) De hecho, el concepto de una sociedad rigurosamente jerarquizada, donde cada uno ocupa el lugar que le corresponde por su "naturaleza", es una de las piedras angulares de la ideología socio-política que reflejan estos cuentos de Kipling. Dentro de este sistema, el Hombre es el ser superior, el amo, y los que intentan desviarse del papel que les está asignado, son castigados duramente. En *How the Whale Got his Throat* (Cómo la ballena adquirió su garganta), la ballena no respeta la categoría superior del Hombre y se traga a un naufrago; inglés, por más señas y "a-man-of-infinite-resource-and-sagacity". El naufrago le hace la vida imposible, la obliga a llevarlo hasta Inglaterra y como castigo le coloca la balsa a manera de criba en la garganta para que no pueda tragar peces grandes. En *How the Camel Got his Hump*, se narra cómo, en los comienzos de la creación, el perro, el caballo y el buey trabajaban para el Hombre, mientras que el camello se negaba a trabajar para él. Los demás animales protestan y el Hombre recurre al Mago de Todos los Desiertos, quien obliga a trabajar al camello y le coloca, como castigo, una joroba en la espalda para que pueda cargar agua, lo cual le permitirá trabajar durante tres días seguidos y alcanzar a los demás. El Hombre, por supuesto, sólo da órdenes; no trabaja. En *The Crab that Played With the Sea*, la idea está ilustrada en forma aún más clara. El Mago Más Antiguo le asigna su lugar a todos los animales, excepto al Hombre, a quien considera demasiado sabio para obedecer. El Hombre, por su parte, le exige al Mago que todos los animales le obedezcan. Un cangrejo escapa, casi sin ser notado, y decide aislarse en el fondo del mar para no tener que obedecer al Hombre. El cangrejo crece y se convierte en un ser gigantesco cuyos movimientos alteran desmesuradamente las mareas. El Hombre y el Mago lo buscan y cuando lo encuentran queda reducido, como

castigo, a su tamaño normal.

En estas fábulas se castiga consistentemente todo aquel que atenta contra el orden "natural", que en este caso es el régimen social y el régimen de trabajo, y se premia a aquellos que aceptan su lugar, eternamente establecido, para beneficio de los seres "superiores" por "poderes sobrenaturales". La historia *The Cat Who Walked by Himself*, la cual trata el tema de la domesticación de los animales, es buen ejemplo de ello. En *Just So Stories* se incluye también un cuento, *The Butterfly that Stamped*, donde se reafirma y se justifica el principio de que la mujer debe estar subordinada al hombre.

En estas "inocentes" fábulas de animales existe, pues, como mensaje oculto (a veces no muy oculto) toda una serie de afirmaciones ideológicas que el niño va internalizando. Por supuesto, el niño aprende a no identificarse con la tonta ballena, el camello haragán o el cangrejo rebelde. Se identifica con el Hombre, el ser superior y paradigmático.

Muchas otras consideraciones pueden derivarse de estos cuentos. Los animales y el hombre viven en un mundo altamente competitivo y conflictivo donde lo que predomina es la violencia, la agresividad, la desconfianza y el individualismo. Las dotes personales que más se valoran son la fuerza, el poder y la astucia. Los animales se comen los unos a los otros, luchan a muerte y sienten la necesidad imperiosa de vengarse. Cuando lo logran, disfrutan sádicamente del dolor del enemigo. Para obtener protección y otros beneficios materiales, algunos -como el caballo, el perro y la vaca- se acercan al Hombre y establecen con él una serie de pactos mediante los cuales ceden su fuerza de trabajo. Estos pactos se expresan, significativamente, mediante una terminología de índole comercial.

En el caso de *Los libros de la selva* (*The Jungle Books*), donde las historias son más complejas y elaboradas, podemos derivar toda una teoría sociopolítica del comportamiento del mundo animal que preside Mowgli, cachorro de hombre, como amo y señor de la selva.

Kipling ve la sociedad como un precario balance entre fuerzas hostiles que compiten entre sí. De ahí la necesidad de establecer un orden moral y legal que él identifica con lo que llama la Ley de la Selva. Esta ley debe ser respetada por todos, puesto que el no respetarla implicaría sufrir consecuencias funestas a largo plazo. Una de las normas principales, por ejemplo, es no matar a los hombres, puesto que la muerte de un hombre implica terribles represalias. La Ley de la Selva consiste de todas aquellas reglas de conducta que restringen el egoísmo natural de cada cual para, de alguna manera, mantener cierta cohesión social. El orden, sea cual sea, es preferible siempre al caos y la anarquía. No hay motivaciones altruistas detrás de la Ley, aunque a veces parezca que sí. Cuando se produce una terrible sequía y se establece una tregua general para que todos puedan ir a beber sin peligro al río, el narrador explica que es más necesario el beber que el comer y, por lo tanto, los mismo cazadores carnívoros se quedarían sin sus presas si todos murieran de sed por temor a beber en el río.

La Ley se impone por la fuerza y el temor. El miedo es una eficaz arma política que es necesario utilizar. El Hombre se llama precisamente "Miedo" entre los animales, según uno de los cuentos más reveladores: *How Fear Came*. Por eso es el amo de la selva. La aspiración de todos es precisamente llegar a ser temido y

admirado, porque esto significa ser poderoso.

De esta manera, el respeto a la Ley, el respeto a la autoridad, el respeto a las jerarquías, la lealtad al grupo cerrado al cual se pertenece y la necesidad de obediencia, se convierten en los fundamentos de la conducta "correcta" en este mundo de animales. Así lo demuestra el código de los lobos que el propio Kipling inventa y transcribe.³ No creo que sea muy aventurado relacionar este código de conducta con la condición social de Kipling, representante de la burguesía colonial inglesa en la India, miembro de una pequeña clase dominante de origen extranjero que se cree superior y que considera que tiene una misión "civilizadora" que cumplir, en un país dividido en grupos y castas en conflicto entre sí y frente a los invasores ingleses.

La situación de Quiroga es distinta. Su vida y su obra caen bajo el signo de la ambigüedad, tan característica de los autores hispanoamericanos de principios de siglo. Esta ambigüedad se refleja en sus cuentos de animales y no nos permite establecer una clara sistematización ideológica, como sucede en el caso de Kipling. Su obra es más compleja y no hay en él la seguridad de convicción que encontramos en el escritor inglés.

Como manifestación de esa ambigüedad, en Quiroga encontramos una mayor variedad de cuentos de animales que en Kipling. Mercedes Ramírez de Rosiello sugiere una posible clasificación de acuerdo al papel que ellos juegan en el relato:⁴

1. el animal como elemento desencadenante de la acción: *A la deriva*
2. el animal como co-protagonista con el hombre: *La insolación, El paso del Yabebirí*
3. el animal como protagonista exclusivo (yo diría casi exclusivo): *Anaconda, El regreso de Anaconda*
4. el animal en relatos de naturaleza parabólica: *Juan Darién, El León*

Esta clasificación rebasa otras posibles distinciones: cuentos para niños y cuentos para adultos; cuentos donde el animal se comunica oralmente con el hombre y cuentos donde el mundo animal y el humano aparecen separados. También habría que añadir una quinta categoría a las propuestas por Mercedes Ramírez: el animal como punto de vista, como perspectiva frente al mundo civilizado del hombre y a su supuesta superioridad. A través de estos últimos cuentos, y de relatos parabólicos como *El León* y *Juan Darién*, podemos llegar a una diferencia esencial entre Kipling y Quiroga. El escritor uruguayo, que osciló entre una vida de dandy en Montevideo y una vida de solitario habitante de la selva misionera, no está tan seguro de la superioridad del hombre civilizado frente a la vida natural y frente al animal. No existe en Quiroga ningún personaje como Mowgli, amo de la selva, porque para él el hombre, pese a su inteligencia, no es el amo; es un ser que convive y que, al igual que los demás, intenta sobrevivir en medio de un mundo no hostil, sino más bien difícil. Creo que la visión más auténticamente quirogiana de la relación entre hombre y animal es la que se presenta en relatos como *Los cazadores de ratas*. Con su característica impresión de impasi-

³ Rudyard Kipling, *The Law of the Jungle*. En: *The Jungle Books*, New York, Airmont Publishing Co., 1966, p. 169-171.

⁴ Mercedes Ramírez de Rosiello, *Prólogo*. En Horacio Quiroga, *De la vida de nuestros animales*, Montevideo, Ed. Arca, 1967, p. 14.

bilidad Quiroga narra cómo una pareja de colonos se establece con su niño en territorio selvático, mientras los observa una pareja de víboras de cascabel. Las víboras acuden por curiosidad y encuentran un rancho donde abundan las ratas. Visitan el rancho para cazarlas, siempre temerosas del hombre. Un día, el colono sorprende a las víboras y mata a una de ellas. En otra ocasión, el niño de la pareja de colonos sorprende a la otra víbora y ella lo mata. La muerte del niño no se presenta como un acto cruel de venganza, sino de defensa. Es, en realidad, un acontecimiento fortuito y natural, dadas las circunstancias. No hay culpa, ni castigo. Entre el hombre y el animal existe una barrera infranqueable, pero también existe una identidad profunda. Ambos tienen el mismo derecho a vivir y a matar para defenderse. El narrador -impasible siempre- no muestra especial simpatía ni por el hombre, ni por el animal. En todo caso, se trasluce una actitud de comprensión hacia ambos. La identidad entre el hombre y el animal se refuerza mediante la perspectiva de la víbora, a través de quien se nos narra el relato, y mediante un rasgo estilístico: la animalización del niño, que es un "osezno rubio"⁵ que camina con "marcha de pato".⁶

Para Quiroga, la relación ideal entre el hombre y el animal debe ser de armonía y mutua colaboración. Es lo que observamos en la mayor parte de su *Cuentos de la selva*. La amistad, la colaboración, la lealtad y el agradecimiento son los valores que se destacan en *La tortuga gigante*, *La gama ciega* y *El paso del Yabebirí*. No se trata, como en el caso de Kipling, de una colaboración obligatoria y calculada, sino de un sentimiento genuino de solidaridad. Tampoco es fidelidad y obediencia al amo. El hombre no es el amo, sino el amigo y se le defiende por ser amigo. El hombre, a su vez, es compasivo, aún el cazador. No cree en la destrucción inútil de la naturaleza.

Pero, como hemos señalado antes, la posición de Quiroga es ambivalente y encontramos, en la misma colección, algunos cuentos que se acercan a las concepciones ideológicas de Kipling. En *El loro pelado* se exalta la domesticación del animal, desaparece el sentido de la compasión y todos celebran cómo el loro saborea la venganza sobre el tigre burlándose de él, aún después de muerto. En *El alambre de púas* se refuerza la docilidad de los caballos y se sofoca su deseo de libertad, poniendo como ejemplo aleccionador la terrible muerte del toro que se desangra después de cruzar los alambres inteligentemente dispuestos por el hombre para matarlo. *Las medias de los flamencos* es otro cuento semejante a los de Kipling, donde predomina el dolor, la violencia y la burla cruel de aquellos -en este caso los flamencos- que muestran algún rasgo de torpeza e inferioridad.

Hay otros cuentos que, aunque en su forma externa de fábula recuerdan a los de Kipling, cobran un sentido distinto. *La abeja haragana* es un buen ejemplo. Al igual que en el relato que ha hemos comentado sobre la joroba del camello, el narrador condena la haraganería con evidente sentido didáctico; pero contrario al relato de Kipling se exalta la dimensión comunitaria del trabajo y no la idea de que se debe trabajar para beneficio de un amo. El discurso final de la abeja, que

⁵ Horacio Quiroga, *Los cazadores de ratas*. En: *El salvaje y otros cuentos*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1963, p. 36.

⁶ Loc. cit.

encierra la moraleja, refuerza claramente esta concepción del trabajo como deber comunitario:

Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos -la felicidad de todos- es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja.⁷

Existen muchas otras diferencias significativas entre los cuentos de Quiroga y los de Kipling. En algunos de ellos, como *La guerra de los yacarés*, Quiroga se sitúa, incluso, al lado de los animales en su lucha contra el hombre para impedir su dominio, aunque el final del relato resulta ambiguo. Lo mismo puede decirse de los dos relatos que protagoniza la serpiente Anaconda.

En general, el autor uruguayo utiliza un enfoque mucho más realista y manifiesta una mayor voluntad de basar sus relatos en la conducta real del animal. Sus cuentos no son productos sólo de su imaginación, sino que abundan en ellos los datos adquiridos mediante el estudio y la observación directa. Uno de sus propósitos didácticos, ausente en Kipling, es, precisamente informar al niño sobre la conducta y la naturaleza verdadera de los animales. Este propósito es muy evidente en la serie *El hombre frente a las fieras* que protagoniza el cazador Dum-Dum, pero también está presente en los *Cuentos de la selva*. Otro rasgo, vinculado al anterior, es la exacta localización de sus relatos de animales. Siempre se desarrollan en lugares que el autor conoce bien, como el Chaco y Misiones, y nunca en lugares imaginarios.

Cabe destacar también una actitud diferente frente al niño. Quiroga respeta a su público infantil y nunca trata de tomarle el pelo. Tampoco subestima su capacidad de comprensión, aunque trata de superar sus limitaciones lingüísticas simplificando el lenguaje. Hay un tono cordial en sus cuentos que no se encuentra en los añejados cuentos de Kipling y lo que él mismo afirma sobre la serie del cazador Dum-Dum puede decirse también de todos sus relatos para niños: "Quien escribió estas cartas fue un padre: y las escribió a sus dos hijitos, en el mismo lenguaje y en el mismo estilo que si hablara directamente con ellos."⁸

En conclusión, la mayor parte de los cuentos de animales de Quiroga no provienen principalmente de la influencia de Kipling, a quien sin duda admiró como artífice consumado del género. De él quizás provenga la idea general de escribir cuentos donde intervinieran animales; pero la variedad que se observa en el tratamiento de los mismos, la visión más compleja y profunda del mundo animal y su relación con el hombre, la actitud ambivalente y problemática que asume en ellos y la diversidad de contenidos ideológicos, demuestran que se apartó bastante de su modelo inicial. Además, Quiroga no se siente portavoz de nadie en particular, ni se ve a sí mismo primordialmente como "agente civilizador". Quiroga fue un solitario, un francotirador, y sus cuentos de la naturaleza

⁷ Horacio Quiroga, *La abeja haragana*. En: *Cuentos de la selva*, 9 ed., Buenos Aires, Ed. Losada, 1965, p. 119-120.

⁸ Horacio Quiroga, *El hombre frente a las fieras*. En: *De la vida de nuestros animales*, Montevideo, Ed. Arca, 1967, p. 20.

surgen en buena medida del contacto directo -la experiencia, como diría Noé Jitrik-⁹ con la naturaleza misma; una naturaleza que no está vista como algo distanciado, lejano y exótico, sino como algo que se conoce porque está estrechamente ligado a la propia existencia.

Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico

SUBDESARROLLO, IDEOLOGIA Y VISION DEL MUNDO EN LOS RELATOS DE AMBIENTE DE HORARIO QUIROGA*

Introducción. Antes de abordar el tema que propone el título de este trabajo es pertinente definir los límites del material narrativo que ocupa nuestra atención. Ello permitirá establecer, a la vez, los límites de la *ideología* (falsa conciencia que no es enteramente falsa) y la imagen y representación del mundo (de las cosas, de las relaciones humanas) que ésta aporta, según el limitado número de ejemplos seleccionados.

Los relatos de ambiente —denominados así por la crítica— son los que Horacio Quiroga llamó en una ocasión "narraciones de monte". Se trata de una definición temática y contenidista que implica la exclusión de la ciudad como geografía física y social y unidad económica. Bajo esta denominación hemos considerado los cuentos propiamente y dos novelas cortas: *Las fieras cómplices* y *Una cacería humana en Africa*. Esta última es una novela africana o africanista que revela el conocimiento que tenía Quiroga de este tipo de novela abordada antes por Conrad. Además, están incluidos los que publicó con el título *Cuentos de la selva*, probablemente como una evocación del *Jungle Book*, de Kipling. Estos cuentos tienen un parecido espíritu al de los otros cuentos de ambiente. La ideología que se desprende de las relaciones ecológicas —y de la importancia que le concede a éstas—entre los animales y entre éstos y el hombre —núcleo temático del contenido narrativo de los cuentos— es básicamente la misma que en los otros. El mismo Quiroga no trazó una línea definitoria entre ambos. La inclusión de cuentos tales como "El león" y "La señorita leona" (en que la ciudad es más mítica que real), en otros volúmenes y no en *Cuentos de la selva*, prueban la falta de precisión de toda distinción que pretenda hacerse, pues estos cuentos citados muy bien cabrían en *Cuentos de la selva*, junto a "El loro pelado" y "La guerra de los yacarés". Es cierto que Quiroga pensó estos "cuentos de la selva" como cuentos infantiles, pero en realidad no lo son. Casi todos están cargados de y orientados por una intencionalidad ideológica (ideología conscientemente dirigida) de la que carece el cuento popular infantil. Los más que se acercan a la tradición de Perrault, de Grimm o de los cuentos de creación artística de espíritu

* Este trabajo fue leído, en parte, en el foro sobre Horacio Quiroga, el 29 de noviembre de 1978, en la Universidad de Puerto Rico. La versión aquí publicada ha sido modificada y ampliada considerablemente.

popular de Andersen, son "Las medias de los flamencos", "La gama ciega" y en menor grado "La tortuga gigante".

Si bien es verdad que en *Cuentos de la selva* encontramos algunos de los procedimientos del cuento popular —fórmulas iniciales, fórmulas finales y fórmulas ternarias aunque no siempre muy definidas, funciones y motivos— por otra parte carecen de esa inocencia ocultante que percibimos hasta en la crueldad del cuento popular. Hay además algunas reminiscencias míticas del cuento popular, pero en general —con excepción del mito legendario en "Las medias de los flamencos"— el mito o lo mítico aparece degradado en alegoría como forma portadora de ideología consciente. De este modo el "cuento infantil" —es decir, de la infancia popular— se convierte en cuento pedagógicamente funcionalizado por lo que pierde autonomía artística para someterse a la didáctica y, a veces, a una tesis. Entre los que tienen función utilitaria, servil y racional, se destacan "La guerra de los yacarés" —una alegoría claramente definida en sus claves—, "El loro pelado" —irónico y burlón— y "La abeja haragana". No obstante, cabe alguna distinción entre los "cuentos de la selva" y los cuentos que destacan la vida social del hombre en la selva. En los cuentos "infantiles" la naturaleza no tiene el carácter terriblemente infernal de los cuentos generalmente denominados "de ambiente". El humanismo naturista aparece más idealizado y las relaciones de cooperación entre las especies rigen con mayor fuerza la vida en la selva que las relaciones de lucha. Cuando la hostilidad de algunos componentes del mundo animal produce el baño de sangre selvático, como ocurre en "El paso del yabebirí" una inocencia aunque no cumplida como en el cuento popular maravilloso y una intención lúdica del relato atenúan grandemente la terribilidad de la lucha por la existencia.

Las superestructuras ideológicas en ambos son fundamentalmente las mismas pero existen entre ellos importantes diferencias si descartamos "El león", "La señorita leona" y "Juan Darién". Por otra parte, dentro de los términos de lo fantástico mantienen una gran dosis de realismo, pero este realismo no es verista como en los otros cuentos. Hay en ellos una imprecisión temporal cumplida frecuentemente mediante la *fórmula inicial* y/o *final* del relato popular y que intenta aproximarnos al *tiempo primordial*. El espacio geográfico también es menos preciso. De hecho, no aparece como un espacio euclidiano. El racionalismo expresado como medida precisa y la precisión matemática en general, observados en los cuentos estrictamente de ambiente, está ausente aquí. No se recurre al detallismo verista. La naturaleza como totalidad, pierde su doble función de personaje y de creadora de atmósfera. Sólo retiene la primera función. Como personaje, es más simple y esquemática. La descripción de la naturaleza no alcanza calidad narrativa, al estilo, por ejemplo, de "A la deriva" en que a través de la descripción y los cambios en la naturaleza percibimos la situación del hombre, su estado fisiológico y anímico, su proximidad a la muerte. En los "cuentos de la selva" la naturaleza está desprovista del rostro mítico terrible y misterioso de que está dotada la naturaleza en los cuentos realistas de ambiente. La naturaleza en éstos tiene una fuerza vital que echamos de menos en los "cuentos de la selva". La determinación del medio no está ausente, pero es menos perceptible. El personaje

humano es a veces del tipo robinsoniano con que nos encontramos en los cuentos realistas de ambiente ("El paso del yabebirí").

En ambos tipos de cuentos los animales aparecen ennoblecidos, cualidad que ya ha señalado Noé Jitrik. Y en ambos el animal, cuando no hace el papel de enemigo o rival, es un auxiliar del hombre (pensemos, por una parte, en las rayas y carpinchos en "El paso de yabebirí" o en "La tortuga gigante", y por otra parte, en la boa ("El regreso de Anaconda")) pero en los "cuentos de la selva" se destaca más esa cualidad. Además, en éstos el animal auxiliar se aproxima más al objeto auxiliar del cuento popular maravilloso pero sin el poder mágico que distingue a ese objeto. A pesar de todas estas diferencias señaladas cabe su inclusión —con algunas reservas— en los relatos de ambiente. Evidencian la misma superestructura ideológica.

Los relatos de ambiente son en gran medida producto de la experiencia social que tuvo Quiroga como propietario en el Chaco Austral y en Misiones, en la zona subtropical de la geografía argentina. Como es sabido, Quiroga, además de literato y cultivador de las artes manuales y la tecnología —mecánica, carpintería, fotografía, cerámica, química— en las que a veces demostró un conocimiento que sobrepasaba el de un simple aficionado (el conocimiento de los hornos para destilar alcohol de madera, y obtener carbón, por ejemplo), fue hombre de empresas agrícolas aunque sin mucho éxito. En 1904 se estableció en el Chaco argentino donde hizo una pequeña fortuna como plantador de algodón para luego venir a menos. En el 1909, ya casado, se establece en Misiones, entre el poblado de San Ignacio y la selva que tanto le fascinó. Allí se incorpora a la clase de los propietarios pequeños y medianos y a la economía de subsistencia, o sea la economía de producción de valores de uso.

Exceptuando las novelas cortas *Una cacería humana en Africa* y *Las fieras cómplices* cuya acción se desarrolla en Africa y en Matto Grosso (Brasil), respectivamente, los relatos de ambiente tratan acerca de la vida en el Chaco y sobre todo en Misiones. El subdesarrollo de esta región de Misiones constituye el fondo económico y social de estos relatos. Es territorio de bosques selváticos, obrajes, fincas y pequeñas granjas. Hay una amplia zona, por una parte empobrecida por la explotación desordenada de la yerba mate, según ha dicho Quiroga en uno de sus artículos, y por otra parte, el territorio comprendido por los obrajes madereros militarizados donde los obrajeros son víctimas de la más inicua explotación. Las relaciones de producción están regidas por un sistema capitalista dependiente en el cual quedan como formas complementarias vestigiales, arcaizando lo moderno, relaciones de producción de tipo feudal. La otra zona es la de fincas pequeñas o medianas productoras de valores de uso. Quiroga pone atención particular a las poseídas por inmigrantes. El nivel tecnológico y de industrialización de la zona es muy bajo, aun en los obrajes militarizados que forman parte de los grandes latifundios de la economía agroexportadora. La industrialización está en etapa artesanal. Quiroga explica las razones del fracaso a que está abocado este subdesarrollo industrial. Se refiere a la competencia que impone la importación de productos extranjeros y a la falta de capital ("Los destiladores de naranja" y "Los fabricantes de carbón"). En algunos relatos ("En la noche") se refiere al negocio de compra venta de naranjas para la exportación.

No aparece como zona ganadera, con excepción de "Los desterrados".

Sea Misiones o el Chaco el lugar de la acción de sus cuentos, en ellos figuran principalmente los personajes que Quiroga denominó "desterrados": inmigrantes, gente cansada de la ciudad, aventureros o robinsones. Por otra parte, los mensualesos sometidos al trabajo altamente explotado y a la férrea y abusiva disciplina militar de los obrajes. No menos importancia tienen los animales, generalmente salvajes, los cuales aparecen antropomorfizados —más bien antropologizados— en lo que concierne a la conducta. Sus personajes —así lo asegura Quiroga en su artículo "Un recuerdo"—"no respiran, por lo general, vida opulenta, y muchos de ellos, los de ambiente de desierto, no han conocido otra cosa que la lucha enérgica contra los elementos o la pobreza."¹

Es evidente la determinación de la base económica en la selección y en el modo de caracterización de los personajes quiroguianos. Pocas veces figuran los grandes potentados o los "sahibs", como les llamó en una ocasión recordando sin duda a Kipling, uno de sus autores favoritos que deja marcada influencia en su obra. Cuando aparecen están reducidos a siluetas ("Los pescadores de vigas") o constituyen el estereotipo del propietario (terrateniente) explotador y cruel (*Las fieras cómplices*, "La bofetada") que empieza a figurar en la narrativa hispanoamericana en el momento en que se abandona la idealización del propietario de la que fueron responsables los narradores románticos, Jorge Isaacs entre ellos. Es un tipo de personaje que tiene algunos nexos con el estereotipo del burgués de la literatura europea (esquema del malo). Contrario a la riqueza económica que los caracteriza desde el punto de vista de contenido, muestran en su expresión artística formal una gran pobreza de recursos de caracterización. El esquema de invención es idealista aunque en otro sentido contrario al esquema romántico, y muestra falta de objetividad realista al arrojar sobre este personaje las tintas de una caracterización que le emparenta con los ogros de los cuentos infantiles. Son propietarios o capataces y nada más.

Por el contrario, los personajes provenientes de clases desposeídas o explotadas —los que como Quiroga han abandonado las comodidades de la ciudad, los mensualesos y aun los pequeños propietarios o los inmigrantes que sueñan con la riqueza y encuentran la muerte, si no el infierno de una vida de privaciones y miseria, etc.—, muestran mayor riqueza de caracterización y hasta una simpatía que Quiroga no oculta y que niega la actitud de indiferencia u objetividad que se le atribuye al narrador en la narrativa quiroguiana. Una simpatía algo confusa por lo que se refiere al proletariado rural, tampoco exenta de prejuicio racial como ocurre con el indio y con el negro, según veremos más adelante.

Las relaciones entre patrono —o representante del patrono— y el trabajador son tensas y están saturadas de violencia cuando la acción del relato está ubicada en los obrajes, pero no así cuando se ubica en la pequeña propiedad rural donde también el trabajador está inmerso en unas relaciones de producción no exentas de feudalismo. En la pequeña propiedad aparece esta oposición bastante atenuada y no reviste propiamente violencia alguna que no sea la que sugiere —más gesto que acción de parte de Mr. Jones, el inmigrante inglés propietario de la chacra— el

¹ Horacio Quiroga, *La vida en Misiones*. Pról. y notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1969, p. 93.

cuento "La insolación". El pequeño o mediano propietario no tiene los rasgos tópicos del malo. Ambos —trabajadores y patronos en general— son personajes típicamente emergentes, por su contenido social, del subdesarrollo latinoamericano. Este tratamiento de estos personajes últimamente citados revela una ideología de clase concerniente a la del pequeño propietario rural que fue Quiroga.

Los relatos que tratan sobre la vida miserable del mensú en los obrajes tienen una composición que podríamos denominar *estructura de violencia* que en *Las fieras cómplices* y en "La bofetada" toma la forma de la estructura crimen y castigo, pero determinada como lucha de clases. Es la misma estructura que sigue el cuento de Borges "Emma Sunz". En los dos relatos citados el crimen consiste de la explotación y los abusos cometidos por el patrono contra el trabajador, no importa su jerarquía, mientras que el castigo es la venganza que lleva a cabo el trabajador o el oprimido y que culmina con la muerte del patrono. Es decir, estos relatos están ordenados siguiendo un esquema de lucha de clases. La novela *Las fieras cómplices* sigue ese mismo ordenamiento. Ese tipo de estructura le confiere una gran dramaticidad y tensión al relato. Sin embargo, ello es excepcional en la narrativa quiroguiana. Por otro lado, en los de temas relacionados con la vida en las fincas y chacras de pequeños o medianos propietarios, no aparece ese esquema. Más bien, se concentran en la lucha del propietario contra las condiciones del subdesarrollo o contra la amenaza destructiva de las fuerzas de la naturaleza.

En los relatos sobre la vida en los obrajes el personaje más importante es el trabajador mientras que en los relatos sobre la vida en las fincas y chacras lo es el propietario, generalmente inmigrante cuya vida es también miserable aunque no comparable con la del mensú. Los propietarios o los inmigrantes están dotados por lo general de una mayor voluntad —aunque no mayor arrojo— que los mensualeros, para enfrentarse a su propia situación social y a las fuerzas hostiles de la naturaleza. La tirantez entre el criollo y el inmigrante no está ausente, pero nunca reviste carácter de violencia, más bien se reduce a accidente pasajero y de poca importancia, a una rencilla ligera y verbal de carácter doméstico como sucede en "El alambre de púa". La caracterización y las relaciones entre los animales y a veces entre animales y hombres, son frecuentemente fabulescas, aunque no siempre, pero de ello no debe desprenderse la idea de un alejamiento de la realidad que anima a David Viñas a hacer un comentario despectivo de las "anacondas" de Quiroga. Estos relatos que parecen tan absolutamente fantásticos comportan una superestructura ideológica en que la estructura social aparece deformada de modo similar a los relatos en que no hay personificación de los animales. Bastaría citar el cuento "La patria" (1920), escrito poco tiempo después de terminada la segunda Guerra Mundial. Es un discurso contra el nacionalismo que Quiroga consideró como causa importante de dicho conflicto. En otro sentido puede citarse el relato "El potro salvaje", alegoría de la situación del artista y la enajenación de su obra en una sociedad que produce para el mercado. O la asimilación (en sentido marxista) y las alianzas de clase en el "El loro pelado", un "cuento de la selva" de humor malicioso.

Los cuentos realistas de ambiente podrían agruparse del siguiente modo: cuentos en que el mundo natural es mayormente un habitat y en el que el hombre

(o el animal) lucha por sobrevivir frente a las fuerzas hostiles de la naturaleza (o frente a la lucha y hostilidad del hombre en el caso de los animales): "Anaconda", "A la deriva", "La miel silvestre", "Los inmigrantes", "El salvaje", "En la noche", etc. En otros, la lucha es fundamentalmente por dominar la naturaleza para transformarla en fuerza productiva pero fundamentalmente como prueba de la voluntad del hombre frente a las fuerzas naturales: "La reina italiana", "Un peón", "Los destiladores de naranja", "Los fabricantes de carbón", "El monte negro", etc. A veces esa lucha por la transformación de la naturaleza comparte su espacio temático con la voluntad y la lucha por sobrevivir frente a las fuerzas naturales: "La insolación", "Los mensú", "El desierto", "Los cazadores de ratas", "Los pescadores de vigas", "Van-Houten", "Los desterrados", "La voluntad", etc. En todos, sin embargo, se percibe en una u otra forma, aunque a veces en segundo orden, lo que Quiroga ha llamado la lucha de sus personajes frente a la pobreza, o la lucha por vencer o siquiera sobrevivir ante las fuerzas naturales hostiles.

En esa lucha, ya sea frente a la hostilidad de la naturaleza o ya frente a la pobreza, la alternativa es vencer o ser vencido.

Ser vencido puede significar el fracaso del proyecto del hombre en cuanto a su dimensión social, en cuanto a ser parte constitutiva —parte y totalidad— del proyecto social, de la comunidad, y que implica la realización del ser en tanto ser social, pero es ésta una óptica (social) que los personajes de Quiroga no se plantean y ni siquiera forma ni contiene su libertad espiritual. Como proyecto de afirmación de la libertad personal (individualismo) y de la voluntad frente al fatalismo del medio, no lo es, pues la búsqueda, signada como un retorno a la tierra, a lo primigenio —retorno considerado desde el punto de vista de la historia material y de la ideología— es en sí misma, desde la perspectiva quiroguiana de estos personajes, una autorrealización, una anagnórisis. A ello volveremos cuando hablemos de la significación de la relación del hombre con la naturaleza. Pero el voluntarismo no suprime de modo alguno el fatalismo. Por eso la muerte se presenta como un hecho fatal, originada en y determinada por el medio bárbaro. El fatalismo es la ley que en el nivel de contenido determina muchas veces la solución del cuento: "Es la ley fatal, aceptada y prevista", dice en "El hombre muerto".²

El fatalismo no es simplemente un contenido. No resulta únicamente de la muerte. Se impone como una forma del relato. El relato está ordenado en el estrecho juego (ensamblaje mecánico) de dos polos con referencia a la situación del protagonista, considerada como mediación entre el fatalismo y la voluntad: vive o muere, ¿se salva o no se salva? Como negación y complemento de esa alternativa simple, unívoca, unidimensional, se produce a veces el juego de la narración y la descripción (de la naturaleza) con función narrativa. El narrador conduce el discurso ficcional al lugar o solución que él sabe de antemano o tiene previsto (omnisciencia y predeterminación). El narrador ha escogido pero no ha hecho una *elección* (libre), porque la solución, generalmente expresada con una frase lacónica, se ha impuesto desde el comienzo del relato como determinante del desarrollo de éste. Este determinismo artístico, asociado a lo fatal o como forma

² Horacio Quiroga. *Los desterrados*. 5a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, p. 70.

expresiva del contenido de lo fatal, ejerce una dirección o acción destructiva de la posibilidad (plena) —juego (libre, no mecánico) y elección— de la solución (final) del relato. Así, el final o cierre niega toda posibilidad de *apertura* (multivocidad, significaciones posibles) en lo que concierne a la solución del conflicto. Cuando el discurso narrativo se desarrolla como una realización de esa posibilidad (apertura del final) porque hay una riqueza de mediaciones entre el comienzo y el final del relato Quiroga la destruye, a veces mediante una coda explicativa de la solución. Así sucede en "El hijo", y por ello este cuento puede considerarse inferior a "El hombre muerto", relato que no es en sentido estricto, de ambiente, pues trasciende ese marco exterior para instalarse plenamente en otro terreno: el del fluir de conciencia. En conclusión, es lícito afirmar que la ideología, aunque no determina, orienta la forma del relato y, por otra parte, que la forma es expresivamente una ideología.

El fatalismo, la percepción de las relaciones de producción, la ideología "civilización y barbarie" y la naturaleza son elementos importantes de la estructura narrativa de los relatos de ambiente, considerados en su totalidad, y forman a la vez un complejo ideológico cuyo análisis es el tema de las siguientes páginas. El colonialismo tampoco está ausente en la producción literaria de Quiroga, contrario a lo que se ha afirmado. Sin embargo, debido a las diferencias en las determinaciones históricas en cada caso, su posición no es comparable con la agresividad ideológica imperialista de uno de sus maestros, Kipling. Generalmente aparece vinculado al tema de civilización y barbarie.

El proletariado como ideología

La posición de Quiroga frente al proletariado y a los movimientos sindicales, según se expresa en los relatos, es contradictoria aunque liberal.³ El protagonista de la novela *Pasado amor*, a pesar de mostrar antipatía hacia los *sahibs* (señores oligarcas de la yerba mate y de los obreros), muestra una gran incompreensión hacia los trabajadores. No oculta su hostilidad hacia ellos. La misma actitud se observa en el protagonista de "El mármol inútil", relato en que los peones aparecen como vagos y pillos, aunque los patronos, sólo por simple referencia, tampoco salen bien parados. Al compararlos con los trabajadores del algodón de los Estados Unidos observa que los indios del Chaco rinden menos trabajo que aquéllos.

Los principales relatos en que la lucha de clases —proletariado rural en formación y burguesía terrateniente— forma el nudo central del conflicto o tiene significativa importancia, son "El mármol inútil" (1911); "Los mensú" (1914), la novela corta *Las fieras cómplices* (1908), "Una bofetada" (1916) y "Los precursos" (1929). Este último amplía el tema de los comienzos del movimiento sindicalista tratado antes de modo parcial en "Los desterrados" (1925).

En "Los precursos", Quiroga muestra simpatías por el movimiento sindi-

³ Esta actitud contradictoria no sólo se revela en sus cuentos sino también en su vida personal. E. Rodríguez Monegal se ha referido a ella *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*.

calista, pero en cambio reduce el conflicto a ficción bufa, valiéndose de la ignorancia de los indios y demás trabajadores que habiendo oído hablar de un boycott a los líderes lo esperan creyendo que es el máximo líder del movimiento y le llaman don Boycott. Ese desplazamiento ideológico (de forma) del drama del conflicto hacia el humorismo pintoresco pone este cuento dentro de la esfera de los relatos de "color local" e implica una desvalorización no confesada de las luchas sindicales en los momentos iniciales de su historia, cuando todavía —según el sentido del relato— no es posible el desarrollo relativamente pleno de una conciencia de clase del proletariado. La fatiga de la lucha se convierte en asunto de costumbre y el realismo épico al que aludiremos más tarde se quiebra para dar paso al cuento costumbrista tradicional. Publicado en un momento agitado de huelgas y luchas obreras, *La Nación*, órgano robusto de la burguesía argentina, debió haber acogido con júbilo en su páginas una colaboración cuyo asunto tan candente y dramático en la realidad de ese momento, movía a risa a los lectores.

En "La bofetada" y en *Las fieras cómplices*, el conflicto se desplaza hacia el odio y la venganza como castigo y recompensa. El conflicto de clase está dramatizado en ambos casos —mucho más nítidamente en la citada novela que en el cuento—, pero debido a ese desplazamiento resulta un modo de representación secundaria.

Los mensualeros de "Los mensú" carecen casi absolutamente de conciencia de clase. Es lo que ocurre a casi todo el proletariado rural que aparece en los relatos, pues la mayor parte recoge un momento histórico en que apenas se inicia —o ni siquiera eso— el movimiento sindical. Aunque se refiere en su segunda parte a la explotación que sufre el mensú en los obrajes madereros militarizados y a las condiciones inhumanas de trabajo a que se les somete, el narrador se concentra en destacar la estupidez y el animalismo de los mensús: el catálogo naturalista incluye borracheras, derroche del dinero ganado en la contrata, cambio de una amante por un revólver como si se tratara de una mercancía, en fin, seres desprovistos de moralidad. El sistema económico y social en que los dos mensualeros del cuento están insertos queda opacado por este catálogo. Además, en la última parte del cuento, el conflicto se desplaza hacia una lucha heroica con las fuerzas naturales (la corriente del río) en que uno de los mensualeros muere y el otro se salva para continuar el mismo ciclo de contrata, explotación y catálogo de la degeneración moral y social.

Sin embargo, en "Los desterrados" Quiroga pone en términos relativamente claros el conflicto, al referirse a la lucha de clases en la región misionera: "una región que no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo, para el nativo, y la inviolabilidad del patrón".⁴ No obstante, sus simpatías por el obrero explotado en los obrajes y hasta una simpatía por el socialismo, sin que incline la balanza a favor del marxismo, Quiroga no llegó nunca a comprender la esencia del movimiento obrero. Pone en boca del personaje-narrador de "Los precursores", las siguientes palabras que denotan que aún persiste aquella actitud hacia los indios a quienes acusaba de pillos y haraganes en los días en que era

⁴ Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 41.

plantador en el Chaco:⁵ "hemos aprendido a engañar y a que no nos engañen".⁶

En los últimos cuentos Quiroga no sólo aborda con simpatía no oculta el tema del sindicalismo sino también el del socialismo. Se trata de dos cuentos alegóricos: "La capa escarlata" y "Los hombres hambrientos". Sin embargo, estos cuentos no son propiamente relatos de ambiente.

Colonialismo e ideología racial

Aunque Quiroga no identificó las luchas del proletariado como expresión de la barbarie, como lo hizo su amigo y compañero de grupo Leopoldo Lugones, no está ausente en su obra la ideología racial relacionada con el peón indio. Tampoco el colonialismo, el cual está vinculado a la ideología racial y a la ideología civilización vs. barbarie tan ampliamente difundida en América.

En la novela africana *Una cacería humana en Africa* le llama al continente, "país salvaje". Es un adjetivo que antes ha aplicado a Misiones como comarca representativa y en realidad no está dotado de una intencionalidad desvalorativa, mucho menos peyorativa, pero sí está cargado de significación cultural en tanto alude a un nivel de desarrollo bajo de las fuerzas productivas (de la naturaleza en sí). En cambio, en "Gloria tropical", un cuento africano, llama a Africa "país del tsé-tsé y los gorilas", denominación que resulta en un reduccionismo cargado de ideología racista y colonialista.

En la novela africana mencionada, el colonizador es Ruy Díaz, un español en tierra bajo dominio inglés. Aunque español, es el tipo del colono inglés protector al que sólo le quedan rasgos caracterizadores externos del colono militar: Ruy viste tipo boer y es mezcla de aventurero y colono protector, de la etapa final del colonialismo hacia la transición al neocolonialismo. Quiroga mismo sugiere esta relación entre el español y el colono inglés a la que hemos aludido, pues dice que Ruy estudió medicina en Oxford y siente amor "a la vida, no salvaje, pero sí en países salvajes".

En la novela se establece una relación paternalista —tan frecuente en los relatos de Quiroga— entre el colono (o colonizador) y el "negrito" africano (el colonizado). El colono Ruy Díaz es el vencedor de la fiera salvaje que amenaza la vida del "negrito" Tuké. Por eso y por haberle salvado más tarde de la persecución y conversión en esclavo por los soldados ingleses, Ruy se convierte en el "salvador" —así le llama Quiroga— del colonizado (Tuké). La sociedad que según el narrador queda sellada entre Ruy y Tuké nos remite a la antesala de la etapa inicial del neocolonialismo o a los inicios de la etapa de disolución del colonialismo clásico en que empieza a manifestarse la ideología del nuevo colonialismo por acuerdo mutuo, supuestamente como forma política protectora del país colonizador. No obstante, es también una ideología colonialista que Quiroga considera más humana en su práctica y sirve en oposición, para subrayar

⁵ E. Rodríguez Monegal. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, p. 86.

⁶ Horacio Quiroga. *Cuentos Tomo V. Obras inéditas y desconocidas*. Notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1968, p. 138.

la brutalidad del colonialismo inglés anterior al neocolonialismo. La relación paternalista colonial que se evidencia en las relaciones entre los dos personajes se presenta en la imagen paternal y todopoderosa del colonizador: Tuké llama "padrecito" a su "salvador". Quiroga casi eleva a la categoría de semidiós a su protagonista cuya "voz tonante" repercute en la selva como la de un moderno Júpiter blanco en país de débiles negros que no se atreven a ir a caza de un león que representa una constante amenaza. Karú, símbolo de valentía del pueblo negro, aparece en posición de inferioridad frente a la potencia de Ruy (el colonizador). Es significativo además que Quiroga haya tomado el nombre Tuké de una perra suya y que denomine así mismo a un perro que aparece como personaje en otro relato. Podemos concluir que nos encontramos, por decirlo metafóricamente, en la selva ideológica de Tarzán, el blanco protector de los negros africanos. Por otra parte, el autor, quien generalmente rechazó la jerga como expresión artística y caracterizadora de poca monta en los relatos de "color local" que él transformó en relatos de ambiente, no sintió obstáculo ni escrúpulo artístico alguno en confirmar la existencia de la *res* de la alienación en el colonizado como una disfunción del lenguaje, en contraste con el colono que ejerce un dominio perfecto sobre el lenguaje y lo emplea como una forma de dominar al colonizado.

La superioridad del europeo, o del descendiente de europeo blanco, se evidencia en otros relatos. En *Las fieras cómplices*, se repite la imagen del blanco (europeo) como ser superior consagrado como un dios paternal protector del indio (Longhi, el revisador italiano):

Desde ese instante, no hubo lealtad y fe más grande que las del indio. El revisador era sencillamente un dios para con él con la fidelidad absoluta de que sólo es capaz un salvaje cuando entrega su alma huraña.⁷

La superioridad del europeo en los relatos de ambiente de Quiroga se confirma en otros relatos. En "Yaguaí", el perro inglés que da nombre al relato aparece como un ser superior al perro criollo. Quiroga destaca la "actitud batalladora del admirable perro inglés" mientras se refiere al "aspecto humillado, servil y traicionero de los perros del país". Ante el ataque de las ratas los perros criollos sienten miedo y huyen, mientras que el perro inglés se enfrenta a ellas. Otra vez aparece la "sociedad" entre el criollo (Fragoso, el dueño de la chacra) y el inglés (Yaguaí), los cuales se asocian para combatir el enemigo (las ratas) que amenaza con destruir las siembras (agricultura). La relación nos remite a la etapa del colonialismo inglés en América Latina. La misma relación puede observarse en "El monte negro".

En "La reina italiana", las abejas mestizas, igual que los perros en "Yaguaí", son pillas. Además son irascibles aunque "maravillosamente fecundas y buenas recolectoras de miel". El ataque a traición de las abejas al dueño (Kean, un inmigrante inglés de buena posición económica) y a su familia, se origina en el hecho de que Kean introduce la reina italiana en la colmena mestiza, pero al olvidar con-

⁷ Horacio Quiroga. *Las fieras cómplices. Novelas cortas. Tomo I (1908-1910) Obras inéditas y desconocidas*. Prol. de Noé Jitrik, Notas de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1967, p.39.

seguirla fecundada, "un vulgar zángano negro era el padre de sus nuevas abejas, de donde éstas resultaban sencillamente híbridas" (criollas).⁸

La ideología colonialista a veces aparece vinculada a un modo ideológico de percepción del proletariado. Así sucede en "Los mensú", en que subraya la estupidez moral de los mensualeros. O en "Los fabricantes de carbón" y "El monte negro", relatos en que alude a la estupidez intelectual y a la falta de capacidad de comprensión de los peones, mientras destaca el saber y la voluntad indomable de los patronos (campesinos propietarios) pertenecientes a la clase medial rural. En "Los mensú" se refiere a "la molicie aborígen" y les atribuye "fatalismo indígena". Dice que "la belleza y otras cualidades de orden más moral pesan muy poco" en la elección que hace un mensú de su compañera. Los indios explotan a su patrono mediante el engaño y el robo ("El mármol inútil"). La resistencia y esfuerzo del indio y del mensú en general se limitan mayormente a una lucha por sobrevivir sin que su fuerza de trabajo aparezca primordialmente como fuerza transformadora o al menos que se deje sentir en la diégesis como contenido narrativo complementario del drama de la resistencia y la lucha por sobrevivir ante las fuerzas destructoras del mundo natural. El propietario, por el contrario, tiene la capacidad para realizar esa transformación ("El monte negro").

Por último, puede observarse que Quiroga emplea un zoologismo lexical y metafórico que tiene efectos desvalorizadores a pesar de que no puede afirmarse que constituye una intencionalidad ideológica del proyecto narrativo. No obstante, aunque lo emplea con más frecuencia para referirse a indios y a criollos campesinos, en realidad no se limita a ellos sino que lo aplica también a sus desterrados de la ciudad:

Candiyú, con temblor de loro implume
("Los pescadores de vigas")⁹

(Malaquías Sotelo) con jadeante recelo de animal acorralado...
Fuera de esta manifestación de su alma indígena...
("La cámara oscura")¹⁰

(Malaquías Sotelo) recelaba de todos los visitantes, a quienes miraba de un modo
abierto y salvaje, no muy distinto del de sus terneras...
("La cámara oscura")¹¹

Paolo, sujeto de hombre y brazos de gorila
("Los desterrados, Van-Houten")¹²

⁸ Horacio Quiroga. *El salvaje y otros cuentos*. Buenos Aires, Losada, 1963, p. 48.

⁹ Horacio Quiroga. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Decimocuarta ed. Buenos Aires, Losada, 1978, p.110.

¹⁰ Horacio Quiroga. *Los desterrados*. 5a. ed. Buenos Aires, Losada, 1971, p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² *Ibid.*, p. 45.

Civilización y barbarie

Hablar de "civilización y barbarie" significa abordar casi todo el complejo ideológico de los relatos de ambiente, debido a la relación estrecha que existe entre esta ideología y las demás ideologías, sobre todo la de la imagen de la naturaleza y la relación del hombre con ésta. De Sarmiento a Rómulo Gallegos esta ideología ha tenido honda y extensa repercusión en la literatura latinoamericana. Su difusión por medio de los textos literarios no debe llevar a los que se aproximan al estudio de la literatura latinoamericana, a limitarla a una percepción literaria en principio, pues su génesis se encuentra probablemente en la estructura económica y social de las regiones vinculadas al modo de producción asiático en contraste con países que ya habían sobrepasado considerablemente ese estadio. Desde principios del siglo XIX, aproximadamente, aparece vinculada a los países subdesarrollados.

Queda claro, pues, su carácter abarcador y su fundamento económico. Aunque no es de exclusiva aplicación al mundo latinoamericano, aquí ha tenido larga e intensa vigencia como percepción de la estructura económica y social de América Latina y como aspecto importante del policy de desarrollo de lo que los políticos y tecnócratas latinoamericanos creen que es el progreso. No sólo define un estilo de vida o unos modos culturales en oposición a otros. Se refiere, además, a la oposición de un modo de producción (el capitalismo) y otros modos (capitalismo dependiente, formas precapitalistas, feudalismo, etc.) incluyendo por supuesto, las relaciones sociales de producción y el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas correspondientes a la "civilización" y a la "barbarie". Lo que está detrás de esta dualidad bipolar es una lucha de clases en el plano internacional que se manifiesta como una lucha entre países desarrollados y países subdesarrollados, entendido el concepto subdesarrollo como un concepto dialéctico. Esa oposición abierta y determinante establecida por la fórmula que ya Sarmiento había enunciado como "civilización contra barbarie", es más bien ideológica, por dos razones: primero, porque el capitalismo desarrollado (civilización) no estuvo en *antagonismo* (situación revolucionaria) con las formaciones feudales de la economía agraria (barbarie) de América Latina. Más bien las aprovechó para afianzarse e incrementar la acumulación capitalista. Contradicciones sí las hubo, pero, *la dinámica del sistema*, es decir, la transformación de la estructura económica y social vigente, consistió en una integración de lo moderno en lo arcaico y lo arcaico en lo moderno. De todos modos, capitalismo y feudalismo venían ya dándose las manos muchísimo antes de que Inglaterra y, después de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos, se convirtieran en centros hegemónicos de América Latina y transformaran su economía en una economía periférica, más bien estructuralmente dependiente según muestran los análisis de Theotonio Dos Santos. Segunda razón: los países capitalistas desarrollados (civilización) dieron impulso a sus economías en gran medida gracias a la "barbarie" (los países subdesarrollados considerados en conjunto, independientemente de los grados de subdesarrollo que permiten clasificarlos en una tipología como lo han hecho Osvaldo Sunkel y Pedro Paz en *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*). En el caso de la economía norteamericana contribuyeron a lo que

Rostow ha llamado el "despegue", pero mucho más al desarrollo norteamericano a partir de ese despegue, al convertirse Estados Unidos en centro hegemónico de una economía (la latinoamericana) ya periferizada dentro de la órbita inglesa. En la división internacional del trabajo los países desarrollados y su centro hegemónico (Inglaterra y los Estados Unidos) le impusieron a América Latina el papel de exportadora de materia prima y consumidora de productos importados terminados. O sea, una *economía hacia afuera*.¹³ Por supuesto, internamente quien producía mayormente la materia prima era la "barbarie" (el campo, la campaña, la selva, la provincia, o sea el proletariado rural y los campesinos medios) y quien consumía principalmente, a precios determinados por el productor y el mercado *de origen*, era la "civilización" (la ciudad, cuyo papel de consumidora le produce "cansancio" a Quiroga).

Quiroga simbolizará esa relación estructural de dependencia (el doble papel de la economía hacia afuera) en el cuento "Los pescadores de vigas". En este relato un inglés le ofrece a un indígena un gramófono (producto importado terminado) por varias docenas de tablas (materia prima) lanzadas al río desde los obrajes. En ello casi le va la vida al indígena que quiere poseer el gramófono, pues tiene que rescatar las vigas en medio de una creciente del Paraná. Quiroga alude a la transacción entre ambos de un modo que nos remite, no sólo a la referida división internacional del trabajo, sino también al período de explotación en que Inglaterra es el centro hegemónico:

El mercado prosiguió a son de cantos británicos... el ciudadano inglés no hacía un mal negocio cambiando un perro gramófono por varias docenas de bellas tablas. "Cuentos de amor"...¹⁴

Lo significativo del pasaje no es tanto lo que dice la primera línea sino la antítesis que establece entre dos frases y la significación que tienen la semántica y la posición sintáctica (antiposicional) de sus dos adjetivos: perro gramófono-bellas tablas. La antítesis implica una desvaloración del producto importado (gramófono) y una valoración de la materia prima (tablas). Quiroga desvalora el producto importado mediante un zoologismo adjetival (perro) que nos remite a barbarie, es decir, la barbarie es la barbarie de la civilización. Bellas tablas: el adjetivo bellas funciona semánticamente como ideología compensatoria, frente a la alta valoración que le concede el inglés a su gramófono. Son bellas no sólo porque la naturaleza americana las haya producido bellas, sino también porque hay unas manos americanas, proletarias, que las han trabajado y esas manos son las de los mensús que están laborando en el obraje maderero de Castellum. Son manos civilizadas capaces de crear belleza. Por tanto, sin que tengamos que acudir a un discurso directo que en realidad no existe, podemos descubrir, mediante el análisis y el establecimiento de conexiones de los elementos textuales, la ideología política y la posición de clase del escritor. Aparte de ello, la antítesis revela la situación social diferenciada, es

¹³ Sobre este punto véase Osvaldo Sunkel, con la colaboración de Pedro Paz. *El subdesarrollo latinoamericano y la teoría del desarrollo*. Decimoprimer ed., México, Siglo XXI Editores S.A., 1978, p. 310 y ss.

¹⁴ Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 112-113.

decir, la lucha de clases. Y cuando la ponemos en relación con los otros elementos del texto enseguida sabemos que estamos ubicados en el mundo subdesarrollado.

Un texto de "Tierra elegida" (1935) nos remite también pero de modo directo al papel de productora y exportadora de materia prima que le tocó a América Latina:

Lo dijo también el Ministerio: "Materia prima para la nación." Yo oí su canto que, ahora veo bien, era de sirena.¹⁵

Quiroga muestra una percepción muy sensible del fracaso desde el punto de vista latinoamericano, de esta economía hacia afuera. La frase "ahora veo bien" muestra el cambio de percepción después de la crisis que comenzó en 1929, frente al quinquenio anterior (1925-1929) caracterizado por una aparente bonanza,¹⁶ cuando todavía este desarrollismo dependiente se anunciaba con cantos de sirena y se podía escuchar el *canto*. *No veía bien* (las condiciones materiales eran otras antes de entrar al referido período cíclico de crisis) y por tanto, no lo reconocía como *de sirena* (falsa conciencia), o sea no se daba cuenta que ese canto era una ideología ocultante de las condiciones materiales verdaderas producidas por semejante estructura económica. Es la crisis la que produce este cambio de percepción.

En otro cuento ("Los fabricantes de carbón", 1918) se refiere a "las aleluyas nacionales sobre la industrialización del país" y considera que "una pequeña industria, bien entendida" (como la que tratan de establecer los personajes del cuento aludido y otros personajes de "Los desterrados") "podría dar resultado por lo menos durante la guerra."¹⁷ (El cuento lo escribió a fines de la Primera Guerra Mundial).

Ese papel de exportadora de productos primarios y de consumidora de la producción industrial importada, por el que Quiroga se preocupó al punto de formar parte del contenido narrativo de sus relatos, no fue suficiente por sí solo para los intereses de la burguesía inglesa. Necesitaba garras y para ello Inglaterra intervino en el desarrollo de las vías de comunicación y transportación. Además, le fue necesario imponer la doctrina económica del librecambismo, hija del liberalismo económico. Esta doctrina entró en conflicto con el proteccionismo establecido para defender la industria artesanal latinoamericana, pero identificado como barbarie por los ideólogos ingleses. La lucha por imponer el librecambismo dejó el saldo de la brutal guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Con la derrota de Paraguay, Inglaterra se reafirmó como centro hegemónico de la economía latinoamericana. Sus barcos de guerra volaron las cadenas que le impedían el paso de sus barcos mercantes por el Paraná.

Un cuento de Quiroga, de los supuestamente infantiles *Cuentos de la selva*, nos remite a esa historia, aunque no lo hace de modo explícito. Se trata de un relato probablemente basado en una leyenda de un barco inglés que remontó el

¹⁵ Horacio Quiroga. *Cuentos*. Tomo V., ed. cit., p. 169.

¹⁶ Osvaldo Sunkel, con la colaboración de Pedro Paz, *op. cit.*, p. 344-349.

¹⁷ Horacio Quiroga. *Anaconda*. 2a. ed., Buenos Aires, Losada, 1969, p. 67.

Paraná y aparentemente se hundió, muriendo su capitán. El alude a esta leyenda en uno de sus artículos y evidentemente guarda parecidos con el cuento.¹⁸ En el cuento, cuyo título es "La guerra de los yacarés", el mito se degrada en alegoría, una alegoría del tema "civilización vs. barbarie". Los yacarés tratan de impedir el paso de un barco por el río, pues consideran que destruirán la pesca que es su fuente de alimentación. Le colocan diques contruídos con troncos de madera (lo que nos remite al bajo nivel tecnológico de la región y a la vez a la barbarie natural). El barco no pasa, pero viene un barco de guerra y destruye una y otra vez los diques. Finalmente los yacarés se apropian de un torpedo y hunden el barco de guerra. Triunfa la barbarie sobre la civilización, no el centro hegemónico inglés sobre el satélite económico, pero incomprensiblemente Quiroga le da un sesgo final a su cuento en el que los yacarés siguen viviendo pacíficamente en el río mientras permiten el paso de los barcos que transportan pasajeros y mercancías, "pero no quieren saber de barcos de guerra". El triunfo de la civilización (o de la metrópoli inglesa) se produce como por *deus ex machina* y le da al cuento un happy ending inexplicable por inmotivado. La ideología liberal de un progreso dirigido desde afuera pero sin violencia se impone como forma ideológica superpuesta y crea de ese modo la ruptura entre el cierre del relato y el desarrollo del tema y los motivos que hasta ese momento ha combinado como un sistema de claves que le dan una significación al relato negada mediante la inmotivación. Evidentemente, el relato revela una contradicción del pensamiento de Quiroga. Mientras repite sus discursos contra la civilización, afirma aquí la aceptación de la transformación burguesa (dependiente) de América Latina. Lo que pasa es que Quiroga cree —y este discurso se repite mucho en su obra— en la transformación ordenada de la naturaleza para convertirla en fuerza productiva. El cuento se publicó en 1916, por lo que se entiende la razón del discurso contra la guerra. No obstante, lo que dirige el cuento hacia una forma inmotivada es la posición liberal de compromiso y conciliación (adoptada por Quiroga) de las dos realidades económicas y sociales representadas por los dos términos de la ideología (civilización y barbarie) a cuya base económica nos estamos refiriendo someramente.

La presencia del vapor de ruedas en el cuento nos remite a los años de alrededor de 1850 ó 1860, cuando Inglaterra inicia el apogeo por el control de los sistemas de transportación y comunicación como medio de consolidar su hegemonía.

En otro relato ("El regreso de Anaconda", 1925) aparece la convergencia de lo viejo y lo nuevo en un momento histórico del subdesarrollo latinoamericano, antes de la crisis, cuando todavía es dable hablar incondicionalmente de "vencedores" con referencia al proceso de modernización tecnológica que está transcurriendo, aunque lentamente, en América Latina, pero en particular en los países que como Argentina muestran unos índices de subdesarrollo más alentadores y que Sunkel, en su tipología del subdesarrollo, clasifica como "economías del tipo V".¹⁹

¹⁸ Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹ Osvaldo Sunkel, con la colaboración de Pedro Paz, *op. cit.*, p. 322-328.

Quiroga representa esta convergencia mediante una descripción en que aparecen grandes buques junto a un pequeño vapor:

Grandes buques —los vencedores— ahumaban a lo lejos el cielo límpido, y un vaporcito empenachado de blanco, curioseaba entre las islas rotas.²⁰

En tierra, los bajos niveles tecnológicos del subdesarrollo están representados principalmente por la azada y el machete (sólo en un caso aparece un tractor y es en "La insolación", en que el propietario de la finca es un inglés) en los cuentos de ambiente de chacras y fincas; el machete y la escopeta en los cuentos de ambiente predominantemente selvático, en los que el hombre se interna selva adentro; y por el hacha, principalmente en los cuentos que tratan sobre la vida del trabajador en los obrajes madereros. Corresponden, pues, a tres niveles geográficos y económicos del subdesarrollo. En los tres tipos de cuentos correspondientes a esos tres niveles hay una vuelta al primitivismo, pero es en los cuentos de ambiente selvático, en sentido estricto, donde predomina la relación del hombre con la naturaleza, con el elemento primario. Esta relación se establece con una ausencia significativa y predominante aunque no total, de las mediaciones que existen en la relación hombre-naturaleza. Por el contrario, en los otros dos tipos las mediaciones tienen más importancia en el contenido narrativo y contribuyen a una mayor variedad en el desarrollo del relato, aunque esto no los convierte necesariamente, en superiores a los relatos estrictamente de la selva.

En los cuentos de ambiente propiamente selvático predomina la visión primitivista del mundo americano y la imagen de la América hostil reducida a animalidad, aunque esta imagen está también presente en los otros relatos (de ambiente de fincas y chacras). Esta imagen primitivista es la que corresponde a la barbarie. J. Leenhardt la menciona con respecto a la novela africana (*Lectura política de la novela*).

A la percepción de Quiroga le precede la de Sarmiento en *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845). No obstante, las posiciones ideológicas de ambos escritores con respecto a la ideología civilización vs. barbarie son muy diversas a pesar de que hay correspondencia en el detalle y en lo adjetivo en algunos casos. Huelga señalar la distancia histórica que media entre ambos y que determina la diversidad de percepciones de la realidad americana. Ambos autores coinciden, sin embargo, en el valor literario de la vida "primitiva" (de selva o la pampa). Quiroga, contrario a Sarmiento, valora positivamente la vida de provincia, la vida rural y selvática, en suma, el hacer "vida bárbara" como dijera él. Es una posición ideológica que tiene tangencias con la literatura pastoril y el *beatus ille*, aunque desprovista del bucolismo y los atributos paradisíacos que caracterizan a la ideología pastoril. Concibe la vida bárbara como una relación positiva (desde el punto de vista moral, social) directa del hombre con la naturaleza, como si la historia social del hombre y de su lucha con las fuerzas naturales fuese desplazada por la historia natural. Mientras que Sarmiento la identifica con el malón y la montonera vistos como acciones delincuentes contrarias al

²⁰ Horacio Quiroga, *Los Desterrados*, ed. cit., p. 29.

desarrollo de la civilización burguesa en la que él confiaba a pie juntillas sin percibir junto a la percepción del progreso, los males de la estructura de dependencia que ella implicaba.²¹ Sarmiento creía que se debía imponer la economía y la vida social burguesa aunque para ello hubiese que someter a las provincias, matar indios y gauchos y suplantarlos con europeos del norte. Es obvio que la ideología civilización vs. barbarie en Sarmiento está dentro de un contexto de lucha de clases más definidamente histórica que en Quiroga. Por otra parte, la posición de éste es inmanente (materialmente hablando) a un momento histórico de un estadio superior en el desarrollo de las fuerzas naturales como fuerzas de producción y, por tanto, de mayor valoración de éstas como factor importante de la economía latinoamericana. Sarmiento no lo percibió así debido a que el estadio en que se encontraba ese desarrollo no se lo permitió y, además, a la ceguera que le produjo su visión comparatista y su posición de clase.

En la obra narrativa de Quiroga constantemente se percibe la lucha establecida entre la "civilización" y la "barbarie", pero lejos del optimismo de Sarmiento con respecto a la civilización burguesa, muestra una indiferencia y hasta un desprecio hacia ella que se manifiesta como un rechazo de la ciudad. Es esa ideología la que guía la búsqueda e invención de sus personajes en su libro *Los desterrados*, muchos de los cuales son desterrados de la ciudad latinoamericana en proceso inicial de industrialización. De hecho, la gran mayoría de los personajes quiroguianos de los relatos de ambiente son "desterrados", en gran medida inmigrantes, europeos o de otros sectores geográficos latinoamericanos.

No hay pues, en la cuentística quiroguiana un discurso contra la barbarie aunque la lucha entre barbarie y civilización es el tema principal de muchos de sus cuentos: "La guerra de los yacarés", "El león", "La señorita leona", "La insolación", "El monte negro", "Juan Darién", "Anaconda", "El regreso de Anaconda", entre otros. "Anaconda" es la historia de la conquista de la naturaleza, con ayuda de la ciencia y la técnica, por el hombre latinoamericano. En este cuento está representada una parte importante de la historia de la realidad latinoamericana—la lucha por el desarrollo de las fuerzas productivas—, y la preferencia por la representación realista sensorial no debe llevarnos a adoptar una posición dogmática que nos conduzca a juicios peyorativos que nieguen toda posibilidad de interpretación y explicación que permita descubrir el realismo de las estructuras suprarrepresentadas en las fábulas o en la literatura fantástica en general. Viñas, tan lúcido tantas veces en sus análisis sobre literatura e historia argentina, anda extraviado en sus juicios sobre las "anacondas" de Quiroga. Es cierto que Quiroga omite el discurso directo sobre la situación política argentina, uruguaya y latinoamericana en general. Sin embargo, esta omisión ideológica no niega la presencia de un contenido político en sus relatos, especialmente en los de la última época en que dicho discurso se hace directo. Por ejemplo, en "Los hombres hambrientos" (1935) y en "La capa escarlata" (s.f.), el discurso narrativo está dirigido ideológicamente contra la burguesía y el sistema capitalista mientras muestra anchas simpatías por el socialismo (no por el marxismo) y expone la

²¹ David Viñas ha hecho en un interesante libro una valoración histórica de la montonera, contraria a la de Sarmiento.

doctrina socialista como ideología emancipadora de un nuevo y esperanzado orden social. Por otra parte, en un cuento tan aparentemente apolítico —y no hay literatura que lo sea— como el "El regreso de Anaconda", hay una idea que antes ha aparecido en otros cuentos, "Anaconda" entre éstos. Me refiero a la idea bolivariana de una sola América unida. Y si comparamos las circunstancias en que se repite tenemos que concluir que a ella es que se refiere el siguiente texto de "El regreso de Anaconda", aunque alude a la zona tropical. Mas si no fuese así revela al menos una conciencia de unidad regional que trasciende los límites nacionales:

—¡Hermanos!— se irguió con vibrante silbido (Anaconda)— Estamos perdiendo el tiempo estérilmente. Todos somos iguales, pero juntos. Cada uno de nosotros, de por sí, no vale gran cosa. Aliados, somos toda la zona tropical.²²

Por supuesto, la lucha que sugiere el texto es la de Anaconda y las demás serpientes (barbarie) contra la civilización burguesa (la penetración burguesa de la selva para establecer el dominio mediante el establecimiento de centros de seroterapia ofídica). "El león" y "La señorita leona" son alegorías de la lucha entre civilización y barbarie. Por otra parte, el discurso contra la devastación de la naturaleza realizada por el hombre se repite frecuentemente en la producción literaria de Quiroga. La posición ideológica de Quiroga respecto a la citada dicotomía representada por el planteamiento del conflicto (civilización vs. barbarie) es realmente ecléctica y está dentro de la órbita de la ideología liberal de compromiso. Ello no impide que identifique la vida en la selva con la libertad, y la vida en la ciudad con la ausencia de libertad. La ciudad aparece como decrepita ("La señorita leona").

En la cuentística de Quiroga hay "bárbaros" que se asimilan (civilizan) —"Juan Darién", "La señorita leona", "El león", "El potro salvaje"— pero terminan por decepcionarse de la ciudad y muestran su inconformidad con la vida burguesa. Sólo el "loro pelado" (*Cuentos de la selva*) aparentemente muestra conformidad placentera, pero en realidad el relato tiene un sentido irónico. Juan Darién es el mito de la América primitiva transformada por la civilización burguesa y finalmente decepcionada y después aniquilada en su originalidad cultural.

Como contrapartida hay civilizados que se "barbarizan": los robinsones que han abandonado la ciudad, desde el empleado de banco hasta el técnico industrial; sobre todo, los "ex-hombres" que abandonan, profundamente decepcionados, la ciudad para ir en busca de un re-encuentro en la vida de la selva o de provincia ("Los desterrados"). En cambio, la decepción que encuentra el inmigrante en el campo o en la selva se percibe más allá de un discurso en boca de los personajes. La percibe el lector en la vida mísera y trágica de la mayor parte de los inmigrantes de la narrativa quiroguiana. Son seres que buscan fortuna en la productiva tierra americana y encuentran casi siempre la muerte cuando no la miseria u otra forma de destrucción.

Motivados por la inconformidad con la vida burguesa los robinsones aban-

²² Horacio Quiroga, *Los desterrados*, ed. cit., p. 13.

donan la ciudad para refugiarse en la vida de provincia o en la selva. Han abandonado la ciudad burguesa, pero no enteramente sus valores. Por el contrario, se aferran al individualismo burgués y al voluntarismo como expresión particular de ese individualismo. La ruptura con la sociedad burguesa es sólo una ilusión en tanto constituye únicamente un alejamiento del espacio físico, puesto que dicho alejamiento no puede producir la emancipación de la conciencia, histórica y socialmente determinada por la estructura social y económica que continúa determinando sus vidas. Por ello, se imponen a veces, como robinsonada, reconstruir el mundo subdesarrollado, pero como realización de proyectos de poca ambición social y económica para la cual se valen de los conocimientos técnicos y tecnológicos burgueses. Conocimientos que están en relación de desigualdad con el bajo desarrollo tecnológico alcanzado en el mundo rural y de provincia. La referida desigualdad y la preferencia por un determinado estadio de desarrollo industrial incipiente (industria más o menos artesanal) de orientación nacionalista y populista, pero anacrónico con respecto al desarrollo industrial alcanzado por la ciudad que han abandonado, los lleva a la exaltación valorativa del bajo nivel tecnológico del subdesarrollo y de una industria nacional ("Los destiladores de naranjas", "Los desterrados").

A pesar del rechazo explícito de la civilización burguesa y del saber libresco, en la obra de Quiroga hay una afirmación en el valor de la técnica y la ciencia burguesas, así como en el valor de la experiencia (conocimiento empírico). Ciencia y técnica constituyen lo que podríamos denominar la obliteración del mundo natural, realizada por el hombre para dominar las fuerzas naturales y transformarlas en fuerzas productivas. O sea, el dominio de la barbarie por el hombre, llevada a cabo mediante el establecimiento de centros ofídicos y estaciones meteorológicas —tan abundantes en su narrativa— y pequeñas industrias cuyo desarrollo improvisado y de orientación individualista constituye una robinsonada que concluye en fracaso desde el punto de vista de la realización del proyecto, pero no desde el punto de vista del proyecto como autorrealización del hombre que es la ideología dominante que manifiesta la estructura mental de estos personajes de Quiroga. La transformación, como realidad o como posibilidad, tiene casi exclusivamente una significación individual como autorrealización y muy poca o ninguna significación social. Un ejemplo sobresaliente es el de los dos personajes de "Los fabricantes de carbón", los cuales intentan fabricar un horno para obtener carbón a la vez que sirva para la destilación: por encima del fracaso se erige el re-conocimiento, en términos de valor individual, o sea el de haber dejado demostrado "que no hay en el país muchos tipos que sepan lo que nosotros sabemos de carbón" (en otras palabras que tengan los conocimientos técnicos y tecnológicos que ellos poseen)²³

Otro ejemplo es el de "El monte negro" en que la empresa realizada de construir unos puentes concluye en éxito. Después de realizado el proyecto se efectúa la venta de la propiedad pues el proyecto ha cumplido su función: con ello, el personaje (Braccamonte) prueba ante la comunidad que no es un fracaso y que él es capaz de realizar la robinsonada individualista. En ambos relatos citados se

²³ Horacio Quiroga. *Anaconda*, ed. cit., p. 79.

destaca el valor personal del propietario y la realización del proyecto se presenta como una realización personal que depende sólo del conocimiento, la voluntad y el esfuerzo del que lo realiza, mientras que la participación de los peones constituye un obstáculo porque "no comprenden" el trabajo. Braccamonte y su socio inglés —dice el texto— "construyeron 14 puentes, con la sola ingeniería de su experiencia y de su decisión incontrastable".²⁴

La técnica es mucho más que un tema. Invade el discurso narrativo y el espacio de la escritura tanto en significado como en significante. Hay abundante léxico terminológico relacionado con la tecnología, descripción de procesos químicos, tecnológicos y una fuerte recurrencia a la medida precisa o la precisión matemática y a la explicación científica, pseudocientífica o de tipo general, la cual no puede explicarse meramente por influencia del naturalismo: millas que mide el río hasta llegar a determinado lugar, tiempo preciso que toma en llegar a un sitio, temperatura y precipitación pluvial exactas, metros precisos que sube la corriente del río en una crecida, explicación de cómo se obtiene la esencia de naranja o cómo se lleva a cabo la destilación de la madera, etc.

El empleo casi obsesivo de este lenguaje constituye, a nivel descriptivo, una afirmación de la civilización en el espacio físico y social de la barbarie. Por otra parte, la explicación y la información objetiva a que recurre Quiroga frecuentemente "indica en el menor de los casos dominio y sujeción de lo narrado a través de una racionalidad que neutraliza el poder de los hechos".²⁵ Su integración en el relato significa una racionalidad vinculada al positivismo y revela un narrador verista y denotativo cuyo lenguaje realista y documentista invade siempre el discurso ficcional. Frecuentemente encontramos en los relatos de Quiroga dos lenguajes: uno que narra los hechos, se apoya a sí mismo en la verosimilitud de lo narrado y es propio del discurso ficcional; y otro que es un lenguaje técnico, funcional, que sirve de comprobación empírica de lo narrado y debilita la autonomía del discurso narrativo al dar una prueba de veracidad que confirma el relato como una historia comprobable en la realidad. *Una cacería humana en Africa* ofrece un ejemplo muy ilustrativo:

Y esto no obstante, el viejo león había hallado en su feroz hambre fuerza bastante para tornar a saltar la empalizada con su presa en la boca. El hecho, aunque enormemente asombroso, no es raro cuando se trata de una fiera en toda su potencia muscular, y el naturalista Brelnom,* veraz entre todos, asegura que en la India un tigre ha realizado la proeza de fuerza que contamos...²⁶

La explicación como lenguaje técnico se opone a la ludicidad del relato y al lenguaje creador del mito de la naturaleza devoradora y vivificadora, enemiga y a la vez aliada del hombre.

Por otro lado, la técnica domina la forma del relato de modo tal que el método, al que Quiroga concede singular preponderancia en sus artículos sobre el modo de

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁵ Noé Jitrik. Prólogo a *Novelas cortas*. Tomo I (1908-1910), ed. cit., p. 16.

²⁶ Horacio Quiroga. *Novelas cortas*. Tomo II (1911-1913) *Obras inéditas y desconocidas*. Nota de Jorge Ruffinelli. Montevideo, Arca, 1967, p. 89.

hacer un cuento, cobra tanta importancia que lo convierte en trabajo artesanal muchas veces supeditado a la técnica y al manual.²⁷ Afortunadamente, Quiroga no siempre cumple servilmente con todas las recetas que ofrece en sus artículos y no escribe exactamente un cuento del mismo modo que se hace un sembrado, según dijo en una ocasión. No obstante, esa importancia del método (técnica) que en gran medida conduce lógicamente el desarrollo hasta un final que funciona como determinación del principio de la narración, muestra, en cuanto forma, una oposición a la visión primitivista del mundo, en cuanto expresión, pero es esa misma oposición un factor que contribuye a la coherencia del relato.

La información objetiva y la explicación racional como contenido narrativo y como significante de la descripción de un mundo natural, bárbaro, gobernado por una visión primitivista, resulta, por otra parte, una valoración del orden técnico que los "desterrados" —anárquicos en el peor sentido (recuérdese el burócrata de "El techo de incienso")— rechazan. Por lo tanto, información y explicación se oponen a la visión primitivista y son forma expresiva de una visión burguesa, intelectual, de la vida en la selva (*barbarie*). Pero la oposición es sólo aparente en tanto la visión primitivista lo es también en la medida en que se presenta en apariencia como un modo de vida totalmente opuesto a la vida burguesa. Queda oculta la realidad complementaria que esa vida representa en sus conexiones económicas y sociales estructurales con la vida de la ciudad.

No obstante, el mundo de la técnica no es sólo ordenamiento. Técnica y tecnología de bajo nivel de desarrollo se asocian también a la muerte y tienen, igual que la *barbarie* natural, su signo fatal. En tres cuentos de Quiroga el alambre de púa es el principal causante de la muerte del personaje, o es al menos, cómplice de la escopeta y el machete ("El alambre de púa", "El hombre muerto" y "El hijo"); y en otro deja tuerto al personaje. En "El alambre de púa" la lucha mortal del toro Barigüí contra el alambre —aparte de la ironía relacionada con la ideología machista que evidencia— se muestra como una lucha contra las barreras o límites que impone la propiedad privada a la libertad representada por un mundo sin fronteras (mito de la Edad de Oro). Es una voluntad regresiva al mito de la América virgen y a estructuras económicas del primer período colonial o acaso de la prehistoria: el mundo geográfico sin alambre y sin tranquera.

Visión épica; mito y lenguaje de la naturaleza:

Más importante que la lucha contra las limitaciones, la pobreza y las condiciones materiales inmanente al subdesarrollo, es el enfrentamiento del hombre con una naturaleza erigida como un poder mítico cuya fuerza devastadora y absorbente se manifiesta en la acción de diversos elementos que no se circunscriben a la lucha mortal con el animal titánico: un "sol de fuego", calor asfixiante, sequía, lluvias torrenciales, enormes crecientes de los ríos, abundancia minotáurica de la tierra tan destructiva como provechosa, etc. Es lo que podríamos llamar un terrorismo naturista basado en la relación del hombre con el elemento primario y en la

²⁷ Horacio Quiroga escribió diversos artículos sobre el cuento. Estos están recogidos en *Sobre literatura*, Tomo VII, de Arca.

transformación de las fuerzas naturales en fuerzas oscuras de un extraño poder. Frente a ellas el hombre opone su voluntarismo y la manifestación de éste, el movimiento, la acción. Pero a veces el hombre se siente arrastrado hasta la muerte por ese poder (por ejemplo, el empleado de banco que abandona la comodidad de la ciudad y se interna en la selva sin que se sienta movido por la necesidad social y encuentra la muerte, paradójicamente, por culpa de una miel que come), o es conducido "a la deriva" —la frase se repite mucho en los cuentos donde el hombre viaja por el río— por el cauce violento o la creciente de un río. No hay tregua para el hombre. La víbora y el tigre le acechan a cada paso. Los pájaros que cantan están ausentes de la selva quiroguiana. Cuando aparecen están asociados a la muerte (¿eco de Poe?). Así ocurre en "El yaciyateré". Otras veces son agentes destructores de los sembrados ("Dos historias de pájaros"). Ni pájaros cantores ni amor. El amor como expresión erótica, presente en los relatos cuya acción está ubicada en la ciudad, está ausente en los relatos de ambiente. Ambas ausencias representan un rechazo del romanticismo idealista que tiene su más alta expresión ficcional en *María*, de Jorge Isaacs. Por el contrario, los cuentos de Quiroga, en tanto se centran en la lucha con el animal mayúsculo casi consagrado como un mito, son herederos del capítulo sobre la caza del tigre que aparece en la novela de Isaacs. Esto no deja de ser una forma de expresión romántica insertada en una estructura que aspira en todo momento a ser realista. Hasta cierto punto es una sustitución de la mitología de los titanes tan cara al modernismo rubendariano, por una mitología criollista. Ello representa el paso del modernismo al neocriollismo cuyo punto inicial es la cuentística de ambiente de Quiroga.

A veces el hombre no es víctima del animal mayúsculo, sino que lo doma y lo convierte en su auxiliar, según ocurre con un león en *Las fieras cómplices*. O cuando se trata de animales domesticados se sirve de ellos y la suerte y el bienestar de éstos depende enteramente del propietario de la chacra o finca, como ocurre en "La insolación". En este relato el bienestar social (representado por la situación de los perros) se asocia al paternalismo de la sociedad patriarcal. La ausencia permanente o la muerte del propietario significa hambre, pérdida de la protección, según se desprende de la narración fabulesca.

En la lucha con el animal titánico los personajes quiroguianos —igual que Efraín, en *María*, o los personajes de la novela africana— engrandecen sus figuras. Lo mismo ocurre cuando luchan contra otros elementos de la naturaleza. Ello ocurre mayormente con el colono o el pioner cuya lucha tiene un carácter ofensivo, luchan por vencer, mientras que el proletariado rural (indios, mestizos) y los ex-hombres de *Los desterrados* generalmente luchan más bien por sobrevivir. No obstante, en casi todos ellos —más en unos que en otros, mucho menos en los "ex-hombres" de "Los desterrados"— hay una dimensión épica. ("Los precursores" es una excepción). Por eso el combate con el animal o con los demás elementos de la naturaleza es un combate épico. Esto implica que en la comprensión de la significación del relato hay que considerar que la épica vence la experiencia social cotidiana, aunque no hay un desgarramiento total de la cotidianidad. Lo que pasa es que la cotidianidad —en su significado de tiempo y espacio sociales y relaciones (sociales) de producción— sin dejar de serlo, transforma su valor: el valor de la experiencia social del individuo se transforma en valor (épico) del

individuo frente a las fuerzas destructivas y mortales del medio natural. En ese confrontamiento el individuo se re-conoce como un ser libre, de posibilidad. Se reconoce como un ser libre en la libertad de la naturaleza concebida como un mundo físico y vital que se rige por su propia ética, una ética de la libertad que reside en el principio de la lucha (libre) por la existencia (Darwin). (Recuérdese que lo reitera en "Anaconda" y en otros relatos.) Al integrarse a esa lucha siente que se realiza nuevamente la unidad rota entre hombre y naturaleza y así se produce el re-encuentro (metafísico, ideológico) con su totalidad (anagnórisis). En la lucha misma, no importan sus consecuencias para la vida, el individuo se autorrealiza al llevar a cabo la aventura. De ese modo, el hombre pierde (considerado ideológicamente, no como realidad) su destino como una realización histórica, un destino que él ha contribuido a forjar como sujeto que actúa en la historia pero que le ha sido dado en gran medida por la historia misma. La pérdida tiene su compensación metafísica: la ilusión de la recuperación de un destino trascendental. La libertad resulta, por lo tanto, un proyecto autorrealizable, ahistórico y asocial, independiente de las determinaciones sociales. Estamos, pues, ante una ideología muy conocida: la utopía de la arcadia. Pero esta no es la arcadia heredada por Chateaubriand, en la que el mundo natural configura la armonía al presentarse como un trasfondo idílico y paradisíaco.

Ya señalamos su carácter conflictivo y no hay por qué repetirlo. Esta es la arcadia de la realización de la libertad personal, *interior*, del hombre. Rigen las leyes o principios económicos generales del capitalismo dependiente; están presentes en el contenido narrativo, pero el narrador los *desconoce* al encarnar esa ideología en los "desterrados" y su relación con el mundo. La utopía de la realización de esta libertad personal como resultado de esta relación épica del hombre con la naturaleza, es precisamente el argumento en que basamos los vínculos de esta ideología con la literatura bucólica renacentista. En ésta, igual que en los relatos de Quiroga, se afirma el principio de la libertad individual, aunque el individuo en la utopía quiroguiana no aparece colocado tan al margen de la sociedad como sucede en el bucolismo renacentista. De hecho la *marginación* de los personajes de Quiroga es más una voluntad que la realización de un hecho (teóricamente considerado el asunto en forma *comprehensiva*, dentro del relato mismo, y no como *explicación*). Por supuesto, no es la arcadia del ocio de los personajes renacentistas, la de la ausencia del trabajo y de las relaciones de producción y que es la suprarrepresentación ideológica de la situación social de la *clase ociosa* (préstamo tomado a Veblen), o sea de una nobleza feudal que otrora fue guerrera y que en la hora renacentista comienza a ser perfumadamente cortesana. Ni tampoco la clásica Edad de Oro. No obstante, es la representación de la edad de oro en el sentido de que es una búsqueda del mito en la relación del hombre con lo primigenio, una búsqueda de su unidad con la naturaleza, es decir, de lo perdido. Lo es realmente, pero como una paradoja porque es la búsqueda de la armonía en una era, no ausente en los relatos, de contradicciones intensas y antagonismos de una sociedad que produce para el mercado. Y además, porque es también la búsqueda (dialéctica) de la armonía en una lucha del hombre contra las fuerzas naturales, o sea en el conflicto, en la contienda, en el agón.

Es precisamente en este punto en que el neobucolismo de Quiroga se

encuentra con la épica, pero ésta será solamente una épica de los "trabajos y los días".

La épica, sin embargo, no es una realización (total). Es una búsqueda que se realiza en el relato sin que el personaje de la narrativa regrese totalmente a su génesis mítica y se realice ontológicamente en la plenitud heroica. Dicho de otro modo, gran parte de los personajes de Quiroga son sólo aspirantes a héroes, y no héroes en sentido estricto. Pero la aspiración en sí misma se presenta como una realización para sí y en la existencia en el marco activo de espacio y tiempo históricos y sociales que ellos no pueden anular, cabe considerarlos como aspirantes a la superación de la degradación de un mundo degradado que no les permite, como hecho real circunscrito al espacio narrativo, hacerse verdaderamente héroes. La imposibilidad de trascender la cotidianidad, presente en el relato aunque vencida, hace imposible su trascendencia fuera de la historia, es decir su ahistoricidad. A pesar de que las determinaciones económicas y sociales en las vidas de los personajes quedan negadas (pero no ausentes) por el fatalismo como fuerza oscura e irreconocible más allá de su presencia concreta en el medio y, específicamente, en los elementos de la naturaleza ya citados, el fatalismo mismo en alianza con las condiciones objetivas en que se mueven y actúan los personajes los hace seres de posibilidad negada en cuanto a su aspiración a alcanzar la forma plena del héroe. De ahí, su forma trágica degradada. Conviene, sin embargo, aclarar que no todos los personajes de los relatos de ambiente pertenecen a esta tipología, o sea no todos participan plenamente de esta forma trágica degradada, aunque puede estar presente en limitadas dosis en todos ellos.

La forma está presente en muchos colonos y pioneers y aún, en parte, en el proletariado rural, pero no propiamente en los "desterrados" de la ciudad que Quiroga denomina "ex-hombres" en su libro *Los desterrados* (Juan Brown, el doctor Else, el químico Rivet, tipos del poblado de San Ignacio, en el relato "Los desterrados").

La forma trágica degradada es la dominante en los relatos de ambiente, pero es más bien propia de los personajes que luchan heroicamente contra las fuerzas naturales, desde el indio Candiú ("Los pescadores de vigas") y João Pedro y Tirafofo ("Los desterrados") hasta Mr. Jones en "La insolación". Sin embargo en los personajes en que esta forma alcanza su expresividad más plena es en la mujer del cuento "En la noche" y en la pareja trágica de inmigrantes pobres en "Los inmigrantes".

Los ex-hombres de la ciudad son personajes residuales y están más bien vinculados al neobucolismo robinsonista como forma de evasión. Evasión no en sentido de una *forma* (relación con el mundo) inerte, imposible —de más está decir— de realizarse, sino en el de un movimiento físico y social o un alejamiento geográfico que resulta una acción del individuo no exenta de contenido social pasivo y activo. No son ex-hombres porque hayan dejado de ser seres sociales para transformarse, regresivamente, en mito. Lo son porque han aceptado su condición de ex-hombres para afirmar su *hombredad* (en sentido de seres históricos) y su libertad personal, pero tratando de escapar de unas determinaciones históricas y sociales que ellos y Quiroga, lejos de ver sus conexiones con la vida económica y social rural o provinciana, identifican exclusivamente con la ciudad.

Es una búsqueda de la libertad que por basarse más en la evasión misma que en la acción del sujeto en la historia como posibilidad de transformarse a sí mismo en el proceso de transformación social determinado históricamente, resulta en una profundización de la enajenación (negación de la libertad).

Además, la libertad de sus hombres y animales es ideológica no sólo porque se alimenta del individualismo burgués, sino también porque es una libertad para la muerte como realidad o como posibilidad en la lucha contra las fuerzas naturales.

Los vínculos de esta utopía de la autorrealización y de la realización de la libertad personal no sujeta a las determinaciones históricas y sociales, con el individualismo burgués y la doctrina del *lessaiz-faire* son indubitables. Es la misma ideología contenida en la imagen del hombre de empresas (empresario), personaje considerado por la ideología burguesa como ser protagónico del orden social y cuya génesis histórica ya se encuentra, como *héroe* opuesto al noble cortesano y al héroe de la novela de caballería (creación nostálgica y anacrónica de una nobleza en crisis), en la primera etapa (mercantil) del capitalismo y de la sociedad burguesa en ascenso. Esta imagen, lenguaje total y *novum organum* (síntesis orgánica) en que la burguesía encarnará y consagrará sus valores de clase como valores de toda la sociedad, y configurará el cuerpo del capitalismo individualista, alcanzará su máxima representación a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en que declinará al consolidarse el capitalismo corporativo.

La grandeza épica buscada en la realización de la aventura por los *aspirantes* de Quiroga, se opone, por la carga de idealismo que contiene —“qué cantidad de ideal hay en la entraña misma de la acción”, dice en el cuento “En la noche”²⁸—, a la forja materialista (en sentido lato) del hombre de empresas, pero es sólo una oposición en apariencia. En realidad, ambos —el empresario y el *aspirante*— son síntesis del individualismo y ambos encarnan el espíritu de autorrealización y de libertad personal. Además, la aventura épica guarda correspondencias con la aventura económica (la empresa como realización individual) del empresario.

Hay por lo tanto, un rechazo por parte de Quiroga, pero contradictoriamente una aceptación, no consciente y más o menos oculta, de los mismos valores burgueses vinculados a la ciudad y a la clase burguesa. En ambos casos se trata, pues, de una robinsonada que De Foe ubica en una isla desierta, y Quiroga quien elogió mucho el *Robinson Crusoe* en uno de sus artículos y también tiene su isla desierta en “El paso del Yabebirí”, la ubica como aventura en el teatro de la selva. La diferencia es solo de forma, pues los personajes quiroguianos, aunque tienen casi siempre algo de hermitaños y por lo general son náufragos “a la deriva” en el río o en la tierra selvática, no están representados objetivamente en la soledad social absoluta, en la ausencia de sociedad.

El habitar solitario es sólo una *forma* (relación con el mundo) que da cuerpo ficcional al relato; también a la ideología pero no es consustancial a ésta. La robinsonada es mucho más que ubicarse en una isla solitaria. Es llevar a cabo la acción —es necesario insistir en ello— como un proyecto de realización personal y autorrealización para el cual se requieren ciertos valores identificados con la persona y que por tanto se presentan como valores personales válidos, como

²⁸ Horacio Quiroga, *Anaconda*, ed. cit., p. 95.

aspiración, para toda la humanidad, pero que son valores particulares de clase encarnados en la persona, en el robinson. El robinson, por tanto, inscribe una noción de la persona, según ha dicho Zérafra,²⁹ pero encarna también un sujeto colectivo. Por ello debe considerarse como ideología de clase, pues implica la idea de la realización total del proyecto social como obra exclusiva de la burguesía, dejando para el proletariado un papel pasivo en la historia mientras la burguesía se atribuye a sí misma el papel activo del sujeto colectivo que la transforma. Es cierto que los desterrados de Quiroga no se ven en la obligación de gobernar un minúsculo reino como le ocurre a Kaw-Djer en *Los naufragios de Jonathan*, de Julio Verne.

Solo algunos, los propietarios, tienen la propiedad como un minúsculo reino personal y privado. Otros hacen un intento de modificar las condiciones del subdesarrollo en la vida social y económica de provincia, pero nada de esto encarna la idea de un estado. En realidad ni siquiera aspiran a gobernar el minúsculo reino de su persona. Más bien buscan la realización de su libertad total pero, paradójicamente, individual. Lo que los distingue —y esto los emparenta con los personajes de Julio Verne— es su anarquismo libertario tan caro a Quiroga. Cuando alguien acepta *gobernar* (el funcionario municipal en "El techo de incienso") manifiesta, en el más absoluto desorden administrativo, ese anarquismo libertario que es denominador común de gran parte de los personajes quiroguianos. Y aunque ese anarquismo es contrario al orden como valor del sistema capitalista y por tanto es una desviación de la ideología burguesa, en lo que se refiere al culto a la libertad personal sigue vinculado a valores burgueses pese a su mistificación.

Así es que a pesar de las diferencias formales, el empresario en la sociedad capitalista, el Robinson y los *aspirantes* de Quiroga, encarnan valores fundamentales similares: voluntarismo, libertad individual, esfuerzo personal y espíritu de aventura o su equivalente el espíritu empresarial que consiste no sólo en la pujanza que manifiestan en la realización del proyecto sino también —y esto es lo más importante— en la idea del proyecto (aventura, lucha por dominar las fuerzas naturales, empresa, etc.) como realización personal. Además de la aventura gratuita ("El yaciyateré", primera parte de "En la noche", "Los remos de la gaviota") y de la aventura necesaria para sobrevivir ("A la deriva", segunda parte de "En la noche", "Los mensú", o Tirafofo y João Pedro en "Los desterrados", la lista completa sería muy larga), el espíritu empresarial también figura en los relatos de Quiroga ("El monte negro", "Tierra elegida", "El mármol inútil", "Los fabricantes de carbón", "Los destiladores de naranja") aunque casi siempre se presenta como una forma gratuita de la acción personal, un proyecto para sí, sin significación social.

La visión épica de las relaciones de producción como relaciones no mediadas del hombre con la naturaleza y con las fuerzas naturales en general es, en consecuencia, una visión burguesa. Si bajo la óptica artística de esa visión la selva aparece como un espacio predominantemente épico, ello se explica porque dicha

²⁹ Michel Zérafra. *Novela y sociedad*. Traducción de José Castelló. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971, p. 74.

visión corresponde históricamente a un determinado estado económico y social del subdesarrollo latinoamericano: aquel en que todavía está en sus inicios la explotación capitalista intensa de la naturaleza americana y, por consiguiente, todavía la selva se conserva en cierta medida como espacio relativamente libre, considerado socialmente en términos poblacionales, y de bajo desarrollo de las fuerzas productivas (las de la técnica y las relacionadas con la tierra). La visión épica es, en resumen, la suprarrepresentación de las relaciones de producción capitalistas y especialmente de la lucha de clases en el contexto particular de una estructura económica agraria dominante y en el contexto general de una división internacional del trabajo que repercute en la creación de condiciones estructurales que se sintetizan en la dialéctica del subdesarrollo latinoamericano y se manifiestan en índices sociales y económicos que también forman parte del contenido narrativo de los relatos de ambiente de Horacio Quiroga: pobreza extrema, bajo nivel de desarrollo urbanístico, escasez de capital, desarrollo incipiente de la organización sindical y de la conciencia de clase del proletariado rural, bajo nivel tecnológico y según hemos reiterado, de las fuerzas productivas en general, etc. La presencia de este contenido social, aunque sometido a un modo de representación secundaria, permite que incluyamos a Quiroga entre los escritores latinoamericanos que han contribuido a forjar la visión literaria del subdesarrollo: José E. Rivera, Gallegos, Roberto Arlt, Verbitsky, Carpentier, García Márquez, entre otros. En su narrativa está también representada la comarca latinoamericana, como ha dicho Benedetti.

No obstante, la de Quiroga no es en sentido estricto una narrativa social, precisamente por el dominio de la visión épica sobre el realismo sensorial, pero esa visión no se opone enteramente al realismo. Más bien el realismo complementa esa visión. Para ello, Quiroga recurre a la técnica documentista que hereda del naturalismo, pero la visión épica lo hace alejarse del naturalismo y del realismo sensorial balzaciano. Para decirlo metafóricamente, él no narra a ras de suelo. Si fuésemos a establecer una tipología del realismo latinoamericano podríamos denominar como *realismo épico criollista* esta modalidad. Y es en haber iniciado esta modalidad donde reside en gran parte la originalidad de Quiroga como narrador. Además, el cansancio de la civilización (de la "ciudad decrepita", como la denomina en "La señorita leona"), es decir su inconformidad con la vida económica y social de la ciudad latinoamericana, en realidad todavía lejos de llegar a la mayoría de edad industrial en tiempos de Quiroga, y su primer encuentro con la vida de provincia y de la selva a principio de siglo, conducen su narrativa por la vía del primitivismo. Una vía en realidad no explorada únicamente por Quiroga o por los escritores latinoamericanos, pero en la que Quiroga muestra una singularidad que lo aparta del primitivismo de Kipling. Por otra parte, la inconformidad con la ciudad no lo lleva al camino de los novelistas europeos y norteamericanos que inventaron el "mito de Metrópolis" (la sociedad concebida como máquina formidable que destruye y desintegra al hombre) y su complemento el mito del maquinismo. Como ha señalado Michel Zérafra, alrededor de 1924 "es la época en que se agranda el mito del maquinismo en las dos direcciones señaladas por sus semblantes opuestos, uno benéfico y el otro

maléfico" y es el segundo rostro el que interesa a los novelistas.³⁰

La naturaleza, es desde Quiroga hasta Gallegos, el mito compensador de la literatura latinoamericana frente al mito imposible del maquinismo y la metrópoli, posible en los Estados Unidos y en los países altamente industrializados de Europa. Sin embargo, en el rechazo a la ciudad (identificada en parte con lo maléfico) Quiroga no cae en la aporía de los novelistas europeos que elaboraron el referido mito, aunque sí en la percepción aporística del conflicto. En un artículo sobre la vida en Misiones Quiroga resumió la lucha del hombre contra la barbarie natural: "ahogar a la selva o ser devorado por ella, se impone como un rito en las picadas y senderos del bosque", lo que la selva no puede expulsar lo absorbe.³¹ Este tipo de percepción, según Marx, es la del hombre que trabaja directamente en la tierra. Recuérdese que Quiroga fue colono en el Chaco y en Misiones.

La naturaleza es hostil y se enfrenta al hombre como un poder humano y a la vez, sobrenatural, pero fascinante. Ocurre a la naturaleza algo similar a lo que Marx estableció respecto a la mercancía. La naturaleza adquiere un valor misterioso en que su utilidad como fuerza natural transformable en fuerza productiva, se transforma, en una cosa sagrada, simbólica y alcanza valor carismático. Trueca su trascendencia social, material (valor de uso) por una trascendencia metafísica (valor de cambio) ante la cual el hombre siente un extrañamiento.

El hombre también siente su propio extrañamiento al *enfrentarse* a su propia naturaleza, al objetivarse. Quiroga representa este extrañamiento que siente el hombre de sí mismo como una *segunda naturaleza* (el simún, le llama), la del hombre natural, identificada con la barbarie y en oposición a su naturaleza social ("El león", "La señorita leona", "Juan Darién").

Esta ideología de la segunda naturaleza, que implica una primera naturaleza social, podría tener alguna relación con la imagen dicotómica cristiana del hombre dividido en dos entidades: alma y cuerpo. También con la imagen complementaria del "hermano asno" que captó el interés de Eduardo Barrios. Mas lo que resulta probable, sin que ello signifique exclusión de la anterior interpretación posible, es la relación estrecha de esta ideología con el materialismo naturalista. Aloysio de Carvalho la ha estudiado en la novela del brasileño Machado de Assis y sostiene que la fuente intelectual de donde procede la influencia es la *Criminologie*, de Garófalo. No es de esa fuente de donde procede la de Quiroga, o si procede indirectamente —lo que es posible— llegó deformada a él, pues de otro modo habría que identificar la segunda naturaleza como fuente y causa primaria del delito y realmente esa interpretación no es posible en ninguno de los cuentos citados. En realidad no hay, tajantemente, una separación del bien y del mal.

Lo que sí puede afirmarse es que esa imagen del hombre repite el mismo esquema ideológico de omisión a que nos referimos al hablar del mundo natural: al implicar que el hombre natural (su *naturaleza*) puede actuar con autonomía respecto al hombre social (de las transformaciones sociales que han modificado su

³⁰ *Ibid.*, p. 133.

³¹ Horacio Quiroga. *La vida en Misiones*, ed. cit., p. 102-119.

naturaleza), resulta una anulación de las mediaciones sociales que no pueden ser anuladas porque el hombre natural no es una entidad independiente del hombre social. En consecuencia, es una imagen alienada del hombre.

Hay veces que esa segunda naturaleza se impone, triunfa sobre la civilización (barbarie vs. civilización). Así sucede en los tres últimos cuentos fabulescos y alegóricos citados. Funciona como una inversión (pauta invertida) de la pauta originaria de poder (dominio y prestigio de clase) y esta inversión implica una ideología compensatoria o ideología de la consolación, desconsoladora a la vez en su significación de falsa conciencia. Explicada en términos concretos, el triunfo encarna el dominio y el prestigio de la barbarie sobre la civilización, contrario al dominio y prestigio (de clase) de la civilización sobre la barbarie (pauta originaria de poder).

El cambio de pauta no debe comprenderse sólo como una búsqueda del sentido (gnoseológico) de la obra artística, pues siendo éste una expresividad de la forma que se realiza formalmente en la forma de la expresividad, describe e inscribe la estructura del cuento y específicamente su trama, con referencia a la situación y dinámica del personaje (protagonista): presentación de la situación en que se establece el conflicto entre civilización y barbarie y se limitan las demarcaciones geográficas del *campo de batalla* (ciudad y selva), y que corresponde al establecimiento de la pauta originaria; el protagonista (el animal) abandona o es trasladado (desarraigo) del habitat natural (selva) a la ciudad; asimilación (en sentido marxista) y *civilización* (doma) del animal (transculturación) y su aceptación de los valores burgueses (cooptación); decepción (de la ciudad y de los valores burgueses), deseo de regresar a la selva, a su naturaleza original (conciencia de alienación); regreso a la selva o cumplimiento del deseo en la conservación de la naturaleza animal (barbarie) en las generaciones subsiguientes. Como vemos, el final del cuento se presenta como una oposición triunfante del comienzo (pauta invertida). En Juan Darién, una representación del mito del niño salvaje (perdido), la lucha entre civilización y barbarie atenuada al principio por el culto maternal (matriarcado), alcanza la intensidad dramática de la lucha del tigre-hombre (Juan Darién) y *el hombre*. En esta lucha el animal o el hombre animal (barbarie) vence al *hombre*. Así se fortalece el triunfo ya alcanzado mediante la recuperación de la naturaleza animal por el hombre natural (Juan Darién) en lucha (interna) con el *hombre* (naturaleza social).

El *hombre* (civilización) es el perseguidor de Juan Darién (barbarie) a quien atan junto a un castillo de fuegos artificiales (ciudad) para que se queme, pero éste logra escapar y la situación o relación de poder se invierte. Juan Darién amarra al hombre junto a un bambú, en la selva (barbarie) y lo quema. El perseguidor es, en principio, el inspector de escuelas donde estudia Darién. "No era un mal hombre", según el narrador; "pero como todos los hombres que viven muy cerca de la selva, odiaba ciegamente a los tigres".³² No obstante, se vale de un domador que es a quien toca realizar el acto de represión y violencia contra el hombre-tigre (Juan) y el que recibe directamente el castigo o venganza. Quiroga describe al domador como hombre de "grandes botas y levita roja". Es la imagen del caudillo

³² Horacio Quiroga. *El desierto*. 3a. ed., Buenos Aires, Losada. 1970, p. 131.

hispanoamericano de levita, de ciudad, que nos remite a una relación entre este personaje y el tipo de caudillo como Juan Manuel Rosas y es posible que algo del caudillismo de Sarmiento, aunque el inspector (hombre culto, "bueno", pero que "odiaba" la barbarie) es el que parece guardar más nexos con este tipo (Sarmiento).

Lo singular de este relato es que Quiroga muestra una gran agudeza y claridad al dejar claro los términos de la lucha, sin acudir al discurso directo, a la explicación que por lo general empobrece sus relatos. La lucha de la civilización y la barbarie no es meramente una lucha entre campo y ciudad, es una lucha de clases:

(Juan Darién) Trepó a un árbol de los alrededores, y esperó largo tiempo inmóvil. Vio pasar bajo él, sin inquietarse a mirar siquiera, pobres mujeres y labradores fatigados, de aspecto miserable; hasta que al fin vio avanzar por el camino a un hombre de grande botas y levita roja.

(...) Saltó sobre el domador (...) ³³

Darién no ataca a las "pobres mujeres y labradores fatigados". No son sus enemigos de clase. Son explotados y perseguidos, igual que él. Son los "labradores", o sea, las clases de los campesinos medios relacionados directamente con la economía rural productora de valores de uso, y el proletariado rural. A quien ataca es al caudillo de la ciudad, representante e instrumento de la burguesía. "Botas" nos remite a caudillo. "Levita" nos remite a burguesía. Es evidente que hemos retomado el tema *civilización y barbarie*, pero ya advertimos previamente su estrecha relación con el tema de la naturaleza, de modo que esta parte del trabajo resulta una prolongación del tema anterior, al menos parcialmente.

Ya antes nos habíamos referido a este relato como representación del mito de la América virgen y en las páginas que anteceden nos referimos a su carácter alegórico con respecto al tema de barbarie y civilización. No hay contradicción entendida como confusión. Realmente esta estructura mítica está también presente en el relato, pero como un tipo de estructura que podemos denominar *representación de segundo grado* que se opone y complementa la alegórica (degradación del mito) de primer grado, pero ambas inseparables en su identidad y contradicción.

Nos parece que el relato se refiere también, como complemento al tema y conflicto civilización vs. barbarie, a otra ideología, complementaria, o sea al mito del *pecado original* de América: el de la pérdida de su originalidad cultural indígena al ser *manchada* por la conquista y la sociedad burguesa que luego se desarrolla. Y esta mancha es el pecado original, el pecado que se originó en la conquista, del cual América se quiere liberar: "Tal vez pueda con mi proceder borrar más tarde esta mancha", dice Juan Darién a los hermanos tigres que no tienen la forma de hombre como él. ³⁴ (Ello se cumplirá con la muerte del *hombre*

³³ Ibid., p. 136-137.

³⁴ Ibid., p. 137.

(rostro de la naturaleza social producido por la civilización). Una mujer acusa a Darién de quererle robar su hijo y pide la muerte para el hombre-tigre.

El narrador hace un comentario que comprueba nuestra interpretación: "Y de este modo se cumplía la profecía de la serpiente": la muerte de Darién como hombre *civilizado* (asimilado), simbolizada en la inclusión de su nombre en el epitafio que aparece en la tumba de su madre adoptiva, y en el regreso a la selva. (Es parecida trayectoria a la de sus desterrados de la ciudad: abandonan la ciudad y se integran a la vida del campo o la selva.) La muerte simbólica sólo representa lo que el personaje considera que es una transcendencia a una vida mejor y benéfica, la de la selva.

En otro texto (discurso dirigido por la serpiente a la madre adoptiva de Juan) se establece implícitamente una relación entre Cristo y Darién: "pero los hombres no te comprenderán, y querrán matar a tu nuevo hijo. Nada temas, ve tranquila. Desde este momento tu hijo tiene forma humana; nunca lo reconocerán".³⁵ La voz de la serpiente es la voz del totem de la América primitiva, reducida a animalidad, pero es también la voz del dios cristiano. Juan, igual que Cristo, hace un ascenso (lo suben a un castillo de fuego y lo atan para que se queme) al sacrificio. El acto no llega a cumplirse.

El fuego con el cual el domador y el pueblo pretenden sacrificar a Juan proviene de la ciudad y de la técnica y el artificio ("un castillo de fuegos de artificio"). Es maléfico, mientras que el de la selva es benéficamente maléfico en el sentido de constituir una forma de castigo para el domador a quien Juan ata junto a un bambú, en la selva, y luego le quema. Este es el fuego infernal y a la vez purificador.

La imagen complementaria de ese fuego pero relacionada con el sol brutalmente ardiente y con el calor asfixiante, abunda en la narrativa quiroguiana: "fuego de un cielo blanco" ("Anaconda"), "sol de fuego" ("Una bofetada"), y "El monte negro", "fuego blanco" ("Los fabricantes de carbón"; la imagen se repite en diversas variantes, hasta la saciedad en "La insolación". Además para referirse al calor, acude, reiteradamente, a una imagen relacionada con la técnica y el fuego. Es la imagen de la región selvática subtropical como un inmenso horno: "vaho de horno", "viento de horno" ("La insolación"); "el país continuaba desecándose como si todo él fuera un horno" ("El regreso de Anaconda"); también repite esta imagen del horno en "El hijo", "El hombre muerto" y "Un peón". En "La insolación" y "El hombre muerto" alude al "sol de plomo". Además abundan diversos modificadores y variantes que inscriben lingüísticamente en el espacio de la escritura una relación con el fuego: calcinante, incandescente, reverberante. Por otro lado, aparte de la frecuencia de los colores gris y negro que abundan para describir el paisaje selvático bajo intensas lluvias, el color que predomina —asociado al "sol de fuego"— es el amarillo. La imagen del fuego se repite tanto que junto a la situación climatológica que ella describe, nos permite hablar metafóricamente de un infierno amarillo en vez del infierno verde de la *novela de la naturaleza americana*. Dos textos de Quiroga comprueban esta relación entre la imagen del fuego originado en la selva (en "Juan Darién") y la selva subtropical percibida

³⁵ *Ibid.*, p. 127.

como un infierno: en "El simún" alude a la selva como "paisaje de *Divina Comedia*" y "En la noche" se refiere a la corriente del río como "correntada que pasa como un infierno". No obstante, la naturaleza también representa en su fertilidad lo benéfico. De ello hablaremos seguidamente.

El análisis que antecede demuestra que Quiroga, a pesar de su ateísmo, vio la relación del hombre con la naturaleza como una relación de la divinidad que contiene elementos del cristianismo. No obstante, ello no niega el hecho de que la ideología dominante está presidida por una modalidad del materialismo naturalista que combina la perspectiva zolaica (determinación del medio y la idea oculta del determinismo biológico en la ideología de la segunda naturaleza) con un materialismo metafísico aprendido en parte en la obra de Ludwig Büchner, *Fuerza y materia*, que él conoció tempranamente. Este aprendizaje le llevó a considerar la naturaleza como fuerza autónoma sin dirección teleológica de poder divino alguno. La voz totémica o cristiana —o ambas cosas— de la serpiente en "Juan Darién", es excepcional. Mas a pesar de que el mundo natural es un mundo sin Dios, no deja de ser una representación arquetípica. No se rige por leyes divinas externas y si es verdad que al no suprimir la cotidianidad hace imposible la inevitabilidad del régimen de relaciones determinado por el modo de producción capitalista, al menos al mitificar el conflicto, el mundo natural aparece regido por sus propias leyes y por su propia ética de la libertad que como anteriormente señalamos, se basa en el principio de la lucha por la existencia y la teoría darwiniana de la selección de las especies que no niega absolutamente las relaciones ecológicas de cooperación. Ello implica una mistificación de un principio aplicado a las relaciones entre los componentes del mundo natural y los principios más o menos generales que siguen las relaciones sociales de producción capitalistas, suprarrepresentadas en la lucha del hombre con la naturaleza cosificada. El mundo natural no está supeditado a las necesidades humanas. Aunque el *reino de la necesidad* no está ausente en él, el que ejerce su imperio artístico es el *reino del placer* de la lucha. Esta forma gratuita de relación conflictiva del hombre con la naturaleza objetiva cabe definirse como panteísmo agónico.

La naturaleza no está regida por el dios cristiano, pero ella misma es una divinidad en la que residen de modo constitutivo el bien y el mal, se funden Dios y el Diablo en una sola entidad panteística y demiúrgica. Esta fusión implica, negativamente, una forma de afirmación o de retorno al cristianismo, pero negada por la concepción monista que constituye un restablecimiento de la unidad teológica del bien y del mal, de Dios y el Diablo.

La selva es paraíso e infierno a la vez; un paraíso de la abundancia y la fertilidad sin límites, una vitalidad infernal, destructiva y autodestructiva a la vez que productiva y benéfica. Es el mito de la naturaleza abundante de la novela africana colonial. La selva es la madre-tierra, pero el mito de la madre tierra en su representación como tierra devoradora, como ha dicho Edgar Herzog respecto al mito, se vivencia "como amenaza absoluta".³⁶ Por tanto, comporta la figura mítica de la muerte a cuyo seno el hombre regresa, *agónicamente*, entre el amor y el rechazo (odio).

³⁶ Edgar Herzog. *Psiquis y muerte*. Trad. de Jorge Thieberger. Buenos Aires, Los libros de Mirasol, 1964, p. 103.

La selva es un ser misterioso y sombrío, terrible y tenebroso, que el hombre consagra y conjura por medio de la acción y el movimiento. Por eso la acción y el movimiento, tan característicos en esa cuentística, no se oponen a la contemplación, también presente, de la naturaleza, sino que constituyen el elemento motor o cinestésico del rito que la consagra. Esta consagración exige un lenguaje ritualístico y Quiroga lo realiza mediante la repetición de fórmulas estilísticas y elementos descriptivos. Es un lenguaje que inscribe en sí mismo el mito —en oposición y complementación al lenguaje explicativo— y contribuye a cristalizar la naturaleza como un tópico, de modo tal que no hay diferencia entre el modo de descripción de la naturaleza de América y la de África. En consecuencia, a pesar de ser una naturaleza casi siempre en movimiento o cataclísmica, paradójicamente está regida por el principio de estaticidad basado en la iteración descriptiva: metáforas, verbos de acción, imágenes, comparaciones tácitas, enumeraciones, adjetivos, etc. A veces repite estas fórmulas en un mismo cuento y ello revela una falta de economía de lenguaje. Todo aparece diferente, pero en su expresividad descriptiva es siempre lo mismo. Al leer un relato de ambiente siempre tenemos la impresión de haber leído en otro relato la misma descripción de la naturaleza. Generalmente hay dos momentos en la descripción de la naturaleza: uno de movimiento cataclísmico, marcado por vigorosos verbos de movimiento, y otro de quietud, estático, generalmente relacionado con el calor asfixiante, el cese de una lluvia casi mítica, la muerte o un estado de ataraxia —expresado por medio de verbos de "estado"— que pone al lector en la duda entre la posible muerte del protagonista o la posibilidad de salvación ("A la deriva", "El hombre muerto").

La descripción de las crecientes de los ríos se fundamenta principalmente en la enumeración de los objetos —plantas, árboles, troncos, animales muertos y otra materia en estado de putrefacción— que arrastra. Pero también en metáforas que tienen función hiperbólica y en medidas precisas (lenguaje técnico) relacionadas con la crecida. A veces surge una imagen del río basada en una comparación relacionada con el subdesarrollo, como en el siguiente ejemplo en que establece una relación con la manufactura como actividad complementaria de la economía rural:

El cauce del río anchísimo, lento y plateado, con islas empenachadas en todo el circuito de tacuaras dobladas sobre el agua como inmensas canastillas de bambú.³⁷
("El simún")

El movimiento del hombre "a la deriva" por el río se describe arquetípicamente como un descenso hacia la muerte posible o real. Metáforas e imágenes contribuyen a reforzar esta idea y la idea de que el destino trágico y la desgracia son resultados de una ley fatal impuesta por la relación no mediada del hombre con su medio natural y no de las relaciones de producción capitalistas en una sociedad subdesarrollada. Pero la relación entre naturaleza y muerte no se limita al río. La insistencia en lo fatal produce una abundancia de imágenes y metáforas fúnebres: "las pajas altas y rígidas brillaban hasta el confín en fúnebre mar amarillento"

³⁷ Horacio Quiroga. *Anaconda*, ed. cit., p. 40.

("Los inmigrantes");³⁸ "fúnebre alfombra de árboles quemados" ("El salvaje");³⁹ "paisaje calmo, profundamente silencioso... se apronta a fúnebre muerte" (*Una cacería humana en Africa*);⁴⁰ "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonaban fúnebremente el río": "el paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte" ("A la deriva");⁴¹ "lúgubres murallones del bosque" ("Los mensú"),⁴² "más allá del golfo letal donde el Paraná toma el nombre de río muerto" ("Anaconda"), etc.⁴³

Quiroga casi siempre trasciende la descripción objetiva de la naturaleza. Generalmente la intelectualiza y la concibe en términos idealistas. No es sólo imagen de la muerte. Es imagen de la vida y como tal es lo vivo racional. En ella se funden objeto y sujeto. Dotada de racionalidad, la naturaleza "piensa en su exterminio" (relato "Paz"),⁴⁴ "se siente satisfecha de sí" ("El hijo")⁴⁵ y posee una "voluntad implacable" ("En la noche").⁴⁶ En conclusión, está dotada de autoconciencia y una racionalidad que se inscribe también como lenguaje. Esta racionalidad y su inscripción como lenguaje se oponen dentro de la unidad descriptiva total, al indicador temático de la naturaleza como objetividad descriptiva y en general a la barbarie, considerada también como indicador temático.

La racionalidad encarna como lenguaje ya en el modo de descripción o mediante imágenes o metáforas que nos remiten al geometrismo, a la construcción o a la arquitectura, en fin, a componentes del mundo civilizado. Por ejemplo, aunque debido al objeto descrito (el mundo natural, la naturaleza objetiva) predomina la línea curva, a veces la descripción se basa en la línea recta y en formas geométricas tales como la disposición geométrica, paralela de los ojos ("puntos") de los cocodrilos en *Una cacería humana en Africa*. Abunda la imagen de la muralla o el bosque para describir el paisaje ("El desierto", "A la deriva", "El simún", "El yaciyateré", "Una bofetada", "En la noche"): "estos acantilados de piedras cortan perpendicularmente el río" ("En la noche");⁴⁷ "la doble muralla de bosques" ("Una bofetada"),⁴⁸ etc. Abundan en "Un peón": "arquitectura sombría", "largos triángulos de luz", "luz oblicua como catedral gótica".⁴⁹ La alusión a "catedral gótica" se relaciona con la época medieval y con el feudalismo europeo, pero indirectamente nos remite a las estructuras feudales que pervivían entonces en la economía latinoamericana.

Esta racionalidad, de forma y contenido, revela una valoración de la civilización y aun del conocimiento libresco rechazado por él en "Los desterrados", pues la intelectualización de la naturaleza, además de implicar una posición idealista y un desplazamiento del realismo hacia el simbolismo, pertenece a la esfera de una

³⁸ Horacio Quiroga. *El salvaje y otros cuentos*, ed. cit., p. 40.

³⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 78.

⁴¹ Horacio Quiroga. *Cuentos de amor de locura y de muerte*, ed. cit., p. 62.

⁴² *Ibid.*, p. 93.

⁴³ Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Horacio Quiroga, *Cuentos*, Tomo V, ed. cit., p. 105.

⁴⁵ Horacio Quiroga. *El más allá*, 3a. ed., Buenos Aires, Losada, 1970, p. 66.

⁴⁶ Horacio Quiroga, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁸ Horacio Quiroga. *El salvaje y otros cuentos*, ed. cit., p. 32.

⁴⁹ Horacio Quiroga. *El desierto*, ed. cit. p. 46.

abstracción también emparentada con lo "libresco" y opuesta al simple documentalismo realista.

Quiroga le asignó un alto valor a la naturaleza americana al utilizarla como materia prima literaria para transformarla en una narrativa (valor de cambio) que contribuyó a convertirlo en un escritor de oficio que le sirvió una buena cuota de exotismo a la sociedad bonaerense. No puede escaparse el hecho de que ello corresponde a la valoración alta que en aquellos días le dio el capitalismo a la naturaleza americana como fuente de riqueza y de explotación.

Para la sociedad de Buenos Aires y para los lectores de *Caras y Caretas* donde Quiroga publicó sus artículos y relatos de ambiente, la vida de la selva constituía un producto exótico, es decir, importado. Pertenece a la esfera de una experiencia desconocida y probablemente fue por esa razón que los relatos suscitaron tanto interés en un momento en que precisamente la actividad de escribir empezaba a convertirse en un oficio y la literatura en una mercancía.

Por otro lado, Quiroga escribe y se hace colono en un momento en que se ha intensificado la explotación capitalista dependiente de la selva. En uno de sus artículos sobre la vida misionera señala este hecho y afirma que ya la imagen de la América virgen no es posible. Esta explotación basada en la intensificación de la actividad económica en los obrajes, creación de grandes latifundios y desarrollo de una economía agroexportadora va a dar surgimiento a una mayor intensidad de los conflictos de clase: burguesía terrateniente y proletariado o burguesía terrateniente y campesinos medios. (A esta clase de campesinos medios fue que se integró Quiroga). El trabajador del agro se proletariza. El nivel de contradicción aumenta hasta alcanzar una situación de antagonismo. Por otra parte se intensifica la industrialización de la ciudad, mientras que la industria artesanal vinculada a la economía agraria decae. Ello contribuye a una mayor complejidad.

Esta situación conflictiva —de lucha de clases— es la que está en la base de la lucha épica que realizan los personajes de Quiroga. Está representada como forma trágica degradada de la aspiración épica. Quiroga percibió un mundo de contienda, de lucha de clases, pero de modo algo confuso. Mistificó esa lucha al identificarla con la llamada "lucha por la existencia" entre las especies del mundo natural. Sus personajes participan de esa contienda en la que tratan de vencer, pero no alcanzan la realización heroica que buscan, pues el mundo degradado del capitalismo dependiente (civilización) no permite la realización de los valores heroicos que sustentan sus personajes frente a unas condiciones materiales del subdesarrollo que les impone como necesidad elemental, la lucha por superar la miseria, por sobrevivir a ras de suelo. Sólo alcanzan negativamente el heroísmo por medio de la acción individual que implica valores identificados con el individualismo burgués pero ocultos bajo la condición social y la extracción de clase popular que caracteriza a esos personajes. Las determinaciones sociales, que Quiroga identifica con el fatalismo del medio en que viven sus personajes, originan la tragedia degradada de una existencia social que se presenta como una aspiración heroica a la superación de esas condiciones.

Quiroga busca sus héroes, principalmente, entre las clases populares, y la acción, como necesidad heroica, en la realidad cotidiana. Lo épico y lo cotidiano se encuentran, por tanto, en antagonismo.

Esta visión trágica degradada que tiene vínculos estrechos con personajes de las clases populares, es de carácter populista y guarda nexos íntimos con el liberalismo de la burguesía togada latinoamericana (burguesía profesional liberal) a la que pertenecían Battle y el grupo de profesionales que gobernó a Uruguay a partir de la segunda década del siglo XX. Quiroga perteneció a ese grupo, colaboró con él ocupando posiciones diplomáticas en Argentina. Aunque de origen plenamente burgués, compartía la ideología liberal del grupo y hasta se identificó con el laicismo, obrerismo, progreso y democracia del estadista uruguayo, según demuestra la investigación biográfica que llevó a cabo Rodríguez Monegal.

La política social y económica de Battle y su grupo era de carácter populista y paternalista, pero de compromiso con la intensa explotación del campo. Era una política liberal contradictoria pues a la vez que propulsaba la explotación sistematizada del agro por los grandes terratenientes, estaba dirigida, simultáneamente, a favorecer a los campesinos medios y a los proletarios.

Esa visión orienta a Quiroga en la selección de temas, asuntos y personajes. La visión épica degradada es, por lo tanto, la suprarrepresentación de las relaciones de producción y de la lucha de clases en el seno de una estructura económica y social agraria en conmoción, en el contexto de un momento histórico del subdesarrollo latinoamericano: el primer tercio del siglo XX.

El capitalismo se presenta, sin embargo, con un rostro mítico y se oculta en la lucha de las relaciones del hombre con la naturaleza. La hostilidad de la naturaleza es en realidad la hostilidad que caracteriza a las relaciones de producción capitalistas. Los personajes de Quiroga sólo descubren ese rostro hostil en la máscara terrible de la naturaleza. Por eso transfieren la lucha social a una lucha épica. Así es que ese ser peligroso al que hay que *consagrar* y a la vez conjurar no es otro que el *animal mayúsculo* o la *selva terrible* del poderoso capitalismo que se desarrolla en la ciudad y ha penetrado la selva, cambiándole a ésta su rostro virgen por el rostro lacerado de la explotación desordenada basada en la explotación y el empobrecimiento miserable de campesinos medios y proletariado rural. El rechazo a ese capitalismo explica el que esta visión tenga como base una estructura agraria basada en la pequeña y mediana propiedad y en la industria artesanal que estaba entonces en crisis. Esta posición implica un pasatismo, puesto que se apoya en una estructura cuya debilidad frente a la poderosa estructura agraria latifundista, basada en la actividad agroexportadora, ya es un hecho indiscutible desde los albores de 1880. Implica además un antagonismo frente a la burguesía agroexportadora. Sin duda Quiroga percibió confusamente el conflicto. Sin embargo, no dejó de percibir los males de la dependencia estructural de la economía latinoamericana orientada *hacia afuera*.

José Juan Beauchamp
Universidad de Puerto Rico

THE FICTION OF JUAN RULFO A STUDY OF CHARACTERS IN TORMENT

Through his short stories and his novel, the contemporary Mexican short story writer and novelist Juan Rulfo gives us his view of the Mexican, his life, hopes, struggles, problems, aspirations, and failures. Rulfo began writing short stories in the early 40's and, in 1953, fifteen were published under the title of one of them, *El llano en llamas*. In 1953-54, he obtained a Rockefeller scholarship which permitted him to write his only novel to date, *Pedro Páramo*. He is considered by many critics to be among the first rank of contemporary Mexican writers, and some think him to be the best¹ or one of the two or three best² of the writers on the Mexican literary scene today. And it should be reiterated that his fame rests on only two works.

The characters appearing in the short stories and in the novel are shown as frustrated, agonized souls in torment, stumbling through their lives, seemingly destined to suffering and failure and to seeing their pathetic attempts at improving their lot destroyed by the recurrence of one or several factors. This cycle of futility is shown specifically or suggested subtly by the portrayal of the same elements causing or contributing to the character's problems in various works.

Juan Rulfo shows four primary elements causing or contributing to man's struggle in Mexico: a harsh, unforgiving nature, an uncaring government whose representatives are shown as indifferent bureaucrats; a religion whose church is often seen adding burdens to the shoulders of its people through its inflexible requirements interpreted by an apathetic clergy; and, lastly, by man himself, who often causes suffering to his fellow man and even to himself. These factors are shown to some degree in nearly all of his works.

A harsh, unforgiving nature pitted against man is seen quite clearly in "Es que somos pobres", the fourth story in *El llano en llamas*.³ The story begins on a note of sadness and hopelessness as the narrator, a small boy, opening the story, says: "Aquí todo va de mal en peor." Then he proceeds to tell of the recent death of his

¹ Helén Ferro, *Américas* (Nov. 1964), p. 40.

² Orlando Gómez-Gil, *Historia crítica de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta el momento actual* (New York: Holt, Rinehart, Winston; 1968), pp. 128-130, 140-142.

³ Juan Rulfo, *El llano en llamas*, 12th ed. (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1975). Subsequent references to the short stories are from this edition.

aunt Jacinta, and then of the sudden devastating flood which not only destroys their crop but also takes away a cow which has been given to Tacha, the twelve-year-old girl of the family. While the destruction of the crops is a tragedy for these people, the loss of Tacha's cow is seen as being even worse, for it was given to her to attract a good husband, and now her hope for the future is lost. The flood takes away not only her hope for economic betterment but also her hope of remaining virtuous. The cycle in this family is about to repeat itself for the third time as the narrator suggests she will now probably turn out to be like her two older sisters:

La apuración que tienen en mi casa es lo que pueda suceder el día de mañana, ahora que mi hermana Tacha se quedó sin nada. Porque mi papá con muchos trabajos había conseguido a *la Serpentina*, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes. (pp. 31-32)

Rulfo's second story in *El llano en llamas*, "Nos han dado la tierra", also shows nature in the same role. The government has given a group of villagers some land. In his simple but eloquent prose, filled with imagery, Rulfo uses grim colors to paint the bleakness of this land and show the irony of this "gift":

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más y las buscamos con los ojos. Pero no hay ninguna aguacera más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.

¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?

Hemos vuelto a caminar, nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso. De haber llovido quizá se me ocurrieran otras cosas. Con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover.

No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada... Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. (p. 14)

Nature is seen at its worst in another short story entitled "Luvina". The story opens with a description of the harsh landscape and uncooperative nature which characterizes the town of Luvina, and in this poetic excerpt the reader sees how the harshness of the natural elements becomes more intense with each line:

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.

...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras; esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar.

—Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestro mismos huesos. Ya lo verá usted. (pp. 92-93)

The continuation of the cycle is suggested more specifically. A young school teacher on his way to Luvina stops at a tavern where an old man tells him about Luvina. The old man himself had gone there years before in the same capacity and had been broken by the circumstances there. He realizes that the same process is about to be repeated:

Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien. Me parece recordar el principio. (p. 95)

The second primary contributor to the cycle of futility in man's life, an unsympathetic government, appears in several of Rulfo's short stories as well as in his novel, but it is shown most clearly in the second story, "Nos han dado la tierra". We have already seen the harsh nature depicted. Rulfo also depicts the unsympathetic attitude of the government official who transfers this "gift" to them:

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Es que el llano, señor delegado...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiéstelo por escrito. Y ahora vayáanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.

—Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír. (pp. 15-16)

Government appears briefly, but in a similar role in "Luvina". The old teacher tells of having tried to convince the inhabitants of the village to leave, suggesting that the government would help them. This produces a strange reaction. For the first and only time the villagers laugh. Then they point out to him their relationship with the government -that it only deals with them when one of their number is to be punished:

—"¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?"

"Les dije que sí."

—"También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno."

"Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre."

"Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen. (pp. 100-101)

The callousness of government representation is shown more nakedly in a story entitled "La noche que lo dejaron solo". Government troops set a trap for three members of the *cristero* movement, a boy and his two uncles. The two uncles are caught first, but the boy has lagged behind them because, being smaller, he cannot carry his load of weapons at as rapid a pace as they can. Unobserved by the soldiers, he arrives to see his uncles hanged. As he sneaks away, he overhears one soldier say that they are waiting for the third person but that, if he does not appear soon, the major has ordered that they execute the first passerby so the orders will have been carried out.

Religion as a contributor appears frequently in Rulfo's works. It is seen most clearly, however, in one of the short stories and in the novel. In "Talpa" Tanilo Santos is portrayed as having an incurable disease. His religious tradition causes him to believe he can be cured by making a pilgrimage to the Virgin of Talpa. His wife and his brother encourage him, knowing the trip will kill him, and then they will be able to have each other more freely than at present. Not only does the trip kill him, but also his insistence on following his religious tradition makes it an agonized death. Rulfo goes to great lengths to focus upon this, also pointing out that all of Tanilo's efforts fail:

Habíamos salido a mediados de febrero y llegamos a Talpa en los últimos días de marzo, cuando ya mucha gente venía de regreso. Todo se debió a que Tanilo se puso a hacer penitencia. En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de

nopal colgadas como escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después se vendó los ojos, y más tarde, en los últimos trechos del camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto.

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más.

Tal vez al ver las danzas se acordó de cuando iba todos los años a Tolimán, en el novenario del Señor, y bailaba la noche entera hasta que sus huesos se aflojaban, pero sin cansarse. Tal vez de eso se acordó y quiso revivir su antigua fuerza.

Natalia y yo lo vimos así por un momento. En seguida lo vimos alzar los brazos y azotar su cuerpo contra el suelo, todavía con la sonaja repicando entre sus manos salpicadas de sangre. Lo sacamos a rastras, esperando defenderlo de los pisotones de los danzantes; de entre la furia de aquellos pies que rodaban sobre las piedras y brincaban aplastando la tierra sin saber que algo se había caído en medio de ellos.

A horcajadas, como si estuviera tullido, entramos con él en la iglesia. Natalia lo arrodilló junto a ella, enfrentito de aquella figurita dorada que era la Virgen de Talpa. Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos. Pero no se dio cuenta de esto; la luminaria de tantas velas prendidas que allí había le cortó esa cosa con la que uno se sabe dar cuenta de lo que pasa junto a uno. Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba.

Pero no le valió. Se murió de todos modos. (pp. 60-62)

As he is dying, the priest is giving a sermon. Irony dominates as, from way up there in the pulpit, he talks of sacrifice and suffering helping one's faith:

La Virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios..."

Eso decía el señor cura desde allí arriba del púlpito. (p. 62)

In the novel, *Pedro Páramo*,⁴ Rulfo again suggests religion and its church as a major contributor to futility. The financial burden, coupled with a lack of compassion, is shown. When Pedro Páramo is a little boy, his grandmother explains that they are penniless because of the money they have paid to the Church for his grandfather's funeral and for tithes. (p. 17) The same is shown as Susana San Juan, reminiscing with her servant, Justina, about the day her mother died, speaks of the injustice of the Church's refusal to say the necessary masses because of their inability to pay:

⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 6th ed. (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1964). Subsequent references to the novel are from this edition.

—... ¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselo, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina? (p. 81)

Telling her story from the grave she and Juan Preciado share, Dorotea, a tortured old woman who feels herself weighed down with sin, reveals the effect of Father Rentería's lack of compassion for her:

... Hacía tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria... Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (pp. 69-70)

Father Rentería eventually feels remorse for having granted absolution to the rich because they could pay and denied it to the poor because they could not. He goes to his superior in a nearby town for forgiveness, only to find that he cannot grant it because he is guilty of the same thing.

Ironically, the greatest contributor to the cycle of futility in Rulfo's works seems to be man himself. Time and again the author causes his characters to prey upon each other. The strong victimize the weak; and yet Rulfo carries the irony of this idea further by often showing the downtrodden as willing victims of those who use them. Thus they often add to the meaninglessness and lack of hope in their own lives.

Man dominating and causing suffering to his fellow man is shown in a story called "La cuesta de las comadres". The Torrico brothers have dominated the sixty people in the village for a long time. The government redistributed the land equally among them, but they all know nothing has changed and that it is useless to dispute the Torrico's control over them and their land:

... ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado (sic) por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más que un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio Torrico, y la docena y media de lomas verdes que se veían allá abajo eran justamente de ellos. No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era. (p. 19)

Even though the Torrico brothers are killed eventually, it is an empty victory because nearly everyone has left the town because of the uncooperative weather and the Torricos:

En años pasados llegaron la heladas y acabaron con las siembras en una sola noche. Y este año también. Por eso se fueron. Creyeron seguramente que el año siguiente sería lo mismo y parece que ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo. (p. 24)

The story which gives its title to the collection, "El llano en llamas", shows how a band of revolutionaries prey upon the people of their area. Claiming they are simply preparing for revolution, Pedro Zamora's band plunder, burn, rape, and steal. Their brutality is shown in their treatment of their captives. They are put in a corral, given a blanket to defend themselves, and Zamora, with a sword, plays the role of the "bull."

The continuation of this cycle of brutality is shown in two ways in this story. The narrator is finally imprisoned for a minor crime. His wife brings his son for him to see. Even though she claims that his character is not like that of his father, that he is good, the author suggests the opposite—he looks just like his father, has the same nickname and even the same look of mischief in his eye:

Era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

—También a él le dicen *el Pichón*... (pp. 81-82)

The recurrence of the cycle through the children is seconded by Rulfo's use of a line from a popular ballad as the epigraph of this story:

Ya mataron a la perra,
pero quedan los perritos... (p. 64)

In "El hombre" one sees the narrator, José Alcancía, having just killed all of the members of his enemy's family in order to be sure to get Urquidi in the process. Now he flees from the scene of the crime. This is the middle of the cycle, as Urquidi had previously killed Alcancía's brother, but the utterly needless mass killing of Urquidi's family perpetuates it as Urquidi relentlessly pursues and kills Alcancía. It does not stop even at this point, however. The shepherd who has befriended Alcancía and later finds his body, although perhaps even more of an innocent bystander than the member of Urquidi's dead family, now faces prosecution as an "accessory."

In *Pedro Páramo* the epitome of man's inhumanity to his fellow man manifests itself. Páramo rules over the town of Comala with an iron hand. He fathers countless numbers of illegitimate children, taking any woman he wants. He enlarges his ranch at the expense of others, marrying his chief creditor, Dolores Preciado, (thus canceling that debt and adding her land to his at the same time) and killing Toribio Aldrete, one of his rivals for control of the area. His power over the town goes to such an extent that, in reaction to the people's unplanned but inappropriate celebration when Pedro's beloved wife Susana dies, the *cacique* declares that he will let the town die, and so he does. His power extends beyond the limits of Comala. When the revolutionaries come to him demanding money, he succeeds in manipulating them also.

As has been pointed, Rulfo not only shows that man preys upon his fellow man, but also that often the victims themselves contribute to their own plight. In "El llano en llamas" the narrator's wife who brings his son to him was forcefully abducted earlier. Now she is his willingly. This idea is seen more clearly, however, in "Es que somos pobres". The small boy who narrates shows the two older sisters of Tacha willingly participating in their own moral downfall:

... ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima. (p. 32)

At the close of the story, the author suggests that Tacha will only follow the same path as her sisters. Her physical makeup will take control of her, and, unable to pit her will against this stronger inner force, she will end up like her sisters:

Pero mi papá alega que aquello ya no tiene remedio. La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiaguados y altos y medio alborotados para llamar la atención.

—Sí—dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal.

Esa es la mortificación de mi papá.

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá por que se la ha matado el río... Y la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (pp. 33-34)

Rulfo also shows the willing cooperation or many of those used in *Pedro Páramo*. Don Pedro's marriage to Dolores Preciado is accomplished easily, even though she seems to realize he doesn't love her. She even talks Eduviges Dyada into substituting for her on their wedding night, since the moon is not right for Dolores. Eduviges goes willingly. Father Rentería's niece, Ana, is seduced by Miguel Páramo, the illegitimate son don Pedro has taken in. Ana suffers greatly because of this; yet she admits she did nothing to make him go away. She describes his coming to her room that night supposedly to ask forgiveness for having killed her father:

—...él me lo dijo: "Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes." Eso me dijo.

—¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?

—Sí, tío.

—¿Entonces qué hiciste para alejarlo?

—No hice nada. (p. 31)

In concluding these pages we could say that the frustration, torment, and suffering which is the lot of Rulfo's characters is magnified by its cyclical nature. The same factors recur as contributors in the short stories and in the novel. The natural elements in which the characters live and from which they must gain their sustenance are shown repeatedly as harsh enemies in such stories as "Es que somos pobres", "Nos han dado la tierra", and "Luvina". Government, through its unsympathetic representatives, is shown adding another burden in such stories as "Nos han dado la tierra", "Luvina", and "La noche que lo dejaron solo". Rulfo shows Religion, through the Church and its unfeeling clergy, contributing another load to man's shoulders, rather than alleviating his burden, in "Talpa", and *Pedro Páramo*. Man himself, however, is seen adding to the suffering of his fellow man and to his own in such works as "La cuesta de las comadres", "El llano en llamas", "El hombre", "Es que somos pobres", and *Pedro Páramo*. The recurrence of these same factors in Rulfo's works suggests a cycle—that man is continually beset by the same problems. Further, he specifically suggests this cycle in several works. And so, as Juan Rulfo implies with the reference from a popular corrido, "They may have killed the bitch, but the puppies still remain". In the light of our comments here, we might add that they, being like her, will soon begin the entire process anew.

*Kenneth M. Taggart Hogen
Trinity University
San Antonio, Texas*

TRES CUENTOS DE GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955)

La siesta del martes (1957)

Los funerales de la Mamá Grande (1959)

A René Márquez (1919-1979), cultivador del arte del cuento en Puerto Rico en su dimensión internacional; porque su presencia entre nosotros logre resistir el paso de la muerte, el tiempo y el olvido.

1. *Introducción.* Hoy por hoy ya se ha hecho muy difícil el poder decir o escribir algo novedoso, original, sobre la obra de Gabriel García Márquez. La bibliografía crítica se ha ido acumulando sorpresiva y monumentalmente a partir de la publicación de *Cien años de soledad*¹ en 1967 y a doce años plazo se ha convertido en uno de los autores más comentados, si no el más, de la literatura hispanoamericana contemporánea. Existen trabajos muy buenos sobre este autor colombiano: uno sencillo y hermoso de Ricardo Gullón -*García Márquez o el olvidado arte de contar*-², otro, excesivo, pero muy penetrante de Mario Vargas Llosa -*García Márquez: historia de un deicidio*-³; los hay de método psicoanalítico y estructuralista⁴, simbólico y mítico⁵; o antologías críticas en las que se recogen múltiples posibilidades de interpretación.⁶

Hoy nosotros utilizaremos un método muy sencillo y muy útil, cuando de la enseñanza se trata: la explicación de texto.⁷ Los más avizados podrán rastrear en este intento de interpretación las huellas del "new criticism" y hasta de la estilística española, pero sin apartarnos demasiado de la llamada escuela filológica. Desde esa perspectiva examinaremos tres cuentos que a nuestro entender

¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1967, 351 p.

² Madrid, Taurus, 1970, 73 p.

³ Barcelona, Barral, 1971, 667 p.

⁴ J. Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 222 p.

⁵ G. Maturo, *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1972, 195 p.

⁶ *Nueve asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Universitaria, 1967, 111 p.; H. F. Giacomani, *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Nueva York, Las Américas, 1972, 311 p.

⁷ Lección ofrecida a los estudiantes y profesores del Departamento de Español Básico de la Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, en los primeros días del mes de abril de 1979.

son reveladores de una evolución en el arte de narrar de García Márquez y que de algún modo nos permitirán establecer los momentos que precedieron la creación de su obra máxima, *Cien años de soledad*. Hemos escogido tres cuentos porque siendo mucho más breves que sus novelas nos facilitan a nosotros la exposición y a ustedes la comprensión.

1.1. *La novela hispanoamericana del "boom"*. Hace diez o quince años la novela hispanoamericana se vió de pronto lanzada a los cuatro vientos y universalmente difundida y alabada, gracias a una intensa labor editorialista y a una masiva propaganda en los periódicos y revistas más importantes del continente americano y del europeo. Los miembros de esa generación se convirtieron en frequentadores del llamado "jet set", de movilidad internacional rompiendo con asfixiante regionalismo previo. Todos o casi todos se sentían honradamente identificados con la revolución cubana y frecuentaban las nuevas técnicas del fragmentarismo narrativo, el *fluir de conciencia*, el monólogo interior y el "realismo mágico", lo "real maravilloso" o la "literatura fantástica". Se conocen entre sí, comentan sus obras, muchos son cordiales amigos o cordiales enemigos. Creemos percibir entre ellos una especie de amalgamamiento que nos facilita el registro en parejas: Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier -centroamericanos, cultivadores del "realismo mágico" y lo "real maravilloso", testimonios de la tradición afroantillana o indígena—; Jorge Luis Borges y Julio Cortázar —suramericanos, cultivadores de la "literatura fantástica" y representantes del europeísmo argentino—; Juan Rulfo y Carlos Fuentes —influidos por Faulkner, buceadores de una reinterpretación de la revolución mexicana—; Mario Vargas Llosa y José Donoso —vertiente suramericana del Pacífico, densa tradición novelística, lo citadino, lo indígena, lo selvático—.

1.2. *Gabriel García Márquez (1928, Aracataca)*. A García Márquez, tal vez por haber nacido en el Caribe, región atlántica de Colombia, lo sentimos más próximo y más nuestro que a los otros. Aunque se inició como estudiante de leyes, ha de ser el periodismo quien gobierne su vida entera. En el periódico publica sus primeros ensayos narrativos y todavía hoy, después de cultivarlo en Bogotá, Europa, Caracas, Cuba, Nueva York, México, España y nuevamente Colombia, sigue siendo su labor principal, ejercicio y esencia.

La obra de García Márquez se puede dividir en antes y después de *Cien años de soledad* (1967). Anteriores son *La hojarasca*⁸ (novela, 1955), *El coronel no tiene quien le escriba*⁹ (novela, 1958), *La mala hora*¹⁰ (novela, 1962-1966), *Los funerales de la Mamá Grande*¹¹ (cuentos, 1962). La obra posterior se reduce a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*¹² (cuentos, 1972) y *El otoño del patriarca*¹³ (novela, 1975). Los editores, al igual que

⁸ Bogotá, S.L.B., 1955, 137 p.

⁹ Mito, Bogotá, V-VI-58, IV, no. 19, p. 1-38.

¹⁰ Madrid, Luis Pérez, 1962, 224 p.; México, Era, 1966, 198 p.

¹¹ Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1962, 151 p.

¹² Buenos Aires, Sudamericana, 1972, 163 p.

¹³ Buenos Aires, Sudamericana, 1975, 271 p.

nosotros, han pretendido explorar la prehistoria literaria de García Márquez y han dado a la luz: *Relato de un naufrago*¹⁴ (periodismo, 1970), *Cuando era feliz e indocumentado*¹⁵ (periodismo, 1973) y *Ojos de perro azul*¹⁶ (cuentos, 1974). La parábola de su creación parece ser: periodismo - cuento - novela - cuento - periodismo.

Lo más característico y llamativo de su obra toda parece ser la creación de un pueblo imaginario y real llamado Macondo: allí se desarrollan casi todos sus relatos. Macondo bien podría ser su pueblo natal, Aracataca, pero en otras dimensiones o a otros niveles de interpretación cada vez más abarcadores, parece ser Colombia o la América toda. A causa de este escenario casi constante, muchos han llegado a identificar la obra de Gabriel García Márquez con las creaciones del norteamericano William Faulkner y su escenario perpetuo, Yoknapatawpha.

La influencia de Faulkner no hay que verla necesariamente como una deuda insalvable, sino como una iluminación, ya que existe una semejanza esencial entre los materiales trabajados y una fundamental diferencia de tono y carácter entre ambas obras. Ambas circunstancias geográficas, políticas y culturales —el sur de los Estados Unidos y el norte de Colombia— están estrechamente ligadas por grandes semejanzas. Regiones ambas que dan al Caribe o al Golfo de México, han brotado de un intenso mestizaje cultural y racial y ante el exitoso mundo del materialismo contemporáneo han perdido más de una batalla.

1.3. *Tres momentos y tres cuentos*: A la luz de las influencias —no sólo faulknerianas— y la búsqueda de su propio estilo personal, se podría establecer que en Gabriel García Márquez se dan tres etapas de un desarrollo que corresponden a tres formas de narrar bajo diversas influencias.

1.3.1 Un primer momento faulkneriano: momento psicológico, turbiamente onírico, con predominio del monólogo interior o de un punto de vista fuertemente condicionado por una sensibilidad especial. Junto a Faulkner hay que colocar en primer término a Franz Kafka y en segundo término a Virginia Woolf. A este momento pertenecen los cuentos de *Ojos de perro azul* (1947-1955), *La hojarasca* (1955)...

1.3.2. Un segundo momento en que reina Hemingway: predominio del diálogo escueto y de un tipo de narración escueta, muy próxima al guión cinematográfico o a la información periodística; precisión y claridad trágicas. Aquí podemos incluir *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *La mala hora* (1962) y la mayor parte de los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962).

1.3.3. Un tercer momento rabelésiano o pantagruélico: exageración, humor y suma de las dos formas anteriores, unidos a un nuevo tono de narrar —que él ha llamado de "cara de palo"— muy cercano al de los narradores populares o folklóricos o de cuentos de hadas infantiles y que nos parece ser el más característico y original de su autor. A este tercer orden pertenecen el cuento *Los funerales de la*

¹⁴ Barcelona, Tusquets, 1970, 88 p.

¹⁵ Caracas, El Ojo del Camello, 1973, 153 p.

¹⁶ Buenos Aires, Sudamericana, 1974, 135 p.

Mamá Grande, que da título y conclusión al libro, *Cien años de soledad* (1967), *La increíble y triste historia...* (1972), y *El otoño del patriarca* (1975).

Pensando en la mejor forma de exponer esa evolución o desarrollo hemos escogido tres cuentos representativos respectivamente de cada uno de esos tres momentos: *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*¹⁷ —momento faulkneriano—, *La siesta del martes*¹⁸ —momento hemingwayiano— *Los funerales de la Mamá Grande*¹⁹ —momento pantagruélico—. Curiosamente esta evolución tiene más bien visos de desarrollo, porque ningún momento deja abolido al anterior, sino que, antes al contrario, se alimenta de su predecesor, hasta alcanzar la suma totalizadora que es *Cien años de soledad*.

2. *Primer momento. Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo: Bajo el influjo de Kafka, Faulkner y Virginia Woolf.* Este cuento es de las obras de Gabriel García Márquez publicadas después del éxito de *Cien años de soledad* y pertenece a lo que Mario Vargas Llosa ha llamado "la prehistoria morbosa".²⁰ Publicado en 1952 con el título *El invierno*,²¹ reaparece con mínimas variantes en 1955 con el título definitivo de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* en la revista *Mito*.²² En 1967 aparece en forma de libro acompañado de un estudio de Ernesto Volkening, *Los cuentos de Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado*²³ —estudio que lo duplica en longitud— en el que se examinan los cuentos del libro *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) reaparece acompañado de diez cuentos de Gabriel García Márquez, publicados entre los años de 1947 y 1955, en la edición española de *Ojos de perro azul*.²⁴ Los otros diez cuentos tienen por tema común la muerte: muerte vista desde la muerte misma y desde la vida; en ellos Gabriel García Márquez —según Jacques Gilard²⁵— "en forma a la vez progresiva y rápida de una irrealidad tipo kafkiano a un realismo alucinado de clara estirpe faulkneriana".

Y Mario Vargas Llosa ha dicho de ellos:

... La consistencia de la realidad ficticia es sobre todo psicológica: las sensaciones extrañas, las emociones insólitas, los pensamientos son más importantes que los actos, muy escasos...²⁶

... Atmósfera de pesadilla y de neurosis rodean a estas historias, en las que el sueño y el desdoblamiento son también temas importantes...²⁷

¹⁷ En: *Ojos de perro azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 129-40.

¹⁸ En: *Los funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 11-20.

¹⁹ En: *Funerales de la Mamá Grande*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 119-140.

²⁰ M. Vargas Llosa, *Op. cit.*, p. 217-232.

²¹ J. Gilard, *Cronología de los primeros textos literarios de Gabriel García Márquez*, Revista de Crítica Literaria, Lima 1976, II, no. 3, p. 95-100.

²² *Mito*, Bogotá, 1955, I, no. 4, p. 221-225.

²³ Buenos Aires, Estuario, 1967, 43 p.

²⁴ Véase nota 17.

²⁵ J. Gilard, *Loc. cit.*

²⁶ M. Vargas Llosa, *Loc. cit.*, p. 219-220.

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

... Un esquema que podríamos llamar metafísico-masturbatorio se repite en varios de los diez relatos: un solitario personaje se auto tortura con pensamientos de desintegración ontológica, de duplicación y de extinción...²⁸

... testimonios implacables de esas lecturas...²⁹

2.1. *Contenido.* *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* es a todas luces un desprendimiento de *La hojarasca*: escenario, personajes, visión aristocrática de la realidad social; pero tiene una visión fragmentaria, característica del cuento, en contraposición a la visión totalizadora de la novela. Evidentemente influido por Virginia Woolf, en él se nos presenta el mundo visto a través de una sensibilidad femenina. Este cuento nos narra los efectos de un aguacero que dura varios días en la psicología de Isabel y, como fondo, en la vida toda del pueblo de Macondo. Es una catástrofe que va creciendo gradualmente: se inicia con la felicidad primera de la lluvia sobre la tierra seca y llega a la pérdida total de la conciencia del tiempo y de todas las sensaciones. Isabel espera un hijo y la lluvia, la humedad creciente, van poco a poco borrando a los pocos personajes que la rodean: su padre, su madrastra, los guajiros, su esposo Martín... hasta caer en un profundo sopor.

2.2 *El título.* El título aporta información que no aparece en el relato y condiciona efectivamente al lector. *Monólogo*: aunque de carácter dramático, puede igualmente referirse a la técnica narrativa contemporánea; monólogo interior. Revela el punto de vista; narrador en primera persona; narrador y actor: Isabel. Por las limitaciones que le impone esta técnica al relato, nos vemos obligados a leer por encima del hombro del narrador, nos pone sobre aviso. *Isabel*: es el único sitio en donde se menciona el nombre de la narradora e inteligencia central. *Viendo llover*: construcción verbal de un gerundio más un infinitivo; el gerundio revela la acción sostenida, reiterativa de la lluvia...; mientras el infinitivo coloca la acción fuera del tiempo... la hace eterna. Sirve para crear una atmósfera subjetiva, ya que alguien —en este caso Isabel— contempla pasivamente la lluvia..., de larga tradición literaria y sentimental. *En Macondo*: circunstancial de lugar que sitúa la acción y al personaje en un escenario común a toda o casi toda la obra de Gabriel García Márquez; lugar paradigmático, esencialmente hispanoamericano y universal. Suena africano... y a las largas temporadas de lluvia en las zonas tropicales y selváticas, que dan origen a los grandes ríos... (Luego veremos como esa imagen africana parece complementarse: guajiros = negros, vaca = elefante.)

2.3 *El asunto y el tema.* El asunto del relato está expresado en el título mismo: es el monólogo de Isabel viendo llover en Macondo. Revela a su vez a otro narrador, ahora en tercera persona. El único elemento que falta conocer para completar el cuadro es que Isabel espera un hijo; lo más característico, ya que ha de ser el elemento epifánico de lo que realmente ocurre y clave iluminadora de la verdadera lectura del texto. El tema está aparentemente explícito, pero junto al tema

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*; p. 218.

principal se arremolina toda una constelación de temas. Es el hombre expuesto a los fenómenos naturales; la precariedad del hombre frente al tiempo y el desgaste natural de la materia: descomposición y decadencia —tema recurrente y preferido de Gabriel García Márquez—. Es un tema "vanguardista", según los términos de Lukács.

2.4 *El tono.* El tono o actitud del narrador frente a su asunto, es doble: objetivo-descriptivo y subjetivo-confesional. Hay una especie de impavidez en el narrador o de locura, en la que todo es posible. El tono es progresivo, como la creación de atmósfera; va desde lo más objetivo a lo más subjetivo. Se establece así una doble escritura: (1) objetiva-descriptiva: los detalles, los hábitos, la casa, la familia, el acontecer catastrófico; se revela en la precisión de los adjetivos y en la noción y registro del tiempo; (2) subjetiva: la íntima percepción de las cosas; distorsión sinestética de la realidad; se revela en las sensaciones y las imágenes irracionales e ilógicas de todo. Estas dos escrituras llevan progresiva y sutilmente a una tercera, que podría considerarse simbólica: la vaca, la lluvia, el tren, el jazmín, Martín, las noticias, el agua viscosa.

A pesar de la objetividad antes anotada y el elemento de sorpresa que ella representa con relación al contexto, nos preguntamos ¿no hay sentimientos en Isabel? ¿será esta impavidez descriptiva y narrativa una manifestación concreta de la locura implícita? Decisivamente el tono contribuye a la atmósfera, que va *in crescendo*, a través de la descripción del escenario, el tiempo, el embarazo, la catástrofe...

2.5. *Estructura o composición.* Veamos todos esos elementos en el conjunto orgánico, en la composición o estructura que es el relato mismo. Constituido por catorce párrafos el cuento presenta el siguiente esquema: Introducción (párrafo 1), cuerpo (párrafos 2-13), conclusión o desenlace (párrafo 14). El cuerpo del relato puede dividirse en seis momentos: I. La felicidad que trae la lluvia (párrafo 2); II. La tarde del domingo y la llegada del lunes (párrafos 3-4); III. El martes y la aparición de la vaca en el patio (párrafo 5-7); IV. El ambiente sobrecogedor del miércoles (párrafo 8); V. La catástrofe (párrafos 9-11); VI. El jueves: la dislocación total. la pérdida de nociones.

2.5.1. *El comienzo.* Veamos el comienzo del cuento:

El invierno se precipitó un domingo a la salida de misa. La noche del sábado había sido sofocante. Pero aún en la mañana del domingo no se pensaba que pudiera llover. Después de misa, antes de que las mujeres tuviéramos tiempo de encontrar el broche de las sombrillas, sopló un viento espeso y oscuro que barrió en una amplia vuelta redonda el polvo y la dura yesca de mayo. Alguien dijo junto a mí: "Es viento de agua". Y yo lo sabía desde antes. Desde cuando salimos al atrio y me sentí estremecida por la viscosa sensación en el vientre. Los hombres corrieron hacia las casas vecinas con una mano en el sombrero y un pañuelo en la otra, protegiéndose del

viento y la polvareda. Entonces llovió. Y el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas.³⁰

Bajo la aparente naturalidad atmosférica de un viento de lluvia notamos el augurio de una catástrofe. Ocurre sorpresivamente "un domingo a la salida de misa"; pero existía la premonición: "no se pensaba"..., pero "Yo lo sabía desde antes"... Hay una anticipación: "me sentí estremecida por la viscosa sensación en el vientre"..., que recuerda la visita de la Virgen a su prima Santa Isabel. Recuerda este comienzo las imágenes de algunos salmos y profecías: "sopló un viento espeso y oscuro que barrió en una amplia vuelta redonda el polvo y la dura yesca de mayo". "Entonces llovió". Y la imagen final del párrafo es el anuncio de la desgracia: ave agorera: "Y el cielo fue una sustancia gelatinosa y gris que aleteó a una cuarta de nuestras cabezas". La sensación es desagradable —"gelatinosa"—; antes ha dicho "viscosa"; revela una sensibilidad morbosa y sensual en una atmósfera cargada de resonancias religiosas, bíblicas: misa, viento, lluvia, sequía, ave...

2.5.2. *El cuerpo del relato.* El cuerpo de la narración es como hemos dicho, el proceso gradual y creciente de la lluvia: va desde la felicidad a la catástrofe, desde la sensación de cómoda alegría a la ruptura lógica y la enajenación mental. Veamos algunas de las imágenes y sensaciones:

Durante el resto de la mañana mi madrastra y yo estuvimos sentadas junto al pasamano, alegres de que la lluvia revitalizara el romero y el nardo sediente en las macetas después de siete meses de verano intenso, de polvo abrasante. Al mediodía cesó la reverberación de la tierra y un olor a suelo removido, a despierta y renovada vegetación, se confundió con el fresco y saludable olor de la lluvia con el romero... (p. 130)

Llovió durante toda la tarde en un solo tono. En la intensidad uniforme y apacible se oía caer el agua como cuando se viaja toda la tarde en un tren. Pero sin que lo advirtiéramos, la lluvia estaba penetrando demasiado hondo en nuestros sentidos. En la madrugada del lunes... nuestros sentidos habían sido colmados por la lluvia. Y en la mañana del lunes los había rebasado... La tierra áspera y parda de mayo se había convertido durante la noche en una sustancia oscura y pastosa parecida al jabón ordinario... Súbitamente me sentí sobrecogida por una agobiadora tristeza. (p. 130-132)

Llovió durante todo el lunes, como el domingo. Pero entonces parecía como si estuviera lloviendo de otro modo, porque algo distinto y amargo ocurría en mi corazón... (p. 132)

El martes apareció una vaca en el jardín. Parecía un promontorio de arcilla en su inmovilidad dura y rebelde, hundida las pezuñas en el barro y la cabeza doblegada. Durante la mañana los guajiros trataron de ahuyentarla con palos y ladrillos. Pero la

³⁰ Todas las citas de este texto están hechas sobre la edición de *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, en: *Ojos de perro azul*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 129-140. La paginación irá inmediatamente después de cada cita.

vaca permaneció imperturbable en el jardín, dura, inviolable, todavía las pezuñas hundidas en el barro y la enorme cabeza humillada por la lluvia... (p. 132-133)

Al atardecer del martes el agua apretaba y dolía como una mortaja en el corazón. El fresco de la primera mañana empezó a convertirse en una humedad caliente y pastosa. La temperatura no era fría ni caliente; era una temperatura de escalofrío... Ya no veíamos sino el contorno de los árboles en la niebla, en un atardecer triste y desolado que dejaba en los labios el mismo sabor con que se despierta después de haber soñado con una persona desconocida... (p. 133)

Ese día perdimos el orden de las comidas. Mi madrastra sirvió a la hora de la siesta un plato de sopa simple y un pedazo de pan rancio. Pero en realidad no comíamos desde el atardecer del lunes y creo que desde entonces dejamos de pensar. Estábamos paralizados, narcotizados por la lluvia, entregados al derrumbamiento de la naturaleza en una actitud pacífica y resignada... (p. 134)

Tal vez el miércoles me habría acostumbrado a ese ambiente sobrecogedor si al llegar a la sala no hubiera encontrado la mesa recostada sobre la pared, los muebles amontonados encima de ella, y al otro lado, en un parapeto improvisado durante la noche, los baúles y las cajas con los utensilios domésticos. El espectáculo me produjo una terrible sensación de vacío... En la expresión de los hombres, en la misma diligencia con que trabajaban se advertía la crueldad de la frustrada rebeldía, de la forzada y humillante inferioridad bajo la lluvia. Yo me sentía sin dirección, sin voluntad. Me sentía convertida en una pradera desolada, sembrada de algas y líquenes, de hongos viscosos y blandos, fecundada por la repugnante flora de la humedad y las tinieblas... (p. 134-135)

Al mediodía del miércoles no había acabado de amanecer. Y antes de las tres de la tarde la noche había entrado de lleno, anticipada y enfermiza, con el mismo lento y monótono y despiadado ritmo de la lluvia en el patio. Fue un crepúsculo prematuro, suave y lúgubre, que creció en medio del silencio de los guajiros... Entonces fue cuando empezaron a llegar noticias de la calle. Nadie las traía a la casa. Simplemente llegaban, precisas, individualizadas, como conducidas por el barro líquido que corría por las calles y arrastraba objetos domésticos, cosas y cosas, destrozos de una remota catástrofe, escombros y animales muertos... (p. 136)

Aterrorizada, poseída por el espanto y el diluvio, me senté en el mecedor con las piernas encogidas y los ojos fijos en la oscuridad húmeda y llena de turbios presentimientos... (p. 136)

Tal vez había dormido un poco esa noche cuando desperté sobresaltada por un olor agrio y penetrante como el de los cuerpos en descomposición... Yo me sentía aterrorizada por aquella idea, pero Martín se volteó contra la pared y dijo con voz ronca y dormida: "Son cosas tuyas. Las mujeres embarazadas siempre están con imaginaciones." (p. 137)

Al amanecer del jueves cesaron los olores, se perdió el sentido de las distancias. La noción del tiempo, trastornada desde el día anterior, desapareció por completo. Entonces no hubo jueves. Lo que debía serlo fue una cosa física y gelatinosa que

habría podido apartarse con las manos para asomarse el viernes. Allí no había hombres ni mujeres. Mi madrastra, mi padre, los guajiros eran cuerpos adiposos e improbables que se movían en el tremedal del invierno. Mi padre me dijo: "No se mueva de aquí hasta cuando no le diga qué se hace", y su voz era lejana e indirecta y no parecía percibirse con los oídos sino con el tacto, que era el único sentido que permanecía en actividad. (p. 137-138)

2.5.3. *El final.* El desenlace del relato está cargado de ambigüedad:

No sé cuánto tiempo estuve hundida en aquel sonambulismo en que los sentidos perdieron su valor. Sólo sé que después de muchas horas incontables oí una voz en la pieza vecina. Una voz que decía: "Ahora puedes rodar la cama para ese lado". Era una voz fatigada, pero no voz de enfermo, sino de convaleciente. Después oí el ruido de los ladrillos en el agua. Permanecí rígida antes de darme cuenta de que me encontraba en posición horizontal. Entonces sentí el vacío inmenso. Sentí el trepidante y violento silencio de la casa, la inmovilidad increíble que afectaba todas las cosas. Y súbitamente sentí el corazón convertido en una piedra helada. "Estoy muerta —pensé—. Dios. Estoy muerta." Di un salto en la cama. Grité: "¡Ada, Ada!" La voz desabrida de Martín me respondió desde el otro lado: "No pueden oírte porque ya están afuera"... (p. 139)

El comentario final es desconcertante y sorprendente, pero nos da una clave para entender la circularidad del tiempo, perdido, enmarañado y abolido:

...Sólo entonces me di cuenta de que había escampado y de que en torno a nosotros se extendía un silencio, una tranquilidad, una beatitud misteriosa y profunda, un estado perfecto que debía ser muy parecido a la muerte. Después se oyeron pisadas en el corredor. Se oyó una voz clara completamente viva. Luego un vientecito fresco sacudió la hoja de la puerta, hizo crujir la cerradura, y un cuerpo sólido y momentáneo, como una fruta madura, cayó profundamente en la alberca del patio. Algo en el aire denunciaba la presencia de una persona invisible que sonreía en la oscuridad. "Dios mío" —pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo— "Ahora no me sorprendería de que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado." (p. 139-140)

La frase final parece iluminar el relato todo y pensamos en la posibilidad de que la acción pasada ha sido soñada por Isabel durante una corta enfermedad, durante una escalofriante noche de lluvia; pensamos que tal vez haya sido el trance pesadillesco y viscoso de un aborto.

2.6. *Conclusión.* Hay elementos un tanto imperfectos en el cuento; elementos meramente apuntados, que asoman y que no logran cuajar del todo ni esclarecer su significación: Martín, el cuerpo sólido, la presencia de una persona, Ada. (Esto tal vez pueda justificarse por la brevedad del relato o por ser un desprendimiento de *La hojarasca*...)

...El cuento, —hemos dicho en otra ocasión al hablar de las creaciones de Edwin Figueroa— por su parte, exige poco tiempo al lector ocupado o con prisa y la

economía de detalles y elaboración cuidada facilita su interpretación. Lo mismo que el romance, su visión de la vida y del mundo es fragmentaria; recoge un incidente único, revelador del conflicto de su personaje. Por eso al igual que el poema narrativo, se presta al misterio cargado de sugerencias, al efectismo dramático, al simbolismo, al lirismo³¹...

Este cuento que hemos examinado tiene unidad: un incidente, la lluvia catástrofica; una misma impresión en tono ascendente; un mismo estado mental en la protagonista, que cada vez se hace más evidente, más expreso. Tiene un comienzo y un final artísticos: un comienzo cargado de presagios y augurios negativos; el final es sorpresivo e ilumina, sin embargo, el cuento todo y nos devuelve al comienzo. El cuento queda así enmarcado. Tiene un desarrollo ascendente: la dislocada realidad psicológica de Isabel, que se ve agravada por el punto de vista en primera persona. El relato está revestido de simbolismo y sicologismo: introduce un realismo clínico que no permite lo alegórico ni lo didáctico moralizante.

3. *Segundo momento. La siesta del martes: Con Hemingway en un pueblo.* Este cuento aparece publicado por vez primera en 1962 en la edición mexicana de *Los funerales de la Mamá Grande*³² y sirve de apertura al libro.

3.1. *Contenido.* *La siesta del martes* nos narra la visita de una mujer y una niña a un pueblo que se halla sumido en el sopor de la siesta. Han venido en tren desde su pueblo y el incidente central es su entrevista con el párroco para solicitarle la llave del cementerio. Entonces sabemos que el ladrón que han enterrado allí la semana anterior, sin identificación alguna, es hijo de esa mujer y ella desea colocar sobre su tumba las flores que ha traído consigo.

3.2. *Título. El asunto y el tema.* El título apunta al momento en que ocurre la acción. No tiene nada de extraordinario; pretende ser totalmente anodino: un día como otro cualquiera; la hora: amodorrante de calor y digestión. Un pueblo de tradición hispánica, que disfruta de la siesta en un "martes, ni te cases ni te embarques, ni de tu familia te apartes". Es, por lo tanto, revelador del asunto: La visita a la hora de la siesta de una mujer y su hija a un pueblo caluroso del trópico americano. El tema o idea central recuerda *La hojarasca* y *Antígona*: la dignidad humana orgullosamente sostiene al ser humano aún dentro de la pobreza, el pecado o la deshonra; la maternidad hace lo mismo.

3.3. *El tono.* El tono es objetivo, impersonal, informativo, detallista; claro y reverberante como la atmósfera misma; gravita la premonición de alguna hostil agresión hacia "la madre del ladrón". El punto de vista corrobora el tono: autor omnisciente, pero con una inteligencia central: la mujer o la niña. Todo lo que conocemos es lo que ellas pueden ver... Coincide la mirada objetiva del autor con la actitud de cerrada y digna obstinación de la madre.

³¹ L. de Arrigoitia, *Prólogo*, en: Edwin Figueroa, *Sobre este suelo*, San Juan de Puerto Rico, La Milagrosa, 1962, p. xi.

³² Véase nota 11. Todas las citas de este texto están hechas sobre la edición española, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 11-20. La paginación irá inmediatamente después de cada cita.

3.4. *La atmósfera.* La atmósfera es conflictiva y contrastada: la modorra del pueblo y sus habitantes frente a la actitud alerta y altiva de la mujer. Hay la dura expectativa del que visita la casa o el pueblo enemigos... Luego el pueblo despierta y espera... acecha...

A pesar de su brevedad y sobriedad de recursos hay en el cuento escenas descriptivas: el paisaje que se ve por la ventanilla del tren, los personajes, el tren mismo, el pueblo, la casa parroquial... Las escenas narrativas recogen la acción y la retrospectiva; pero son las escenas dramáticas las de mayor importancia artística: diálogo breve, cortante, denso, aparentemente casual, pero lleno de ricas connotaciones...

3.5. *Estructura o composición.* La composición es muy sencilla. La presentación de los viajeros en el tren sirve de introducción (párrafos 1-5); luego el cuerpo: I. El viaje en el tren y los preparativos para la llegada (párrafos 6-12); II. Descripción del pueblo a la hora de la siesta (párrafos 13-14); III. Primera parte de la entrevista con el párroco (párrafos 15-27); IV. Retrospección: la noche del intento de robo (párrafo 28); V. La segunda parte de la entrevista (párrafos 29-34). El final es muy dramático y cargado de suspenso (párrafo 35...)

3.5.1. *El comienzo.* La introducción es esencialmente descriptiva; es la presentación y caracterización de la niña y la mujer. Son dos criaturas extrañas que se mueven fuera de su escenario cotidiano, pobres y de luto. Y al fondo: la visión panorámica que ofrece la ventanilla; visión cinematográfica en la que lo estático se hace dinámico según avanza el tren: el corredor de roca que separa la región costanera de la región platanera. Se nos da una visión objetiva, sin sentimiento, de la compañía bananera... Tiempo: son las once de la mañana.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban; una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo en el regazo con ambas manos una cartera de charol desconchado. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza. (p. 11-12)

En ese retrato hay un deseo implícito de evitar todo sentimentalismo; toda frase demasiado teñida de valoración moral; se evita el juicio. Sin embargo, cada frase está cargada de una profunda connotación: los ojos con sus venas azules revelan cansancio, vigilia, llanto; el cuerpo ya sin forma, desgaste prematuro; y el traje, austeridad sin coquetería y anuncia a su antagonista: es negro y "cortado como una sotana". La posición del cuerpo denuncia que es una mujer voluntariosa, digna, orgullosa; y el gesto enérgico, casi una crispación, con que sostiene la

cartera, su pobreza, caudal y continente y evoca la imagen maternal de *La Pietá*. Cada párrafo termina con un resumen moral: "Ambas guardaban un luto riguroso y pobre"; "Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza". Desgracia y pobreza se soportan con una gran presencia de ánimo, rayana en la virtud heroica, nunca se cae en la miseria moral.

3.5.2. *El cuerpo del relato*. En el primer momento del cuerpo de la composición —el viaje y los preparativos para la llegada— se combinan en forma entremezclada la descripción y la narración: la descripción de los exteriores y del vagón queda fundida a la narración de las actividades de los personajes; contraste e iluminación. Afuera y adentro:

... Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto a limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir... (p. 12)

El almuerzo de las dos mujeres es sobrio, pero con los elementos esenciales de una comida completa: queso, pan de maíz, galleta dulce... Evidentemente son gentes venidas a menos. Los mandatos de la madre a la niña son igualmente reveladores. No quiere confesar miseria: "—Ponte los zapatos —dijo." No quiere aparentar descuido: "—Péinate —dijo." No quiere deber favores ni tampoco quiere la compasión.

Si tienes ganas de hacer algo, hazlo ahora —dijo la mujer—. Después, aunque te estés muriendo de sed no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar. (p. 13)

El último párrafo de este primer momento, nos revela un común entendimiento entre la mujer y la niña y la seguridad que ésta le ofrece a su hija a pesar del rigor de sus mandatos:

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo, en el luminoso martes de agosto, resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella le devolvió una expresión apacible. El tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo. (p. 13-14)

El segundo momento —la descripción del pueblo a la hora de la siesta— ha sido anticipado en la expectativa del párrafo anterior y su imagen luminosa en la ventanilla:

No había nadie en la estación. Del otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, sólo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en el calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra.

Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Sólo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta sentados en plena calle. (p. 14)

Este pueblo responde a la imagen cinematográfica de los pueblos del oeste norteamericano; es un pueblo aparentemente abandonado, un cementerio. Es el típico *Dead City* después de la fiebre del oro. El lapso de la siesta marca el tiempo del cuento: desde las once hasta las cuatro, cuando vuelve a pasar el tren de regreso. Los almendros, sembrados por José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo, son la única nota de vida en el pueblo; ellos dan sombra, frescura, amparo, protección.

La primera parte de la entrevista recoge la conversación con la hermana del cura desde la calle y la descripción del interior de la casa parroquial, que en sus detalles nos hace recordar un tribunal de justicia o de la inquisición:

... La angosta sala de espera era pobre, ordenada y limpia. Al otro lado de una baranda de madera que dividía la habitación, había una mesa de trabajo, sencilla, con un tapete de hule, y encima de la mesa una máquina de escribir primitiva junto a un vaso con flores. Detrás estaban los archivos parroquiales. Se notaba que era un despacho arreglado por una mujer soltera. (p. 15-16)

La hermana soltera y cegata del cura sirve para destacar la maternidad y la clarividencia de esta mujer. La descripción, caracterización y diálogo inicial con el párroco están contaminados por la digna actitud de la mujer que se mantiene firme y resuelta frente a la autoridad eclesiástica por él representada. La actitud ambigua del sacerdote, su incompreensión, se revelan en el uso de los lentes de gruesos cristales, como su hermana, y en las manos: "El pelo que le faltaba en la cabeza le sobraba en las manos".

La epifanía o dato iluminador del relato se encuentra en esta sección, cuando se nos dice el motivo de la visita:

—¿Qué tumba va a visitar? —le preguntó.

—La de Carlos Centeno —dijo la mujer.

—¿Quién?

—Carlos Centeno —repitió la mujer.

El padre siguió sin entender.

—Es el ladrón que mataron aquí la semana pasada —dijo la mujer en el mismo tono—. Yo soy su madre. (p. 16)

A renglón seguido se describe el primer encuentro entre el padre y la madre; es como una especie de round de boxeo —la comparación no es arbitraria—.

El sacerdote la escrutó. Ella lo miró fijamente, con un dominio reposado, y el padre se ruborizó. Bajó la cabeza para escribir. A medida que llenaba la hoja pedía a la mujer los datos de su identidad, y ella respondía sin vacilación, con detalles precisos, como si estuviera leyendo. El padre empezó a sudar... (p. 16)

La retrospectiva provocada por las palabras de la mujer —por su identificación del ladrón anónimo muerto la semana anterior— detiene la acción, la entrevista, para ofrecernos los datos como si se tratara de la información redactada en una denuncia oficial. Allí se nos dan los antecedentes y por los detalles, que corresponden a la materia novelada en *Cien años de soledad*, sabemos que estamos en Macondo.

Todo había empezado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuadras de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio donde estaba la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. Inmediatamente después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de zinc. Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada: "Ay, mi madre." El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada, vestía una franela a rayas de colores, un pantalón ordinario con una sogá en lugar de cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo. (p. 17)

En ese denso párrafo encontramos incontables detalles que establecen una relación con este relato y con *Cien años de soledad*: Rebeca, un revólver arcaico, el coronel Aureliano Buendía, 28 años de soledad. Esto sirve para aclarar la duda que en la novela deja la muerte de José Arcadio y el posible crimen perpetrado por Rebeca. La frase "Ay, mi madre" establece su parentesco y a la vez crea una especie de ritmo en el suspenso con la otra frase hermana "Yo soy su madre". Los detalles de la pobreza tal como se manifiestan en su ropa vienen a corroborar la imagen de la madre y la niña en el tren, sobre todo el detalle de los zapatos que tanto incomodan a la niña, porque ella como él parece estar acostumbrada a ir descalza.

En la segunda parte de la entrevista prosigue la acción detenida por la retrospectiva. De pronto el ser anónimo entra en la historia, con nombre y familia. Todo se dice como en la información casual al margen del formulismo de un proceso burocrático. El diálogo es extraordinario; la genialidad es más cinematográfica que narrativa. Después de hacerla firmar para poder entregarle la llave:

El párroco suspiró.

—¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

—Era un hombre muy bueno.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar. La mujer continuó inalterable:

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, como boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama postrado por los golpes.

—Se tuvo que sacar todos los dientes —intervino la niña.

—Así es —confirmó la mujer—. Cada bocado que me comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados a la noche.

—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre.

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor... (p. 18)

El resto de diálogo se resume en forma indirecta, provocando así la distensión después del choque entre ambos personajes antagónicos.

3.5.3. *El final.* El final es muy dramático y en él se registra el momento previo a la salida, pero no la salida misma, como en el final de *La hojarasca*. Aquí se nos ofrecen los datos que justifican los preparativos en el tren antes de llegar al pueblo: la esperada hostilidad...

La mujer parecía no haber comprendido hasta entonces. Trató de ver la calle a través de la red metálica. Luego le quitó el ramo de flores a la niña y empezó a moverse hacia la puerta. La niña la siguió.

—Esperen a que baje el sol —dijo el padre.

—Se van a derretir —dijo la hermana, inmóvil en el fondo de la sala—. Espérense y les presto una sombrilla.

—Gracias —replicó la mujer—. Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle. (p. 19-20)

3.6. *Conclusión.* Toda novela o todo cuento ofrece en el desarrollo de su trama y en la contrastada o complementaria materia de su relato una especie de imagen totalizadora, un paradigma o una parábola, que en ocasiones toma la forma más explícita de una alegoría. En este caso, trabajado en la forma pulida del metal, el relato en su sobria o austera perfección echa luces contrastadas o análogas por medio de la elusión o la alusión. El incidente —la visita— ilumina la vida del pueblo, pero sobre todo el encuentro de la *madre y el padre* nos lleva a plantearnos los problemas socioeconómicos y artísticos del realismo social o crítico, resueltos aquí con maravillosa genialidad. El encuentro provoca la revisión crítica de instituciones y de creaciones socioeconómicas, tan diversas como la moral, la economía, la mala distribución de la riqueza, la pobreza, la maternidad, la caridad. Hay un principio socialista —presente también en *El coronel no tiene quien le escriba*— que aquí queda artísticamente ilustrado: el respeto al hombre, *per se*, no por imposiciones religiosas, legales, sociales o económicas. Esa dignidad que ambos personajes —la madre y el coronel— evidencian cuando rechazan el aceptar un paraguas para protegerse, un paraguas que es símbolo evidente del paternalismo tanto del cura párroco, como de don Sabas.

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, como boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama

4. *Tercer momento. Los funerales de la Mamá Grande: De la mano de Pantagrúel. Los funerales de la Mamá Grande*³³ es el cuento que cierra el libro del mismo título y el colocarlo al final, en los límites de la colección, parece denunciar que el relato es algo diferente al resto o el anticipo de un nuevo estilo. Consideramos que con él se inicia el tercer momento o el tercer estilo de Gabriel García Márquez.

4.1. *Contenido.* Este cuento, dos veces más extenso que los dos anteriormente examinados, recoge como incidente único la muerte y los funerales de una poderosa mujer macondina que con su desaparición conmueve al pueblo, la nación y al mundo entero, inclusive la Santa Sede. El tono admirativo, por no decir aspavientoso, de la gente del pueblo y de los medios noticiosos hacen de tan magno acontecimiento una ocasión propicia para grandes ceremoniales y ferias pueblerinas.

4.2. *El título.* El título apunta al incidente central del cuento: muerte, velorio, entierro; al personaje central: agente catalítico que provoca todo un cataclismo local, nacional e internacional. Hay ironía en el nombre; parece enfrentar Papa y Mamá...; evoca a Papa Doc y recuerda la expresión de sur y oeste norteamericanos para referirse a las mujeres gruesas: *Big Mama*.

4.3. *El asunto y el tema.* El asunto es, por lo tanto, lo apuntado por el título: los funerales de la matriarca macondina. El tema es el poder: terreno, político, económico, social y religioso; el poder de la propaganda y el periodismo, también aparece. La susceptibilidad del poder a deteriorarse o corromperse aparece apuntada en el tono de ironía, exageración, grandilocuencia hueca; en la fuerza persuasiva, legendaria o mítica que hace de la palabra un instrumento de propaganda. Este cuento está escrito en el tono propio de un pregón callejero, de los titulares de prensa, de los anuncios rimados y cantados de la propaganda comercial y política. El punto de vista es por lo tanto el de tercera persona, autor omnisciente que asume la perspectiva de la mentalidad popular. La mentalidad popular es sin lugar a dudas el punto de partida y a la vez el objeto de toda la propaganda contemporánea.

4.4. *La atmósfera.* La exageración, el recargamiento enumerativo de la frase barroca y el tono, los acontecimientos locales, nacionales e internacionales, los elementos inverosímiles y absurdos junto a los realistas, hacen de la atmósfera de este cuento un pregón increíble, en donde todo está inflado hasta lo grotesco y en donde la muerte ha pasado a ser un festín inaudito. Son éstas las cosas tradicionalmente achacadas a Hispanoamérica y al trópico. La caricatura pantagruélica sirve para denunciar los grandes males sociales y políticos, religiosos y económicos, como en el arte de Rabelais. Como allí, toda esta exuberancia anuncia un crepúsculo, un fin. Veamos.

³³ Véase nota 19. Todas las citas están hechas sobre el texto de la edición española: Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 119-140.

4.5. *La estructura.* Introducción y conclusión sirven para enmarcar el cuerpo del relato. Dos párrafos al comienzo y uno final sirven para darnos la perspectiva clave para la lectura más adecuada del relato y la interpretación más acertada del cuento: tono, punto de vista, atmósfera y estilo; hasta la moraleja: todos somos víctimas deleitosas de nuestro propio engaño. El cuerpo del relato está constituido por tres asedios a la última voluntad y muerte de la poderosa mujer —párrafos 3-6, 7-11, 12-20—, la resonancia y efecto de su muerte en la capital de país —párrafos 21-26—, la venida del Papa —párrafos 27-30— y finalmente el entierro (párrafos 31-34). Como en *Cien años de soledad* la forma aparentemente tradicional del cuento se ve distorsionada gravemente por el tono y el estilo...

4.5.1. *El comienzo.* Recuerda este comienzo un titular sensacionalista en el que se alude a los dictadores hispanoamericanos y africanos, gente del tercer mundo y en el que se mezcla indiscriminadamente lo real y lo maravilloso:

Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes de septiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice. (p. 119)

Hay ironía cuando dice "incrédulos del mundo", ya que suele ocurrir todo lo contrario, la gente siempre cree todo lo que aparece impreso o que ofrecen los medios noticiosos; "la verdadera historia" es toda falsedad, como realidad y como interpretación; la presencia de una "soberana absoluta" en tierras americanas es un anacronismo político, social y económico en pleno siglo XX; y su "reino de Macondo" la convierte, necesariamente en una reina de la baraja o de carnaval. Igualmente inaceptable es el paralelismo de fuerzas encontradas —remedo del poder pontifical—: poder y santidad. Hay, sin embargo, una nota profética en la visita del Papa, ya que este cuento se escribe mucho antes de que el Papa Paulo VI visitara Colombia con ocasión del Congreso Eucarístico.

En el segundo párrafo, hermano del final, se estableció el momento y el género propicios al relato:

Ahora que la nación sacudida en sus entrañas ha recobrado el equilibrio; ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia, y que han recuperado la serenidad y vuelto a tomar posesión de sus estados el presidente de la república y sus ministros y todos aquellos que representaron el poder público y a las potencias sobrenaturales en la más espléndida ocasión funeraria que registren los anales históricos; ahora que el Sumo Pontífice ha subido a los Cielos en cuerpo y alma, y que es imposible transitar en Macondo a causa de las botellas vacías, las colillas de cigarrillos, los huesos roídos, las latas y trapos y excrementos que dejó la muchedumbre que vino al entierro, ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores (p. 119-120)

El párrafo está compuesto sobre la reiterada aparición del adverbio de tiempo *ahora*, que aparece en cuatro ocasiones creando así una especie de ritmo en la prosa que culmina cuando dice "ahora es la hora". En este comienzo encontramos la anticipación del desenlace o momento final, posterior al funeral de la matriarca macondina. En él se nos da una visión del poder bastante atrabiliaria y se nos apunta al poder político mezclado con una enumeración geopopularista en la que se funden gaiteros, contrabandistas, arroceros, prostitutas, hechiceros y bananeros; quedan igualmente unidos el poder político de la república y el poder religioso del Papa, el poder público y las potencias sobrenaturales; el Papa que sube "a los Cielos en cuerpo y alma" y el detritus que ha dejado la muchedumbre al concluir las festividades funerarias. Poder político, religioso y popular aparecen mezclados, revueltos en la caricatura que va acompañada de un titular sensacionalista: "la más espléndida ocasión funeraria que registran los anales de la historia".

Ese titular apunta, igualmente, a un nuevo aspecto: ironía y mofa del anacronismo metodológico de los historiadores oficiales. Esta historia o relato, que aparece tener todos los visos de un chisme de pueblo, hay que contarla ahora —"ahora es la hora—, "recostar un taburete a la puerta de la calle... antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores". Exige, pues, una revisión de los métodos oficiales de la historia, ya que estos no son capaces de ver ni registrar el cambio, pero el pueblo sí. De ahí la irónica reiteración de "la verídica historia", "los anales históricos", "los historiadores", en contraposición a este relato.

4.5.2. *El cuerpo*. El cuerpo del relato está integrado por tres acercamientos o asedios a la "conmoción nacional" que representa la última voluntad y muerte de la Mamá Grande. Los tres están constituidos de manera semejante: de los datos concretos se pasa a la presentación del poder como algo intangible, inefable, legendario.

El primer asedio se inicia con la frase "Hace catorce semanas"... y nos habla de los dos sobrinos preferidos —a falta de hijos— Nicanor y Magdalena, que son en cierto modo remedos de José Arcadio y Remedios la bella. Inmediatamente después siguen las frases en que se establece la leyenda del poder: "A nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal", "una hegemonía de dos siglos", "nadie conocía el origen, ni los límites, ni el valor real del patrimonio" de "la matrona más rica y poderosa del mundo".

El segundo asedio se inicia con la frase "En la primera semana de dolores"... y se nos presenta a dos personajes claves en estas circunstancias: el médico y el párroco. Y la leyenda del poder queda concretada en la visión legendaria del cumpleaños de la Mamá Grande. Hay en esta sección elementos que también son propios de *Cien años de soledad*: Aureliano Buendía, las ventas, peleas de gallos, loterías, bailes con pianola y compromisos matrimoniales... "Aquella visión medieval pertenecía no sólo al pasado de la familia, sino al pasado de la nación"... "la Mamá Grande se esfumaba en su propia leyenda."

El tercer asedio se inicia con la frase "Su hora era llegada". El miedo a que la propia familia le robe, la obliga a tener los puños cerrados todo el tiempo para evitar que le sustraigan los anillos. Es el momento de hacer testamento —"veinticuatro folios con letra muy clara"— de los bienes materiales enumerados: tierras y

medianeros, animales y tres vasijas enterradas. Pero lo más curioso de este testamento es la enumeración de los bienes morales, la lista de su patrimonio invisible:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión (p. 129-130)

Esta lista inverosímil de abstracciones recoge, como en un cajón de sastre, las frases estereotipadas del periodismo contemporáneo y en una enumeración caótica llena de humor, la tradición falsamente republicana de Colombia y de Hispanoamérica. Entre bromas y veras, en uno de los momentos más iluminadores del relato y de la obra toda de García Márquez, se nos ofrece una de las críticas más duras a la realidad económica, política y social de los países suramericanos.

El momento que sigue —resonancia de tan magno acontecimiento en la capital de país— contribuye igualmente a la distorsión creciente de la figura de la Mamá Grande: su retrato se reproduce por todas partes en la "capital remota y sombría; "el orden social había sido rozado por la muerte". La acumulación de datos exagerados contribuye a que la figura macondina se haga cada vez más alusiva en su leyenda, hasta adquirir dimensiones míticas:

... Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto... Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal... velaba por el bienestar de los asociados así tuviera para lograrlo que recurrir a la trapisonda o al fraude electoral... Aquel celo patriótico le acreditaba para los más altos honores... (p. 132)

El estilo de esta parte corresponde a la oratoria política, a la prosa periodística o a la historia académica, francamente demagógica. Se denuncian de este modo las tramoyas políticas nacionales y las dificultades que tiene el presidente para poder asistir a los funerales.

En el momento siguiente —la resonancia internacional— sirve para caricaturizar el magno acontecimiento. La prensa italiana da informes de lo ocurrido y el Papa se ve obligado a trasladarse al país y llega antes que el presidente, enredado en dificultades protocolarias.

... Al crepúsculo, los profundos dobles de la Basílica de San Pedro se entreveraron con los broncees cuarteados de Macondo. Desde su toldo sofocante, a través de los caños intrincados y las ciénagas sigilosas que marcaban el límite del Imperio Romano y los hatos de la Mamá Grande, el Sumo Pontífice oyó toda la noche la bullaranga de los monos alborotados por el paso de las muchedumbres. En su itinerario nocturno la canoa pontificia se había ido llenado de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallinas, y de hombres y mujeres que abandonaban sus ocupaciones habituales para tentar fortuna con cosas de vender en los funerales de la Mamá Grande. Su Santidad padeció esa noche, por primera vez en la historia de la Iglesia, la fiebre de la vigilia y el tormento de los zancudos... (p. 135)

Y concluye este momento y la espera del Papa con la aparición de un personaje —Pastor Pastrana— que por algunas características y el ser un pregonero nos hacen pensar en el narrador de este relato:

... Así vivió semanas interminables y meses alargados por la expectativa y el calor, hasta que Pastor Pastrana se plantó con su redoblante en el centro de la plaza y leyó el bando de la decisión. Se declaraba turbado el orden público, tarrataplán, y el presidente de la república, tarrataplán, disponía de las facultades extraordinarias, tarrataplán, que le permitían asistir a los funerales de la Mamá Grande, tarrataplán, rataplán, plan, plan. (p. 136-137)

El desfile funerario —último momento del cuerpo del relato— nos adelanta un tipo de espectáculo semejante al que hemos de encontrar con mucha frecuencia en los relatos *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira...*

El gran día era venido. En las calles congestionadas de ruletas, fritangas y mesas de lotería, y hombres con culebras enrolladas en el cuello, que pregonaban el bálsamo definitivo para curar la erisipela y asegurar la vida eterna; en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgados sus toldos y desenrollado sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad. Allí estaban, en espera del momento supremo, las lavanderas del San Jorge, los pescadores de perlas del Cabo de Vela, los atarrayeros de Ciénaga, los camareros de Tasajera, los brujos de la Mojana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los mamadores de gallo de La Cueva, los improvisadores de las Sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas del Magdalena, los tinterillos de Mompo, además de los que se enumeran al principio de esta crónica, y muchos otros... (p. 137)

Aparecen entre otros los veteranos del coronel Aureliano Buendía, para solicitar del presidente el pago de sus pensiones. El desfile lo inicia el poder público, siguen "las reinas nacionales de todas las cosas habidas y por haber", luego el féretro y finalmente el Papa.

4.5.3. *El final.* La conclusión del relato incluye el último párrafo. En él se nos describe el fin de una época histórica y la incapacidad de muchos para percibir la trascendencia del hecho: "Obnubilado por el espectáculo del poder, el populacho no determinó"... "Nadie vió"... "ni reparó"... "Nadie advirtió"... Pero, sin embargo:

... Lo único que para nadie pasó inadvertido en el fragor de aquel entierro, fue el estruendoso suspiro de descanso que exhalaban las muchedumbres cuando se cumplieron los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambos, y la tumba fue sellada con una plataforma de plomo. Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época...(p. 139)

En una visión aérea se nos presenta a los ilustres como aves de rapiña: "el ávido aleteo", "la vigilante sombra de gallinazos que siguió al cortejo por las ardientes callecitas de Macondo", "que al paso de los ilustres éstas se iban cubriendo de pestilente rastro de desperdicios." Y la familia por su parte, cierra la casa y "desmontaron las puertas, desenclavaron las tablas y desenterraron los cimientos para repartirse la casa"; alegoría no cumplida en *Casa tomada* de Julio Cortázar y evidente homenaje al escritor argentino. Es interesante destacar, igualmente, las características del suspiro emitido por la muchedumbre, que contiene los elementos propios de una guerra o revolución: "el fragor de aquel entierro", "el estruendoso suspiro".

Y ahora, eliminada la amenaza del poder de la matriarca macondina, todo vuelve a su cauce verdadero y nos remontamos al comienzo de la narración:

... Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo... (p. 139-140)

El ritmo está creado ahora por la presencia del verbo poder: "podía el Sumo Pontífice"..., "podía el presidente"..., "podían las reinas"..., "podían las muchedumbres"..., "porque la única que podía oponerse"...

El narrador consciente de su arte nos muestra las claves del relato como en el comienzo:

... Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia, lección y escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocer la noticia de la Mamá Grande, que mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de los funerales, por todos los siglos de los siglos. (p. 140)

4.6. *Conclusión.* La ironía y el humor le permiten utilizar los mismos recursos de la propaganda oficial, política y comercial, y los recursos sensacionalistas de la prensa, pero no para engañar demagógica o satánicamente a las muchedumbres, sino para conseguir, por medio de la burla, la concientización ante el devenir histórico. Lo que esos medios de difusión y divulgación pretenden es crear el pánico y asegurarse el confort y la satisfacción del presente... Todo eso se ha visto

hoy estremecido ante la muerte del poder en la persona de la matriarca macondina.

El final recuerda a Fellini. Después de habernos deleitado y sobresaltado con múltiples sensaciones e imágenes eróticas o escalofriantes, concluye con una reflexión: la imagen del detritus o desperdicios producidos por la actividad humana.

Este relato recuerda, igualmente, la "danza de la muerte" medieval, el teatro jesuíta y calderosiano del siglo XVII, los desfiles de carnaval, la propaganda comercial del siglo XX.

Recuerda acontecimientos históricos como las muertes de los Papas Pío XII y Juan XXIII, la muerte de Eva Perón, Franklin D. Roosevelt, Trujillo y Franco; el embalsamamiento de Stalin y Juan XXIII; los actos de excesivo poder de Trujillo, Franco y Papa Doc; los tributos al Aga Khan para su cumpleaños.

Todos esos recuerdos hacen del relato y su personaje central algo arquetípico, legendario, mítico. Es una inmensa alegoría, un mural de Diego Rivera, un cuadro de Brueghel y, en muchas ocasiones, un cuadro fantasmagórico del Bosco.

5. *Consideraciones finales.* Hemos examinado tres cuentos que a nuestro mejor entender ilustran tres formas de narrar en Gabriel García Márquez. Son tres cuentos de muerte, tres acciones que tienen lugar en Macondo y el registro de tres acontecimientos que estremecen su vida: física, una catástrofe atmosférica; institucional, una conmoción social; un cataclismo político... Son tres acercamientos diversos a la realidad: el fantasmal onírico del *Monólogo...*, el realista crítico-social de *La siesta...*, alegórico-mítico de la sátira política de *Los funerales...*

La visión social varía en ellos de forma ascendente hacia una posición política cada vez más radical y revolucionaria: se inicia con la visión inconsciente y sofisticada de una aristócrata de pueblo para quien los guajiros son poco menos que la vaca; se continúa en la visión objetiva, detallista, denunciadora de los "condenados de la tierra", a quienes sólo les resta su profunda dignidad humana; y concluye con una visión popularista que anuncia la revolución desde un proceso histórico irrefrenable: el poder también es caduco y fugaz. Hay una creciente socialización, concientización, politización de su arte; ha pasado de los préstamos y la imitación, al ejercicio cada vez más exigente, al *tour de force*, y alcanza la creación personal, el tono característico, la imaginación caricaturesca, crítica y sentimental a la vez, como el pueblo mismo.

Pero en cada uno de esos momentos, ya sea desde la sensibilidad morbosa creadora de imágenes sensuales y sinestéticas, ya sea desde la expresión pulida, metálica, o desde la exuberancia expresiva y barroca, siempre hemos de encontrar en Gabriel García Márquez el mismo manejo magistral de la lengua. La precisión expresiva puede darse a distintos niveles: el sini estésico, el conceptual, el poético imaginativo. Igualmente hemos de encontrar en todo momento el dominio absoluto de su materia narrativa y cada uno de sus asuntos cobra sentido paradigmático, ya representante a Aracataca, Colombia o Hispanoamérica toda.

Luis de Arrigoitia
Universidad de Puerto Rico

CIEN AÑOS DE SOLEDAD:
CULTURA E HISTORIA LATINOAMERICANAS
REPLANTEADAS EN EL IDIOMA DEL PARENTESCO

A Emma Cardona de López-Baralt

Introducción. Al no estar sujeto a las leyes implacables de una programación genética fija, causal de comportamientos estereotipados y predecibles, el hombre emplea su libertad escogiendo alternativas de acción; en otras palabras, crea cultura. Contrario al resto de los mamíferos, puede seleccionar entre distintos modos de asociación, sucesión y apareamiento. Aun cuando sus posibilidades estén constreñidas de manera natural dentro del marco biológico, lo cierto es que puede hacer muchas cosas con los vínculos básicos que surgen de los procesos de copulación, reproducción y crianza de hijos, y que las alternativas que escoge tienen profundas implicaciones sociales. En *Cien años de soledad* el parentesco se convierte en el lenguaje mediante el cual García Márquez elabora su crítica de la cultura e historia latinoamericanas, lanzando a la vez su profecía de regeneración. Para entender el alcance de la metáfora del parentesco, hay que examinarla en lo que Saussure llamaría su condición de signo, compuesto por significante y significado. La consideración del primero nos lleva a la descripción de la familia Buendía.

La familia en Cien años de soledad. Cuando José Arcadio Buendía decide trasladar Macondo a un lugar más propicio y Ursula lo disuade arguyendo que en Macondo han tenido un hijo, el fundador le contesta: "Todavía no tenemos un muerto. Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra" (GM, 1967:19). Aunque Ursula le gana la partida y al final se quedan en Macondo, José Arcadio Buendía deja establecida la importancia del parentesco a través de su alusión al culto de los ancestros. El mismo se convertirá en el antepasado de toda la dinastía de su apellido, cuando su fantasma queda atado al castaño -emblema genealógico- que sembró en el patio de su casa en los tiempos de la fundación. A él irá Ursula a consolarse y buscar consejo en los momentos de crisis, como quien acude al altar ancestral. La casa de la pareja fundadora de Macondo se va ampliando poco a poco para abarcar a todos los descendientes. Por ser el símbolo físico de la dinastía, Ursula vive poseída de "la fiebre de la restauración" y no deja decaer la casa.

Es difícil encasillar a la familia Buendía¹ en una categoría definida de paren-

¹ Ver árbol genealógico de los Buendía y caracterización sucinta de sus miembros al final.

tesco. Sin constituir un linaje² propiamente dicho, reúne varias de sus características. Un linaje da continuidad a la heredad del ancestro fundador, y casi todos los Buendía se quedan en la casa de origen. En un linaje los lazos matrimoniales se subordinan a los nexos consanguíneos, y vemos que las esposas o concubinas de los Buendía -Rebecca, Santa Sofía de la Piedad, Fernanda- se someten a la tutela de Ursula, o no tienen fuerza -Petra Cotes- para sacar al compañero de la casa de sus padres. Las únicas mujeres fértiles de la dinastía no precisan salir del núcleo familiar para concebir a sus hijos; Meme tiene una pasión clandestina con Mauricio Babilonia en el patio de su casa, y Amaranta Ursula se amanceba con su propio sobrino. Sólo Rebeca se separa del "sistema planetario" de Ursula, prefiriendo el vínculo matrimonial a la fidelidad al linaje al cual no pertenece sino por adopción. Por añadidura, se ha casado con su hermano de crianza. Por último, un linaje se caracteriza por la presencia de la familia extensa o multigeneracional, y los Buendía llevan esto al extremo; en la casa de origen conviven hasta seis generaciones: Aureliano Babilonia (VI) y Amaranta Ursula (V) juegan a las muñecas con Ursula (I), ya decrépita.

Sin embargo, como grupos corporativos, los linajes son típicos de sociedades tradicionales en las que no existe la centralización política o el estado. En este sentido no podemos clasificar a los demás Buendía como linaje, ya que Macondo rompió su aislamiento inicial para entrar en el mundo "moderno" de la neocolonia, donde las transnacionales (compañía bananera = United Fruit Co.) controlan el poder. En vez de linaje habría que hablar de parentela - lo que de por sí no constituye un grupo en el sentido sociológico de la palabra - y de bilateralidad, características de sociedades complejas. El concepto de descendencia bilateral, basado en el principio cognático, vincula a una persona con todos los ancestros reconocidos por padre y madre a través de un determinado período de tiempo. Si bien en un linaje los factores claves son el sexo de los ancestros por los cuales se traza la descendencia (que determina la distinción entre patrilineajes y matrilineajes) y la distancia genealógica, una sociedad bilateral otorga importancia sólo a este último. La ascendencia común es importante, pero se ignora el sexo de los eslabones comunicantes: la línea de los Buendía se traza indistintamente por varones o hembras (José Arcadio + Ursula - José Arcadio - Arcadio - Aureliano II - Meme - Aureliano Babilonia - Amaranta Ursula - Aureliano). Típico de sociedades bilaterales también es el énfasis en la creación de vínculos de parentesco (hijos adoptados: Rebeca) y el hecho de que la casa constituye la unidad de residencia, reproducción (negocios de Ursula) y consumo.

En cualquier tipo de sociedad se espera que los parientes consanguíneos mantengan un vínculo de solidaridad de por vida; sin embargo el imperativo exogámico empuja a unos fuera de la casa para ser sustituidos por extraños. Este conflicto entre la exogamia y la solidaridad consanguínea encuentra distintas soluciones según la sociedad de que se trate: los linajes institucionalizan los lazos consanguíneos a expensas de los vínculos matrimoniales, mientras que las sociedades bilaterales implican la victoria de estos últimos, produciéndose la

² Definimos linaje como grupo que traza su descendencia unisexualmente hasta un ancestro común. En su calidad de grupo corporativo funciona como propietario colectivo de las fuentes de subsistencia y ejerce sus derechos colectivos a través de representantes. Mantiene control sobre tierra, propiedad y miembros.

familia nuclear. Ante este conflicto los Buendía funcionan como linaje: Ursula se encarga de recoger en su casa a hijos ilegítimos (Arcadio, Aureliano José, Aureliano Babilonia) y viudas (Santa Sofía de la Piedad), y de absorber bajo su tutela a los cónyuges de sus descendientes, inhibiendo la más mínima señal de autonomía por parte de las familias nucleares de los suyos (es notoria la ausencia de residencia neolocal, exceptuando el caso de Rebeca y José Arcadio). También hay que contar con el incesto como factor de aglutinamiento de los Buendía bajo un mismo techo.

Esta ambigüedad de los Buendía, que a veces funcionan como linaje y otras como familia bilateral, parece indicar que Macondo está y no está en el mundo moderno, que no ha acabado de vencer la nostalgia irresistible por el tiempo de los orígenes en que se hallaba aislado, a pesar de haber sido incorporado contra su voluntad al mundo neocolonial.

La crítica de la cultura. Uno de los mayores aciertos de García Márquez en la novela es el cuestionamiento de los roles culturales secularmente asignados³ a hombres y mujeres en América Latina. La crítica de los roles es particularmente violenta en el caso de la pareja fundadora, aunque el autor sabe darle seguimiento al caracterizar al resto de sus personajes. El contexto donde se manifiesta la dualidad de roles de manera más dramática es el de la relación íntima, de erotismo o/y convivencia entre los sexos. Pero vamos a los arquetipos. A José Arcadio Buendía le dura poco el impulso emprendedor que lo convierte en líder moral del pueblo que fundó; a su actividad como administrador de Macondo le sigue la manía de los inventos, que ya nunca lo abandonará. La vida se le va en empresas enloquecidas: pretende desentrañar el oro de la tierra con una lupa gigantesca, estudiar un método exacto mediante cálculos astronómicos para encontrar el mediodía, producir oro en su laboratorio de alquimia, encontrar la piedra filosofal, obtener la prueba científica de la existencia de Dios sacándole un daguerrotipo, y perfeccionar la fauna mecánica de Pietro Crespi con un sistema de movimiento continuo basado en los principios del péndulo. Su actitud crea una situación muy difícil en el hogar:

Habiendo abandonado por completo las obligaciones domésticas (...) fue esa la época en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie, mientras Ursula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena. (GM:11)

Ursula recrimina a José Arcadio por no ocuparse de sus hijos, y trata de disuadirlo de sus delirios, pero no lo logra. Al final termina cediendo las monedas coloniales de oro -herencia de su padre que esperaba invertir en una buena ocasión- para financiarle las locuras al marido. El único proyecto en que José Arcadio no pudo agenciarse el consentimiento y la ayuda de su mujer fue el de trasladar Macondo, pues ella se le adelantó y predispuso a las mujeres de la aldea contra la mudanza. De esa manera, no sólo la solvencia económica del hogar de los Buendía, sino aún

³ Decimos asignados, y no necesariamente asumidos siempre. De todas maneras, se trata de la ideología dominante, y lamentablemente nos es demasiado familiar a todos.

la misma estabilidad geográfica de Macondo se deben a Ursula. Más aún: mientras José Arcadio Buendía busca febrilmente inventar cosas que pongan a Macondo al día con la técnica moderna, es Ursula la responsable involuntaria de la modernización del pueblo. A su regreso de la búsqueda infructuosa del hijo mayor, que se fue con los gitanos,

Venían (Ursula y otros) del otro lado de la ciénaga, a sólo dos días de viaje, donde había pueblos que recibían el correo todos los meses y conocían las máquinas del bienestar. Ursula no había alcanzado a los gitanos, pero encontró la ruta que su marido no pudo descubrir en su frustrada búsqueda de grandes inventos. (GM:38)

Con su lógica casera y su espíritu de mujer fuerte de la Biblia, Ursula se entrega en cuerpo y alma al arte de la supervivencia, convirtiéndose en el eje de la familia a través de seis generaciones, al grito épico de "Mientras Dios me dé vida no faltará la plata en esta casa de locos" (GM:131). Primero abre un negocio de animalitos de caramelo, y después lo ensancha con un horno que añade pan, pudines, merengues y bizcochitos a la venta. Establece un parvulario, y más tarde, con la ayuda de Santa Sofía de la Piedad, da un nuevo impulso a su industria de repostería. La "fiebre de la restauración" de la casa es otra de sus obsesiones. Cuando sus hijos están a punto de casarse acomete la ampliación. De la misma manera que José Arcadio dispuso el espacio en Macondo, trazando las calles, Ursula reparte el espacio doméstico:

Seguida por docenas de albañiles y carpinteros, como si hubiera contraído la fiebre alucinante de su esposo, Ursula ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites. (GM:54)

Cuando el coronel Buendía se salva del disparo de su fusilamiento, Ursula lo celebra emprendiendo otra vez la restauración de la casa: "Ahora van a ver quién soy yo, -dice- no habrá una casa mejor, ni más abierta a todo el mundo, que esta casa de locos." (GM:157) Con la llegada de la compañía bananera le vuelve el delirio de la hospitalidad, y de nuevo amplía la casa, que se abre a montones de huéspedes desconocidos. El último ímpetu de restauración tiene como motivo el fin del diluvio.

El narrador describe a los Buendía como "sistema planetario de Ursula" (GM:225). Ella es la fuerza centrípeta que aglutina a sus descendientes bajo el mismo techo, y que los sostiene económicamente a todos. Su fuerza moral se convierte en autoridad que trasciende el ámbito doméstico en dos ocasiones. Cuando Arcadio queda como gobernante de Macondo, y empieza a abusar de su poder, Ursula lo azota; "a partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo" (GM:96). Más tarde, harta de la guerra larga e inútil, amenaza a los militares con una paliza:

Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida, nosotras seguiremos siendo madres, y por muy revolucionarios que sean tenemos derecho de bajarles los pantalones y darles una cueriza a la primera falta de respeto. (GM:40)

En la lucha secular por salvar a la estirpe de las cuatro calamidades (guerra, gallos de pelea, mujeres de mala vida y empresas delirantes) que según ella determinaron su decadencia, Ursula echa de menos la colaboración del sexo masculino. Así, cuando Aureliano regresa de la guerra, suspira esperanzada: "Al fin tendremos otra vez un hombre en la casa" (GM:150). Pero Aureliano se encierra a hacer pescaditos de oro. Poco la ayudan los otros varones de la familia. El mayor, José Arcadio, al regresar de su vida nómada (primero con los gitanos, después como marinero), se disipa en orgías donde alquila su virilidad desmesurada. Sólo por influencia de Rebeca, con quien se casa, se vuelve trabajador, pero esto ya no ayuda a Ursula, pues montan casa aparte. Arcadio no sólo no se ocupa de la casa, sino que llena de vergüenza a la familia al convertirse en el más cruel y corrupto de los gobernantes que hubo en Macondo. La guerra absorbe a Aureliano José, del mismo modo que a su padre. Aureliano II encarna "la glorificación del despilfarro": parrandero como ninguno, malgasta la fortuna acumulada por Petra Cotes, su amante. Su mujer, Fernanda, lo recrimina como "mantenido" y "acostumbrado a vivir de las mujeres" hasta que por primera vez trae unas cuantas viandas y carne al hogar. José Arcadio II vive al garete, dividiendo su tiempo entre la política y las putas francesas; y el último José Arcadio lleva a consecuencias funestas la pasión orgiástica de Aureliano II. En cuanto a Aureliano Babilonia, no se le conoce oficio útil.

Ante este panorama desolador, Ursula se refugia en el orgullo estoico de la supervivencia ("Nos volveremos ceniza en esa casa sin hombres, pero no le daremos a este pueblo miserable el gusto de vernos llorar" (GM:134), manifestado simbólicamente en las múltiples restauraciones de la casa. Las mujeres ligadas a la dinastía tienen algo del espíritu laborioso de Ursula, y así vemos que Santa Sofía de la Piedad la sustituye a su muerte, luchando sola para mantener la casa; que Petra Cotes crea una fortuna y la rehace después que Aureliano II la malbarata, terminando por mantener a los Buendía, que nunca se enteran de dónde proviene el paquete de comida que semanalmente llega a su puerta; y que Amaranta Ursula restaura la casa a su regreso de Europa. Ursula se convierte en la voz colectiva de estas mujeres que no acaban de sacudirse el triste rol de madre-mártir⁴ cuando en su decrepitud se da el lujo de la única sublevación de su vida:

Ursula se preguntaba si no era preferible acostarse de una vez en la sepultura y que le echaran la tierra encima, y le preguntaba a Dios, sin miedo, si de verdad creía que la gente estaba hecha de fierro para soportar tantas penas y mortificaciones; y preguntando y preguntando iba atizando su propia ofuscación, y sentía unos irreprimibles deseos de soltarse a despotricar como un forastero, y de permitirse por fin un instante de rebeldía, el instante tantas veces aplazado de meterse la resignación por el fundamento, y cagarse de una vez en todo, y sacarse del corazón

⁴ De los roles de madre mártir y niño irresponsable se salvan al final, pese al incesto, Rebeca y José Arcadio. Con la ayuda de Rebeca, que no parecía dispuesta a aguantar tonterías, José Arcadio asume su responsabilidad de contribuir al hogar, y ambos muestran la voluntad de cortar el cordón umbilical que los atara a la familia de origen al montar casa aparte. Es interesante notar cómo Ursula reconoce la importancia de esta emancipación, cuando admite que Rebeca fue la única que tuvo la valentía sin frenos que ella había deseado para su estirpe (GM:215).

los infinitos montones de malas palabras que había tenido que atragantarse en todo un siglo de conformidad.

¡Carajo! - gritó." (GM:216)

Este tipo de situación nos hace pensar en la típica familia caribeña⁵ que la bibliografía antropológica describe como matrifocal. Empleamos el término en el sentido en que lo usa Solien:

"The matrifocal family is a 'co-residential kinship group which includes no regularly present male in the role of husband-father. Rather, the effective and enduring relationships within the group are those existing between consanguineal kin' (Solien 1959)." (Kunstadter, 1963:56)

Aunque la familia Buendía no es estrictamente matrifocal, ya que presenta co-residencia conyugal, sí lo es en términos funcionales. Siendo éste el caso, es lamentable que los estudios actuales sobre la familia del Caribe iluminen tan poco esta variante de la matrifocalidad. Otterbein ofrece una buena síntesis de la situación presente de la disciplina:

Caribbean family organization is characterized by a domestic system in which women play a dominant role. This type of family is not just confined to the Caribbean, but is found throughout the southern United States and Latin America, a view has been expressed by R.T. Smith (1956:240-47), Richard Adams (1960:30-33), and William Goode (1961:912) However, it must be pointed out that these family systems are not found universally throughout the New World but seem to be confined to lower class, non tribal populations. (...) The numerous attempts to explain family systems of this type can be grouped into two major categories: 1) historical approaches with trace present day patterns of Negro family life to origins in West Africa (Herskovits 1947), Western Europe (Arensberg 1957; Greenfield 1959), or eighteenth-century slave plantations (Frazier 1939; King 1945); 2) functional explanations which seek to find the determinants of family structure in the functioning of the social system emphasize either the lack of economic opportunity for men (Clarke 1957; R.T. Smith 1956), the incidence of male absenteeism (Kunstadter 1963; Solien 1959), or the type of mating system (M.G. Smith 1962 a.) (Otterbein, 1965:66)

Pese a la abundancia de explicaciones para este tipo de organización familiar, nos topamos con dos problemas serios: el primero, que al hablar de la familia caribeña, la mayor parte de los antropólogos limita el término a la familia de las Antillas británicas y francesas, olvidándose por completo de las Antillas Mayores, hispanas; el segundo, que casi todos ignoran el impacto de la cultura sobre la composición y funcionalidad familiar. La mayor parte de las teorías en boga enfatizan los factores sociales o económicos (en *My Mother Who Fathered Me* Clarke

⁵ Particularizamos lo caribeño de entrada, porque Macondo es quintaesencialmente tropical (calor, humedad, guineos, mezcla racial de blancos con negros). Podemos ubicar la imaginaria posición geográfica con bastante precisión gracias a un pasaje de las páginas 16 y 17. Se trata de algún punto de la costa norte de Colombia, entre las ciudades de Riohacha y Ciénaga, sin lugar a dudas zona caribeña.

señala que un hombre con escasos recursos mal puede asumir un rol importante en la familia; mientras que Solien apunta hacia la condición migrante de muchos obreros como factor clave para entender el absentismo paternal con respecto al hogar) e históricos (Herskovits propone que se trata de un rezago del patrón africano de la familia polígama, en cuya casa cada madre con sus hijos formaba una familia nuclear separada de las demás, y donde el marido no era una presencia regular; Fernando Henriques arguye que pesa más la práctica esclavista colonial del amo que montaba una casa a la concubina con sus hijos, sin residir en ella), pero en todo caso limitan el problema a las familias de escasos recursos. Sin minimizar las aportaciones de estos investigadores, nos preocupa la desatención del factor ideológico, porque los patrones de apareamiento que dan lugar a la familia matrifocal o a sus variantes no son exclusivos de las clases pobres. Algo de esto empieza a intuir Smith, cuando señala:

There is also a well marked pattern of extra-marital mating on the part of higher status males. Along with the middle-class emphasis upon respectable patterns of behavior which differentiate them from the lower classes, there is an old and pervasive pattern of sexual license for men. (...) The ambivalence about stable marriage, for men at least, is probably found at all levels of society. Certainly more research needs to be done on attitudes toward marriage among the higher status groups in Caribbean societies, or its possible contribution to attitudes of permissiveness at all levels of the society. (Smith, 1971:463)

La penetración de la matrifocalidad y sus variantes en todas las estratas de la pirámide social en el Caribe es de por sí indicativa de la influencia de los patrones culturales (o proyección de la ideología de la clase dominante), que bien puede agudizarse por motivos de claro corte socio-económico. El que Slater se asombre del planteamiento cultural de Hannerz dice mucho del descuido con que en general se ha tratado el factor ideológico en este campo de la antropología caribeña:

Matrifocality takes a curious twist in Ulf Hannerz's study, reported in 1969. Paradoxically, where women are most likely to dominate by default -where stable conjugality (legal or extralegal) is at a minimum- the male seems to be almost an archetype of authoritarianism or *machismo*. (Slater, 1977:8)

El planteamiento de Gordon Lewis, elaborado a partir de su consideración de la familia puertorriqueña, sigue la línea de atención al factor cultural, y nos parece muy útil para la comprensión de los roles sexuales en *Cien años de soledad*:

Su origen (de la familia puertorriqueña) en el catolicismo europeo le ha dado un autoritario ideal masculino en que el marido ha jugado el papel de indiscutido paterfamilias y la esposa, especialmente en los niveles proletarios, ha tenido un status de cuasi-esclava (...) Los complejos gemelos de virginidad y machismo operan con una incesante persistencia para construir y mantener un rígido muro de separación psicológica entre los sexos (...) El marido busca (...) un sustituto maternal en su elección marital, pues hay muchos indicios siquiátricos que sugieren que la demostración exterior de virilidad oculta una real tendencia hacia la dependencia infantil

del dominio femenino (...) en las crisis domésticas los hombres, pese a su terquedad masculina, caen en el papel de niños rebeldes pero dependientes, mientras sus esposas desempeñan el papel de madres irritadas pero indulgentes. (Lewis, 1970:35)-352)

El patrón edipal en la relación entre los sexos, resultado de la ideología del machismo, es general en toda la América de cultura latina (evidentemente estamos excluyendo de esta afirmación a las numerosas comunidades indígenas de nuestro continente, que participan de otra visión de mundo). Por eso, la hipérbole que del problema elabora García Márquez tiene un alcance amplio, que no se reduce al contexto caribeño, aunque en él encuentra aplicación a distintos niveles tanto en las Antillas Mayores como en las Menores (en cuanto a estas, hay que recordar que la ideología del machismo no es monopolio latino). A ningún latinoamericano le es desconocido el problema, y menos cuando la sub-cultura se encarga de difundir esta ideología a escala masiva. No hay radio o telenovela latinoamericana que no haga la apología de la relación edipal entre los sexos. El cine mexicano se ocupa de la difusión continental del mito de la madre-mártir a través de la figura de Libertad Lamarque. Un lamentable poema español que recorre nuestras radioemisoras sintetiza esta ideología a las mil maravillas. Se trata de un hombre que vive con su mujer en casa de su madre-mártir, sin cortar el cordón umbilical. Al encontrar un día a su madre llorando en silencio, en pleno papel de víctima, decide insultar a su mujer como causante del problema, sin tomarse la molestia de averiguar qué fue lo que en realidad pasó. En la retahíla de insultos que le dirige, le recuerda que ella era una puta y que él le hizo el favor de casarse con ella porque su madre se lo pidió. Los insultos a la mujer tienen su contrapunto en las alabanzas exaltadas a la madre, que sirven para dramatizar la condición de inusitada maldad de la mujer a los ojos del esposo. Muy revelador es el detalle que se le escapa al protagonista cuando describe los desvelos que su madre ha sufrido por él, sacrificándole años de juventud y belleza, "cuando era cuarenta veces mucho más guapa que tú". El poema termina con unos versos penosos que recogen la trayectoria de la figura femenina dentro de la ideología machista del culto a la virginidad:

"Que madre no hay más que una,
y a ti...
a ti te encontré en la calle."

La mujer es naturalmente pecaminosa, hasta que se convierte en madre, lo que le agencia la radical transformación en santa, nunca en compañera. Eva y la Virgen María son los dos polos de esta oposición.

En su estudio sobre la familia puertorriqueña en lo que él llama la cultura de la pobreza (no estamos de acuerdo con su marco teórico, pero éste no es punto a dilucidarse aquí), Oscar Lewis pudo observar en el terreno el patrón edipal que tan bien describe García Márquez en *Cien años*. Quisiéramos traer a colación una cita en que se pone de manifiesto el elemento erótico, incestuoso, de la relación entre madre e hijos varones:

The male children are erotically stimulated by their mothers and by other members of the family, who take pride in the child's very erection as an indicative of his virility and machismo. (Lewis, 1966: xxvi)

Nos parece importante destacar esta cita, porque el problema del incesto en *Cien años de soledad*, fuera de su tremendo alcance de símbolo polisémico, que examinaremos enseguida, tiene también una base real y concreta. Ha sido poco estudiado y admitido a nivel oficial, pero a los latinoamericanos nos consta que este tipo de comportamiento es común en nuestras sociedades. Remitimos al lector a la valiosa contribución de Patai: *The Arab Mind*, que esclarece las raíces semíticas de estas manifestaciones culturales.

Ahora bien, si nuestro acercamiento a la novela se limitara a atender la dimensión etnográfica, pecaríamos de reduccionista y pedestres. Para ser grande (y no sólo buena), una obra literaria debe decir cada vez más con una gran economía de recursos. Entonces, necesariamente los elementos simbólicos se le vuelven polisémicos, y esto es lo que sucede con el motivo del incesto en *Cien años de soledad*. Si la relación edipal convierte a los hombres en niños irresponsables que se pasan la vida jugando mientras la madre provee, tenemos que el incesto contribuye a elaborar la metáfora de la dependencia en que aún sigue preso nuestro continente en su condición neocolonial. Esta no es sino otra forma de plantear la crítica de la historia que García Márquez expresa a través de su manejo del tiempo en la novela, y que a continuación analizaremos. Si la explotación ha sido el factor de peso para la inhibición de nuestro desarrollo como continente adulto y en pleno control de su destino, condenar la explotación en su nivel más extremo, sexual, mostrando a la vez lo que Víctor Turner llamaría la fuerza potencial de los débiles⁶ a través del personaje de Ursula, es abordar el mismo problema socio-histórico en el idioma del parentesco. La crítica de la cultura se convierte entonces en metáfora de la crítica de la historia.

La crítica de la historia. Sin perder de vista lo que todos sabemos de sobra -que en *Cien años de soledad* el tiempo es cíclico- vamos a echar una ojeada a la sucesión de etapas en la historia de Macondo para poder esclarecer las implicaciones de esta particular concepción del tiempo. Hay dos etapas previas la fundación de Macondo: la del *pecado original* (1), que abarca tanto el matrimonio incestuoso entre Ursula y José Arcadio, que además de primos son hermanos de crianza, y el primer crimen: la muerte de Prudencio Aguilar a manos del fundador; y *el éxodo* (2) hacia "la tierra que nadie les había prometido" (GM:27). La tercera etapa es la de *la fundación de Macondo o la Arcadia*, y aquí tenemos que detenernos, porque se trata de la creación del paradigma que producirá la nostalgia del retorno a los orígenes, característica del tiempo cíclico. José Arcadio lleva en su nombre la intencionalidad de la etapa. Funda con Ursula a Macondo, que

⁶ Mientras más una sociedad explota a uno de sus sectores, más importancia ritual le concede. Así, toda nuestra sub-cultura glorifica la figura de la madre-mártir, cuya apología se institucionaliza en el día de las madres. Esta ritualización no pretende otra cosa que compensar a nivel ideológico la injusticia de las relaciones entre los sexos para poder mantener la estructura de dominación vigente. Es un esfuerzo que reconoce la potencialidad de sublevación y trata de inhibirla.

era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orrilla de un río de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (GM:9)

En el Macondo feliz de la Arcadia, nadie era mayor de treinta años y no se conocía la muerte aún. Tampoco había jerarquía ni estado; José Arcadio, quien traza las calles y sincroniza los relojes, fundando espacio y tiempo, era una suerte de líder moral, no político. Una solidaridad laboriosa e igualitaria caracterizaba a la aldea:

Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad. (...) José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta ahora por sus 300 habitantes. (GM:15-16)

Ursula inicia la cuarta etapa cuando saca a Macondo de su aislamiento, vinculándolo con el exterior. *La modernidad* significa la irrupción del comercio:

Las gentes que llegaron con Ursula divulgaron la buena calidad de su suelo y su posición privilegiada con respecto a la ciénaga, de modo que la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tienda y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por guacamayas. (GM:39)

La quinta etapa trae *las pestes del insomnio y del olvido*. Los habitantes de Macondo olvidan hasta los nombres de las cosas, que tienen que etiquetar para recordar por qué sirven, pero lo más grave es que se va a olvidar el modo de ser de la Arcadia. Entonces es cuando llegan *el gobierno y la iglesia* (6), encarnados en el corregidor don Apolinar Moscote y el cura Nicanor Reyna. Macondo se defiende de esta intromisión con argumentos sabios, diciéndole a Moscote: "En este pueblo no mandamos con papeles. Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir" (GM:55) y al padre Reyna que "durante muchos años habían estado sin cura, arreglando los negocios del alma directamente con Dios, y habían perdido la malicia del pecado mortal" (GM:77). Pero el pueblo termina aceptando la autoridad.

Con comercio, centralización política y jerarquía, vienen *las guerras entre liberales y conservadores* (7), quienes se turnan el poder sin atacar los problemas de raíz. Un ejército conservador ocupa Macondo, que es liberado por Aureliano Buendía para el bando liberal. Arcadio, también liberal, se convierte en el gobernante más cruel del pueblo, y a su muerte le sucede Gerineldo Márquez. Los conservadores vuelven al poder bajo el mando del corregidor Moncada, hasta que Aureliano vuelve a liberar a Macondo. El final de la guerra, con el triunfo conser-

vador, trae a Macondo *el espejismo de la prosperidad* (8). Es entonces que José Arcadio II se da el lujo de importar prostitutas (las matronas de Francia) como símbolo del reciente bienestar. El progreso técnico alcanza a Macondo con el ferrocarril, la luz eléctrica, el teléfono, el cinematógrafo y el gramófono. Todo esto anuncia *la llegada de los gringos* (9) con la compañía bananera y más putas. Con los gringos, los pacíficos y cansados conservadores que eran las autoridades de Macondo desde el armisticio de Neerlandia, fueron sustituidos por forasteros autoritarios. Es la época de las transnacionales. La "peste del banano" trae consigo la masacre de los 3,000, como respuesta a la huelga de los trabajadores. Se impone la paz por la fuerza y los muertos se olvidan por decreto. La masacre es castigada por *el diluvio* (10), cuya duración se expresa en términos penales: "cuatro años, once meses y dos días" (GM:267). *La pasión de Amaranta Ursula con Aureliano Babilonia* (11) trae un elemento cualitativo nuevo a Macondo, que actúa como motor del *apocalipsis final* (12).

Pero ésta no es más que una mirada lineal a la sucesión de las etapas de Macondo. En realidad el tiempo en *Cien años* se muerde la cola. Su carácter circular se pone de manifiesto de muy diversas maneras, pero todas expresan la idea de la repetición. Tomemos en primer lugar el problema de los nombres. Sabemos que en sociedades tradicionales los nombres están ligados de manera mágica a la personalidad esencial del individuo, a veces hasta el punto de que se convierten en tabú y no se puedan mencionar sin que ello menoscabe la integridad personal del nombrado.⁷ En *Cien años de soledad* los nombres son portadores de maneras de ser muy particulares, y así vemos que los nombres paradigmáticos de los orígenes: José Arcadio, Ursula (fundadores) y Aureliano (primer ser humano en nacer en Macondo) se repiten con la consecuencia de la repetición de los caracteres que anuncian. Los José Arcadios son extrovertidos e impulsivos, caracterizados por una absoluta impermeabilidad para el escarmiento. Cuando José Arcadio II decide emprender la búsqueda del galeón español que una vez buscó su padre, Ursula no puede más y dice: "Ya esto me lo sé de memoria. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio" (GM:169). Los Aurelianos son retraídos y lúcidos, y las Ursulas, fuertes y activas. Las personalidades de los gemelos José Arcadio II y Aureliano II parecen contradecir los paradigmas, pero es que estaban barajados desde la infancia por el juego de intercambiarse los nombres para confundir a los mayores. A Pilar Ternera,

un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (GM:334)

Y Ursula, ya decrepita, pudo guardar el secreto de su ceguera cuando

⁷ Vale la pena mencionar aquí los trabajos que pasó Chagnon al querer reconstruir el modelo genealógico de los Yanomamo de Venezuela, que insisten en no usar sus nombres. (Chagnon, 1977:10-11)

descubrió que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos, y que casi repetía las mismas palabras a la misma hora. (GM:212)

Hay que entender la repetición de nombres como expresión del carácter cíclico del tiempo, como señala Eliade:

In the particulars of conscious behavior, the 'primitive', the archaic man, acknowledges no act which has not been previously posited and lived by someone else, some other being who was not a man. What he does has been done before. His life is the ceaseless repetition of gestures initiated by others. (Eliade, 1954:5)

La otra manifestación de la circularidad del tiempo es la obsesión de los Buendía por hacer para deshacer: el coronel Buendía con los pescaditos de oro, Amaranta con los botones y la mortaja, Amaranta Ursula con los problemas domésticos que ella misma crea y resuelve para quedarse en Macondo cuando Gastón quiere irse, y Aureliano II desconectando y arreglando relojes cuando el diluvio. Aunque quizá la expresión más penosa de la futilidad del hacer para deshacer sean las 32 guerras entre liberales y conservadores, que no consiguen transformar las estructuras:

Los terratenientes liberales, que al principio apoyaban la revolución, habían suscrito alianzas secretas con los terratenientes conservadores para impedir la revisión de los títulos de propiedad (...) Y la normalidad era precisamente lo más espantoso de aquella guerra infinita: que no pasaba nada. (GM:147)

Aureliano se recrimina, a la llegada de los gringos, de no haber llevado la guerra a sus últimas consecuencias, y reconoce la nula capacidad revolucionaria de su mismo bando liberal, cuando dice: "La única diferencia actual entre liberales y conservadores, es que los liberales van a misa de 5 y los conservadores van a misa de 8." (GM:209)

Hay momentos en que el tiempo parece detenerse: José Arcadio II y Aureliano II descubren que en el cuarto de Melquíades siempre era marzo y siempre era lunes, como ya antes lo había percibido José Arcadio Buendía, exclamando: "¡La máquina del tiempo se ha descompuesto!" (GM:73) Ursula también nota el progresivo desgaste del tiempo: "Los años de ahora ya no vienen como los de antes" (GM:211). Pero lo que pasa realmente es que el tiempo da marcha atrás, por la nostalgia permanente del tiempo primordial, de la Arcadia, de la fundación. Su carácter cíclico se hace evidente: el último ser humano en nacer en Macondo es un Aureliano, al igual que el primero. Ursula vuelve a los orígenes en su decrepitud:

Poco a poco se fue reduciendo, fetizándose en vida, hasta el punto de que en sus últimos meses era una ciruela pasa perdida dentro del camisón (...) Parecía una anciana recién nacida. (GM:290)

Otra vez se nos vuelve significativo el motivo del incesto, pues el que los varones

de la familia Buendía se inicien en el amor con la figura maternal de Pilar Ternera, que es una sustitución de Ursula, implica el retorno a la paz primordial del útero materno.

El tema de la recuperación de la niñez en la novela, agudamente examinado por Luce López-Baralt, incide en lo mismo. Los personajes se comportan como niños, tanto en el amor (siempre incestuoso) como en la guerra (recordemos que Ursula amenaza a los militares con entrarles a correazos). Sus actividades son lúdicas, fútiles: marcadas por el vicio de hacer para deshacer. Los juguetes de Pietro Crespi, el pescadito de oro que Aureliano regala a Remedios para enamorarla, el velocípedo de Gastón, el pasadías de Meme con las amiguitas del colegio y las monjas, Rebeca comiendo cal y Amaranta Ursula jugando a las muñecas con el pene de Aureliano... nos devuelven el reino de la niñez, símbolo del retorno a los orígenes de la humanidad, cuando los seres todavía se guían por los olores.⁸

En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade explica los mecanismos de la concepción cíclica del tiempo. El tiempo profano no tiene valor intrínseco, sino en la medida en que repite el tiempo sagrado de los comienzos, que es el de la realidad trascendente. Las sociedades tradicionales abolen el tiempo profano periódicamente mediante ritos que representan la creación. Este es el sentido que tienen en *Cien años* la repetición y la nostalgia por volver a la etapa arcádica de los paradigmas. Dice Eliade:

Settlement in a new, unknown, uncultivated country is equivalent to an act of Creation. (Eliade, 1954:10)

y esto es perfectamente aplicable a la fundación de Macondo. El castaño que José Arcadio Buendía siembra en el patio de su casa y al que termina atado, es, como todo árbol de la vida, símbolo de realidad absoluta (Eliade, 1954:17)

Pero el tiempo cíclico también implica destrucción y regeneración. Tenemos que examinar cuidadosamente el apocalipsis final para escoger las connotaciones de la concepción cíclica del tiempo en *Cien años de soledad*. La novela termina con el siguiente pasaje:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de aquel cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el momento en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque *las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra*. (GM:351)

Subrayamos la frase final, porque nos parece que el narrador nos da aquí una clave muy importante. El apocalipsis es el símbolo del fin de una manera muy deficiente de humanidad, cuya destrucción es requisito indispensable para la regeneración.

⁸ En *Cien años* las sensaciones son predominantemente olfativas, ya que el olfato es, de todos los sentidos, como nos recuerda Proust en *En busca del tiempo perdido*, el que nos devuelve intacto el recuerdo. Por otra parte la primacía del sentido olfativo implica una especie de retorno al estado de naturaleza.

La especificidad de esta destrucción -las estirpes solitarias- se hace evidente en el pasaje subrayado. Esto quiere decir que la novela no termina con un panorama desolador, sino con una puerta abierta a la esperanza; toca el turno a una nueva humanidad, esta vez solidaria. Un refrán muy común en la lengua oral de los países hispanos ilumina el sentido optimista de la novela: "No hay mal que cien años dure ni cuerpo que lo resista".

El factor que precipita el final, produciendo el cambio cualitativo que hace que la dinastía solitaria desaparezca, es la pasión amorosa entre Amaranta Ursula y Aureliano Babilonia. Su primer encuentro sexual está descrito por la metáfora más hermosa de la obra, lo cual no nos parece una casualidad. El contexto es el siguiente: Aureliano solicita amorosamente a Ursula, mientras Gastón está en el cuarto contiguo. Ella se niega, pero en un descuido

una conmoción descomunal la inmovilizó en su centro de gravedad, la sembró en su sitio; y su voluntad defensiva fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte. (GM:335)

Es un amor que busca trascenderse, encontrando la realidad absoluta: el sentido de la vida y de la muerte. La evocaciones de su niñez compartida, pues se criaron juntos, "les revelaron la verdad de que habían sido felices juntos desde que tenían memoria" (GM:344). Por primera vez hay felicidad en la ciudad de los solitarios:

...recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas. Aureliano y Amaranta Ursula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra. (GM:340)

También se estrena el amor:

Amaranta Ursula vio que era un Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y claravidentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor. (GM:346)

y se descubre la solidaridad, en el amor (GM:343) y en la amistad (GM:329, 330). Por todo esto, Amaranta Ursula y Aureliano ya no caben en la dinastía solitaria, y su pasión precipita el viento purificador. No hay que desdeñar el detalle de que Aureliano trae sangre nueva a la dinastía, sangre de obrero, con un nuevo apellido: Babilonia. Juntos producen la séptima generación, el niño con cola de cerdo, que ya no es un Buendía.

En la mitología cristiana, bíblica, el apocalipsis es el fin del mundo que anuncia la segunda venida de Cristo, o regeneración definitiva. Como *Cien años* emplea el simbolismo bíblico con insistencia⁹ (pecado original, primer crimen, éxodo, Edén

⁹ Y también con humor irónico, pues altera las cronologías.

o Arcadia, las plagas como castigo, el diluvio, la ascensión de Remedios la bella, virgen, a los cielos) no es casualidad que el apocalipsis se dé cuando aparece la séptima generación, el último de los Aurelianos. El prestigio mágico del número siete¹⁰ en el contexto cristiano es de larga tradición:

... during the Middle Ages seven was esteemed a mystic number. There were seven gifts of the Holy Ghost; seven sacraments, seven planets; seven days in the week; seven branches of the candlestick of Moses; seven mysterious seals; seven stars and seven symbolic trumpets; seven heads of the Dragon; seven joys and seven sorrows of the Virgin; seven penitential psalms; seven deadly sins; seven canonical hours. Even Mohammed says, in the Koran, that 'God visited the skies, and formed there seven heavens'. (Waters, 1886:13)

La relevancia del número siete en el Apocalipsis de San Juan es clave para entender el final de *Cien años de soledad*. El juicio final verá la apertura del séptimo sello del libro de Dios, que contiene la revelación de su voluntad respecto a la venida de su reino y en cuanto al futuro del mundo y del hombre. Era una costumbre romana el marcar los testamentos con siete sellos, pero en el caso del Apocalipsis el sentido del número siete está dado por el uso frecuente que hace San Juan del símbolo como alusivo a totalidad, a cosa que se completa (Beckwith, 1919:506). Sólo la redención del hombre lo capacita para abrir los sellos. ¿No recuerda esto a Aureliano descifrando los manuscritos de Melquíades, que revelan el destino de la dinastía, tras haber superado la prueba del amor y la solidaridad?

Por otra parte, el siete también está asociado a la noción misma de milenarismo. En *Cien años de soledad*, la séptima generación marca el anuncio de la regeneración, pues el niño de la cola de cerdo es el fruto del primer amor solidario y feliz de la obra. Pero es en esta generación que se produce la destrucción de Macondo, lo que implica que la próxima humanidad (la octava generación) será la definitiva, la que abolirá la soledad. Todo esto sigue el patrón típico de la concepción milenaria cristiana, judía, hindú e iraní:

Windisch has shown the importance of these Mazdean ideas for the Christian apologist Lactantius. God created the world in six days, and on the seventh he rested; hence the world will endure for six aeons, during which 'evil will conquer and triumph' on earth. During the seventh millenium, the prince of demons will be chained and humanity will know a thousand years of rest and perfect justice. After this the demon will escape from his chains and resume war upon the just; but at last he will be vanquished and at the end of the eight millenium the world will be re-created for eternity. Obviously, this division of history into three acts and eight millennia was also known to the Christian chiliasts, but there can be no doubt that it is Iranian in structure, even if a similar eschatological vision of history was disseminated throughout the Mediterranean East and in the Roman Empire by Greco-Oriental Gnosticisms. (Eliade, 1954:126)

Podríamos preguntarnos por qué la aparición del amor trae la destrucción a

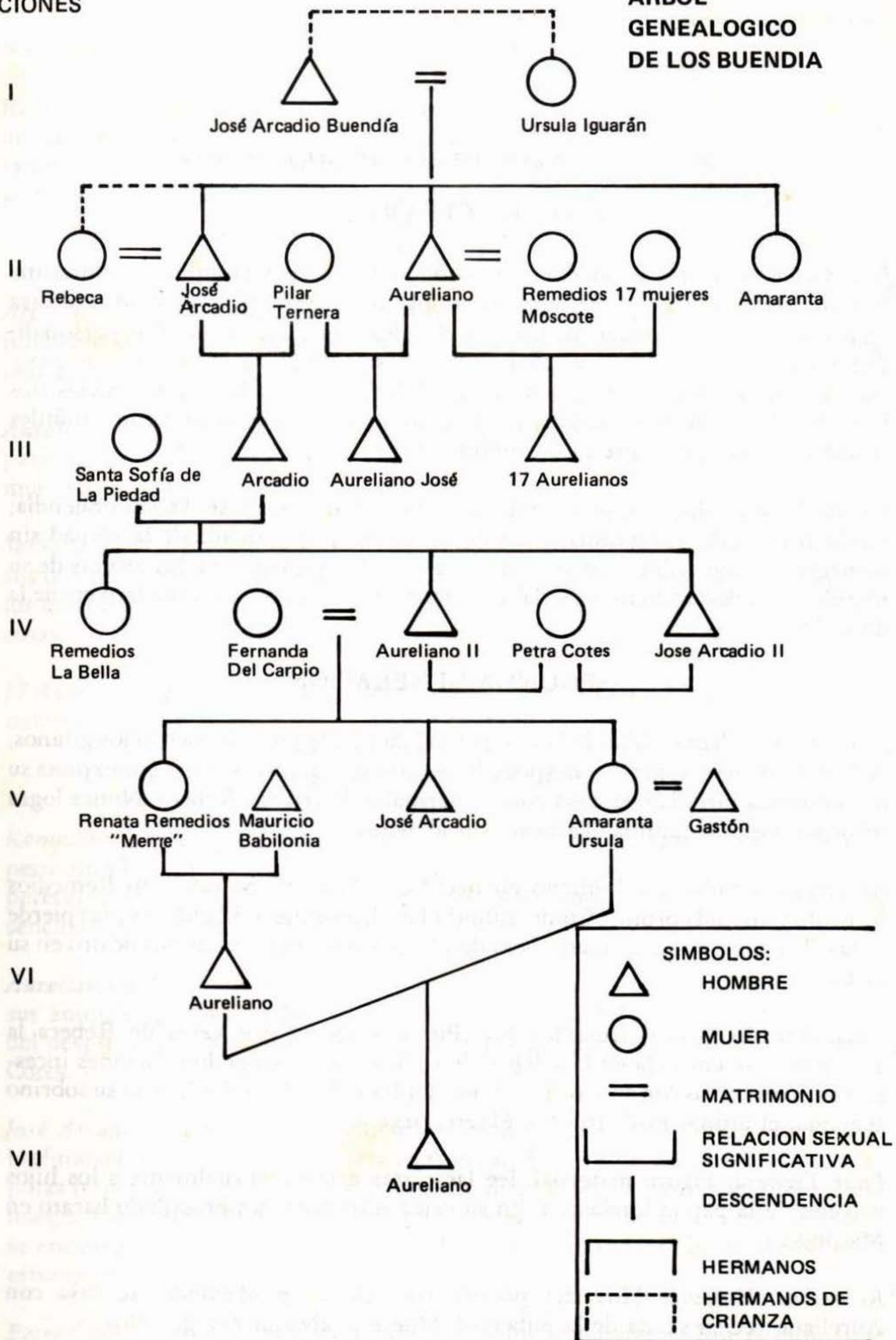
¹⁰ Sus connotaciones sagradas parecen casi universales. También es el número mágico de los mayas.

Macondo. Una respuesta fácil sería decir que la dinastía solitaria mal puede contener el amor, y estalla cuando éste aparece. Pero, ¿por qué no continúa la dinastía a partir de su séptima generación, purificada ya de sus vicios, en cumplimiento de la esperanza de Amaranta Ursula cuando contempla a su hijo recién nacido? No podemos menos que apuntar a la ambigüedad del significado de las relaciones entre Aureliano y Amaranta Ursula. A pesar de que han encontrado la felicidad y el amor, e incluso cierta solidaridad, no han roto por completo con la soledad: "recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor" (GM:3:40) se aíslan en la casa paterna a disfrutar su pasión. Este amor, como todos en la obra, es incestuoso. Si según Lévi-Strauss el tabú del incesto trae el imperativo exogámico que funda sociedad, al crear alianzas entre grupos diversos, entonces la dinastía de los Buendía se define como anti-social y anti-solidaria, convirtiéndose en paradigma de la soledad al encerrarse en la endogamia. El símbolo del incesto adquiere aún otra connotación, la del rechazo de la solidaridad que hubiese roto el destino solitario. A pesar de que Amaranta Ursula y Aureliano se aman de veras, siguen encerrados en sí mismos. Es cierto que no repitieron el paradigma del desamor, pero tampoco rompieron de manera absoluta con la soledad. Al exigir la destrucción total de las estirpes solitarias, la profecía de regeneración asume su dimensión política de clamor revolucionario que pide la transformación radical capaz de producir la generación definitiva: el hombre nuevo.

NOTA. La presentación gráfica de la genealogía, muy útil por su claridad y sencillez, la tomamos -con una leve modificación- del trabajo de Roger Rasnake.

GENERA-
CIONES

ARBOL
GENEALOGICO
DE LOS BUENDIA



Lista de personajes, con caracterización suscita

PRIMERA GENERACION

José Arcadio Buendía. Fundador de Macondo y de la dinastía familiar. Su fantasma termina atado al castaño -emblema genealógico- que sembró en el patio de su casa en los tiempos de la fundación. Como señala Rasnake, JAB reúne en su personalidad los dos caracteres paradigmáticos de los varones de la dinastía: activo y extrovertido cuando funda y administra el Macondo arcádico de los inicios (los José Arcadios), lúcido e imaginativo cuando se encierra en sus inventos inútiles (los Aurelianos); siempre es desmesurado.

Ursula Iguarán. Esposa, prima y hermana de crianza de José Arcadio Buendía; también fundadora. Heroína de la lógica casera y apasionada de la verdad sin ambages, su invencible sentido común es el dique que contiene las locuras de su marido y sus descendientes. Su laboriosidad y fuerza hacen el verdadero eje de la dinastía.

SEGUNDA GENERACION

José Arcadio. Primer hijo de la pareja fundadora. De joven se va con los gitanos. Se hace marinero, regresa, y después de aventuras orgiásticas en las que explota su desmesurada virilidad, se casa con su hermana de crianza Rebeca. Nunca logra incorporarse a la familia. Termina suicidándose.

Aureliano. Primer ser humano en nacer en Macondo. Se casa con Remedios Moscote y enviuda pronto. Como militar liberal, promueve 32 guerras y las pierde todas. Termina en su antiguo oficio de platero, haciendo pescaditos de oro en su vejez.

Amaranta. La pasión frustrada por Pietro Crespi y sus celos de Rebeca la amargan, y se encierra en la soledad de su odio, entreteniendo relaciones incestuosas y torturadas con su sobrino e hijo adoptivo, Aureliano José, y con su sobrino segundo, el último José Arcadio. Muere virgen.

Pilar Ternera. Figura maternal, lee las cartas e inicia sexualmente a los hijos varones de la pareja fundadora. En su vejez administra un prostíbulo barato en Macondo.

Remedios Moscote. Hija del primer corregidor de Macondo, se casa con Aureliano recién salida de la pubertad. Muere al abortar dos gemelos.

17 mujeres. Mujeres anónimas, tienen relaciones sexuales fugaces con el coronel Buendía en los campamentos de las 32 guerras.

Rebeca. Llega a casa de los Buendía niña aún, con los huesos de sus antepasados en un saquito y la historia -nunca comprobada- de que está emparentada con la familia. Los fundadores la adoptan como hija. Ya mujer, desprecia a Pietro Crespi y se casa con su hermano de crianza, José Arcadio, montando casa aparte.

TERCERA GENERACION

Arcadio. Hijo de Pilar Ternera y José Arcadio, se cría en casa de la pareja fundadora como hijo propio. Muere fusilado, después de haber sido el gobernante más cruel y corrupto de Macondo.

Aureliano José. Hijo de Pilar Ternera y Aureliano, también se cría en la casa paterna, donde Amaranta lo adopta. Se va a la guerra con su padre, y al regresar muere asesinado.

Santa Sofía de la Piedad. Concubina de Arcadio, cuando éste muere es recogida con sus tres hijos por Ursula. Ocupa posición subalterna, de cuasisirvienta, en casa de los fundadores. Después de muchos años de servicios no compensados empaca sus cosas y se va.

17 Aurelianos. Hijos del coronel Buendía en sus aventuras de campamento. Todos mueren antes de llegar a los 35 años a causa de la guerra.

CUARTA GENERACION

Remedios la bella. Su naturalidad y falta de prejuicios le ganan fama de simple, pero Aureliano la describe como la más lúcida de los Buendía. Los hombres perecen por el flujo mortal de su belleza, pero a ninguno se le ocurre lo más sencillo: amarla. Ascende virgen a los cielos.

Aureliano II. Parrandero y glotón, acumula una fortuna gracias a la fecundidad de sus animales propiciada por su amante Petra Cotes. Personifica la glorificación del despilfarro. Vive entre dos hogares: el de su esposa Fernanda, y el de Petra Cotes.

José Arcadio II. Hermano gemelo de Aureliano II. Después de criarse en casa de los fundadores, vive al garete, a veces en casa de Pilar Ternera y otras en casa de las putas francesas. Cuando la crisis de la compañía bananera, incita a los obreros a la huelga. Único sobreviviente de la masacre de los 3,000, vuelve a la casa paterna y se encierra en el cuarto de Melquíades. Inicia a Aureliano, el hijo de Meme, en el estudio de los pergaminos.

Petra Cotes. Amante compartida por los gemelos Aureliano II y José Arcadio II, se

queda con el primero. Propicia una fecundidad insólita en sus animales, pero no tiene hijos. Termina manteniendo a los Buendía.

Fernanda del Carpio. Recogida por Ursula tras un corto reinado de carnaval, se casa con Aureliano II. Frígida e hipocondríaca, vive en un mundo de apariencias y eufemismos, añorando su pasado y vanagloriándose de un abolengo dudoso.

QUINTA GENERACION

Renata Remedios "Meme". Se rebela contra la rigidez de Fernanda enamorándose de Mauricio Babilonia, de condición social inferior. Queda preñada y su madre la encierra de por vida en un convento, donde da a luz un niño: Aureliano Babilonia.

Mauricio Babilonia. Mecánico, precedido y rodeado por mariposas amarillas. Sus relaciones clandestinas con Meme lo llevan a la tragedia; queda parálítico de un tiro que le disparan por orden de Fernanda cuando visita su hija en el baño del jardín.

José Arcadio. Ursula lo cría para Papa, con la esperanza de que reivindique a la dinastía de sus vicios ancestrales. En Roma abandona el seminario y regresa a Macondo como homosexual decadente. Se rodea de niños y pasa la vida en orgías, hasta que uno de ellos lo asesina en la alberca.

Amaranta Ursula. Estudia en Europa y regresa a Macondo llevando al esposo francés -Gastón- amarrado por el cuello con un cordón de seda. Activa, moderna y desinhibida, se enamora de Aureliano Babilonia, que es a la vez su sobrino y su hermano de crianza. Se separa de Gastón para vivir con él un breve período de felicidad. Muere de sobrepeso.

Gastón. Como marido importado de Amaranta Ursula, su estadía en Macondo es corta. En una de sus ausencias, relativa a la gestión de establecer un servicio de correo aéreo en el pueblo, recibe por carta de Amaranta Ursula la noticias de sus relaciones con Aureliano. Deja a su mujer en libertad sin dilación.

SEXTA GENERACION

Aureliano Babilonia. Primer miembro de la dinastía que lleva un apellido distinto. Descubre la solidaridad de la amistad con Alvaro, Germán, Alfonso y Gabriel, y la del amor con Amaranta Ursula. Termina de descifrar los manuscritos de Melquíades.

SEPTIMA GENERACION

Aureliano. Ultimo ser humano en nacer en Macondo. Su cola de cerdo cumple la profecía de castigo al incesto. Las hormigas se lo llevan recién nacido aún.

Mercedes López Baralt
Universidad de Puerto Rico

BIBLIOGRAFIA

- Beckwith, Isbon T. *The Apocalypse of John. Studies in Introduction with a Critical and Exegetical Commentary*. New York, The Macmillan Co., 1919, 794 p.
- Clement Waters, Clara Erskine. *A Handbook of Christian Symbols and Stories of the Saints as Illustrated in Art*. Boston, Ticknor and Co., 1886. Reimpreso por Book Tower, Detroit, 1971, 349 p.
- Chagnon, Napoleon A. *Yanomamo. The Fierce People*. N.Y. -Chicago- San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1977, 174 p.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Traducido del francés por Willard R. Trask. New York, Pantheon Books, 1954, 195 p.
- Fox, Robin. *Kinship and Mariage. An Anthropological Perspective*. Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1971, 271 p.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, 351 p.
- Henriques, Fernando. *West Indian Family Organization*. Caribbean Quarterly, University College West Indies, Jamaica, vol. 2, no. 1, 1952, pp. 16-26.
- Kundstadter, Peter. *A Survey of the Consanguine or Matrifocal Family*. American Anthropologist, Washington, D.C., vol., vol. 65, no. 1, Feb. 1963, pp. 56-65.
- Lambert, Bernd. *Notas de su curso, Kinship and Social Organization*. Universidad de Cornell, Ithaca, New York, otoño de 1977.
- Lewis, Gordon. *Puerto Rico: Libertad y poder en el Caribe*. Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1970, 752 p.
- Lewis, Oscar. *La vida. A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty - San Juan and New York*. New York, Random House, 1966, 669 p.
- López-Baralt, Luce. *Algunas observaciones sobre el rescate artístico de la niñez en "Cien años de soledad" y "El tambor de hojalata"*. Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, año I, vol. I, no 4, 1971, pp. 55-67.
- López-Baralt, Mercedes. *De Balzac a García Márquez. Notas sobre la liberación del realismo*. Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, vol. III, no. 4, abril-junio 1973, pp. 48-61.
- Otterbein, Keith F. *Caribbean Family Organization. A Comparative Analysis*. American Anthropologist, Washington, D.C., vol. 67, no. I, Feb. 1965, pp. 66-79.
- Patai, Raphael. *The Arab Mind*. New York, Charles Scribner & Sons, 1976, 376 p.

- Rasnake, Roger: *Kinship in Macondo. An Analysis of "One hundred years of Solitude"*. Monografía final para el curso de Bernd Lamber: *Kinship and Social Organization*, Cornell, Ithaca, 10 de diciembre de 1973. No ha sido publicado.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York-Toronto-London, McGraw Hill Book Co., 1976, 240 p.
- Slater, Mariam K. *The Caribbean Family. Legitimacy in Martinique*. New York, St. Martin's Press, 1977, 264 p.
- Smith, Raymond T. *Culture and Social Structure in the Caribbean: Some Recent Work on Family and Kinship Studies*. En: *Peoples and Cultures of the Caribbean* (Michael Horowitz), New York, The Natural History Press, 1971, pp. 448-475.
- Turner, Víctor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing Co., 1969, 213 p.
- Twining, Louisa. *Symbols and Emblems in Early and Medieval Christian Art*. London, John Murray, 1885, 211 p.

NOTAS SOBRE NOTAS:
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

(A Luis Fernández-Cifuentes)

Algunos novelistas contemporáneos han aprendido la lección de Cervantes: el diálogo es una forma ideal para dar a conocer a sus personajes. Confróntense dos o más seres de ficción en un ámbito más o menos cerrado -un sanatorio para tuberculosos, una ciudad sitiada por una plaga, un barco ballenero en alta mar- y a través del diálogo que surja llegaremos a conocerlos. Manuel Puig sigue al pie de la letra el consejo cervantino en *El beso de la mujer araña*.¹

Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz, los protagonistas de esta novela, son aparentemente muy distintos. Molina es un homosexual treintón, una "loca" sentimentalista y apasionada por la cursilería romántica del cine. Valentín es un joven guerrillero que lucha por la revolución ideal. Pero su idealismo político le sirve también para luchar contra sus emociones y contra todo resabio de sentimentalismo que le quede de su pasado burgués. Ambos comparten una celda en una prisión en Argentina. El diálogo entre Valentín y Molina, que parece comenzar en "medias res", pues no se presenta al principio de la confrontación de los personajes, sirve para demostrar la transformación que se da en ambos. Tal es el predominio del diálogo en esta novela que un crítico ha establecido que es posible "equipararla a una obra de teatro de corte aristotélico".² De primera instancia, el lector llega a creer que el diálogo es el único medio empleado por Puig para desarrollar sus personajes. Pero, como se verá, no es así.

Cuando el lector comienza a leer *El beso de la mujer araña* se encuentra con dos personajes que parecen haber alcanzado un pacto de aceptación aunque no de mutuo entendimiento. Valentín piensa que su compañero de celda es el producto de una niñez insegura y una madre castrante. En sus juicios se mezclan los más obvios errados clichés pseudo-freudianos y pseudo-marxistas. Molina, a su vez, no entiende ni pizca de las preocupaciones sociales de Valentín. Pero ambos conviven respetuosamente. Molina y Valentín se reconocen como opuestos. Uno es la sensibilidad, la delicadeza, el arte -todo lo que nuestra sociedad atribuye a lo femenino-; el otro representa la agresividad, el idealismo, la razón -aquello que prejuiciadamente asociamos exclusivamente con lo masculino-. Pero, como

¹ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1976. Todas las citas provienen de esta edición; se señalan las páginas citadas entre paréntesis.

² Roberto Echavarren, "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto", *Revista Iberoamericana*, núms. 102-103, enero-junio, 1978, p. 65.

descubrió Cervantes, de este tipo de anteposición de caracteres diferentes sale usualmente una síntesis. La novela no presenta el primer choque de esos dos personajes aparentemente antitéticos pero ofrece su gradual descubrimiento de rasgos escondidos de su personalidad. En uno de sus diálogos Molina, el hombre que según la sociedad ha renunciado a su hombría, encara a Valentín, el guerrillero que encarna, a pesar de su lucha contra la sociedad, los valores más altos de lo que esa misma sociedad considera masculino: Molina le hace a Valentín una pregunta aparentemente sencilla pero casi imposible de contestar:

-A ver... contéstame, ¿qué es la hombría para vos? (p. 70)

Después de falsas respuestas que Molina contradice y refuta, Valentín se declara incapaz de contestar a su pregunta:

-No sé, no lo tengo muy claro, en este momento... No encuentro palabras adecuadas... (p. 71)

La novela prueba que la definición de hombría y femineidad aceptada por nuestra sociedad es muy prejuiciada. Los personajes mismos van descubriendo esto a través de sus diálogos. Al final Molina, la "loca" tonta y romántica, termina ayudando a los guerrilleros, por amor; mientras que Valentín, el revolucionario que vive sólo para su compromiso político, llega a comprender que no hay contradicción alguna entre sus posición política y su heterosexualidad, y la posibilidad de llegar a sentir amor por Molina. Profética y humorísticamente dice Molina a principio de la novela:

Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo. (p. 83)

Y Valentín responde, filosófica y resignadamente:

Puede ser. Pero ahora seguí con la película. (p. 83)

Estas, las películas, desempeñan aquí, como en toda la narrativa de Puig, una función importantísima. El cuerpo de la novela está compuesto por las narraciones que Molina le hace a Valentín de viejas películas que él ha visto. Estas sirven para presentar el desarrollo de la relación entre los personajes. Las truculentas y entreversadas tramas de los films de Molina nos dejan ver el desarrollo de sus sentimientos para su compañero, mientras las preguntas y los comentarios de Valentín presentan el mismo proceso en éste. Poco a poco las vidas de estos dos personajes tan distintos se van acercando. El cine es lo que los une.

Pero las narraciones de Molina -llena de detalles "camp" sobre vestuarios, mobiliarios, luces, música- no sólo llenan páginas y páginas del libro sino que sirven de modelo narrativo para la novela misma. Lo que Puig hace en última instancia es narrarnos su novela de la misma forma que Molina narra sus películas a Valentín. La primera de esas películas narrativas se titula *El beso de la mujer*

pantera: véase hasta qué punto la novela toma como modelos las películas narradas en la obra misma.³

Pero estas narraciones sirven a otro propósito. Puig presenta de forma muy indirecta y sutil -pero efectiva a la vez- una problemática más amplia a través de estas narraciones dentro de la narración. La segunda película que narra Molina es la historia de Leni, una "vedette" francesa envuelta en intrigas de espionaje y en un complot terrorista entre nazis y liberacionistas franceses durante la ocupación alemana de Francia. La imaginaria película es propaganda nazi. Esto irrita a Valentín, para quien toda obra de arte tiene que estar comprometida con una causa social justa; para Molina, en cambio, el arte es escape personal y tiene validez sólo en su calidad estética y de entretenimiento:

Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas para no volverme loco, ¿no?... (p. 85)

Pero esta trivial y cómica conversación entre los personajes le sirve a Puig para insinuar toda una problemática mayor: el valor de un arte comprometido con un régimen fascista y la supuesta atracción de los homosexuales a sistemas autoritarios de este tipo. El nombre de la protagonista de la película de Molina apunta claramente a lo primero al recordarnos a Leni Riefenstahl, la más importante y problemática cineasta del Tercer Reich. Los planteamientos sobre fascismo y homosexualidad -muy indirectos en Puig- evidencian la lectura de los ensayos de Susan Sontag sobre este tema.⁴ Pero hay que recalcar: todos estos planteamientos ideológicos están presentados de forma sutil e indirecta, como toda cuestión intelectual en las obras de Puig. La novela toca temas candentes pero nunca se convierte en apología o defensa abierta de los mismos. "Hay en *El beso...* una dimensión de artificio que rebasa el tratamiento estrictamente documental de la guerrilla y la homosexualidad."⁵

Además de la película Puig se vale de otros elementos de la cultura popular latinoamericana para presentar la psicología de sus personajes. Entre éstos, después del cine, la música es el más importante. Molina canturrea y cita melosos boleros que Valentín empieza detestando pero termina utilizando para expresar sus sentimientos.

³ Para un comentario sobre la función del cine en la obra de Puig véase el ensayo de Marta Morello Frosch, "La traición de Rita Hayworth o el arte nuevo de narrar películas", *Sin Nombre*, año 1, vol. I, núm. 4, 1971, pp. 77-82.

Todavía queda mucho que investigar sobre el tema del cine en la narrativa de Puig. Hay, por ejemplo, que identificar las fuentes utilizadas por este autor. Por ejemplo, es iluminador en el caso de *El beso de la mujer araña* en particular explorar la fuente principal de la primera película que narra Molina pues un cotejo de ésta -*Cat People* (1942), film de Jacques Tourneur protagonizado por Simone Simon- con la narración revela los cambios y variantes introducidos por el personaje y, por ello, las intenciones de los dos narradores: Molina y Puig. Este es un campo fértil que habrá que continuar explorando.

⁴ Véase: Susan Sontag, "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975, pp. 23-30. Entre otras respuestas a este trabajo polémico de Sontag se puede consultar el ensayo de Michael Furey, "Sontag, Riefenstahl and Fascinating Fascisms", *World Magazine*, 5 de abril de 1975, p. M-9.

⁵ Echevarren, p. 66.

El empleo del cine y la música popular como recursos narrativos en la obra de Puig no es nada nuevo. El autor insiste en algo ya trabajado desde su primera novela y que ha fascinado a la crítica. Tampoco es un recurso innovador en la narrativa de Puig el empleo de notas al calce. Ya en *The Buenos Aires Affair* las había usado, pero entonces éstas eran muy escasas y servían meramente de acotaciones escénicas. En *El beso de la mujer araña* las notas al calce son abundantes y cumplen una función importante en la obra.

La crítica ha mirado con cierta sospecha el empleo de este recurso narrativo. Para Rosario Ferré, "estas notas al calce dan un apoyo teórico aparente a la trama de la novela, pero en realidad sólo añaden a la impresión de falsedad, de esquema impuesto desde afuera",⁶ lo que según Ferré es la tónica dominante y que hace fracasar la obra. Para Roberto Echavarren, en cambio, aunque la función última de éstas en el sistema narrativo de Puig no está clara, "quizás la mayor ventaja de las notas es la distancia que establecen entre la homosexualidad "posible" y el "modelo reducido" de la homosexualidad de Molina".⁷ La crítica no ha descubierto qué función, si alguna, en verdad desempeñan estas notas. Ese desconcierto es reforzado por el autor mismo, quien más que aclarar su propia obra, parece pedir a los críticos que encuentren una justificación a este recurso narrativo:

...introduje todo ese material tal como nos había sido escamoteado, violentamente. Espero que tal violencia quede compensada estilísticamente de algún modo.⁸

Creo que un examen de estas notas iluminará la técnica narrativa de Puig y proveerá una interpretación más fiel de su novela.

La mayoría de estas notas son discusiones eruditas sobre el tema de la homosexualidad desde un punto de vista psicológico y político. Estas sólo parecen tener relación con la trama de la novela en cuanto interpretan la condición síquica del personaje central. En un estilo frío e intelectual el autor cita a Freud, Marcuse, Rank y Altman, entre otros, para ir presentando poco a poco una visión más positiva y progresista de la homosexualidad. Pero también las notas demuestran la inconsistencia y confusión de la psicología -y todas las demás ciencias que estudian el tema- con respecto a la homosexualidad. Puig mismo señala que las aseveraciones de los psicólogos citados representan "diferentes versiones del clisé de la femineidad".⁹ O sea, que contrario a lo que asumen algunos críticos,¹⁰ no se pueden tomar estas notas como afirmaciones presentadas por el novelista para probar un punto ideológico de su narrativa. Por el contrario, muchas veces el texto y las notas parecen contradecirse.

Las notas al calce forman un ensayo completamente distanciado del texto, en estilo y actitud. En la novela Puig es indirecto y parece no querer convencer a nadie de la naturalidad de la preferencia sexual de su personaje. En cambio, las notas suenan machacantes, propagandísticas -a pesar de su frialdad académica- y

⁶ Rosario, Ferré. "Manuel Puig: El prisionero de la mujer araña, *El Mundo*, 2 de octubre de 1977, p. 9-B.

⁷ Echavarren, p. 75.

⁸ Manuel Puig, "Manuel Puig, secuestrado" (Entrevista), *Cambio* 16, 26 de junio de 1977, p. 41.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Rosario Ferré parece atribuir a Puig las ideas de los pensadores citados en las notas.

hasta pedantes y aburridas. La novela presenta a un ser humano en acción, una "loca" que es como cualquier otro ser, capaz de ser desde ridículo hasta heroico: humano en definitiva. Las notas no convencen a nadie. Pero técnicamente son efectivas porque dejan ver la presencia del autor en la obra pero sin que llegue éste a asumir el rol de narrador principal.¹¹ La función de narrador siempre la desempeñan los personajes mismos; el autor es un narrador de segundo orden. La acción principal se presenta a través del diálogo y los documentos. Las notas al calce introducen indirectamente al autor en la narración sin romper el distanciamiento entre trama y autor que caracteriza la obra. En general, el recurso de las notas al calce resuelve un problema de técnica narrativa (la presentación indirecta del autor-narrador) pero también cumple una función ideológica. En definitiva, el contraste entre las notas y la narración le da más valor a lo dicho indirectamente en el texto que a lo presentado fría y eruditamente en las notas. Al terminar de leer la novela el lector se siente convencido de la naturalidad de la homosexualidad, no por los argumentos intelectuales de las notas, sino por el valor humanos de los personajes en el texto. Insisto: el contraste hace más convincente al texto.

El beso de la mujer araña está relacionada, temática y estructuralmente, a las otras novelas anteriores de Puig. Lo que definitivamente une esta novela a las anteriores, especialmente a *La traición de Rita Hayworth*, es el empleo del cine como concreción del pensamiento mítico del hombre hispanoamericano contemporáneo. Así como en su primera novela el personaje principal, Toto, entendía la realidad a través de los mitos cinematográficos, en la más reciente, esta manifestación de la cultura popular sirve la misma función.¹² El manejo efectivo de recursos narrativos innovadores, en particular las notas al calce como medio de contraste indirecto con el texto narrativo, hace *El beso de la mujer araña* una pieza importante en la obra de Puig que, curiosamente, siempre hay que ver como un conjunto mayor que las partes que la forman. Todas las obras de Puig se van encadenando para formar una Obra, con mayúscula, que siempre habrá que ver como un conjunto.

Pero dentro de ese conjunto narrativo esta obra en particular tiene méritos extraliterarios que están ausentes de las novelas anteriores. Quizás con la lectura de *El beso de la mujer araña* algunos lectores se replanteen sus concepciones

¹¹ El diálogo, recuerdo principal empleado por Puig en la novela, da al texto una apariencia de independencia del autor. Los personajes hablan y el autor no interviene. Aunque el autor no acepte lo dicho por los críticos en las notas, el mero hecho de tener notas en el texto implica que alguien las ha puesto. Las notas delatan por ello la presencia del autor-narrador, lo que el diálogo tiende, en cambio, a ocultar.

¹² No se crea que Molina es una especie de Toto adulto. Al menos yo me niego a creerlo. El agudo niño de *La traición de Rita Hayworth* no puede haberse convertido en el conformista, aunque astuto, Molina. Prueba de la capacidad de Puig para crear personajes que dan una impresión de vida es que el lector llega a encariñarse con ellos de tal forma que hasta habla de los mismos como si fueran personas reales. Consciente de ello incluyo este desliz crítico en una nota al calce.

prejuiciadas sobre la homosexualidad.¹³ Estos replanteamientos no se lograrán por el efecto de las observaciones psicológicas y políticas que se incluyen en las eruditas notas al calce, sino a través de la simpatía que el lector desarrolla por los personajes, especialmente por la "loca" Molina. Muy probablemente esa sea la razón última que llevó al autor a escribir esas notas tan "serias". Aprendemos más de la demostración que de la erudición. Y eso es así porque, como dice el personaje central de la obra sin darse cuenta de todo lo que sus palabras implican, las novelas son más efectivas mientras mejores novelas son:

Es que la película era divina, y para mí la película es lo que importa...

Efraín Barradas
Universidad de Massachusetts, Boston

¹³ Rosario Ferré ve en la novela una "...intención obvia de llevar a cabo una justificación innecesaria de la homosexualidad (que)... es un fenómeno natural que la sociedad contemporánea necesitará algún día reconocer como cualquier otro, sin necesidad de aplaudirlo ni de condenarlo. Pero escribir las loas de la homosexualidad resulta tan chauvinista y parcial como las loas de la actitud machista."

Los argumentos de la autora son políticamente errados, a pesar de la capa de razonabilidad que los envuelve, ya que presupone que todo escritor tiene que asumir la naturalidad de la homosexualidad y no probarle ese punto -todavía, por desgracia, incorrecto para la mayoría- a sus lectores.

A pesar de reconocer el valor político de *El beso de la mujer araña* insisto en la eficacia de la obra que parece a primer instancia desinteresada de todo intento de probar cualquier punto extraliterario.

MARTI Y EL ROMANTICISMO: LENGUAJE Y LITERATURA

El propósito de este trabajo es analizar la modalidad expresiva de Martí, descubrir su origen y su designio. Para ese fin es necesario revisar los cambios que se producen en el idioma con el advenimiento del romanticismo, los dos caminos que sigue la renovación literaria y los juicios sobre la función del arte que le llegan a Martí de la tradición cubana. Sólo así se pueden entender la novedad, el alcance de su estilo y la posición que le corresponde en la historia de las letras de América.

Romanticismo y lenguaje

Los siglos XVII y XVIII en Francia restringieron el arte para que reflejara el orden que debía imperar en la sociedad. Las reglas a que estaba sometido el escritor aseguraban la corrección y el buen gusto sin afectar el ejercicio del pensar y del análisis. Así en Voltaire se afirma la frase en su pureza y claridad porque subordina la palabra a la idea, que no pierde su condición de agente: "Je n'estime la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison,"¹ dijo, por lo que siempre admiraba en el escritor aquella "sagesse toujours éloquente, toujours maitresse du coeur, qui ne lui fait dire que ce qu'il faut, et de la manière dont il le faut."²

No faltaron quejas por la limitación de la lengua cuando se pretendía expresar con ella un sentimiento o un estado de espíritu, pero hubo que esperar hasta Rousseau para iniciar la revolución del idioma. El molde neoclásico le resultaba estrecho para revelar su alma y reproducir las impresiones que sentía al contacto con la naturaleza. Aquella concepción cartesiana de la lengua había reducido la expresión al simple oficio de transmisor del pensamiento, y Rousseau, en defensa de un nuevo lenguaje, argumentaba: "Les idées se présentent d'ordinaire aux gens d'esprit en phrases tout arrangées; il n'en est pas ainsi des sentiments. Il faut chercher, combiner, choisir un langage propre à rendre ceux qu'on éprouve."³ Es por esa necesidad que en él se extiende la frase, y le hace crecer su color y sonido. Las palabras rompen la vieja servidumbre y cantan en la oración ayudadas de

¹ Voltaire, "Lettre à M. Desforges-Maillard," juin 1735, *Correspondance* (Paris: Editions Gallimard, 1963), I, 552.

² Voltaire, "Lettre à Vauveragues," 15 avril 1743, *Ibid.*, II, 637.

³ Jean Jacques Rousseau, "Deuxième Dialogue," *Oeuvres Complètes* (Paris: Editions Gallimard, 1959), I, 862.

nuevos expedientes verbales sin caer en lo que él llama "ce sot et précieux jargon qui ôte toute vérité aux images et toute vie aux sentiments."⁴

El lenguaje heredado del neoclasicismo ahogaba a los románticos, y un mismo motivo explica siempre su queja: en el Prefacio de sus *Méditations* razonaba Lamartine: "L'âme est infinie, et les langues ne sont qu'un petit nombre de signes façonnés par l'usage pour les besoins de communication du vulgaire des hommes. Ce sont des instruments à vingt-quatre cordes pour rendre les myriades de notes que la passion, la pensée, la rêverie, l'amour, la prière, la nature et Dieu font entendre dans l'âme humaine."⁵ Se imponía, pues, la renovación lingüística. Así como la Revolución francesa trajo cambios en la estructura y en el gobierno de la sociedad, el romanticismo impuso la democratización de la lengua. Víctor Hugo resumía la insurgencia en estos versos de *Les Contemplations*:

Je suis le démagogue horrible et débordé
Et le devastateur du vieil A B C D

.....

La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;

.....

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier.

.....

Boileau grinça des dents; je lui dis: "Ci-devant
Silence!" et je criai dans la foudre et le vent:
"Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe!"⁶

No le faltaba razón para considerar el romanticismo como "una tempestad en el fondo de un tintero," porque, en último análisis, los temas de la poesía son eternos, y lo que se puede alterar es, con su interpretación, el lenguaje que los presenta.

Más cárcel, sin embargo, que las antiguas preceptivas, era la comprensión entre los hombres. Por mucho que el escritor quisiera ampliar la comunicación, tenía ésta un límite en la inteligencia del lector. Se les robó a la música y a las artes plásticas algunos de sus recursos, pero a la palabra misma no se le podía alterar el oficio original sin que perdiera su función. Era posible ordenarla de nuevo en la frase, moverla para que el insólito encuentro creara el efecto buscado, y poco más: inventar algunas, vestir otras a semejanza de las conocidas, rescatar las que el desuso había condenado al olvido, importarlas de otras lenguas, cambiarles su valor semántico o gramatical: así se enriqueció el vocabulario con neologismos, analogías, expresiones coloquiales, arcaísmos, préstamos y tropos.

Pero de todos los recursos a disposición de los innovadores, el adjetivo fue el

⁴ Jean Jacques Rousseau, "Lettre à Michel Huber," 24 décembre 1761, *Correspondance Complète* (Madison: University of Wisconsin Press, 1969), IX, 350.

⁵ Alphonse de Lamartine, "Première préface," 1849, *Méditations* (Paris: Editions Garnier Frères, 1968), 307.

⁶ Víctor Hugo, "Réponse a un acte d'accusation," *Les Contemplations* (Paris: Editions Garnier Frères, 1962), 13, 14 y 15.

arma más socorrida para la expresión romántica. No el plácido y natural de la época anterior, avalado por la tradición culta, sino el que prolongaba su fuerza y podía dar una luz inusitada al nombre, o ahondar en él para conmover su significado, y siempre en abundancia, recogiendo los matices todos que descubría la imaginación del escritor. En ese juego de artificio, a veces necesario y a veces por capricho, nace en el siglo XIX una especie de sensualidad verbal que lleva a los grandes aciertos y errores del romanticismo. Se preguntaba Musset sobre la esencia de la nueva escuela: "Qu'est-ce donc alors que le romantisme? Est-ce l'emploi des mots crus? Est-ce la haine des périphrases?... Est-ce le choix de certaines époques a la mode?... Est-ce la manie du suicide et l'héroïsme a la Byron? Est-ce de choquer le bon sens a la grammaire?" Y al responder que éstas no eran más que algunas de sus características externas concluía: "... c'est que nous pensons qu'on met trop d'adjectifs dans ce moment ci... Notre opinion concluante est que, si on rayait tous les adjectifs des livres qu'on fait aujourd'hui, il n'y aurait qu'un volume au lieu de deux... Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu... Nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose."⁷

La escisión esteticista

El nuevo campo del escritor justificaba ampliar el lenguaje permitiendo la entrada de vocablos que habían sido desterrados por considerarlos innecesarios o impertinentes. También se tuvo que aceptar el glosario que exigían los progresos técnicos, los cambios políticos y sociales, y la voluntad de llevar la cultura hasta el pueblo, e influir en él con la obra literaria. Como dijo Hugo, se anularon así las castas en que vivían las palabras. Por eso afirmaba Ferdinand Brunot que el primer artículo de la "Declaración romántica" podía reducirse a que "tous les mots naissent libres et égaux en droit." Este principio, imitando la fórmula de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, que consagró las ideas de Rousseau sobre la igualdad social, no le hubiera sido ingrato al mismo autor que tanto luchó también por aumentar el valor expresivo del idioma.⁸

Con el mismo impulso que se logró la liberación de la palabra, pudo ésta alcanzar existencia propia, y en ella una particular categoría estética. Así consideraba Brunot que el segundo artículo de su "Declaración" podía reducirse a que "la langue des poètes n'est pas seulement vérité, elle est beauté."⁹ Por este principio se llegó a lo que fue el arte por el arte. La famosa formulación, no el concepto, que ya se perfilaba en la antigüedad griega, la realizó al comenzar el siglo XIX el filósofo Víctor Cousin, que después tuvo tanta resonancia en Cuba, donde Luz y Caballero impugnó sus teorías sobre el eclecticismo. En los cursos de Cousin encontraron los románticos franceses a un inspirador.¹⁰ En sus

⁷ Alfred de Musset, "Lettres de Dupuis et Cottonet," *Oeuvres Complètes* (París: Editions du Seuil, 1963), 887 y 880.

⁸ Vid. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1775) y *Essai sur l'origine des langues* (1781).

⁹ Ferdinand Brunot, "Le romantisme et la langue poétique," *La Revue de Paris*, VI (1928), 320.

¹⁰ Armand Hoog, "Un intercesseur du romantisme: Victor Cousin vu par Stendhal," *Revue des Sciences Humaines* (1951), 149.

conferencias de 1818 desarrolló ideas que luego tendrían gran acogida entre los estetas: "L'Art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile; l'Art n'est pas un instrument, il est sa propre fin à lui-même... Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'Art pour l'Art."¹¹

Pero el culto exclusivo del arte por el arte no se practicó hasta la revolución liberal que subió al trono de Francia a Luis Felipe de Orleans, en 1830. A partir de entonces se afirman dos tendencias en el manejo del idioma: los que se mueven por "le gout du vrai," y los que practican "le gout de l'évasion."¹² Frente al compromiso social que se manifiesta en buena parte de los escritores, surge el compromiso artístico de Théophile Gautier. Ante Alfred de Vigny que se declara "une sorte de moraliste épique,"¹³ Víctor Hugo, que se convierte en "l'homme devoir,"¹⁴ la llamada de Lamartine para lograr que la poesía fuera algo más que "un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle," hasta convertirla en "la raison chantée,"¹⁵ y la afirmación de Lamennais de que "la fonction de l'Art consiste à attirer, par le charme du Beau, les hommes vers le Vrai qui est aussi le Bien,"¹⁶ equidistante en el tiempo de esa efervescencia utilitaria, se concentra el pensamiento de los estetas en el prefacio de Gautier a *Mademoiselle de Maupin*; allí afirma su autor: "Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid car c'est l'expression de quelque besoin... Je renoncerais très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen pour voir un tableau authentique de Raphaël, où une femme nue."¹⁷

Como observó Menéndez Pelayo, Gautier no fue el fundador de "una escuela distinta"; su labor se redujo a desarrollar "no solamente con predilección, sino con exclusivismo, uno de los elementos de la retórica romántica, y prescindiendo sistemáticamente de los demás, llegó a formar un mundo poético propio, que es la antítesis viva del de Lamartine y Musset, y que sólo se enlaza con ciertas partes de la obra múltiple de Víctor Hugo a modo de exageración disidente y cismática."¹⁸ Y es esa actitud frente al arte la que se extiende entre otros escritores a partir de 1848 por el fracaso de los intelectuales durante el Segundo Imperio, y luego llega a los parnasianos y simbolistas, y fundamenta el llamado modernismo en Hispanoamérica: allí está el culto preferente de la belleza, el individualismo y la negación de la literatura que pone todos sus recursos al servicio del hombre. Martí se dio cuenta de que el origen de los cambios no era en realidad de sus días; se pregunta: "¿Y entre estos neómanos de ahora, qué hay de veras que no estuviera ya en la literatura francesa de 1830, -o antes?"¹⁹ Así la voluntad de embellecer la

¹¹ Victor Cousin, "Cours de Philosophie," 22ème leçon, *Oeuvres* (Bruselas: Société Belge de Librairie, 1840), I, 413.

¹² Georges Matoré, *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe* (Ginebra: Slatkine Reprints, 1967), 189.

¹³ Alfred de Vigny, "Roman moderne; un homme d'honneur," 1843, *Journal d'un poète, Oeuvres* (Paris: Librairie Gallimard, 1934), 47.

¹⁴ Victor Hugo, "Ibo," "Au bord de l'infini," Livre Sixième, *Les Contemplations*, 247

¹⁵ Alphonse de Lamartine, *Oeuvres Diverses* (Bruselas: Louis Hauman et Comp., 1836), II, 266.

¹⁶ F. Lamennais, *De l'Art et du Beau* (Paris: Garnier Frères, 1872), 297.

¹⁷ Théophile Gautier, "Préface," *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Garnier Frères, 1966), 23 y 24.

¹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España, Obras Completas* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), III, 449.

¹⁹ José Martí, *Obras Completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), XXI, 428.

expresión, por su origen romántico, es, en distintos grados y con desigual acierto, común en los escritores del siglo XIX; por ejemplo, entre los hispanoamericanos, José Mármol y Juan María Gutiérrez, enemigos del arte por el arte, tienen descripciones preciosistas en *Amalia* y en *El capitán de patricios*, lo mismo que en Darío y en Gutiérrez Nájera aparecen ciertas inquietudes que no son características del modernismo. Lo que distingue a los dos grupos es la intención del embellecimiento, puramente artística en unos, y de preferencia eticista en los otros. Sólo con los prejuicios de éstos se explica que no llegara a sus escritos la renovación léxica de superior calidad que iban logrando los estetas. Lo excepcional en Martí consiste en no haberse dejado dominar por aquellas reservas e incorporar a su expresión cuanto halló conveniente para su propósito literario.

La afirmación ética

Producto de la eliminación de las reglas, por lo que el escritor se permitía todo tipo de libertades, y de lo que se consideró como desvío de la literatura en su función trascendente, hubo una marcada reacción de los enemigos del arte por el arte. Como en Francia, también en España se acogieron con entusiasmo las posibilidades que ofrecía la revolución romántica. La queja contra el idioma heredado es la misma que antes se vio: decía Alcalá Galiano en el Prólogo de *El moro expósito*: "Al introducir el clasicismo francés, los preceptistas españoles del siglo XVIII lo forzaron todo, lengua, hábitos, ideas; viniendo a ser sus composiciones sargas de palabras escogidas con esmero." Y al referirse a la obra del Duque de Rivas, explica el cambio léxico: "De intento se ha desviado del estilo igual y sostenido usado por la mayor parte de nuestros escritores... Ha mezclado... páginas en estilo elevado con otras en estilo llano... y como consecuencia forzosa de esta mezcla de estilos, es su lenguaje a menudo prosaico y humilde." Justifica entonces los arcaísmos, neologismos y préstamos que allí aparecen, y agrega: "Bien está que el poeta atrevido en la elección de voces, que se valga de giros nuevos, y hasta de palabras rejuvenecidas, o por él compuestas, o una u otra vez tomadas de otras lenguas, o en alguna rara ocasión de todo punto inventadas."²⁰

También Larra defendió la libertad en el decir que preconizaban los románticos. La época exigía los cambios: en un artículo de *El Español*, que repercutió mucho en Hispanoamérica, escribió: "La literatura es la expresión del progreso de un pueblo; y la palabra, hablada o escrita, no es más que la representación de las ideas..., de ese mismo progreso. Ahora bien: marchar en ideología, en metafísica, en ciencias exactas y naturales, en política, aumentar ideas nuevas a las viejas, combinaciones de hoy a las de ayer, analogías modernas a las antiguas y pretender estacionarse en la lengua que ha de ser la expresión de esos mismos progresos, perdonénnos los señores puristas, es haber perdido la cabeza." Pero al mismo tiempo que propugna la renovación lingüística, confiesa su aprecio de la literatura que él llama "apostólica y de propaganda," añadiendo estas ideas que recuerdan las de Lamartine en *La Destinée de la Poésie*:

²⁰ Antonio Alcalá Galiano, "Prólogo," Angel Saavedra, Duque de Rivas, *Obras Completas* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897) II, xxii y xxxii.

En nuestros juicios críticos preguntaremos a un libro: ¿Nos enseñas algo? ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues eres bueno. No reconocemos magisterio literario en ningún país; menos en ningún hombre, menos en ninguna época... No queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias que concede todo a la expresión y nada a la idea sino una literatura hija de la experiencia (y de la Historia, y faro, por lo tanto, del porvenir); estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas.²¹

En Hispanoamérica el romanticismo adquirió un matiz peculiar. Coincidió su llegada con la aspiración de establecer una cultura propia. Con el repudio de lo español tradicional y la afirmación de lo americano, la lengua se debía transformar. Cuando Esteban Echeverría volvió a la Argentina, a principios de 1831, acababan de suceder los acontecimientos políticos de Francia que antes se mencionaron, y Vicente Fidel López recordaba así aquella época: "Nadie hoy es capaz de hacerse una idea del sacudimiento moral que este suceso [la salida de los Borbones] produjo en la juventud argentina que cursaba las aulas universitarias"; en ese tiempo, dice, la juventud instruida aprendió "a pensar a la moderna y a escribir con intenciones nuevas y con formas novísimas."²² En la inauguración del Salón de Mayo declaró Juan María Gutiérrez: "Quedamos aún ligados [a España] por el vínculo fuerte y estrecho del idioma: pero éste debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de Europa."²³ Más tarde proclamaba Echeverría: "El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de España, porque es realmente precioso, es el idioma, pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir, de emancipación."²⁴ Por su parte, en *El Mercurio*, en Chile, en 1842, Sarmiento transcribía pasajes del artículo de Larra al que antes se hizo referencia, y lo firmó como de "Lord Argirof," que es un anagrama de Fígaro,²⁵ y en su siguiente trabajo confesó el "plagio" y añadía: Larra, "como nosotros ha declarado la incompetencia de un idioma vetusto para expresar nuevas ideas; como nosotros, en fin, ha recomendado la libertad en idioma y literatura como en política."²⁶

Tan preocupados con el lenguaje estaban los primeros románticos del Río de la Plata, que Alberdi los calificaba, y a la época, por boca de uno de sus personajes, como una "generación de frases, y nada más que de frases: época de frases, reforma de frases, cambio de frases, progreso de frases, porvenir de frases...

²¹ Mariano José de Larra, "Literatura. Rápida Ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir, profesión de fe," *Obras* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1960), II, 132 y 134.

²² Vicente Fidel López, *Evocaciones Históricas* (Buenos Aires: El Ateneo, 1929), 39.

²³ "Fisonomía del saber español; cuál deba ser entre nosotros," en Esteban Echeverría, *Dogma Socialista* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1940), 257.

²⁴ Echeverría, *Dogma Socialista*, 140.

²⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Obras*, I: *Artículos críticos y literarios, 1841-1842*. "La cuestión literaria," 25 de junio de 1842 (París: Belin hermanos, 1909), 248.

²⁶ *Ibid.*, "¡Raro descubrimiento!" 30 de junio de 1842.

Hombres de estilo, en todo el sentido de la palabra; estilo de caminar, estilo de vestir, estilo de escribir, estilo de hablar, estilo de pensar, estilo en todo y nada más que estilo: he ahí la vocación, la tendencia de la joven generación—el estilo, la forma: hombres de forma, forma de hombres."²⁷ Y ante el peligro de que aquella "generación de frases" pudiera pervertir la función que él le señalaba a la literatura, proponía en 1837:

La vida infinita, la vida universal, la vida humanitaria es lo que el arte está destinado a estimular con agentes poderosos y enérgicos. No es pues verdad que esté destinado al agrado, al placer, a la sensación: y que sus ramas sean artes de agrado, de recreo, como vulgarmente se denominan. Si el arte no tuviese, en efecto, otra misión, bien triste y despreciable fuera su rol; y jamás valdría la pena de hacer la ocupación de un hombre de juicio. Son artes de agrado, es verdad, pero es un pretexto, un medio, un incentivo el agrado, no un fin; en el fondo son artes de progreso, de sociabilidad, de civilización, de mejora; y cuando no son todo esto, son artes de nada, de frivolidad, de pequeñez, de miseria... Los espíritus frívolos y ligeros, tomando el medio por el fin, llegaron hasta la sensación, hasta el efecto, sin detenerse en el fin social, en el resultado ulterior de la sensación. Son los que han desacreditado el arte, porque sin duda, la misión de divertir, nada tiene de honorable. El verdadero artista, el verdadero poeta, es un hombre grave y sabio que, bajo el pretexto frívolo de la ilusión sensual, no esconde otras miras que las del engrandecimiento y elevación del género humano.²⁸

Igual que Sarmiento, Alberdi se sentía identificado con las ideas de Larra; por eso sus escritos en la prensa de Montevideo entre 1837 y 1839 los firma con el seudónimo de Figarillo, pues explicaba: "Me llamo Figarillo, y no otra cosa, porque soy hijo de Fígaro, es decir, soy un resultado suyo, una imitación suya."²⁹ Dos años más tarde, en la "Nota" que preparó para su "Crónica Dramática," "La revolución de Mayo," reitera: "Escribimos siempre para las ideas, no para el arte: anhelamos a tener razón, no a tener gracia. Cuando hemos sido comprendidos, hemos alcanzado todo lo que queríamos. Si pudiésemos hacer todo lo que escribimos, no escribiríamos nunca. La palabra no es para nosotros más que un medio de acción."³⁰

José Mármol se sintió obligado a explicar la especial función que le correspondía al poeta en América, y escribió en el Prólogo de uno de sus *Cantos del Peregrino*, en el número XII: "A veces nos extendemos a consideraciones históricas, a otras puramente políticas y que parecen ajenas a la poesía, pero esto proviene de nuestro modo de comprender la época y la misión de sus poetas en América... Creemos que los poetas americanos tienen más que nadie el deber triste, pero imperioso, de introducir con la música de sus palabras, en el corazón del pueblo, la verdad de las desgracias que éste desconoce, y el ruido de las cadenas que no siente."³¹ Por su parte opinaba Echeverría al explicar su posición como escritor: "Si bien concebimos la teoría de *l'art pour l'art* en Goethe, Walter Scott, y

²⁷ J. B. Alberdi, *Obras Completas* (Buenos Aires: La Tribuna, 1886), I, 386.

²⁸ *Ibid.* I, 245.

²⁹ *Ibid.*, I, 289.

³⁰ *Ibid.*, I, 473.

³¹ José Mármol, *Cantos del Peregrino* (Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1943), 239.

hasta cierto punto en Víctor Hugo, viviendo en países sólidamente constituidos, donde el ingenio busca lo nuevo por la esfera ilimitada de la especulación, nada progresista nos parece esa teoría en un poeta de la España revolucionaria, y aspirando con frenesí a su regeneración."³² Y desde su destierro Sarmiento se confesaba "socialista" porque su obra tendía "a la mejora intelectual de las masas"; "... que recorran todas nuestras publicaciones," decía, "y hallarán en todas partes la misma tendencia, el mismo fin, la mejora de la sociedad y el establecimiento de la libertad."³³

Los maestros cubanos del siglo XIX

Como sucedió en el Río de la Plata, Cuba no tenía, al iniciarse el romanticismo, una tradición literaria sobre la que habría de operar el cambio estético; de ahí la incertidumbre y la impureza de la nueva escuela: apenas las preceptivas habían empezado su obra ya tenían encima su negación, y a veces lo neoclásico y lo romántico se juntan en el esfuerzo por crear una conciencia nacional, o cambian de signo para adecuarse a la realidad histórica. Es así que el siglo XIX prolongó entre ríoplatenses y cubanos lo que tenía el XVIII de formativo y normador: era imperioso construir, y se hicieron restrictivas las reglas del quehacer artístico; de esa manera la literatura se mantuvo sometida a un estricto código ético. Puede así explicarse que en un país de tan grandes poetas, como lo fue Cuba en el siglo pasado, no sea difícil encontrar cierta reserva frente a la poesía como ejercicio menos provechoso, o que no contribuía siempre a mejorar las costumbres, lo mismo entre cultos que profanos, desde los tiempos de José Agustín Caballero hasta los de Mendive y de Martí.

En 1804 dio *El críticón de la Habana* los versos de un poeta anónimo que se quejaba del gusto preferente del cubano por las cosas materiales y del poco aprecio por su arte:

Aquí, Celio, se mira como un crimen,
O a lo menos se tiene por locura,
La risueña pintura del Parnaso.
Otras son las pasiones que se imprimen
Entre la juventud y edad madura:
La cosecha abundante
Y el valor de los frutos de la tierra
Este es todo el asunto interesante...

Y sigue la relación para concluir que hay muchos "sectarios de Epicuro" y muy pocos "discípulos de Horacio."³⁴ Cuando en 1864 nombraron a Mendive director de la Escuela Superior Municipal de Varones, hubo muchas protestas porque se trataba de un poeta. Tuvo que salir en su defensa el Conde de Pozos Dulces, quien

³² Echeverría, *Dogma Socialista*, 138.

³³ Sarmiento, *Obras*, I, "Concluye el análisis del artículo Romanticismo," 29 de julio de 1842, 318 y 319.

³⁴ Antonio Bachiller y Morales, *Apuntes para la Historia de las Letras y de la Instrucción Pública de la Isla de Cuba* (La Habana: Imprenta del Tiempo, 1860), II, 41 y 42.

desde *El Siglo* argumentaba: "La lira... no es más un instrumento armonioso... para producir en nuestras almas impresiones cuanto dulces, fugaces y pasajeras"; ya al poeta "no le son extraños ninguno de los grandes problemas del mundo intelectual y moral," y cita como ejemplos ilustres los casos de Hugo y de Lamartine.³⁵ Son bien conocidas las penas de Martí por su afición a las letras, desde la intolerancia de su padre hasta la incomprensión de algunos de sus contemporáneos, lo que justifica su timidez cuando publica la porción que cree menos "útil" de su obra: los dos libros de versos y *Amistad Funesta*.

El presbítero Caballero ejerció la mayor influencia en su época, como director del Seminario de San Carlos, Censor de la Sociedad Patriótica y orador notable. Por sus méritos y por su condición primada en la historia de nuestra cultura lo llamó Luz "hijo predilecto de América," y "Néstor literario de Cuba."³⁶ Lo que significó en el lenguaje su prédica antiescolástica quedó resumido en los versos que recitó uno de sus alumnos al iniciarse el curso de Filosofía Experimental, en 1815, donde dice en elogio:

Alma grande del sabio Caballero,
Que romper supo la servil cadena
De aquel estagirita
A quien ya toda la ilustración condena
.....
Ya no serán palabras sin sentido
Las voces que en las clases resonaban...³⁷

En su *Philosophia Electiva* censuraba "las reglas inventadas en forma arbitraria por los escolásticos," porque eran "confusas y hasta formuladas con muchas palabras absolutamente bárbaras," ordenadas "al derecho y al revés, dispuestas en pebre o estofado."³⁸ Por otra parte, las ideas de Caballero sobre las tareas literarias se concretan en una "Carta... a un amigo," que publicó en el *Papel Periódico de la Habana*, a principios de 1794. Se preguntaba allí el sabio Censor:

...¿cuántos escriben, no asuntos útiles para instrucción del público, sino enmarañados laberintos sólo por gala de ingenio y por hacer alarde de la pomposidad de una retumbante erudición?... ¿Es buen modo de servir a la Patria llenar dos librotos de bellísimas palabras, mucha bombolla, mucha exterioridad, y poquísima substancia? ¿Son acaso conducentes para la corrección de las públicas costumbres mil fruslerías impertinentes, concebidas en ingenios estériles, más para estragar el buen gusto y para seguir la moda, que para contribuir a la enseñanza pública?³⁹

³⁵ Vidal Morales y Morales, "Biografía," *Poetas de don Rafael María de Mendive* (La Habana: Miguel de Villa, editor, 1883), p. XXX.

³⁶ José de la Luz y Caballero, *Escritos Literarios* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1946), 179.

³⁷ José Antonio de la Ossa, en José Agustín Caballero, *Philosophia Electiva* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1944), p. LXXV.

³⁸ *Ibid.*, LXXI.

³⁹ *Papel Periódico de la Habana*, No. 4 (12 de enero de 1794), p. 54. Cit. en *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, Cintio Vitier, ed. (La Habana: Instituto del Libro, 1970), II, 10.

Además de Luz, Saco, Escobedo y otros cubanos de nombre, fue Félix Varela discípulo del padre Caballero; de él, que también fue su maestro, dijo el primero: "Mientras se piense en la tierra de Cuba, se pensará en quien nos enseñó primero a pensar."⁴⁰ Dejó Varela en su *Miscelánea Filosófica* muy curiosas observaciones sobre el lenguaje y la función del arte: con ellas, en forma rudimentaria, puede componerse una especie de poética. No se aparta de José Agustín Caballero: habla de Bacon Verulamio, a quien su maestro había dado a conocer en Cuba, y suscribe el principio de que "no conviene dar al entendimiento plumas para que vuele, sino plomo que le sirva de lastre." Y propone en un ensayo titulado "Imitación de la naturaleza en las artes":

... el gran arte consiste en ocultar el mismo arte... las obras pierden mucha parte de su mérito luego que se perciben los medios de que se han valido sus autores para formarlas... El deseo de ostentar destreza en vencer dificultades se notó por mucho tiempo en la poesía dejando a un lado la verdadera imitación de la naturaleza, que miraban muchos poetas como cosa de poco momento, y que no podía distinguirlos del resto de los cultivadores del arte... Hasta en la dicción hubo la más ridícula pedantería, escogiendo las palabras más raras y colocándolas del modo más forzado y confuso... Dijimos que la ostentación del poder en las artes, esto es, de la capacidad de superar dificultades, era un vicio que hizo perder todo el buen gusto en artes y ciencias por muchos años...

Y concluye que "la razón" debe presidir todo ejercicio literario pues es ella "la moderadora del gusto."⁴¹

Alumno de Varela fue Domingo del Monte, a quien Martí llamaba "el más real y útil de los cubanos de su tiempo."⁴² Fue el guía de su generación: formó a Heredia, enseñó a Milanés, a Palma y a Echeverría, y como a autoridad reconocida lo siguieron Luaces, Suárez y Romero, Zenea, Plácido, Villaverde y Manzano. Con una visión todavía neoclásica criticó a Lope, Calderón y Góngora, y a sus obras las consideraba "hermosas monstruosidades." A los románticos les censuró lo que calificaba de "literatura de réprobos... copia y modelo a la vez de la corrupción de las costumbres." Además de intentar una literatura nacional, como hace con su obra, defendió la originalidad nacida de cada escritor: "El mismo será su escuela, él se formará su estética particular sin cuidarse de clásicos ni románticos"; y con palabras de Raynal agrega: "... y hará que la lengua castellana 'resplandeciente como el oro puro, y sonora como la plata,' y en toda su pulcritud, pero también en toda su libertad, sirva de magnífico engaste a sus concepciones." Y concluye este trabajo, de 1838, el más acabado programa de esa corriente de pensamiento en Cuba, con estos juicios sobre "La poesía en el siglo XIX." Se pregunta qué debía hacer un poeta en aquellos momentos "de inquietud moral, vaga y cavilosa," y de "angustiosa crisis," y respondía:

⁴⁰ José de la Luz y Caballero, *Obras La polémica filosófica* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1946), III, 387.

⁴¹ Félix Varela, *Miscelánea Filosófica*. 3a. ed. (Nueva York: Henrique Newton, 1827), 37, 121, 23, 25 y 26.

⁴² José Martí, *Obras Completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973), V, 282. Las próximas citas de Martí irán seguidas del tomo y la página de esta colección.

Antes que poeta se considerará hombre, y en calidad de tal empleará todas las fuerzas de su ingenio en cooperar con los más artistas y filósofos del siglo, que sean dignos de llamarse hombres, es decir, que sientan con bríos de tal, y encierren en sus pechos corazones enteros y varoniles, a la mejora de la condición de sus semejantes... se revestirá de un espíritu militante y denodado, y en vez de renegar cobardemente de la humanidad, y abandonarla con su villanía, al verla degradada, o de encerrarse en su prosaico egoísmo, que sólo le inspire anacreónticas sensuales, elegías empalagosas o poemas delirantes y estrafalarios, en que él mismo sea su musa y su héroe, con voz sonora y persuasiva elocuencia enseñará la virtud al ignorante, confundirá al malvado, dará enérgica y poderosa confortación al desvalido y empeñará, en fin, recia y perenne lucha en favor de esa misma humanidad tan calumniada y tan digna de la sublime lástima del poeta. He aquí su verdadera misión en el siglo XIX, siglo de ideas graves, y predestinado a resolver en su cuerpo grandes y terribles problemas, pues debe tomar un carácter profundo y trascendental, y la poesía, más que todo...⁴³

No se aleja de estas ideas de del Monte su condiscípulo Luz y Caballero. De una u otra manera todo escritor cubano de la segunda mitad del siglo XIX, y algunos después de la República, se beneficiaron con las enseñanzas y el ejemplo del maestro de El Salvador. En su *Elenco* de 1835 manifiesta una actitud semejante a del Monte ante la polémica entre románticos y neoclásicos, y lo que justifica la creación ha de ser, otra vez, el mejoramiento del hombre:

La diversidad de usos y costumbres de los varios pueblos, y aun del mismo pueblo, según los tiempos, son una fuente perenne de novedad. Luego la literatura debe renovarse, no ya sólo en el modo, pero hasta en la sustancia. He aquí establecida la necesidad del romanticismo... La atención no se cautiva sino con novedades. Además, reformar la literatura, haciéndola un instrumento de mejora moral: he aquí su alta misión... Pero si por una parte es lícito abrir nuevos caminos al ingenio, haciendo el grupo de las reglas, jamás es permitido sacudir el yugo saludable de la razón; y esto han hecho infinitos románticos.

E impugnando las ideas de Cousin sobre la belleza y la moral, a las que antes se hizo referencia, insiste en su *Elenco* de 1840: "... aquí se nos revela que la cuestión del arte es a un tiempo la misma de la filosofía, de la moral y de la religión... La belleza de los objetos es un medio de levantar nuestro espíritu, y por consiguiente de educarnos y morigerarnos por el intermedio de los sentidos."⁴⁴ En los *Aforismos* confirma sus juicios sobre la misión de la literatura, aún más cerca de Martí: "Escribir es escoger." "Lucir lengua—o dejarse de la lengua gobernar, y no gobernarla a ella—es propio de escritores adocenados." "La palabra es más poderosa que el cañón." "Las palabras, no más que palabras, nada valen sino cuanto que representan cosas."⁴⁵ Por eso afirma, exponiendo el programa educa-

⁴³ Domingo del Monte, *Escritos* (La Habana: Cultural, S. A., 1929), II, 198, 93-94.

⁴⁴ José de la Luz y Caballero, *Elencos y Discursos Académicos* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1950), 74 y 169.

⁴⁵ José de la Luz y Caballero, *Aforismos y Apuntaciones* (La Habana: Editorial de la Universidad de la Habana, 1945), 36, 346, 381, 395 y 410.

cional del colegio de Carraguao, "que sería lo más esencial de todo manejar con cuanta perfección se pudiera la lengua nativa... para poder influir... para convencer y persuadir." Y consignó allí un deseo que años más tarde se habría de realizar: "Ojalá," dijo, que de esa manera formados en las letras, "haya muchos jóvenes entre nosotros que aspiren a influir en sus hermanos."⁴⁶

Recordando a su maestro, dijo Martí que Mendive amó a Luz y Caballero con "cariño de hijo" (V, 250). Cinco profesores de El Salvador pasaron a la Escuela de Varones, de Mendive, y con ellos también se difundió en aquel centro la prédica de Luz. La ideas literarias de Mendive se encuentran en la *Revista de la Habana*, que él fundó y mantuvo desde 1853 hasta 1857 con la ayuda de José de J. Q. García. La preocupación ética de esta publicación es notable. Aunque desfilaron por ella muchos escritores de prestigio, tenía ya en su tiempo fama de pacata y de gusto conservador. En ella se hizo una campaña a favor del *Cours familier de Littérature*, de Lamartine, para obtener suscripciones que ayudaran al poeta francés, "el poeta por excelencia," "en su precaria situación." Cuando pasó por la Habana su representante se hospedó en casa de Mendive, y el aviso que se publicó en la *Revista* habla de los cubanos que pertenecen a "la familia" de Lamartine, y que participaron en la colecta, y allí están, entre otros, los nombres de Luz, Ramón de Palma, Echeverría, Zambrana, José M. de Cárdenas, Suárez y Romero, Mendive y García.⁴⁷

Además de trabajos de los mencionados, hay allí colaboraciones de del Monte, Zenea, Fornaris, Joaquín Lorenzo Luaces, Bachiller y Morales (sus *Apuntes*), Tanco, Miguel Tolón, Rafael Matamoros, José S. Jorrín y J. M. Mestre. Hasta sus páginas llegó la polémica francesa entre "los campeones del arte puro y los apóstoles de la reforma social," presentada por un escrito publicado en París en 1835, y traducido con el título "Moralidad en la poesía" (III, 227-267). En otro artículo se habla de "el hábito misionero" de Milanés (IV, 278); en otro, de "la dolorosa influencia de la poesía moderna" (IV, 169); y algunos estudios anuncian los caminos más frecuentados por la *Revista de la Habana*: "¿Qué influencia debe concederse a las novelas y otras obras de ingenio en la moral pública y privada?" "¿Es la civilización el origen de la inmoralidad en las sociedades modernas?" "El suicidio a los ojos de un moralista." "Cátedra moral," etc.

Fue esta crítica la primera que debió conocer Martí, en particular la que allí apareció de Mendive. Al enjuiciar éste las *Poesías* de Fornaris recordaba "las producciones literarias que en la época del ilustrado del Monte se publicaban," y dice preferir a los escritores de entonces porque, "apoyados en el áncora salvadora del buen gusto, daban de mano todo lo que en su concepto era superficial, todo lo que era ampuloso y que como tal no proporcionaba saludable pasto a la inteligencia" (VI, 256). Al reseñar un libro del español Selgas y Carrasco, vuelve Mendive al mismo recurso y lo alaba porque encuentra "la imaginación del poeta apoyada siempre en la razón que es el áncora de la fantasía," y porque lo ve "armado, por otra parte, de un gusto tanto más saludable cuanto que ha sido adquirido en la

⁴⁶ José de la Luz y Caballero como educador (La Habana: Cultural S. A., 1931), 16.

⁴⁷ *Revista de la Habana*, V (1856), 327, 328. Las próximas citas de esta revista irán seguidas del tomo y la página entre paréntesis. En dicho *Cours* Lamartine insiste en sus ideas: "... les vrais poètes chantent la vérité et la vertu, pendant que les poètes inférieurs chantent les sophismes et le vice." *Cours familier de Littérature* (Paris: Librairie Garnier Frères, 1926), I. 54.

lectura de los buenos modelos" (VI, 276). Y cuando se refiere a los *Himnos y Quejas*, de Antonio Arnao, otro académico de Madrid, amigo y par de Selgas, también lo elogia porque se mantiene "distante de esas producciones esclavas de la palabra, poesías hechas en molde, formadas y escritas matemáticamente, en las que brilla el arte y falta la inspiración." Y resume así su pensamiento que anuncia con claridad a Martí:

No bastan hoy, ni han debido bastar nunca a la poesía, estas dos importantes condiciones: pensamiento y forma. Es preciso que envuelva un propósito, que camine a fin más o menos filosófico, más o menos profundo, pero siempre bueno: es indispensable que hable a la humanidad entera y que despierte los buenos instintos que Dios ha colocado en el corazón del hombre como la más rica de sus dádivas (V, 27).

Martí y el idioma

En la esencia de esta tradición se formó Martí, a la que nunca fue desleal; por el contrario, su virtud y su talento la enriquecieron con mayores márgenes y más positivos alcances. Como se indicó antes, fue único en cuanto que supo incorporar las formas y los modos de los estetas franceses a su arte misionero, y manejarlos de manera inigualable. En la defensa del arte al servicio del hombre es mayor su celo y, por supuesto, su trascendencia, pero no fue excepción entre sus contemporáneos: Varona, Piñeyro, Montoro, Sanguily, Merchán y Ricardo del Monte, por citar nada más que a los críticos de más influencia en sus días, con naturales oscilaciones, no se alejan de los principios establecidos por los maestros: la palabra en ayuda del pensamiento, y la literatura empeñada en la superación social.

Por eso Martí piensa que la lengua "legítima y propia de América," debía ser la que tuviera "toda la lozanía del buen pensar, donde el lenguaje sigue a la idea" (VII, 428). Lo que califica, pues, al escritor, es "la determinación de subordinar el lenguaje al concepto" (V, 128), y así repudia a los que cultivan la expresión descuidando el pensamiento: los llama "modernos escritores" (XXIII, 295), y declara, "Ni ha de decirse escritores, sino pensadores, en justo castigo de haber venido dando funestísima preferencia al arte de escribir sobre el de pensar" (XXIII, 296). "La belleza superior," advierte, "viene al lenguaje, de expresar directamente la pasión, la esencia y el concepto" (V, 128), y "la originalidad del lenguaje ha de venir de la originalidad de la idea" (XII, 505). Entonces anota en sus apuntes la lección del Padre Velasco, autor del *Arte de Sermones*: "Las palabras que no dicen algo, no las digas," y concluye: "Los adjetivos, metáforas y frases, si no declaran más bien la verdad, no son galas" (XXI, 321), lo que en otra oportunidad repite: "Ha de borrarse del papel toda frase que no encierre un pensamiento digno de ser conservado, y toda palabra que no ayude a él" (XXIII, 296).

Crear un lenguaje que fuera vehículo de la idea, y no distracción de ella, exigía la búsqueda de "la palabra propia, necesaria y gráfica," la "caza del vocablo" sin la cual "no hay belleza durable en la literatura" (V, 128). De ahí que sintiera la necesidad de aprovechar toda la fuerza expresiva de los términos, "saber de dónde

viene cada palabra que se usa, y qué lleva en sí, y a cuánto alcanza" (VII, 234). Para eso había que levantar la "capa que le envuelve, que es el uso," e "ir hasta el cuerpo" de ellas, a "su significación real, etimológica y primitiva, que es la única robusta, que asegura duración a la idea expresada" (XXI, 164).

Pero Martí conocía también "la imperfección de la lengua... para expresar cabalmente los juicios, afectos y designios del hombre" (VII, 235), en gran parte debida al desuso de voces y a la inopia—la falta de vocablos para expresar un pensamiento o nombrar objetos—, lo que justifica su defensa, en la *Revista Venezolana*, del arcaísmo y del neologismo: "De arcaico se tachará unas veces... al director de la *Revista*, y se le tachará en otras de neólogo; usará de lo antiguo cuando sea bueno, y creará lo nuevo cuando sea necesario: no hay por qué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas" (VII, 212).

Como la más notable deficiencia del español era la falta de lo que Martí llamaba "vocablos científicos," celebra en 1884 la publicación del *Diccionario Tecnológico*, del cubano Néstor Ponce de León, porque adentraba "con discreción y propiedad la lengua corriente y necesaria de la industria y el comercio en el idioma" (VIII, 319). Martí mismo emplea términos nuevos, no aceptados ni en aquel *Diccionario* que prometía no intimidarse ante ningún "purista timorato,"⁴⁸ y habla de "electrotipar" (XIII, 423) en la imprenta, de "máquinas de frigorizar" (X, 337) en la industria de la carne.

Por otra parte, ¿cómo referirse a las prácticas y a las instituciones políticas, tema frecuente en sus escritos, sin recurrir a vocablos nuevos? De ahí que los creara para hablar de la injusta acusación que pesa sobre los latinos de ser "oficinescos, gobernívoros y burómanos" (XII, 73); y el de "funcionarismo" para referirse a la clase que habría de surgir bajo el estado socialista al dominar las actividades de la vida y del comercio: "De ser esclavo de los capitalistas, como se llama ahora, iría [el hombre] a ser esclavo de los funcionarios... Y como los funcionarios son seres humanos, y por tanto abusadores, el funcionarismo autocrático abusará de la plebe cansada y trabajadora" (XV, 391).

También la insuficiencia del lenguaje para expresar los fenómenos del espíritu y los procesos intelectuales fue motivo de múltiples innovaciones de Martí. Desde muy temprano en su carrera de escritor ensaya expedientes originales: habla de la "postvida y antevida" (XVII, 105), de "entresoñar" (XVII, 58), de las "ideas... posterrenas" (XV, 42), de la vida "postadquirida" y "prenatural" (VII, 230), del carácter "prehecho" del hombre y su "postexistir" (XV, 388), de que "preexiste" (XXI, 43), de la capacidad de "transpensar" e "impensar" (XXIV, 16), de las "imaginaciones" (VI, 333)—sustantivo necesario para indicar el producto de la meditación—y de "anteciencia y antevista" (XXII, 307), para calificar al genio.

Otra fuente para el léxico consistiría en el vocablo americano: de las "voces nacidas en América" dejó un extenso glosario (VIII, 119-30). Para Martí los idiomas habían de "crecer como los países, mejorando y ensanchando con elementos afines a sus propios elementos" (XV, 443). En sus crónicas de viajes

⁴⁸ Néstor Ponce de León, *Diccionario Tecnológico. Inglés-Español; Español-Inglés* (Nueva York: Imprenta y Librería de N. Ponce de León, 1883), p. IV.

abundan, por lo tanto, nombres de la vegetación, de los animales, de las costumbres: en alguna oportunidad corrige el uso diciendo "cañales" (VII, 128) en vez de cañaverales—como es propio al referirse a cañas y no a cañaveras—, aunque vuelve luego a la forma tradicional; o dice que en Guatemala los hombres de la planicie son "los más recios... para el trabajo, y más voluntarios" (VII, 136), incorporando el adjetivo de la lengua de los campesinos para distinguir a los más dispuestos al trabajo; o explica en Cuba cómo "el curujeyal da al cielo" (XIX, 235).

Además de la necesidad de enriquecer el idioma, creía Martí que la lengua americana debía de caracterizarse por lo que él llama "el amor natural, como reflejo de n[uestra] naturaleza, a la abundancia, lujo y hermosura" (XV, 443). Es en ese contexto que han de explicarse muchos de sus pasajes detallados y primorosos; como todo en el lenguaje, los emplea no para servir de mero ornamento, sino para resaltar la idea. En sus apuntes sobre la Lengua Castellana en América indica que una de las condiciones de ella era "el regalo de la palabra... como [de] quien va desenvolviendo despacio una joya pa[ra] que la atención se fije más y se la vea mejor; así en paisajes ricos se va desenvolviendo la idea, mas no... con frases inútiles, sino con las necesarias y graduadas para excitar el interés, sin quitarle precisamente con lo q[ue] parece que lo da, con el sobrecargamiento de palabras" (XV, 443). Es decir, la descripción precisa del objeto bello, la imagen colorida y musical, no eran para él fines, como lo serían en la obra de los estetas, sino recursos que debían usarse sin exceso para "excitar el interés" en la idea y producir así su mejor entendimiento.

En ese lenguaje gráfico y armonioso, el verbo y el adjetivo tenían especial importancia. Aquél comunicaba el movimiento, y merecía la alabanza de Martí en la prosa de Cecilio Acosta, donde "todo el proceso de la acción está en la serie de ellos, en que siempre el que sigue magnifica y auxilia el que antecede" (VIII, 161). Del adjetivo provenían el color y la concisión; por eso critica el lenguaje de Bachiller y Morales, porque "su adjetivo no pinta" (V, 151), mientras elogia el de Spencer porque "le ahorran párrafos" (XV, 387). En la obra de Martí el adjetivo logra el máximo poder de condensación, y quizás su mayor originalidad resida en los que deriva de personajes históricos y literarios o topónimos, ya que en una sola palabra evoca la historia y las características múltiples que se asocian a la figura o al lugar. ¿Cuántas no ahorra al decir que el enojo de Emerson "era moisiaco" (XIII, 19), que un niño de Livingstone tenía "formas narcíseas" (XIX, 38), que la precaria tranquilidad de Curazao era una "chíprea paz" (XIX, 131), que una alegoría en la cubierta de *The Century* era "vincesca" (XIII, 431), que estaban ausentes en la oratoria de Conkling las "imágenes quasimodescas" (XIII, 431), que la de Wendell Phillips era "aristofánica" (XIII, 62) y que los escritos en la *Revista Venezolana* no iban a dolerse con "boabdílea rima" (VII, 198)?

Los románticos sintieron la necesidad de reformar el idioma, y a ese impulso responde Martí con un programa que incluye todas las partes de la oración, como muestran los ejemplos citados. Pero el regalo y la novedad en él, de acuerdo con la prédica de sus maestros, ha de entenderse siempre en razón de su utilidad y eficacia: "Las palabras deben ser urnas de ideas," dice (XXII, 315); "la palabra es una coqueta abominable cuando no se pone al servicio del honor y del amor" (II, 216); "la palabra de mera verba y sin propósito es desdeñable y repulsiva, como las pinturas de una meretriz" (II, 258); "las palabras están de más cuando no

fundan, cuando no esclarecen, cuando no atraen, cuando no añaden" (IV, 248); "el lenguaje es humo cuando no sirve de vestido al sentimiento generoso o a la idea eterna" (XIII, 177)—conceptos que se resumen en sus seguidillas "A la palabra," en las *Flores del Destierro*:

Alma que me transportas:
 Voz desatada
 Que a las almas ajenas
 Llevas mi alma;
 Cinta, cinta de fuego
 Que pura y rauda
 A los sueltos humanos
 Alegres y atas.

 Arabe, árabe fiero—
 Que en su dorada
 Hacanea parece
 Volante llama;—
 León, león rugiente
 De la montaña
 Que como alud de oro
 Al valle baja,
 Y en el villano impuro
 La garra clava,
 Y en el dormido alumbra
 El sol del alma
 (XVI, 279-80)

Martí y la literatura

No es distinta la actitud de Martí ante la creación literaria. Sabe bien los dos caminos que lleva el arte, de manera tan visible entre los escritores de Francia, donde circunstancias especiales habían acentuado la disidencia. Cuando está en los trajines de *Ismaelillo*, en 1882, se refiere a la obra del poeta francés Augusto Barbier, con motivo de su muerte. Se había iniciado éste en el oficio que Martí admiraba porque "ponía el dedo acusador en la frente de los culpables, y les flagelaba las espaldas con un sarmiento de acero." La lengua de Augusto Barbier "era a la par brutal y melodiosa: sus versos no eran angelillos retozones, ni damisela de corte, sino jueces y profetas." Pero Barbier había cambiado: se dejó seducir por una forma de arte indiferente, porque "no hay en tiempos bonancibles poetas grandes," y cuenta Martí:

... se dio Barbier a estudiar, no ya en la vida, generosa maestra, sino en libros, maestros muertos. Su genio debilitado por su primer esfuerzo, se reencendía a veces al sol de Italia, o al calor de la indignación, este otro sol. Hasta que al fin, con asombro y pesar de los que habían visto en los yambos a un poeta desembarazado, nuevo y viril... no fue ya su musa como aquella madre de los campamentos galos, que

con la profecía sacra en los labios, y la rama del muérdago en su mano, guiaba desnuda de pies y de cabeza a las huestes heroicas de sus pueblos, sino dama de letras reposada, temerosa del sol y de la nieve, trocada de color a puro afeitado, que cultiva, entre ancianos almibarados y risueños, flores de ingenio al fuego de la estufa. Y el corcel árabe se trocó en pacífica hacanea, en la que cabalgaba sonriente, en su traje de sedas antiguas y abalorios, la acariciada Academia.

Y en contraste con la desviación de Barbier trae el ejemplo de Víctor Hugo, que acababa de cumplir ochenta años, y a quien Martí califica de "apóstol" de los franceses: "He ahí una mano generosa, ya que no sabe escribir más que la palabra suma: amor..." Y enseguida concluye: "He ahí un anciano resplandeciente, en cuyos ojos tristes y centelleantes se adivina el noble menester del alma humana, de quitarse sus ropas de tarea y vestirse en la región de la luz serena su manto de triunfo... Sólo tienen derecho a reposar los que restañan heridas... y Víctor Hugo hace misión de restañar heridas... Hugo ama y tiembla" (XIV, 424-28).

En el capítulo "Le Beau serviteur du Vrai," de *William Shakespeare*, el propio Víctor Hugo había hecho un enfrentamiento de las ideas de los que llama "Purs amants de l'art" (los "olympiens," los parnasianos, y cuantos proclamaban el culto del arte por el arte) con las de los comprometidos con "L'art utile," dedicados a un noble "apostolat," sin creer que el arte se disminuye por servir al hombre. Allí recomendaba: "Dévouons-nous au bien, au vrai, au juste"; confirma la apreciación de Martí, "Le prodige qui n'aime pas est monstre. Aïmons! aïmons!", y expone su programa estético:

La pensée est pouvoir. Tout pouvoir est devoir. Au siècle où nous sommes, ce pouvoir doit-il rentrer au repos? Moins que jamais... Entrer en passion pour le bon, pour le vrai, pour le juste; souffrir dans les souffrants; tous les coups frappés par tous les bourreaux sur la chair humaine, les sentir sur son âme... pousser pêle-mêle hommes, femmes, enfants, blancs, noirs, peuples, bourreaux, tyrans, victimes, imposteurs, ignorants, prolétaires, serfs, esclaves, maîtres, vers l'avenir, précipice aux uns, délivrance aux autres; aller, éveiller, hâter, marcher, courir, penser, vouloir, à la bonne heure, voilà qui est bien. Cela vaut la peine d'être poète. Prenez garde, vous perdez le calme. Sans doute, mais je gagne la colère. Viens me souffler dans les ailes, ouragan!

Por esa concepción de la poesía, Víctor Hugo condena expresamente el culto del arte por el arte, y declara no haber tenido nunca conexión con esa práctica: "On peut lire de la première à la dernière ligne tout ce que nous avons publié, on n'y trouvera point ce mot. C'est le contraire de ce mot qui est écrit dans toute notre oeuvre, et, insistons-y, dans notre vie entière." Por eso tanto él como Martí, en estos trabajos tan parecidos en credo y mensaje, y a veces en estilo, citan con deleite la misma frase de André Chenier: "Toi, vertu, pleure si je meurs";⁴⁹ "Llora—decía Chenier a la virtud,—llora si muero" (XIV, 424-25).

Pocos días después de la crónica sobre Augusto Barbier y Víctor Hugo, en otra para *La Opinión Nacional*, de Venezuela, Martí vuelve a referirse a las dos

⁴⁹ Víctor Hugo, *Oeuvres Complètes*, Philosophie, William Shakespeare (LXX) (París: J. Hetzel & Cie., s.f.), 253, 54, 59, 63, 67, 70 y 71.

vertientes de la literatura, ahora con motivo de la entrada en la Academia de Sully Prudhomme. Admira su labor: es poeta, repite, "porque ama a los hombres." Y explica: "Estos tiempos no son de vagar, sino de obrar. De nuevo se han confundido las lenguas de los obreros de la torre; y los unos traen escalas para subir, y los otros azadas y piquetas con qué demoler. Hay un gran ruido de vendas que caen a tierra. Los hombres ven sus llagas, y, discutiendo los modos de curarlas, no ven que crecen. No se tiene frente a tanta angustia derecho a soñar." Habla entonces, con la expresión de Víctor Hugo en *William Shakespeare*, de la "poesía útil" de Sully Prudhomme, y hace otra comparación para dar relieve a su juicio: ésta con la que llama "churrigueresca hecha a manera de portada de iglesia o de bastidores de teatro, muy llena de recovecos y armazones, y de papelillos de colores brillantes." Es la de los parnasianos, esos "trabajadores del verso a quienes la idea viene como arrastrada por la rima," cuyos versos, a fuerza de medida y de artificio suenan "como agua de cascada sobre peña, muy melodiosamente, mas queda de ellos lo que del agua, rota al caer, queda, y es menudo polvo." Y con una serie de apotegmas suscribe las ideas de Hugo: "La poesía es un dolor. Desgarra el pensamiento, las entrañas del poeta, como desgarra el hijo las entrañas de la madre. La poesía unge, y da el poder de unguir. El poeta es aposento de un ser divino, luminoso y alado, que rompe el pecho del poeta cada vez que abre en su cárcel las alas. El poeta es devorado por el fuego que irradia. No hay verso que no sea una mordida de la llama. El resplandor más vivo viene del dolor más bárbaro" (XV, 263-67).

Así se expresaba en los días de *Ismaelillo*. Por citar sólo los momentos en que está Martí de poeta en público, habrá que recordar otro comentario suyo sobre el mismo tema, de cuando escribe los *Versos Sencillos*. Analiza entonces la obra del cubano Francisco Sellén, que no es, dice, de aquéllos "que echa una hormiga a andar, con una pompa de jabón al lomo," sino de los que "llama a triunfo y a fe al mundo y mueve a los hombres cielo arriba." Y comenta: "Poesía es poesía, y no olla podrida, ni ensayo de flautas, ni rosario de cuentas azules, ni manta de loca, hecha de retazos de todas las sedas, cosidos con hilo pesimista, para que vea el mundo que se es persona de moda, que acaba de recibir la novedad de Alemania o de Francia." Era de esperar el entusiasmo de Martí por las *Poesías* de Sellén, por la vocación humanitaria del autor, y por su vida virtuosa: "El dobla la fagina del castigo...; él echa a tierra a latigazos... al perezoso; él consuela a los que padecen sin miedo. No es hombre para quejarse del peso, como amante de tocador, y andar sobre los demás chupando almas y dejándolas en gollejo al borde del camino, sino para acompañarlas mano a mano, cantando en la pena la canción del valor: y si se le cansan de andar, echárselas al hombro" (V, 186).

Ante esta crónica tan llena de alusiones cabe preguntarse, pues no lo dice, en quién más pensaba Martí. ¿Qué otra obra tenía en mente al escribir estos juicios tejidos al elogio de Sellén? Allí hizo estas comparaciones y comentarios:

Su pena no es de adorno, como la de los dudadores de oficio, que no ven que en la creación todo afirma y persiste, y se van en cuanto la doncella sirve los vinos y pasteles; ni le copia a los franceses el pesimismo traducido del alemán...

No es suya la eternidad sombría de Leconte de Lisle... no es su helenismo de ese segundón que traspone a las lenguas de ahora los idilios de flauta y pezuña, y echa a

andar a los sátiros de chistera y casaca... Ni entiende Sellén por helenismo lo que otros, que cincelan el mármol y se olvidan de ponerle sangre... brilla por sus poesías originales en época de tantas mezclas como la de ahora, donde los pueblos copian desmedidamente lo de otros... bebiéndose por novelería, o pobreza de invención, o dependencia intelectual, cuanta teoría, autóctona o traducida, sale al mercado ahíto.

En América se padece de esto más que en pueblo alguno... ahora, con el apetito de lo contemporáneo, lo accesible del idioma y el ansia loable de la perfección, lo que empieza a privar es lo de los franceses, que no tienen en esta época de tránsito mucho que decir... y rematan la forma... donde vacían cuanto hallan en lo antiguo de gracia y color, y riman por gala y entretenimiento, el pesimismo de puño de encaje que anda de moda... lo cual no ven de lejos los poetas de imaginación, o toman como real, por el desconsuelo de la vida, los que viven con un alma estética, en pueblos podridos o aún no bien formados...

No está el arte en meterse por los escondrijos del idioma, y desparramar por entre los versos palabras arcaicas o violentas; ni en deslucirle la beldad natural a la idea poética poniéndole de tocado como a la novia rusa, una mitra de piedras ostentosas... (V, 181-91)

No es difícil suponer que cuando Martí escribe esta crónica en septiembre de 1890, para *El Partido Liberal*, de México, tiene en mente la obra de Darío, en particular la biografía de Pedro Balmaceda, *A. de Gilbert*, publicada a principios de ese año en El Salvador, la conmovida evocación de su compañero de ideales artísticos y de la bohemia de Chile, que acababa de morir, defensor "de aquella trinidad de cosas que gustaba Gautier" ("boire sans avoir soif, battre le briquet, faire l'amour en toutes saisons"), y que padecía de neurosis, "el mal del siglo."⁵⁰ Y más aún tendría presente Martí la segunda edición de *Azul*, de 1890, libro que el propio Darío consideraba una "producción de arte puro, sin que tenga nada de docente ni de propósito moralizador,"⁵¹ en particular los cuentos "La ninfa," "El rubí," "El sátiro sordo"; los versos de "Primaveras," del "Año lírico," y el juicio de Juan Valera, que llevó de prólogo.

¿Cómo explicar el total silencio de Martí ante la obra de Rubén Darío? En un apunte sin fecha había escrito el plan de un estudio, "Los poetas jóvenes de América": siguen trece nombres: "Sierra, Andrade, Obligado, Mirón, Gutiérrez Nájera, Peza, Darío, Acuña, Cuenca, Puga, Palma, Tejera, Sellén" (XVIII, 287). Excepto Díaz Mirón y Puga y Acal, que Martí sólo menciona en cartas, de todos los demás publicó algún juicio: breves comentarios de Rafael Obligado (VII, 368) y Manuel Gutiérrez Nájera (V, 469); análisis más completos de los demás: Justo Sierra (VI, 211), Olegario Andrade (VIII, 166), Juan de Dios Peza (VIII, 204), Manuel Acuña (VI, 369), Agustín Cuenca (VI, 453), José Joaquín Palma (V, 93), Diego Vicente Tejera (V, 383), y de Francisco Sellén, además del mencionado antes, otro, en *La Ofrenda de Oro*, de Nueva York, a fines de 1890 (V, 193). ¿De Darío? Ni una palabra. No puede suponerse que Martí no le conocía bien la obra: desde 1888 Darío colaboraba en *La Nación*, de Buenos Aires, de cuyo periódico era Martí corresponsal en Nueva York hacía ocho años; ni que no estaba al tanto de lo que sucedía en la América Central, donde residió Darío desde 1889 hasta 1892: en

⁵⁰ Rubén Darío, *Obras Completas* (Madrid: Afrodiseo Aguado, 1950), II, 165 y 226.

⁵¹ *Ibid.*, I, 203.

noviembre de 1890 Martí publica su artículo sobre "La muerte del guatemalteco Barrundia" (VIII, 105). Al año siguiente aparece un trabajo de Darío, dedicado "A José Martí," en *La Revista Ilustrada de Nueva York*,⁵² poco después de allí mismo dar Martí sus crónicas sobre "La Conferencia Monetaria de las Repúblicas de América" (VI, 157), y sobre "Las Crónicas Potosinas" (VII, 379). ¿Habrá obedecido el silencio de Martí a aquel principio que enunció en carta a José Joaquín Palma, "cuando tengo que decir bien, hablo. Cuando mal, callo. Este es mi modo de censurar" (V, 95)?

Ni el arte magnífico de Darío, ni su encanto personal, hubieran podido esconder las reservas que sentiría Martí ante aquel infeliz, aunque regalado nicaragüense, rector de un movimiento puramente esteticista, indiferente a la realidad social y política de la América Latina, extranjerizante, individualista, aristocrático y escéptico. Más tarde, cuando el abrazo en el Hardman Hall, de Nueva York, en 1893, que cuenta Darío, y el cariñoso saludo "¡Hijo!"⁵³ Martí no está de crítico y sí en los apuros de la guerra, y le agradece al diplomático generoso y al poeta de nombre la visita a un mitin donde peligraba su crédito revolucionario.

Para Martí la belleza tenía como función el perfeccionamiento humano, y la misión del arte era sagrada en cuanto que podía revelar esa belleza. "Mejora y alivia el contacto constante de lo bello" (XVIII, 205), decía, y en esa fe disculpaba al artista en busca del tesoro: "Oficio de dorador se hace ahora en las letras: urge que se haga oficio de minero" (X, 135). Y precisa en otra ocasión: "El arte afirma los sentimientos que expresa, los cuales crecen en el alma, de tenerlos siempre delante de los ojos en una forma hermosa. Y otro servicio hace el artista. Y es que representando en lo que tiene de bello el sentimiento, acostumbra al espíritu a verlo de esta manera, y se prepara a rechazar en la hora de los extravíos todo lo que desluzca o falsee" (VII, 262). Además de esa capacidad de redimir, encuentra el arte en Martí su mejor justificación al servir la verdad, el primer altar del apóstol: "Se ha de cuidar de la hermosura, como de la libertad, porque las verdades mismas andan más de prisa por los caminos bien atendidos" (V, 51). "La verdad llega más pronto a donde va cuando se la dice bellamente" (I, 325). "La verdad ha de darse envuelta en mieles. Ha de hacérsela risueña y amable, para que el hombre seducido por su apariencia externa, se acerque a ella, y la oiga sin saber que la oye" (XXIII, 321). Y se pregunta: "¿Qué es el arte sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerla a la vez, de manera que perdure y centellee en las mentes y en los corazones?" (XIII, 395). Por eso sus ideas sobre la literatura se resumen en esta máxima que podría presidir toda su obra: "Narciso no se ha de ser en las letras, sino misionero"; y la advertencia que sigue: "No se ha de escribir para hacer muestra de sí, y abanicar como el pavón la enorme cola, sino para el bien del prójimo" (X, 374)

Conclusión

El romanticismo supo liberar la palabra sometida por los preceptos

⁵² Rubén Darío, "La Risa," *La Revista Ilustrada de Nueva York*, X, 9 (1º de septiembre de 1891), 591.

⁵³ Rubén Darío, "Autobiografía" (1912), *Obras Completas*, I, 99.

neoclásicos. Al principio bastó lo necesario para comunicar el estado del alma del poeta, pero muy pronto se volvieron caminos trillados los que, bajo el imperio del buen gusto, apenas se habían recorrido. Se vio entonces frustrada el ansia de originalidad y se impuso ensayar nuevas fórmulas. Ya se le había dado cierta jerarquía independiente a la expresión, pero quedaba aún por hacer hasta convertirla en objeto de arte.

Al sentir algunos quebrarse la fe en la misión social de la literatura, surgió en Francia un grupo de poetas que cultivaron de manera exclusiva lo que había sido una de las vertientes del romanticismo. En la práctica del arte por el arte encontró la palabra el mejor campo para su ejercicio y crecimiento, pero el precepto se hizo sinónimo de indiferencia ante la sociedad, y la poesía al servicio del hombre, temerosa de contagio, negó su atención a lo que tanto pudo ayudar a su afán trascendente. El desvío esteticista irritó en todas partes a los que no participaban en él, quienes apoyaron su reserva en criterios del pasado.

En algunas regiones de Hispanoamérica, de menor tradición cultural al iniciarse el romanticismo, los escritores se sintieron obligados a formar y a normar, por lo que coinciden en ánimo los del Río de la Plata y los de Cuba, aunque la condición colonial de la isla no le permitió los asedios al lenguaje que se intentaron en los países independientes. Desde José Agustín Caballero hasta Mendive, los maestros cubanos del siglo XIX propusieron una base ética al quehacer literario. Martí es heredero de ellos: al renovar el lenguaje quiere servir las ideas, y propone para el escritor el sacerdocio.

Urgido por tareas de construcción nacional, el hispanoamericano no pudo evadir su realidad hasta mucho después que los franceses. Los poetas que siguieron los modos de los estetas de Francia se llamaron modernistas, pero el culto excluyente del arte se les agotó y, sin renunciar sus trofeos y ya sin el pudor de tratar cuestiones trascendentes, volvieron pronto a la heredad abandonada. Aunque sólo hay un tronco del que ambos nacen, podría hablarse de dos romanticismos, no de dos modernismos. El modernismo en Hispanoamérica no es más que la divisa que ampara la temporal disidencia de los que, con la cosecha de Francia y algo de la propia, combaten la inanición de la lengua castellana y se dedican al arte por su solo mérito.

Martí se les adelanta en el manejo del idioma, va por otro camino y lleva otra intención. No es ni precursor ni iniciador ni parte de un movimiento tan ajeno a su vida y a su programa literario. De haber vivido más tiempo hubiera tenido que defenderse, como hizo Víctor Hugo, y por motivo semejante, de quienes le confundieron su arte. En pensamiento y forma Martí es un romántico empeñado en el mejoramiento humano, y no deja de serlo en el uso del lenguaje: al revés, allí confirma su estirpe. Pero con la autoridad de su propósito y la fuerza de su genio, las mismas que le permitieron enriquecer su expresión en otras fuentes, recortó los excesos del romanticismo y dio superior categoría a lo más estimable de las letras de su tiempo. El empleo de expedientes que luego servirían para tan distinta creación no lo incluye en el grupo modernista. Pudo su verso ir por otros rumbos porque sabía los secretos y posibles goces de todos los sentidos, como confesó en su "Poética," pero "la verdad," a quien había sometido su arte, tenía otro designio:

La verdad quiere cetro. El verso mío
Puede, cual paje amable, ir por lujosas
Salas, de aroma vario y luces ricas,
Temblando enamorado en el cortejo
De una ilustre princesa, o gratas nieves
Repartiendo a la damas. De espadines
Sabe mi verso, y de jubón violeta
Y toca rubia, y calza acuchillada.
Sabe de vinos tibios y de amores
Mi verso montaraz; pero el silencio
Del verdadero amor, y la espesura
De la selva prolífica prefiere:
¡Cuál gusta del canario, cuál del águila! (XVI, 211)

Carlos Ripoll
Queens College
Universidad de Nueva York

HACIA UNA INTERPRETACION HISTORICO-SOCIOLOGICA DE "LA MALA HEMBRA", CUENTO DE ANTONIO OLIVER FRAU

A Irma Zoraida Miura

Introducción. Antonio Oliver Frau es el gran olvidado de la generación literaria puertorriqueña de 1930.¹ El desconocimiento que se tiene de su único libro de narraciones, *Cuentos y leyendas del cafetal* (1938), es una prueba fehaciente de que las letras puertorriqueñas precisan de una urgente labor de rescate y revisión crítica de obras valiosas. Consideramos que un buen comienzo de esa tarea estaría en la superación del arcaico método de estudios conocidos como "Vida y obra". La totalidad y significación de las obras literarias quedan mutiladas si prescindimos de un enfoque que se mueva dialécticamente entre la complejidad interna de los textos y la sociedad que los prohija. En este sentido, nuestro ensayo no es más que un modesto intento de aproximación al método que postulamos: La interpretación histórico-sociológica de la literatura.

Cuentos y leyendas del cafetal constituye una vívida reconstitución de los difíciles años que vivió el cafetal puertorriqueño durante las primeras décadas del siglo XX. En el mismo, Antonio Oliver Frau nos muestra cómo el hacendado y el peón sufren, aunque a diferente escala, los embates de un modo de producción que amenazaba con resquebrajar totalmente la economía patriarcal de hacienda. Una buena síntesis literaria de aquella situación la encontramos en el cuento "Casta de humildes". En esta narración el protagonista llora desconsoladamente por la ruina y alejamiento definitivo de su amo hacendado:

Y es por eso que el viejo Calzones -perdida ya entre los cerros y los atajos, la cabalgata familiar- ha tirado la picota al suelo, en un gesto de rancias rebeldías, ha enjugado el sudor que manaba de su frente, ha enmarcado más honda la cicatriz de entrecejas, ha murmurado unas palabras veladas de emoción y de coraje y luego,

¹ Antonio Oliver Frau (1902-1945), abogado de profesión y exjefe del país, nació en el seno de una familia de hacendados. A pesar de ser hacendado, el padre de nuestro cuentista fue dirigente socialista en Lares. Aunque Oliver Frau no participó activamente en política, tuvo grandes simpatías por el socialismo. Esta circunstancia hace de él un escritor de marcada tendencia progresista en su obra. En ésta no encontramos una idealización del pasado anterior a la invasión norteamericana como sucede con los escritores que son portavoces de la antigua clase de hacendados. A diferencia de éstos, el autor de *Cuentos y leyendas del cafetal* somete el sistema patriarcal a una rigurosa autopsia literaria y muestra sus grandes lacras.

Para otros datos biográficos pertinentes a Oliver Frau, véase el libro de Margarita Vázquez de Rivera, *Antonio Oliver Frau, vida y obra*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Coquí, 1966.

hosco y maltrecho, ha roto a llorar toda esta humilde tragedia de su vida mansa, ¡como el que vacía su corazón de cosas viejas!²

Es algo insólito y extremadamente grave que un jíbaro rompa su secular estoicismo y quebrante la regla machista que prohíbe el llanto del varón. Pero es que el llanto de Calzones no es otra cosa que la angustia destilada por unos seres que se ven arrojados de un mundo que sólo los había preparado para el servilismo y la deferencia. Es una simbólica manifestación líquida de la desintegración de las relaciones humanas, que había generado la economía de haciendas en Puerto Rico. Dudamos que exista un documento histórico de la época que presente la magnitud de los efectos de aquella crisis en tan intensa y apretada síntesis. Sin embargo, no hay que contraponer la historia a la literatura. Ambas se compenetrán para presentarnos más intensamente todo aquel cuadro histórico-social. Es precisamente el conocimiento histórico de aquel periodo el que nos permite comprender más profundamente la verdadera naturaleza de aquella sociedad que idealiza Calzones en su ignorancia.

Los *Cuentos y leyendas del cafetal* son en gran medida un cúmulo de cosas viejas y rotas (o a punto de romperse) vaciadas en una buena literatura. Entre otros motivos de importancia encontramos en sus páginas la situación del trabajador de la montaña, la migración a la costa, la explotación de la mujer y la lucha del amor por triunfar en una sociedad que lo mediatiza hasta matarlo.

De ese remillete de narraciones unidas a través de los granos del café, hemos seleccionado "La mala hembra" para hacer un análisis sociológico. Este cuento es buen ejemplo del arte narrativo de Antonio Oliver Frau por el virtuosismo con que maneja el lenguaje y las técnicas de construcción y porque en él entrelaza dialécticamente todos los motivos señalados.

Dividimos nuestro trabajo en dos partes. En la primera analizamos los medio expresivos que el autor utilizó en función de la problemática ideológica del relato, mientras que en la segunda interpretamos y explicamos dicha problemática.

Nos anima el deseo de mostrar la gran cantera histórico-literaria que se esconde en la angustia de unos personajes que vacían "su corazón de cosas viejas."

Estudio de los medios expresivos. El lenguaje de los primeros dos párrafos. El hablante narrativo de "La mala hembra" desarrolla en los dos primeros párrafos de la introducción una serie de contrastes que dinamizan la forma y entretejen, a través de ella, unas insinuaciones ideológicas que serán de gran peso en el corpus ideológico de la misma. En ambos párrafos los verbos y los adjetivos adquieren preeminencia. En cada uno encontramos una red de adjetivos que —junto a unos verbos rectores de oraciones— va plasmando los diferentes estados anímicos.

El primer párrafo es una combinación de luz, fuerza, armonía, alegría; materiales apropiados para la producción del parto de un día que se abre y toma cuerpo en una naturaleza activa. La red de adjetivos del párrafo aparece en una secuencia casi simétrica. Al combinarse con verbos sumamente activos, dicha red termina

² Antonio Oliver-Frau, *Cuentos y leyendas del cafetal* (Con un estudio biográfico-crítico de Margarita Vázquez de Rivera, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967, p. 276). De aquí en adelante una indicación de página al lado de la cita remite a esta edición.

por formar un verdadero generador de vida. Desde una perspectiva claramente idealista, el narrador hace más patente la idea de vida en ebullición al colocar los adjetivos divino y milagroso como punto medio de la secuencia. De esa forma los elementos del párrafo parecen converger en una imagen de nacimiento que es producto del soplo de un dios que se recrea en dar vida:

reverdecieron los senderos con los laureles de un nuevo día y por los aires, como soplo divino y milagroso, cruzó una bandada de aves peregrinas... (p. 174)

Los verbos juegan un importante papel en la formación del espacio. A medida que lo configuran surge un verdadero despliegue impresionista de los sentidos. Es un mundo que adquiere forma a medida que la luz se desliza por sus contornos. Sin embargo, los elementos de la naturaleza tocados por la luz no reciben la misma en forma pasiva, sino que se humanizan y se construyen con una precisión artística. De ahí que las montañas "silueten", los árboles perfilen y los senderos se reverdezcan. Ante nosotros se desencadena una actividad febril que no le permite a la vista descansar. Una vez aparece delineado el espacio inicial, sólo falta el elemento auditivo para darle completa realidad al cuadro armónico. El autor logra ese propósito por medio de una voz onomatopéyica:

Chirriaron las puertas perezosamente y reaparecieron, en los rudos ventanales, caras risueñas y alegres... (p. 174)

La aparición o reaparición de los seres humanos en ese ambiente no enturbia la armonía debido a que son un producto más de una naturaleza que se construye a sí misma.

En abierta antítesis con el primer párrafo aparece el segundo. Antonio Oliver Frau yuxtapone al cuadro de fuerzas positivas un párrafo matizado de elementos peyorativos. Una mera enumeración de los adjetivos nos trae el tono de inminente decadencia que lo caracteriza: viejo, distraído, desaliñada y ruda, ásperos y soñolientos, diminuta. Las "caras risueñas y alegres" se convierten ahora en "rostros ásperos y soñolientos", mientras que a la sensación de fuerza que proyectan las montañas sucede una descripción de la tropa como "fuerza diminuta", que es como decir ausencia de fuerza, debilidad extrema. Es una debilidad que no resistiría el "soplo divino y milagroso" que semeja "la bandada de aves peregrinas" que surcaba el cielo en el primer párrafo. Pero esa ausencia de fuerzas tiene implicaciones mucho más serias. La carencia de ella da como resultado un movimiento lento que es antítesis del raudo vuelo de las aves. Esa escasez de movimiento refleja un estado de vida que está continuamente al borde de la muerte, de la no vida, y que es sólo un acto repetitivo, maquinal. No es gratuito el hecho de que la palabra clave del párrafo es "maquinalmente", adverbio que al ser colocado en la penúltima oración y estar precedido de una cuidadosa selección de adjetivos altamente peyorativos adquiere ricas connotaciones. La naturaleza ahora no es creadora, está más bien sometida a la fuerza de la costumbre:

Por el viejo caminejo vecinal, que se perdía entre breñales y cafetos... (p. 174)

Los árboles portentosos son substituidos por breñales y sólo vemos una senda que no llega siquiera al estatus de camino. Dentro del conjunto de extrema pobreza natural y espiritual se destaca la frase "dorados tesoros de los campos", pero inclusive esa idea de riqueza se desvanece cuando nos enteramos de que los campos están "abandonados a la inercia del cultivo". La inercia termina por arrojarnos todo.

Al igual que en el primer párrafo los verbos suelen encabezar las oraciones y se combinan magistralmente con los adjetivos para producir el espacio y el tono deseados por el autor. Sin embargo, esta vez los verbos no remiten a un movimiento armónico y generador de vida, dan más bien la idea de lo convencional y mecánico:

Era una tropa desaliñada y ruda...
 Seguían, maquinalmente, tras el capataz...
 Iban hacia la vega... (p. 174)

Al finalizar la lectura del párrafo los imperfectos "seguían", "era" e "iban" nos dejan con una pesada sensación de abandono, hábito e indolencia.

Antonio Oliver Frau crea, por medio de una antítesis bien construida, las características esenciales del fondo geográfico y humano del texto. Tanto el lenguaje como los demás medios expresivos serán los ejes que conformarán la tragedia de la narración.

El tiempo y el tono. "La mala hembra" recorre un ciclo de tiempo de aproximadamente doce horas, que se extiende desde el amanecer hasta los primeros momentos de la noche. El trasfondo de la tragedia ocupa la mayor parte del tiempo narrativo; se extiende desde el amanecer hasta las diez de la mañana. Luego el autor precipita el paso del tiempo y en sólo tres párrafos pasa de las 10:00 a las 3:00 de la tarde. Hasta esta última hora el temple anímico estará regido por el grado de decadencia que transluce el segundo párrafo. Es, por ejemplo, lo que sucede con la conmovedora descripción que acompaña el anuncio de que son las diez de la mañana:

Una turba de chiquillos, sucios y mugrientos, bajaba por las lomas a llevar la "parva". (p. 178)

Esta descripción podía haber sido añadida al segundo párrafo sin que se forzase mínimamente el tono. En la misma aparece nuevamente la adjetivación doble. Este procedimiento descriptivo es una constante en la narración y tiene por objeto matizar tanto el ambiente geográfico como el humano.

A partir de las tres de la tarde el tono de la narración subirá de grado debido a que será determinado por el incremento de la acción. Sin embargo, la variación será sólo en términos cuantitativos y como efecto de un mundo enfermo. La reacción volcánica del "macho celoso" es una consecuencia del ambiente que describe el segundo párrafo. La vida maquinal del peonaje sólo tiene dos posibilidades: o se prostituye completamente como sucede con la mayoría de los peones del cuento:

Recordó la historia de "otros" -¡hombres ruines y villanos! que daban su hembra por moneda amarilla. Allí mismo, cerca de él, había muchos de ellos. (p. 177)

o revienta explosivamente en un hervidero de sentimientos dudosos atizados por la tradición como sucede con Juan. Por eso sostenemos que el tono del segundo párrafo adquiere completa configuración en el desarrollo del cuento y se encauza en el clímax por una de sus salidas lógicas.

La descripción de la tarde nos la presenta como "tranquila y callada", pero esa tranquilidad y ese silencio son la calma que precede a la explosión del volcán. El final del párrafo en que se nos habla de la tarde es una especie de premonición de la explosión final:

El corazón de Juan tocó campanas fúnebres y lo adivinó todo. ¡Sí, era verdad! ¡Carmela lo engañaba! Fingía viajes, para encontrarse con el "otro". No quedaba remedio: ¡la mataría!... (p. 178)

El crepúsculo y la noche nos traen el clímax y el desenlace respectivamente. En el primer caso, el hablante narrativo empieza con los primeros estallidos del volcán de celos.

Los últimos rayos de sol se quebraron sobre los árboles. Aletargó el viento su vuelo, y las montañas empezaron a hacerse negras. Carmela cruzó el río, y en la revuelta de la vega, sintió una mano que le atenazaba el cuello... (p. 178)

y termina con la eclosión:

...Oyóse una interjección fuerte, ruda, volcánica, y los labios del macho celoso apuntaron:

-¡Mala hembra! (p. 179)

Es esta la tercera ocasión en que el autor utiliza tres adjetivos en serie. Anteriormente utilizó una serie de superlativos para describir la brega: "Muy larga, muy afanosa, muy triste". En la situación presente los adjetivos sirven para marcar el crescendo de la pasión del macho celoso, que termina por ser, significativamente, "volcánica".

El desenlace corresponde al inicio de la noche. En él aparece una "luna ocre y pálida" que implica una vuelta al verdadero grado del temple anímico en que se entreteje la línea argumental.

Función de las imágenes. En esta narración encontramos uno de los rasgos característicos de la cuentística de Antonio Oliver Frau: el uso de imágenes que se engranan en el paisaje típico del cuento contribuyendo a formarlo. El espacio de "La mala hembra" es evidentemente rural; está compuesto esencialmente de unas sendas, una finca y un bohío. Es por eso que nada más apropiado que describir los rayos del sol en términos de una araña que teje su red sobre los árboles del camino...

...El sol colgaba su araña de oro en los árboles del camino. (p. 177) En otros casos, las imágenes cumplen la función de traer por comparación otros elementos

del ambiente. Al describir las coplas el narrador nos dice que eran... "como el agua del río y el rocío de los cielos". (p. 176)

La personificación es otro de los elementos estilísticos que aparece en el cuento. El autor la utiliza para mostrar los posibles estados anímicos de los personajes. Es, por ejemplo, lo que sucede con la copla:

...A veces la copla se hacía hiriente y maldecía. Rugía implacable y fogosa... (p. 176)

Esta personificación es como una prefiguración del desenlace debido a que el gran tema de las coplas hirientes es la traición de la mujer.

Arquitectura narrativa y plasmación ideológica. La forma en que están colocados los párrafos juega un importante papel en el cuento. Hemos visto que los primeros dos párrafos aparecen en fuerte contraste y que el segundo impone el tono a la narración. En otras ocasiones, Oliver Frau parece detener el desarrollo del elemento central del conflicto —la posible infidelidad de Carmela— al colocar párrafos que remiten a la tierra en los momentos en que crece la angustia de Juan. Es lo que sucede luego de la delación de Pepe. Ante el lector se dibuja la posibilidad de que Juan saliese corriendo a pedir cuentas a su esposa. No obstante, el narrador elimina tal posibilidad en el párrafo inmediatamente posterior al obligarnos a imaginar la vega. De esa forma, detiene la acción e intensifica la intriga.

En la página 177 encontramos una situación similar a la anterior. En la misma asistimos al drama interior que se desarrolla dentro de Juan, producto de la delación. En el momento en que la angustia amenaza con llegar a la desesperación surge un párrafo que nos remite a la tierra:

Allá abajo la tierra se removía y se abrían a la luz del sol nuevos surcos de tierra. Pronto vendría la siembra. El oro del amo se multiplicaría en las eras y sería feliz... (p. 177-178)

Sin embargo, lo citado no sólo sirve para detener la precipitación de la acción y aumentar la intriga; sirve además para esbozar una insinuación ideológica que remite al título de la narración. Tanto este párrafo como el que le antecede tiene como motivo central la traición. En el primero la traidora es Carmela,... "Que mientras él talaba campos y rompía malezas"... "se entregaba en brazos ajenos". (p. 177) Mientras que en el segundo la traición es de un modo de producción que le arrebató la hembra a su verdadero dueño: el trabajador. El oro feliz del patrono, que entra en la tierra abierta y la preña, guarda un paralelismo con el semen de Nené Manuel, que entra en el cuerpo abierto de Carmela.

2. Problemas ideológicos. Significación del título.

La frase "Mala hembra" significa en el lenguaje popular, mujer traidora. En tal caso la palabra traición es clave en el texto y remite en un primer nivel a Carmela. No obstante, hemos visto que el cuento presenta un segundo nivel de traición paralelo al primero. Detrás de esta segunda implicación hay una ironía sutilmente elaborada. En su visión del mundo, el narrador considera irónico que

Juan, el trabajador, se venga de Carmela, mientras se queda impasible ante la otra traición. La ironía empieza a tomar cuerpo en el último párrafo de la página 175. En el mismo termina la delación de Pepe y se nos dice que éste se sentía satisfecho porque había avisado... "El peligro cercano, si es que ya no lo había habido..." En el párrafo siguiente, nos encontramos frente a la hembra tierra que se alarga interminablemente ante los ojos de Juan sin que éste se percate de que ella es también una hembra robada:

De pronto apareció la Vega. Una línea de surcos amarillos se extendía en interminable hilera, campo abajo, hacia horizontes remotos. (p. 176)

Esta descripción de la vega es en esencia igual a la que nos presenta el narrador en el último párrafo del cuento, que es la continuación inmediata de la frase "¡Mala hembra!"; expresión con la que Juan consuma el asesinato. Se repite en este párrafo final la frase "interminable hilera" y el adjetivo "remotos" se convierte en el adverbio "remotamente". La gran ironía estriba en que mientras la llamada mala hembra es asesinada, la hembra tierra continúa revolcándose con el oro del patrón.

El solo hecho de que la frase "Mala hembra" remita de manera inmediata a un conflicto entre una mujer y un macho obliga al lector a enfocar su atención en la patética figura de Carmela. De esa manera, el autor elabora un segundo nivel de significación que le permite mostrar las condiciones imperantes en la sociedad donde le tocó vivir a Carmela. Esas condiciones son, precisamente, las que posibilitan que Carmela y la tierra caigan en brazos ajenos. El verdadero culpable es un sistema patriarcal de hacienda que ha convertido la vida del trabajador en ... "una historia de infortunio, trágica y miserable como ella sola... (p. 176) y que ni siquiera le deja el amor,... "lumbre de la vida". (p. 178)

La situación de la mujer y el tema del honor. La mujer en la narración no es sólo víctima de una sociedad injusta en la distribución de las riquezas, padece además las aberrantes consecuencias de un mundo paternalista y señorial. Las coplas a que hemos hecho alusión se convierten en un buen ejemplo de los estragos que hacen las tradiciones perniciosas en una sociedad que por su estructura económico-político-social fomenta el machismo. La letra de ellas utiliza un lenguaje soez a costa de la mujer. El uso de este tipo de lenguaje es típico "del comportamiento sexual del hombre macho".³

En la declaración de amor que le hace Juan a Carmela encontramos otro rasgo sexual machista. Juan recuerda el momento en que se le declaró a Carmela:

...Por los senderos olorosos a rosa y yerbabuena, los mozos caminaban, cuesta abajo.

De pronto, en un repliegue del camino, Juan se decidió a hablar:

-¡Carmelilla!

-¡Juancho!

-¡Te quiero!

³ Véase el ensayo del Dr. Tirso Mejía Ricart "Observaciones sobre el machismo en la América Latina", *Revista de Ciencias Sociales*, 1975, XIX, núm. 3, p. 354.

Ella bajó la vista. Callaron los labios y hablaron los ojos, en el lenguaje incomprendible del amor...⁴

Como vemos, la mujer está subordinada a realizar un papel pasivo en la búsqueda de su pareja.

En lo relativo a los "rasgos habituales del machismo en cuanto a las relaciones del hombre con la sociedad"⁵ encontramos que la mujer es víctima de dos de ellos en el cuento: la agresividad y el pundonor. La agresividad es la legitimación de la violencia contra la esposa. Un buen ejemplo de este tipo de violencia legitimizada aparece en la página 178. Ante la traición, Juan sólo piensa en la venganza sangrienta: ... "No quedaba remedio —nos dice el narrador— ¡la mataría!"⁶ A su vez, el pundonor remite a la vieja noción de que el honor del hombre depende de la conducta de las mujeres de la casa. En el cuento es evidente la satisfacción que sentía Pepe porque al denunciar a Carmela... "había velado por el honor del compañero ausente..." (p. 175) La agresividad surge, pues, por el pundonor; es una consecuencia de la necesidad de mantener el honor incólume.

La narración queda así inscrita en una vieja tradición literaria por medio del tema del honor. El punto de partida literario que hace a la mujer víctima del qué diran social lo encontramos en la literatura española del Siglo de Oro. La venganza como medio de lavar la mancha del honor era fundamental en aquel contexto literario. Sin embargo, en este texto Pepe le sugiere a Juan un tipo de venganza que sería inadmisibile en aquella literatura:

...Las mujeres, ¡vaya, se abandonan! y se acabó... Después, un viaje a la Costa Arriba, y se traía una trigueña nueva, para darle en la cabeza y romperle el corazón, a pura fuerza... (p. 175)

La clave de esa nueva forma de venganza está en la frase "un viaje a la Costa Arriba". La misma nos obliga a ubicar el cuento en su contexto histórico.

Ubicación espacial y temporal. "La mala hembra" se desarrolla en una sociedad de economía agrícola basada fundamentalmente en el cultivo del café. La descripción vigorosa de las montañas en el primer párrafo está en función de esta situación económica, que sirve de fondo al drama pasional de la narración.

El tercer párrafo presenta unos elementos dramáticos que son de gran importancia para la ubicación del cuento. Los mismos remiten a un espacio fundamental: la costa. En la aparentemente trivial conversación de los peones que nos llega a través del discurso indirecto, encontramos una referencia a ... "que fulano o zutano se había ido hacia la Costa Arriba y ganaba por allá mucho dinero". A continuación se nos dice ... "Que ya la mujer del vecino había comprado una novilla con los ahorros del trabajo, etc., etc.," ... El espacio "costa" aparece aquí como tierra de promisión. La costa como tierra de oportunidades es además un motivo de capital importancia en varios de los cuentos del libro. Algunas de las más líricas descripciones de los *Cuentos y leyendas del cafetal* giran alrededor de

⁴ Antonio Oliver Frau, op. cit., p. 177.

⁵ Tirso Mejía Ricart, op. cit., p. 355.

⁶ Antonio Oliver Frau, op. cit., p. 178.

ese motivo. Recuérdese, por ejemplo, aquel viaje de Tona y Manolo, el Mulero, que posibilita el surgimiento de una nueva leyenda:

...aquella, la de Manolo, "el mulero", que se fugó con Tona, la bruja mestiza, sin que nunca se volviese a saber nada de sus vidas, en una noche lejana y clara de luna, mientras crepitaban los leños en las carboneras, y se desgranaban las estrellas del cielo azul, sobre el espejo roto de las aguas del río, cuajadas de oros y de canciones... (p. 262)

Los cambios que se operaron en la economía puertorriqueña a partir de la invasión norteamericana posibilitaban que el motivo de la ida a la costa se convirtiese en leit motiv en la literatura. La costa pasa a ocupar el centro de la atención de los peones del cafetal a medida que la plantación de azúcar se desarrolla vertiginosamente en detrimento de la producción de café.⁷ Es sólo en este contexto que la conversación "trivial" en torno a la costa y el dinero adquiere una profunda significación. Con la presentación del espacio costa, la ubicación se configura aún más. Ahora no se trata sólo de una economía agrícola basada principalmente en el cultivo del café, notamos además que en la misma empieza a ser de gran importancia el dinero como regulador de las relaciones humanas.

En el desarrollo del cuento encontramos otros elementos que nos permiten precisar más la ubicación. En la delación, Pepe hace hincapié en la extensión de la conversación entre Carmela y Nené Manuel, pero no en el hecho de que el hijo del patrono se interrelacionase directamente con los peones:

...La Carmela le era infiel. El la había visto en los rosarios, hablando con Nené Manuel, el hijo del patrono. ¡Y cuidado que hablaron mucho! (p. 175)

Esto nos hace sospechar que las relaciones humanas del marco textual no son otras que las propias de una cultura señorial. Como es sabido, en ese tipo de cultura las relaciones directas entre el patrono y el peón se ven como algo perfectamente normal. El patrón aparece rodeado de una aureola paternal y filantró-

⁷ En los albores del 1898, el café constituía el 65% del total de las exportaciones del país. Esto significa que la montaña era entonces, como lo fue durante las últimas décadas del siglo XIX, el núcleo de la economía isleña. Esta situación cambia drásticamente a partir del 1898. La negación de crédito a los hacendados, la redistribución de la tierra, el nuevo sistema contributivo y el cambio de la moneda son algunas de las medidas de aquella política económica que, unidas a los fenómenos naturales, arruinará a los hacendados cafetaleros.

El imperialismo norteamericano desarrolló un vertiginoso sistema de plantaciones azucareras, que convirtió al azúcar en el principal producto del país. Apenas a tres años de la invasión, la caña de azúcar alcanzó el 60% del total de las exportaciones. El desplazamiento de campesinos de la montaña a la costa no se hizo esperar. La costa empieza a aparecer como lugar de oportunidades debido a la abundancia de trabajo y a que en ella se pagaban mejores sueldos. Además, el trabajo en las plantaciones ofrecía una serie de ventajas que estaban vedadas al peón de la montaña. Los obreros podían sindicalizarse y llegar a la huelga en pro de los beneficios que les eran negados. Este es el germen de la cultura de solidaridad que desarrollarán los obreros de la costa.

Para una mejor comprensión de esta problemática recomendamos el libro *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1976, del brillante historiador puertorriqueño Angel Quintero Rivera. Este libro ofrece como complemento a sus sugestivos análisis un rico caudal bibliográfico. Igualmente imprescindible es la lectura de una serie de ensayos que Quintero Rivera publicó en la *Revista de Ciencia Sociales* de la Universidad de Puerto Rico en torno a la clase obrera y el proceso político en Puerto Rico. Dicha serie corresponde a las siguientes fechas: marzo-junio 1974, diciembre de 1974, marzo de 1975, septiembre de 1975 y marzo de 1976.

pica, que le permite presentarse como amigo y jefe explotador a la misma vez. La ausencia del dinero como regulador de las relaciones humanas coadyuva a que se mantengan las mismas. Más adelante veremos cómo "la mala hembra" abre, a nivel literario, una ligera fisura que amenaza con resquebrajar ese tipo de relaciones.

De gran importancia para el problema de la ubicación de la obra es también el hecho incuestionable de que el padre de Nené Manuel no es un patrono arruinado. Es sólo esa certeza lo que le permite decir al narrador que el oro se multiplicará en los sembrados del amo. En este sentido, "La mala hembra" no es un cuento típico del libro. En *Cuentos y leyendas del cafetal* domina la tendencia a presentar los hacendados como patronos que han llegado a la ruina por una serie de causas. Buenos ejemplos son, al efecto, los cuentos "Cuando desmonten los guanos" y "Casta de humildes", que presentan la trágica figura del hacendado que se aleja para siempre de la hacienda. "La mala hembra" es más bien una narración en torno a la opresión que sufrían los peones puertorriqueños del cafetal en las primeras décadas del siglo XX. Esta situación es una secuela de la explotación que sufrieron los peones puertorriqueños durante gran parte del siglo XIX. Aunque este tipo de explotación basada en la deferencia a un amo hacendado persistió en los inicios del siglo XX, los cambios que se operaron en la economía (producto de la invasión) dieron al traste con ella. Si obviamos los detalles relativos a la aparición de la costa como tierra de promisión y al dinero como factor central en las relaciones humanas, podríamos pensar que la problemática del texto es más bien algo propio de la sociedad enferma que pinta Manuel Zeno Gandía en *La charca* (1894). En ambos textos el ambiente humano es, como diría Zeno Gandía, un inmenso hospital. La gran diferencia estriba en que en la novela nadie mata por celos. la promiscuidad y la traición en *La charca* son prácticas comunes:

(Silvina) Observaba que algunas jóvenes campesinas legalmente casadas no daban importancia al lazo, considerándose libres, que en un día de discordia abandonaban al esposo, entregándose a otro amador, mientras el legítimo marido buscaba otra hembra rendida a quien poner en lugar de la fugitiva. Y los rompimientos, las soldaduras, realizadas sin extrañeza, sin desolación, como la cosa más natural del mundo que a nadie causaba rubor ni deshonra.⁸

Esto nos revela el verdadero suceso *extraordinario* del cuento. Lo que se sale de lo ordinario es que Juan no actúe como los "otros - ¡hombres ruines y villanos! - que daban su hembra por moneda amarilla". Esa actitud de Juan llevada al extremo del crimen pasional constituye una *pausa* en el fluir ordinario de la vida cotidiana, que sirve de marco al cuento. Lo ordinario, lo novelable, sería lo que aparece de forma explícita en *La charca*: la promiscuidad y el poco sentido del honor tradicional, que caracterizaban a aquel tipo de sociedad basada en el patriarcado. Antonio Oliver Frau hace brillar intensamente lo ordinario por medio de la presentación de un

⁸ Manuel Zeno Gandía. *La charca*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, p. 147. (El subrayado es nuestro).

suceso que era, por su naturaleza extraordinaria, propio del cuento y no de la novela en el Puerto Rico de aquellos años.⁹

A "La mala hembra" habría que ubicarla, pues, en los años posteriores a la invasión y en las zonas cafetaleras del país. Sin embargo, es muy difícil precisar un tiempo específico dentro de las primeras cuatro décadas, que son las que recogen la agonía del cafetal isleño. Es lógico pensar que ese descalabro no ocurrió de manera simultánea en todas las haciendas del país. Además habría que considerar que la economía de haciendas se mantuvo funcionando, aunque de manera precaria, durante las primeras décadas del siglo.

La situación del peonaje. El narrador del cuento recurre a un procedimiento típicamente literario para presentarnos la vida pasada de Juan, y, vale decir, de todo el peonaje: echa una ojeada retrospectiva al mundo de los recuerdos por medio de unas melodías evocadoras. Las coplas "destrezan" la madeja viviente de Juan y van plasmando ante nosotros un cúmulo de desdichas, que recorren toda una vida a partir de la niñez:

...Recordó los lejanos días de infancia haraposa y desvalida, las horas de "el bohío", solitarias y tristes, en desolada horfandad, cuidando chiquillos ajenos y recibiendo sendas palizas de manos profanas y antojadizas, que le robaron las horas felices de la niñez temprana. Ya, más tarde, cuando otros chicos del barrio, camino de la escuela, pasaban con sus libros bajo el brazo, él, detrás del capataz, marchaba al trabajo a conquistar el miserable sueldo de ocho centavos... Creció a fuerza y rigor, restándole toda la alegría a su niñez y todo el entusiasmo a su juventud. (p. 176-177)

Encontramos aquí una evidente impugnación a una sociedad dividida en clases en

⁹ El cuentista y teórico argentino Mario A. Lancelotti señaló una diferencia esencial entre el cuento y la novela al plantear que el tiempo del cuento es el pasado absoluto. Ese carácter de acción pretérita es el generador de lo extraordinario en el cuento. Esto último es más bien la consecuencia última de una pausa en el desarrollo ordinario de la vida. Ese desarrollo es, precisamente, la arcilla de la construcción novelística.

He aquí una cita importante, aunque inevitablemente extensa, en que Lancelotti recoge los planteamientos anteriores:

Pero, volviendo a la temporalidad del cuento, diremos que, a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya ocurrió* al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen.

Este carácter retrospectivo, que hace del cuento en general, y del cuento policial en particular, una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo. Esta presencia de un tiempo absoluto explica no sólo la naturaleza insular del cuento, como forma cerrada, opuesto a la estructura abierta y actual de la novela, sino su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel rigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal detiene la existencia en un "tiempo absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el "caso" (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve".

(Véase: Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento* - , Argentina, EUDEBA, 1965, p. 34-35.

que hasta la alegría es mal repartida. El peón carece de los más elementales medios que le permitirían vivir una vida decorosa.¹⁰

El recuerdo de esa tenebrosa vida pasada es interrumpido en el párrafo siguiente por la voz del mayordomo, que nos alerta ante el hecho de que la tragedia que ha configurado la vida de Juan es también una realidad presente, un avasallante presente. Cuando era niño, él caminaba "detrás del capataz", mientras que ahora la voz... "clara, sonora, vibrante"... (p. 177) le recuerda que debe continuar su afanosa brega. La referencia al estado de postración en que vivía el campesino puertorriqueño es evidente.

Cuando un fondo social de esa naturaleza el amor se convierte en una empresa sentimental imposible. Es por eso que al continuar... "hilvanando la interrumpida madeja"... (p. 177) Juan recuerda los momentos de su incipiente amor por Carmela. El fuerte sentimiento que desarrolla por ésta parece dar un toque de alegría a una vida huérfana de calor humano. Sin embargo, el amor sucumbe como una víctima más de la realidad material que apenas le permitió nacer. El texto y el contexto presentan unas condiciones de vida que eliminan la posibilidad de una sana vida amorosa. El amor es acosado y despedazado por unas urgencias cotidianas en que está en juego la propia supervivencia. El tálamo del amor es más bien la cama de la desesperación:

Arribó Juan a su bohío. Una casucha miserable y sucia, cobijada de matojos y yaguas... (p. 178)

La tragedia sentimental de la narración es, como señalamos, una salida propia del temple anímico que fluye en el espacio narrativo. Es un producto consubstancial a la "virilidad enfermiza" que promueve el mundo patriarcal.

El tema del amor en la narrativa de Antonio Oliver Frau merece un estudio cuidadoso. Los diversos cuentos que tratan este asunto apuntan a una imposibilidad de la realización del amor debido a los prejuicios y demás condiciones sociales imperantes. Los cuentos "Chemán, el correcostras" y "Aquella noche en la sierra" ilustran muy bien esta situación. En este último es el fantasma del machismo el que impide que se desarrolle el amor entre el sobrino y la mocita Candelaria. De ahí que el tío le diga al sobrino:

¹⁰ En el prólogo a las *Memorias de Bernardo Vega*, el compañero José Luis González maneja una cita de Eugenio María de Hostos, que describe muy bien a la sociedad puertorriqueña de tiempo finisecular. La descripción que ofrece Hostos guarda un parecido asombroso con la vida de Juan:

La población está depauperada: la miseria fisiológica y la miseria económica se dan la mano; el paludismo que amomia al individuo está momificando a la sociedad entera; esos tristes esqueletos semovientes que en la bajura y la altura atestiguan que el régimen de reconcentración fue sistemático en el coloniaje; esa infancia enclenque; esa adolescencia prechihundida; esa juventud ajada; esa virilidad enfermiza; esa vejez anticipada; en suma, esa debilidad individual y social que está a la vista, parece que hace incapaz de ayuda a sí mismo a nuestro pueblo.

(Ver *Memorias de Bernardo Vega (contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York)* editada por César Andréu Iglesias. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Huracán, 1977, p. 17)

Lo citado parece el esqueleto de "La mala hembra". Se destaca en este pasaje la condición de inercia y debilidad extrema que sufría la sociedad puertorriqueña de entonces. Los señalamientos de tan excelso testigo de la época nos permiten comprender cuál fue el punto de partida del segundo párrafo del cuento. Sin embargo, Hostos extiende el problema a la sociedad entera y no confunde la debilidad con la "falta de cerebros".

--¡No te dejes pisar de amores por hembra alguna, muchacho! La ley de "nojotros" es que hay siete mujeres pa ca hombre, y si te apuras un poco, encuentras una octava! (p. 162)

En "Cheman..." se frustra el amor cuando el protagonista mata al libidinoso padrastro de Dolores, circunstancia que lo obliga a regresar al mar. Si exceptuamos el cuento "Amores de tierra adentro" podemos concluir que el libro muestra la difícil situación del amor en aquel contexto social. Lo significativo de "Amores de tierra adentro" es que el amor triunfa, pero no tierra adentro, sino tierra afuera. Manolo y la Tona se marchan a la costa y nunca vuelven. El viaje a la costa parece ser una marcha contra las mediaciones económicas que matan al amor.

Hacia una toma de conciencia. Aunque "La mala hembra" se desarrolla en la montaña y los personajes parecen estar totalmente enajenados, el conocimiento de lo que ocurre en la costa amenaza con empezar a destruir la anquilosis física y espiritual. A pesar de que en Puerto Rico la montaña y la costa surgirán como realidades económicas distintas, no funcionarán aisladas entre sí.¹¹ La segunda irá resquebrajando paulatinamente los cimientos de la primera. El dinero se convertirá en uno de los factores corrosivos, que irá configurando la mentalidad del campesino de los cafetales. Por ello nos parece que la "trivial" conversación de los peones en el tercer párrafo apunta hacia una gradual toma de conciencia de que el trabajo del cafetal se desenvuelve en un tipo de relaciones, que es altamente lesivo para los trabajadores. A tal efecto, es interesante notar la contradicción en que cae el narrador. Mientras en el segundo párrafo parece aceptar el mito de la atrofia mental del campesino; termina luego por despedazar el mismo al presentar una tímida esperanza, pero esperanza al fin, de que el futuro arroje un despertar campesino. Es sólo desde esa perspectiva que podríamos explicar el símil siguiente:

...Al conjuro de las coplas, la tosca fantasía de Juan se abrió como una ruda cantera de mármol no labrado... (p. 176)¹²

Esa "ruda cantera de mármol" está recibiendo apenas los primeros golpes de un proceso que podría darle forma. La toma de conciencia está todavía a nivel de

¹¹ Es, por ejemplo, lo que sucede a nivel literario en el ya citado cuento "Casta de humildes". Frente a Calzones, el "último representante de aquella casta de hombres que se jugaban la vida por salvar la del amo", encontramos "la peonada moderna del cafetal, que leía los papeles socialistas y se apabullaba de filosofía anarquista, importada de las fábricas y de los talleres del poblado lejano". Véase Antonio Oliver Fray, op. cit. p. 274.

¹² El mito de la atrofia mental del campesino fue una salida desesperada de los hacendados ante la realidad de que el trabajador puertorriqueño comenzaba a tomar conciencia de su secular explotación. En los inicios del siglo XX, el sociólogo hacendado Francisco M. Zeno esbozó claramente ese mito al decir:

En el camino de la huelga, (el jíbaro) va hasta la coacción y la violencia; y le vemos afrontar con decisión el tumulto y no teme a pasar por encima de la ley. Es la vieja secular lucha de clases que se infiltra en la mente atrofiada del campesino, con toda su perniciosa secuela de odios y de mal aconsejadas ambiciones. Citados por Gervasio Luis García Rodríguez en la página 15 de su ensayo "Primeros fermentos de organización obrera en Puerto Rico: 1873-1898" (ponencia presentada al XLI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en México durante las fechas del 2 al 7 de septiembre de 1974).

posibilidad. Es necesario que la ambición de mejorar la situación económica crezca hasta romper con la inercia y el conformismo.

*Rogelio Escudero Valentín
Universidad de California
San Diego*

HISTORY AND ROMANTICISM IN PEDRO MIR'S NOVEL,

CUANDO AMABAN LAS TIERRAS COMUNERAS

It is curious and noteworthy that Pedro Mir is best known for his poetry by his Dominican compatriots and is beginning to win long overdue recognition abroad as the foremost poet of the Dominican Republic. In fact, his poetic production has never exceeded a pamphlet-like volume, while his scholarly publications in the fields of history and esthetics and his prose fiction greatly outweigh his poetry, in mass at least. The widespread characterization of Mir as primarily a poet is even more remarkable if we reflect on his decision not to write any more verse.¹

At least two reasons can be suggested for the public's persistent identification of Mir as poet. The more evident is probably the epic quality of his serious verse. The Dominican Republic, like many of her sister Spanish American states, still struggles with the challenges of formulating a national identity and plotting a national destiny. Centuries of foreign domination by Spain, Haiti, and the United States have cut deep wounds into the national pride of the country and have allegedly crippled the natural development of Dominican culture. Therefore, despite the frequently evoked past glories of La Española, Europe's first American colony, modern Dominicans seem almost desperate to reestablish national glory in the present. Mir's poems help to satisfy that need.

Beyond their popularity attributable to their nationalist contents, Mir's epic poems have merited the praise of critics; this praise constitutes the second hypothesis for Mir's fame as poet. Critics credit him with successfully marrying politics to poetry, a feat that has made Mir's poetic vocation a model for Latin American artists.²

¹ Jaime Labastida "Introducción" a *Viaje a la muchedumbre* de Pedro Mir (Siglo veintiuno Editores, México City, 1972), p. xiv.

² Many Latin American critics generally accept the relevance of politics to poetry and lament the frequent inability of good artist to be truly *engagé* in their work. Mir seems to satisfy both the esthetic and the social criteria.

Literary historians identify Mir as a member of the "Independientes", a group of modern Dominican poets who, according to Manuel Rueda and Lupo Hernández Rueda, have fulfilled the aspirations of the earlier group called "La poesía sorprendida". The younger poets "realizan la simbiosis de poesía social y de preciosismo verbal, sino un mundo ordenado por realidades precisas..." (Víctor Fernández Frago, "De la noche a la muchedumbre: los cantos épicos de Pedro Mir", unpublished thesis, University of Connecticut, 1977, p. 3).

Professor Fernández Frago, to whom I am indebted for sharing with me his manuscript, records the testimonies of several other critics to illustrate the widely accepted evaluation of Mir's double achievement poet and zealot. José Alcántara Almánzar praises him for superseding the political rhetoric that stragles many committed poets: "...lejos de peligrar en ese arenaje movedizo de lo sectario y temporal, su fecunda imaginación queda al servicio de los más grandes ideales". Fernández Spencer agrees when he writes that, "Lírica y política se complementan en esta obra... el poeta no lanza panfletos ni cartelones ni discursos combativos; canta simplemente, y de su canto brota todo el anhelo de justicia que su alma contiene". (*ibid.*)

The following essay is no attempt to contest Mir's merit as a poet. Rather, it will focus on his latest and longest imaginative work: a novel entitled *Cuando amaban las tierras comuneras*, published in 1978. I believe that the introductory remarks about Mir's poetry are appropriate, however, because they suggest the challenges and difficulties which he has confronted and continues to confront whether writing verse or prose. The fundamental problems to which I refer are inadvertently revealed by the critical acclaim of Mir's poetry referred to above. Manuel Rueda's celebration of a poet who can combine "la poesía social" and "el preciosismo verbal" is founded on the assumption that political art and art for art's sake are indeed reconcilable. Some of Mir's readers remain unconvinced, however, especially since the politics he espouses is nominally Marxist.³ In fact, Mir's metaphoric transformation of reality into art often owes more to Romantic preciousness than to dialectical materialism.

Mir evidently wants to write a historical novel that progresses dialectically, as he believes history does. To that end, he organizes characters and events in a spiralling allegory of Dominican history that repeats itself with changes. Personal relationships and political formations reflect one another at the same time as they are mutually influential. But Mir's consistently Romantic content holds the spiral back. The underlying themes of the novel force the reader into an ideal, eternal stasis that cannot be made to move upward. The tension between the recurrent Romantic themes of the novel and its dialectical structure which cannot accommodate those themes, constitutes the fundamental weakness of the work. Despite Mir's keen wit and sophistication, form and content remain disjointed throughout his novel.

Fiction as History

Before these observations can be persuasive, it is important to establish the seriousness of Mir's effort to write fiction that embodies history, for if his criteria were purely esthetic in the narrow sense, a criticism of his historical accuracy would be irrelevant. His fundamental notions about history are: (1) that it repeats itself with changes, and (2) that much of the future can be foretold because it will undoubtedly repeat the past to a great degree. Changes remain unknown until they occur.

The spiral movement of history is explained by Professor Quique Villamán in a lecture that serves as an "Introducción tardía" midway through the novel. He credits Vico with formulating the idea that history repeats itself in cycles. Villamán adds that the theory if now modified to include development, so that Vico's cycle are transformed through dialectics into a spiral. (186) Each event, therefore, participates in its own time, in the past as an echo, and in the future as a foreshadowing. Said hyperbolically, each event represents all time, eternity. The

³ Mir's self-identification as a Marxist is clearly indicated in Professor Fernández Frago's dissertation where he supplies some necessary biographical data for our understanding of Mir's epic poetry. Its central purpose is: "la denuncia de la explotación de la clase trabajadora y el anuncio o profecía de la caída de los imperios capitalistas ... y la adhesión al pensamiento del materialismo dialéctico." (*op. cit.* p. 17) cf. *Apertura de la estética* p. 13 where he (Mir) claims primacy of dialectic materialism in art.

facile conversion of time into stasis causes the reader some uneasiness about Mir's intention to write history; either he wants to show development or he chooses to contemplate eternity, but both cannot be done at the same time.

Mir's primary illustration of the simultaneously limited and eternal nature of time is the 40-second period that seems to be eternal. The entire first chapter of the book describes the absolute paralysis of Romanita, Mir's female protagonist, as she dangles a package of garbage above a sewer, ready to throw it in as part of her duties as a housekeeper. The daily ritual is arrested for 40 frozen seconds as the narrator exploits the calm to offer long digressions on the paradoxically eternal quality of so short a period. The husband whom Romanita has abandoned experiences his eternal 40 second as he listens to the crescendo and decrescendo of a car in the frustrated hope that it brings back his wife. Bonifacio is paralyzed, like Romanita, and his bodily functions are systematically curtailed so that he tastes death and eternity. (28-29) The eternal moment is re-evoked toward the end of the novel when Bonifacio despairs for an interminable 40 seconds as he watches his son approach death: "estos malditos 40 segundos contenían más de una eternidad". (229) Time and timelessness are practically interchangeable in the novel: "así como 40 segundos pueden durar una eternidad ocurre también que una eternidad puede durar en 40 segundos". (227) The period of 40 seconds becomes a leitmotif of time; it has very precise limitations and yet contains all time. Moreover, and perhaps most important for Mir's novel, the leitmotif, by its very nature, is repeated periodically.

The theme of repetition in history is therefore incorporated in Mir's narrative technique as well as expounded by his fictional Professor Villamán. The most elaborate instance of repetition in the novel is the frame for chapter two which is repeated in chapter thirty, the final chapter of the novel. The second and the last chapters begin and end with almost the identical words. In the first case, Bonifacio's fruitless expectation of his wife's return is prefaced by the audial image of a car growing louder as it approaches; the inicial phrase builds itself into a running start that sustains the narrative throughout the chapter:

un automóvil
 un automóvil que se aproxima
 un automóvil que se aproxima aceleradamente
 un automóvil que se aproxima aceleradamente y una persona...(23)

The final words imitate the dying sound of the car as it departs:

un automóvil que se aleja precipitadamente llevándose una ilusión
 un automóvil que se aleja precipitadamente
 un automóvil que se aleja
 un automóvil (32)

Similarly, chapter thirty begins with the crescendo of:

un automóvil
 un automóvil que se desplaza

un automóvil que se desplaza acompasadamente
 un automóvil que se desplaza acompasadamente y en la sombra...(318)

The same words are dismantled to mark the end of the novel. (328) The frames for the second and the last chapters are almost identical, but not quite. This is undoubtedly calculated to illustrate the spiral movement of history, that is, repetition with a change. The fact that the narration ends almost as it had begun clearly suggests that the end is only a provisional one and that this story, like life, is organized as a series of open-ended repetitions. Mir writes no conclusion to his novel; he directs us back to the beginning. The "Epílogo precoz" is an indication that no true epilogue is warranted in fiction since it would be absurd in life. Mir explains that excerpts from Antonio Machado's poetry provide appropriate final words to each foregoing chapter because they leave "una sed insaciable de infinito que verdaderamente expresa el ritornelo ecoico de esa repetición incesante de una historia que vuelve y vuelve como un eco del uno al otro confín fin fin". (332) Those suggestive words constitute the non-ending of the novel.

That Mir is clearly intending to write history in *Cuando amaban las tierras comuneras* is evident in the fact that all the repetitions in the novel are structured by a repeated historical event: the armed intervention of the United States in the Dominican Republic. The first intervention of 1916 presaged the imposition of land reforms for years later which favored American owned sugar plantations and evicted the Dominican peasantry from the paradise of communal lands. As a corollary, Trujillo established his ruthless dictatorship.⁴ While most Dominicans rejoiced in 1961 over the tyrant's death, many thoughtful patriots were wary of the ensuing developments because they correctly predicted that another intervention would follow, for the United States would not abandon its interest for the causes of democracy and autonomy.⁵

Mir obliquely records the history of both invasions by narrating the life of Silvestre, the major protagonist of the novel. Mir calls him a "depósito maravilloso de repeticiones de la historia" (282) News of the first invasion jolted Silvestre out of childhood into adolescence: "muchachos devuélvanse que la patria

⁴ Franklin J. Franco, *República Dominicana, clases, crisis, y comandos* (Habana, Casa de las Américas, 1966), p. 31.

⁵ Chapter twenty-three of Mir's novel records the political speculation of several lawyers after the almost unbelievable news of Trujillo's death has been incontestably confirmed. The young man identified by his aviator eyeglasses reports that his father expressed more fear than relief as a result of the news. One American intervention established the dictatorship; surely another intervention was necessary to end it. (269) That opinion is shared even by the young man's antagonist, who adds the logical determinants of a second intervention.

tenía razón al considerar la eventualidad de una nueva intervención militar americana si él tenía presente que el fundamento principal de la de 1916 era la eliminación en nuestro país del sistema arcaico de los terrenos comuneros que frenaban el desarrollo capitalista impulsado por las compañías azucareras con lo cual forzaban a esta sociedad atrasada secularmente a dar un paso de avance cualquiera que fuera el interés que a ellos les movía puesto que el régimen que acaba de desaparecer es un producto de aquella intervención y fue creado para asegurar el destino del sistema agrario moderno no puede en ninguna forma negar la posibilidad de que se produzca una nueva intervención si ese sistema se encuentra amenazado (274)

In other words, the repetition of an intervention would not be in order to introduce capitalism to the island, but to protect capital interests that were established with the first intervention. The echo of the past is not exact; it reflects the changes in the spiral of history.

está en peligro", was the impassioned cry he heard from Villamán's father in his Paul Revere-like ride of warning. (45) That sentence was burned into Silvestre's consciousness when he finally understood its meaning. The "frase lapidaria" is repeated in 1965 with the second invasion. This time, Silvestre hears it from a woman who turns out to be his daughter Urbana. Neither he nor she was aware of the other's existence before the historic phrase was uttered. Urbana was sure that her father had died as a rebel *gavillero* during the first intervention; and Silvestre never knew that he had engendered a child. Urbana's peasant mother would tell the girl stories of her *gavillero* father, including the one about old Villamán's mad ride. With the second American intervention, Urbana's drive for political involvement, coupled with her relative impotence as a woman, forced her to engage in the struggle by raising the consciousness of young boys, just as old Villamán had raised Silvestre's consciousness fifty years before. However, the repetition is never exact: "la historia aparece invertida porque se trata de una mujer y no de un hombre". Also, Villamán reached his listeners on horseback while Urbana travels by bus; the rebels of the first period were called *gavilleros*, in the second they are called *comandos*. (296)

As a result of their mutual encounter, Silvestre and Urbana decide to travel to the capital and to participate directly in the struggle for liberty. They do not travel alone. Young Bonifacio accompanies them. The boy's escape from home at the end of the novel repeats his mother's flight at the beginning. Again, the repetition is not exact, as the novel progresses in a spiral rather than in a circular structure.⁶

Mir's theme of repetition and open-endedness is embodied in the enigmatic figure of the gypsy who tells Urbana's fortune, or at least tells part of it. Enigma exists for the gypsy as well as for the reader, as if to indicate that no one can master all the secrets of the future. Mir first refers to her in a laconic summary of the novel in chapter three. He suggests that she is somehow responsible of writing at least part of the story. The characters act out their roles on the following pages "de acuerdo con el vaticinio de la gitana" (39). The ploy of imputing authorship to an exotic and clairvoyant being is hardly new in Hispanic literature. Cervantes used it when he alleged that *Don Quijote* was a translation of an Arabic manuscript by Cide Hamete Benengeli. In modern times the pretense has been masterfully employed by García Márquez in *Cien años de soledad*, which ends with our discovery that the gypsy, Melquíades, had pre-written the entire history before anyone lived it.

Mir adjusts this tradition to suit his modest self-estimation as a writer whose knowledge of the future is limited. His gypsy is sensitive and intelligent. She can read Urbana's hand "como si fuera un libro" (258), which, ironically, it really is. But the fortune-teller cannot satisfy Urbana's demand for more clarity and finally

⁶ The inevitable recurrence in life presents the artist with an apparently insuperable difficulty in Mir's canon of esthetics because, according to him, "la función primordial del arte (es) la comunicación de lo nuevo". (Pedro Mir, *Apertura a la estética*. Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1974), p. 233.

If history repeats itself endlessly, how is the artist to experience or communicate anything new? First, as Mir points out in his introduction to esthetics, each work of art is the product of surprise, even if it is prompted by familiar circumstance. (*ibid.*) Second, as we learn from his novel, each event or object changes in its relationship to its surroundings in the course of history. Therefore, the artist who focuses on the particularity of history as well as on its general contours will discover the element of novelty which good art should communicate.

admits that "tu estás fuera del alcance de mis ojos" (262). Paradoxically, Mir's modest claims for the gypsy have the effect of increasing his own self-importance as narrator, ("ese viejo que escribe... acerca de ti"), even though both must admit that life is the only absolute authority regarding Urbana's future.

Silvestre is vaguely cognizant of the fact that he and his daughter are characters in a book; but he is quick to add that they may be its authors: "estamos escritos en alguna parte a no ser que nos vayamos escribiendo nosotros mismos para darle algún sentido a nuestro paso por este mundo" (306). His reference to "la historia de nuestras vidas" (309) consequently achieves a dual resonance because it insists on the dual meaning of *historia* as fiction and as history. Silvestre's and Urbana's self-consciousness as products of a pre-written history is foreshadowed in the story of the young Bonifacio. His fate is discussed by what seem to be neighborhood gossips, one of whom expresses concern for the child's future now that his father has re-married. "pues por todos los demonios", the other neighbor answers impatiently, "lo que le espera está escrito en alguna parte quizás en su propia cabeza". (225)

Apparently, for Mir, average people are often as perceptive about the future as are gypsies and novelists. In addition to the fateful remarks of Bonifacio's neighbor, Mir places the most meaningful prophecy about Urbana in the mouth of a peasant woman, not a professional clairvoyant: "yo lo que pienso es que esa criatura ha venido al mundo para algo porque ella no fue pujada sino tirada a la cara de la gente como si fuera una bofetada". (242) While the insight lacks the specificity of the gypsy's fortune telling, it certainly reveals a more profound knowledge of Urbana's character and role in life than could be divined by the palm reader. It seems, then, that Mir does not believe in any absolute prophetic powers. Life must ultimately tell its own story. Even if the knowledge of past experience can lead perceptive observers to general insights regarding the future, no one, neither gypsy nor poet, can entirely determine what has not yet been lived.⁷

Mir's modesty defines his entire posture as narrator of fiction. He is careful to contain his imagination within the confines of historical reality. And, when the dictates of his art seem to conflict with the objective world, Mir insists repeatedly that reality should be primary and that life makes literature, not vice versa. In his conclusion to *La gran hazaña de Límber*, a fable about an ill-fated but heroic dog, Mir had written:

pero la vida se reserva el derecho de escribir sus propias baladas mitos fábulas narraciones y epopeyas y de componer sus desenlaces a despecho del deseo de los lectores y de las inclinaciones de escritores y juglares.⁸

Here, in his historical novel, *Cuando amaban las tierras comuneras*, veracity is

⁷ Professor Fernández Frago makes a similar observation about Mir's poetry. Probability rather than prophecy defines his terms of projection about the future. "Probablemente, porque el cantor no es un 'dios' que puede ver el futuro milagrosamente, sino un ser material cuya ventaja es que ha tomado conciencia de lo que ocurre, lo cual le ha permitido poner las cosas en su sitio y de este orden... inferior lo que ocurrirá inevitablemente." (*op. cit.* p. 63)

⁸ Pedro Mir, *La gran hazaña de Límber y después otoño* (Editora Sargazo, República Dominicana, 1977) p. 39.

an even more fundamental concern for Mir that it was in his fable. He calls the novel "un relato directo y textual" (37) of his country's history; and his respectful affection for Silvestre derives from the fact that he is a "testigo palpitante y activo de la vida histórica de este país". (37) Mir's dedication to a textual rendering of facts is reminiscent of his *El gran incendio*, which is an analysis of history rather than a work of fiction. The similarity attests to Mir's seriousness in his attempt to write history through his novel.⁹ For him, the distinction between life and art is maintained only by pedants or irresponsible esthetes. His claim for historical truth in his novel is absolute. He substantiates that claim by establishing the authority of the gypsy and Quique Villamán so that the narrator can refer to them in order to forestall any objections to his treatment of history. The gypsy established her credibility after she admits her limitations and refuses to be paid for her services to Urbana. After that, Mir can claim "absoluta objetividad del presente relato y su total independencia de cualquier convencionalismo..." (39) by asserting that he follows her story to the letter. That assertion, however, preceded Mir's illustration of her honesty by two hundred pages. In other words, his claim for objectivity is clear only on re-reading the text. In fact, many aspects of the work are understood only with a second reading, which Mir seems to take for granted. The spiral movement of history that structures the novel demands that we progress from the end of the narration to its beginning so that it may be read on a higher level.

Villamán is Mir's authority on Dominican history. His "Introducción tardía" is meant to "evitar discusiones superfluas y disipar toda sospecha de fantasía y de caprichosa invención" (177). The teacher and patriot corroborates every detail of the story that preceded his discourse, giving Mir academic approval. Villamán is careful to acknowledge a polarity between fiction and truth; therefore, his sanction of the novel is to be understood as his acceptance of its value as history. In the course of his lecture on Dominican history, Villamán caution an inquisitive listener against simplifying history: "de esa manera crearemos un pasado legendario y mitológico que podría ser muy atractivo pero que nos impedirá conocer a

⁹ In his study of the effects of the great conflagration, Mir decides to interview the contemporary Licenciado Gonzalo de Valcárcel in order to make his chronicle immediate and provocative to the modern reader. After the interview, Mir defends himself against any possible accusation that he has tampered with history. "...han sido las palabras rigurosamente textuales del Licenciado, tal como aparecen en las *Relaciones históricas de Santo Domingo*. El lector ávido puede acudir a esa fuente". (Pedro Mir, *El gran incendio: los balbucesos americanos del capitalismo mundial*, Santo Domingo: Editora del Caribe, 1970) p. 116.

In this apology for the unorthodox technique of interviewing a long-defunct subject, Mir explains that the results are neither novelistic, nor metaphysical. He argues that both have pretensions of universality while deriving from one subjective mind. Only Cervantes succeeded in overcoming the limitations of fiction "con su adorable binomio Quijote-Sancho... Pero no todo el mundo está en condiciones de cervantear en sus momentos de ocio..." (*ibid.* p. 112) Mir's humility seems excessive. In fact, he did follow Cervantes' lead in *Cuando amaban las tierras comuneras*. One similarity has already been noted: both authors pretend to have copied their tales from foreign sources. Mir's gypsy and the Moorish scribe have at least two functions. First, they are calculated to protect Mir and Cervantes respectively against possible political censure; and second, they are presented as incontestable authorities of *historia*. In *Don Quijote* the word *historia* may be equivocal. When Cervantes insists that his book is "la verdadera historia" of the hapless knight errant, the reader may well assume that the reference is not to history at all but to the authentic story of Quijote as opposed to the notorious imitations that circulated. We may also assume, however, that Cervantes intends to collapse the distinction between fiction and history by insisting on their fundamental interdependence. Mir is not at all equivocal; his intention to collapse the distinction is plain.

fondo nuestras esencias contemporáneas... y el curso genuino de la historia a través de sus épocas (184). With all due respect to the professor, his criticism might have been directed against Mir.

In his self-imposed task as historian and writer of "crónicas" (319), Mir modestly admits the limits of his knowledge. His honestly articulated ignorance about the unspoken thoughts or the intimate conversation of his characters is clearly intended to impress on the reader his reluctance to invent even the most minor details. His protestations of ignorance are repeated throughout the novel.¹⁰ Despite these, Mir never resists the temptation to reconstruct what he claims to be the missing pieces of his narrative.

Allegory and Dialectics

The structure of *Cuando amaban las tierras comuneras* was described earlier as a dialectical allegory. Mir's novel represents a daring experiment in prose fiction: it adapts a dialectical vision of history to the historical novel in an effort to develop an appropriate structure for fiction that embodies history. The most evident indication of the allegorical nature of the novel is the series of names Mir chooses for his characters. Silvestre, the erstwhile peasant, personifies the entire dispossessed peasantry through his personal history and his bucolic name. That his friend shares a similar background is indicated by the fact that he is not known by the full name of Florentino, but the shortened Flor, a reference to his roots on the land. Silvestre's daughter represents his counterpart and complement in Dominican society. Mir is explicit and expansive on this point. A three-page digression on the relevance of names introduces his observation that "el nombre de Urbana... a simple vista se presenta como esencialmente opuesto al de Silvestre". (295) Silvestre and Urbana represent a series of dynamic oppositions which imply a degree of conflict but without which history could not proceed: country and city, man and woman, parent and child. Romanita and Bonifacio Lindero, the characters of a plot parallel to that of Silvestre, personify two opposing rather than complementary forces. Rafaela Jáquez de Lindero assumes the nickname of Romanita after she flees from La Romana, her native province, to the Capital. To be more exact, she flees from her husband, Lindero, who inherited his name from

¹⁰ After recording Bonifacio's conversation with his runaway wife, Mir comments, "y éstas que pueden haber sido o no exactamente las palabras que pronunció Bonifacio expresan con la mayor exactitud su contenido..." (72) When Silvestre's tired legs manage to catch up with Urbana, Mir reluctantly remarks that "la parte más bella y conmovedora de esta historia...se pierde en las sombras de lo desconocido y de lo inapresable sin que acudan en su ayuda los infinitos recursos de la imaginación..." (297) Several pages later, Mir qualifies his reportage of the affectionate conversation between father and daughter; "y desde luego éstas no serían exactamente las palabras que dejó escuchar Urbana porque no se conserva el registro grabado de su conversación" (301)

If familial intimacy lies beyond the narrator-historian's avid senses, certainly sexual intimacy is an inappropriate subject for his rigorous reportage. Mir tells the tragic tale of Silvestre's and Alalicia's mutual introduction into love that ends abruptly with her death. The passionate conversation he records is necessarily surmised rather than reported. Any other procedure would have violated the boundaries of human decency. "y claro está que éstas no serían exactamente las palabras pronunciadas por ella pues es sumamente improbable que alguien hubiese llevado su curiosidad hasta el límite de la indiscreción" (130). c.f. also *La gran hazaña de Limber*, p. 18.

one of the original despoilers of Dominican communality. Their enmity should not be understood, therefore, in exclusively personal terms.¹¹

A case could be made for the symbolic significance of other characters in *Cuando amaban las tierras comuneras*: Romanita's doctor who hints at his dissatisfaction with the Trujillo regime; the beautiful but moribund Analicia who, like the communal lands gives herself freely in an act of love that kills her; Doña Susanita, whose preferred Americanized name of Suzy betrays her unpatriotic nature. But except for the central figures identified above, the only other overtly personified character in the novel is América la china, the kind-hearted prostitute who rescues the naive Silvestre from the crassness of her associates. After reviewing the personal misfortunes that forced her defilement and perennial dependence, Silvestre comments thoughtfully that "la verdad... es que a ti no te deberían llamar América la china sino América Latina." (200) When she asks his name, Silvestre hesitates for a moment and then answers that he is Juan Bosch, making a probable reference to Bosch's peasant background while at the same time foreshadowing Silvestre's activities as a revolutionary. The couple develops the allegorical joke, first verbally, then physically. "Silvestre se encontró sumergido en las sombras de una titánica lucha con las turbulencias submarinas del revuelto mundo abismal y salobre de América Latina..." (201) His next struggle will be on the battlefield itself.

The relationships among the personifications in the novel create a plot that operates dialectically between the personal and the political levels, that is, between the subjective and the objective realms. Mir explicitly indicates the innovative structure of his novel, first, by populating his narrative with personifications rather than with eccentric individuals (itself nothing new), and second, by repeatedly insisting on the interdependence between personal and social phenomena. The concept of interdependence is a key one because it differentiates Mir's twentieth century allegory from the traditional examples of the genre in which the narrative and the abstract levels are parallel and refer to each other instead of affecting each other. In other words, Mir's dialectical technique posits that personal relationship based on love, hate, fear, or trust can do affect politics. Inversely, political liberty, terror, independence or dependence have an inevitable effect on personal lives. The philosophical gossips who discuss young Bonifacio's future formulate Mir's theme of interdependence like this:

la cuestión es que no debe explicarse la vida siguiendo patrones personales y tragedias privadas la cuestión es que toda vida privada está engarzada en la sociedad

¹¹en 1920 se estableció un sistema moderno de registro de la propiedad territorial cuyo propósito era precisamente el de asegurar y garantizar el deslinde de la propiedad privada y este sistema comprendía un procedimiento muy burdamente vertebrado que permitía a cualquier aventurero avisado dedicarse a colocar linderos por aquí y linderos por allá ante la pasiva contemplación de unos campesinos acostumbrados secularmente a considerar el deslinde de las tierras como una ocupación ingenua cuando no estúpida y por eso al padre de Bonifacio la gente le endilgó el mote de Lindero que acabó por perpetuarse como un apellido muy respetable (24-25)

If we contrast Bonifacio's heritage with the fact that the eastern province of La Romana offered the longest and most militant resistance to the armed imposition of neo-colonial status, the enmity between Lindero and Romanita becomes evident. He represents the pro-American capitalist movement to dispossess peasant and to establish enormous sugar plantations on the once communally cultivated land. She represents the traditional form of land tenure and the resistance of foreign intervention.

de la misma manera que la sociedad está engarzada en cada vida privada (235)¹²

Mir accepts the above observation as axiomatic. To illustrate its adaptation in the narrative it should suffice to cite a few examples of the mutual relevance of private and public life in *Cuando amaban las tierras comuneras*; to cite them all would entail a reconstruction of the entire novel. The relationship in the Lindero family offer a good case in point. Bonifacio's generally cold and authoritarian treatment first of his wife, then of his son, is a predictable consequence of his socio-economic status: the master of much land and many peasants. His inability to sustain truly human relationship results in the flight of his wife, who joins the work-force of domestics in the Capital, and the escape of the adolescent son, who presumably joins Bosch's supporters in the Civil War of 1965. In other words, the tyranny of private life has ramifications in rebellious politics.

Flor's case illustrates the opposite movement of the dialectic. After his land was usurped because of the American imposed reforms, Flor's vigorous protest and accusations against the government were attributed to his alleged insanity. Mir adds that the allegation was made by the "respectable" citizens of Puerto Plata, implying that Flor's justifiable outrage might have threatened their unethically acquired respectability. Mir agrees that Flor was emotionally unbalanced, but he explains that "su dislocación... no se encontraba en su cabeza sino fuera de ella" (82) in the politics and economics of his country. Flor's anger and ultimate despair are, therefore, caused by external social factors. His personal situation, in turn, influences politics because it causes Silvestre to understand the importance of communal lands and to join the rebel *gavilleros*.¹³

¹² Fernández Frago makes a similar point, *op. cit.* p. 48. La 'historia' de un individuo es un mero arco... que se inserta en una estructura mayor: la espiral de la historia. Del mismo modo que la experiencia universal se individualiza en un nombre, Pedro Mir, la historia de los pueblos se precisa en una región determinada.

¹³ Yet the another example of the personal-political dialectic begins with the death of Romanita's doctor which, Mir tells us, "se configuraba claramente en el marco de la situación política" (125) because of his courage in criticizing Trujillo. His complaints, made in the intimacy of Romanita's home, were answered with deadly efficiency. As a consequence of the death that was dictated by the politics of tyranny, Romanita faints and is rushed to the hospital because of her late stage of pregnancy. Hours after her healthy son is born, Romanita dies of a bloodclot that formed when she heard of her doctor's death. The little orphan is then destined to love an absent mother "porque sólo para amar a sus madres imposibles han sido creados los niños huérfanos" (146). His impossible mother becomes the ideal of "la patria". The young Bonifacio's political commitment is therefore a consequence of his mother's death, a personal tragedy, which in turn is the result of her doctor's murder which is finally the consequence of political tyranny.

In translating patriotic idealism into the metaphor of an orphan's quest for his mother's love, Mir succeeds in extending his allegory beyond the two levels of fiction and politics to include his own personal, factual history. In 1918, when his mother died, Pedro Mir was only five years old. He, like young Bonifacio, finds solace "en un mundo de imágenes que va creciendo en el silencio". (Fernández Frago, p. 7) Silence is an important leitmotif in the novel; it defines the oppressive atmosphere in the orphan's home (166) as well as the crippling terror of Trujillo's reign. Describing the year that Bonifacio was born, 1950, Mir writes that "todo el país estaba sumergido en un sistema de terror indescriptible tan inmensamente generalizado que de él no escapaban las mismas personas que lo habían impuesto". (255) The silence imposed by terror stunted all intellectual development in the country: "el silencio aniquila las voces creadoras de los pueblos y aquí se ha apagado el periodismo el teatro la poesía y la novela y se nos ha dejado la palabra sólo para ensalzar los méritos convencionales del beneficiario de esta situación". (101-102) The orphan's personal experience of silence is repeated in the political silence imposed on the entire nation.

But neither the orphaned Mir nor his fictional counterpart are silenced for long. Their emotional isolation forces them to observe human relationships rather than to participate in them. Therefore they develop "una disposición increíble para la meditación más intensa acerca de la condición humana y a veces de la divina". (313) In both cases meditation prepares them for expression in political activity.

The theme of silence as politically oppressive appears in Mir's poems as well as the novel, there he writes, "somos el silencio". *Viaje a la muchedumbre* p. 101.

Mir's dialectic always emphasizes the primacy of action and thus reinforces the political theme of his novel. All the insights in the world amount to mere pedantry without their translation into either a social movement or a personal quest that acquires political resonance. In the particular vocabulary of Mir's opus, the necessary pursuit after an ideal is called "el viaje". Although Mir considers the voyage necessary for human integrity, his clearest statement regarding the theme appears in his fable about Límber, the dog that travelled hundred of miles, suffered injuries and disregarded dangers in order to be re-united with his indifferent masters.

de donde se desprende una noble enseñanza pues para poder soportar las durezas de la vida y los sinsabores de nuestra existencia privada es preciso tener una pasión y un objetivo como si nuestro paso por el amor fuera siempre un viaje hacia un punto distante donde nos espera la felicidad suprema según se contempla en el caso de Límber.¹⁴

With this statement, the voyages of the central characters in *Cuando amaban las tierras comuneras* clearly reveal their ideological dimension. Romanita's flight to the Capital exemplifies the quest for freedom. Silvestre's trip to Macorís where he joins the *gavilleros* shows a similar pursuit of freedom. Finally, Urbana's itinerant proclamation of the traditional warning, and especially the trip of Urbana, Silvestre and the adolescent Bonifacio to the Capital where Civil War raged, repeat the theme of quest for freedom and dignity. And while the quest is always described in personal terms, its political ramifications are evident. As with all the significant aspect of the novel, the quest operates on the personal level and the political one in a dialectical relationship that makes the levels interdependent.

Romantic Patriotism

The preoccupation with history and politics in *Cuando amaban las tierras comuneras* illustrates the norm in the Latin American novel rather than the exception. Jean Franco goes so far as to say that art is always linked to politics in modern Latin American culture because even "a-political" artists understand and accept their fundamental conservatism.¹⁵ To many writers, the novel has seemed the most appropriate genre for social themes of injustices and for creating a sense of patriotism. Within the general category of the novel, those which focus on the land itself as the major force in socio-political life are numerous and represent probably the clearest examples of literature as an instrument for developing patriotism. Classic novels of the land like *La parcela* by José López Portillo y Rojas, *El terruño* by Carlos Reyes, *Huasipungo* by Jorge Icaza, and *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos, among others, form a tradition that is decidedly Romantic in conception, a tradition in which Mir's *Cuando amaban las tierras comuneras*

¹⁴ Mir, *La gran hazaña de Límber*, pp 32-33.

¹⁵ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist* (London, Penguin: 1967) p. 11 cf. her *Spanish American Literature* (Cambridge England: 1969) p. 46.

participates. In fact, his concern for historical development and for social equity, which appear to be the fundamental preoccupations of the novel, should really be understood as the context for the major theme of the novel. It is neither history nor human subjectivity; for all these are dependent, for Mir, on one fundamental source: the land.

It can be argued that Mir's entire literary career has been the celebration of Dominican soil. His epic poems glorify the land itself rather than a particular national hero, as in most epics, or even classes of heroes. Like Antonio Machado, whose poems are quoted throughout *Cuando amaban las tierras comuneras*, Mir often writes his poems about the terrain of his country and only secondarily about its people. Of all the suggestive verse Mir borrows from Machado, none would be as appropriate as those from *Campos de Soria*, all of which are mysteriously excluded from Mir's novel.

In an historical aside, Mir notes that land was always the major national concern: "lo más importante que ha habido en este país desde que llegó Colón fue el problema de repartir la tierra entre su gente porque los indios no inventaron la cerca". (287) Mir is making a reference to the rebellion of the earliest Spanish settlers against the Discoverer who resisted their democratic demands.¹⁶ Clearly implied in his assertion that property rights were unknown to the Indians is Mir's nostalgia for a Golden Age. After the Spanish colonists fled the flame of 1605, the Golden Age was reestablished, according to Mir, because private property was virtually abolished.

The actual history of the three centuries to which Mir refers in his title, from 1606 to 1916, is far more complex and not nearly so pleasant as he implies. Slavery is not an institution that is normally associated with communal ownership of land, and yet slavery existed in Santo Domingo until 1801, when it was abolished by Toussaint Louverture, leader of the Haitian army.¹⁷ Mir does not mention the Haitian invasions of 1800 and 1844 nor the bloody War of Restoration in 1865 when Dominicans reclaimed their independence from Spain. His idyllic evocation of the period that preceded the American intervention has no room for a review of battle. But the events that are most conspicuous by their absence are the internal wars which weakened the Republic and made foreign intervention inevitable. In *República Dominicana, clases, crisis y comandos*, Franklin J. Franco writes objectively that, "Entre 1850 y 1900 la proliferación de pequeñas guerras intestinas llegó a un grado tal que el campesino dominicano, 'carne de cañón', rehuía los enrolamientos como el diablo a la cruz".¹⁸ The territory was organized by regional *caudillos* who would command their peasants to fight as easily as they would order them to farm. Mir deals with none of the exploitation suffered by the peasants at the hands of fellow Dominicans.

To Mir's sorrow, the American-sponsored land reforms forced the spiral of

¹⁶ The rebellion is the first subject of Mir's study of the first three rebellions in the New World, *Tres leyendas de colores* (Santo Domingo, Editora nacional: 1969).

¹⁷ John Edwin Fagg, *Cuba, Haití, and the Dominican Republic* (Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1965) p. 145

¹⁸ Franklin J. Franco, *op. cit.* p. 12.

Dominican history out of the communal Eden:¹⁹ "la agrimensura tenía la virtud de convertir en semidioses a unos y de volver locos a otros porque lo que sucedía en el fondo era una transformación completa de la sociedad secular... y de las costumbres históricas del país".²⁰ The original Lindero and Flor are, respectively, Mir's illustrations of the newly created demi-gods and their crazed victims. Flor's tenacious respect for the traditional system of land tenure derives, we are told, from the vow he made to his dying father. The old man had bequeathed the family plot to his four sons, but insisted that any allotment should be temporary: "deben conservarla quitándole la cerca que le hayan puesto tan pronto como las tierras no estén en uso porque ésa es su patria y la patria debe ser siempre libre". (83) The equation between land and *patria* is clearly articulated here.

The theme is developed through Silvestre, whose respect for Flor derives from his own experience on the land. Towards the end of the novel, when Silvestre has attained a degree of maturity and wisdom that merits his being referred to generically as "el Viejo", he expresses Mir's most profound notions about the importance of the land. El Viejo is pictured at a short distance from a schoolhouse and surrounded by inquisitive adolescents. They avidly ask details about the *gavillero* resistance to the American occupation, but el Viejo consistently directs their attention to the reason for the rebellion: the usurping of the land.

mira hijo el problema más grande que tiene la gente aquí y en cualquier parte del mundo yo lo conozco porque yo he ido hasta Venezuela y he dado

¹⁹ The very title, *Cuando amaban las tierras comuneras*, reveals a nostalgia for the period when, according to Mir, land in the Dominican Republic was practically if not legally owned communally.

In case the nostalgia for lost harmony and abundance is not clear enough a reference to the Golden Age, or Eden's primordial paradise, Mir supplies a more specific allusion. Paradoxically, the Golden Age was ushered into the island by a calamity: "el gran incendio" of 1605-1606, which Mir discusses at length in his history of the fire. Although the fire was intended by the Spanish authorities to raze three rebellious towns, the flames quickly proved more tyrannical than the crown and claimed the entire island as fuel for the most spectacular blaze imaginable. In the general flight from the fire, only the most helpless souls remained reluctantly on the smoking soil. According to the novel's academic authority on Dominican history, Don Quique Villamán, those unfortunate souls soon awoke from their nightmare and discovered a dream,

que eran los propietarios de todo aquel territorio de donde habían emigrado la propiedad privada y los portadores de ella dejando además un prodigioso ganado para ser disfrutado en común por todos y fue así como nuestros adanes y evas fueron arrojados al Paraíso (182)

Which goes to show that men and women can be thrown into Eden as well as out.

Mir makes another direct allusion to Eden in his *Las raíces dominicanas de la Doctrina Monroe*. Here his reference is more conventional as he draws an analogy between the very first period of Dominican history and man's short residence in Eden (p. 18) Mir is clearly alluding to two different historical periods as well as to the original Eden when he uses the concept to describe the island in pre-Colombian days and in post "incendio" days. In other words, the idea of paradise is not limited to the almost forgotten mythic past, but recurs as history renews itself. For Mir, events repeat themselves with changes so that history can be plotted as a spiral.

²⁰ He describes the system of land tenure peculiar to the Dominicans from the early seventeenth century to early twentieth century in the following way:

aunque el derecho de uso se transmitía inclusive por compra y venta la propiedad continuaba indivisa y retornaba al vendedor amparado en unos títulos de quien nadie conocía la existencia real... y está claro que era una situación paradisiaca y le daba a uno y cada uno...la sensación de que era propietario del territorio entero...y aunque en el fondo del agua de la población latía la vaga impresión de que había algo de irregular en el sistema comunero...nadie deseaba la sustitución de este sistema que podía ser malo pero conocido por otro bueno por conocer... y era esto lo que en la intuición de Silvestre se perfilaba como la idea de la patria" (84).

muchos bandazos y he oído hablar a mucha gente de toda clase hasta los curas y marineros que parecen no tener la menor familiaridad con los bienes terrenales y he podido saber que lo único importante que hay en la bolita del mundo es la tierra porque de eso es que vive la gente y nosotros mismos estamos hechos de la tierra y somos plantas lo único que no tenemos raíces y es porque no se ven porque todo el mundo tiene sus raíces y las tiene muy metidas en su tierra (286)

The sleight of hand in this discourse should not go unnoticed. Mir makes a metaphoric jump from the economic importance of the land - "de eso es que vive la gente" - to its mythical significance - "y nosotros mismos estamos hechos de la tierra" - and finally to its mystical function that is generally associated with Romantic ideology - "todo el mundo tiene sus raíces... muy metidas en su tierra". Thus, the economic importance of the land is virtually subsumed by its spiritual significance.

El Viejo's comments are apparently not sufficiently explicit for Mir's purposes because the venerable patriot and propagandist is made to continue his speech:

Ya sé que ustedes no pueden comprender eso porque ustedes sólo creen en lo que ven y lo más importante es lo que no se ve y eso de las raíces es lo más importante que tiene la mata y no se ve y tú puedes cortar un árbol y dejarlo a ras de tierra y él vuelve a retoñar porque tiene raíces y las raíces no mueren mientras estén hundidas en la tierra (286)

As if the ideological kinship of Mir's novel were not sufficiently clear from his construction of characters and events, the above declaration unmistakably identifies his conceptual framework as Romantic. In its specific and rather contradictory formulation, Mir's Romanticism seems to derive from both of the opposing strains of the movement, whose proponents are characterized by E. Anderson Imbert as, "los románticos tradicionales, vueltos hacia la Edad Media, la religión, la leyenda y el egotismo", and, "muchos que militaron en un romanticismo social, democrático, progresista, profético, liberal, colectivista, y negaban ser románticos."²¹ We might add that the backward-looking Romantics, following Novalis and Chateaubriand, yearned after a feudal non-capitalist world in which the great masses of people were almost literally bound to the soil, while the progressive Romantics in Spanish America generally supported the growth of capitalism and the modern nation-state. (Sarmiento is probably the foremost example.)

The historical moment that Mir experiences and describes is very different from that of Heredia or even of Sarmiento. Latin America is no longer overtly colonized, nor is the spiritual quest for a national identity the primary concern in contemporary literature. Industrialization and urbanization have, in fact, narrowed the socio-economic breach that once sharply distinguished European

²¹ E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*. vo. I. (México: 1970) p. 238.

from Spanish American literature;²² today, writers on this side of the Atlantic can lament man's alienation from nature as bitterly as did the European Romantics. Jean Franco's analysis of Roberto Arlt's *Los siete locos* illustrates a case in point.²³ Mir's historical novel offers another. The idea that human souls are a form of vegetation in that they must have roots to grow is central here, as it was in some aspects of nineteenth-century European Romanticism. Mir repeats the organic metaphor several times, after he introduces it in a description of Silvestre's growing consciousness; that is the flowering of his soul: "las interrogantes se abren como flores de la mañana en el alma de Silvestre... como una joven plántula cuyas raicillas se hunden..." (60)

Although Mir's Romantic notions are evident throughout the work, he identifies them by name only once, when he refers to the communal tilling of the soil as "un sistema romántico." (223) Immediately thereafter, Mir personifies the land as he explains that despite military and political losses, the system, "perdura en la sangre o en el aroma de los bosques o en la circulación de los arroyuelos." The attribution of spiritual capacities to the landscape, sometimes referred to as pantheism, is the other face of the organic metaphor through which nineteenth and twentieth-century Romantics may attempt to overcome what they take to be man's alienation from a progressively de-naturalized world.

On the one hand, then, Mir's passionately anti-modern insistence on the necessary relationship of man, soil, and soul is more reminiscent of German

²² Jean Franco, *An Introduction to Spanish American Literature* (Cambridge, England: 1969) p. 49. Here she refers specifically to Argentina, but the observation is generally applicable to Latin America.

"The Industrial Revolution in Europe encouraged the European writer to idealise the countryside and the integrated, meaningful life of the peasant. In the Argentine, on the other hand, it was not industry but the vast, threatening pampa with its tribes of savage Indians and half-wild gauchos that constituted the chief danger to the good life."

²³ *Ibid.* pp. 304-305

"These states of alienation are characteristic of *urban* man, of man caught in the iron net of capitalist society which has systematized exploitation, robbery and murder. The seven madmen, in their plot to destroy 'this implacable society', employ society's own weapons of murder, prostitution and robbery. ...Arlt was a pioneer in a field which few European novelists had entered successfully, and he conveyed a personal and nightmarish vision of a world in which the city itself was the main enemy. His point of view was that of the anarchist who sees a *return to a simpler rural society as the only effective solution*. So the Gold-Seeker believes that in the solitude of nature man regains the sense of his own identity". (italics mine.)

"Volkish" Romanticism²⁴ than of Spanish American liberal progressivism. On the other hand, his undaunted nationalism, his espousal of economic development and of the efficacy of capitalism -which will later be considered in more detail- would seem to indicate his descent from the anti-Romantic Romantics, to paraphrase Anderson Imbert. It also makes him an almost classic example of the middle class intellectual in Latin America, according to the recent studies of Juan E. Corradi and Hobart Spalding. They take Argentine *Peronismo* and Brazilian *Varguismo* as models of populist movements led by a university-based middle class intelligencia to incorporate urban workers and peasants into a developing bourgeois order.²⁵ More recent Dominican history seems to illustrate a similar trend.

The contradiction between a program for re-uniting labor with land and one for capitalist development may be symptomatic of the Dominican Republic's peculiar situation as a defenseless target for overt imperialist aggression and of her economic dependency, a condition shared with Latin America in general. But Mir's opposing propositions of independent labor and capitalist accumulation may also be symptomatic of a petit-bourgeois ideology that remains

²⁴ The reactionary implications of this programs are far too clear, especially from our post-World War II perspective. The mystification of man's bond to the soil was fundamental to Nazism and to fascism in general. It would be unfair, however, to impute consciously reactionary thought to Mir. On the contrary, he is undoubtedly participating in the literary tradition of the left which has paradoxically adopted much of the rhetoric of reactionary writing. Any criticism of Mir's ideology is therefore an implicit criticism of the mystification in literature that purports to be Marxist. And while his novel should not be singled out for censure, it may serve as an illustration of the pitfalls of popular-front art.

In his statement to the Third Communist International in 1935, Georgi Dimitroff established the relevance of nationalist traditions, generally associated with fascist propaganda, for communist literature.

"Mussolini makes every effort to make capital for himself out of the heroic figure of Garibaldi. The French fascists bring to the fore as their heroine Joan of Arc. The American fascists appeal to the traditions of the American War of Independence, the traditions of Washington and Lincoln. The Bulgarian fascists make use of the national liberation movement of the seventies and its heroes beloved of the people.

Communists who suppose that all this has nothing to do with cause of the working class...voluntarily hand over to the fascist falsifiers all that is valuable in the historical past of the nation, that the fascists may bandoozle the masses."

Georgi Dimitroff. *The United Front* (San Francisco, Proletarian Publishers: 1975), p. 78.

Mir's disturbing if unintentional kinship with the ideology of the far right is unmistakably indicated in the major themes of the novel. The glorification of the soil and its role in man's spiritual nourishment have already been mentioned. Any plot of land, however, will not do. It must be the particular soil to which one's soul is bound through birth and culture. This is Silvestre's meaning when he says that everyone is firmly rooted "en su tierra" rather than "en la tierra."

The same reasoning persuaded many Germans that cosmopolites who live indiscriminantly in one land or another, like Jews and Gypsies, are freaks of nature. Without roots they can have no spiritual values and consequently they constitute a menace to society. The Romantic origins of fascist thought cannot fully be developed within the limitations of this essay. Several important studies on the subject already exist. The most notable is George Mosse's *The Crisis of German Ideology*. Professor Mosse reviews the development of Romanticism in Germany in order to explain the popular support for the twentieth-century "Volkish" cult of irrationality, pantheistic spiritualism and nationalism. It was a movement concerned with reviving "a feeling for the beauty of primeval forces in a modern world", which had diabolically alienated man from his spiritual sustenance in nature. (*The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: 1964, p. 54)

²⁵ Juan Eugenio Corradi, "Politics of Silence: Discourse, Text and Social Conflict in South America", *The Radical History Review* #18, Fall, 1978 New York, and Hobart Spalding, *Organized Labor in Latin America: Historical Case Studies of Urban Workers in Dependent Societies* (New York, 1977).

fundamentally contradictory. Silvestre is, after all, an independent farmer turned capitalist and turned out of his secondary, urban, Eden. He is merchant Adam in search of a lost paradise, and so he resembles the Romantic heroes of the "boom" writers, in the analysis of Hernán Vidal.²⁶ In fact, Mir's last ditch attempt to recover the liberal, Romantic ideals of the period of capitalist ascendance makes his novel generally compatible with Vidal's schema; his summary of Carlos Fuentes' fiction could be applied to other "boomists", as well as to Mir. Vidal observes that the very construction of Fuentes' literature betrays a "tensión entre la nostalgia de un origen perdido o de una meta final de reposo que a la vez es una reconquista del Paraíso Perdido."²⁷ In *Cuando amaban las tierras comuneras* we are never sure of Silvestre's direction. Does Mir's Adam want to return to the original Golden Age on the land, or does he want to forget a new Paradise in the urban Eden? El Viejo's speech, quoted above, helps decide the question. "Su tierra" is primary; but Mir attempts to overcome the difficulty of direction by making land refer to nation rather than to a particular plot of soil.

The Romantic heritage that Mir perpetuates late into the twentieth-century is overtly political, and as such contrasts with Jean Franco's characterization of a strain in "boom" literature that makes political statements by disassociating itself from immediately political concerns. Her essay, "The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing"²⁸ supports and develops a point suggested in Hernán Vidal's study of liberal Romanticism in crisis. Professor Franco makes the esthetic limitation of that crisis abundantly clear. Although such diverse authors as Fuentes, Cortázar, and Sarduy like to consider themselves as revolutionary, at least in an esthetic sense, she points out that the playfulness and the antipathy to praxis that they share are hardly revolutionary at all, but only a reproduction of the current bourgeois culture in pursuit of pleasure. Their utopian and self-referential art is, in Professor Franco's opinion, "a dangerous kind of modernity"²⁹ that has joined the enemy because it no longer understands him. Despite the differences between Mir's purposefulness and the estheticism of other Latin American writers today, his Romanticism may be dangerous as well, especially in its pantheism and patriotism. They tend to identify his thought with the *populismo* that Corradi and Spalding criticize in their work.³⁰ Mir, by the way, was as firm a supporter of Juan Bosch as is indicated in *Cuando amaban las tierras comuneras*.

²⁶ Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del "Boom"*. (Buenos Aires: 1976)

I am indebted to Professor John Beverly for referring me to this important book and for his useful analysis of Vidal's work in "Ideología y literatura: en torno a un libro de Hernán Vidal" in *Revista Iberoamericana* #102-103, pp. 77-78.

²⁷ Hernán Vidal, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ Jean Franco, "The Crisis of the Liberal Imagination and the Utopia of Writing", *Ideologies and Literature*. (University of Minnesota) vol. I no. 1 Dec. 1976 - Jan. 1977, pp. 6-24.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ In an "Editor's Note" to Juan Eugenio Corradi's article, *op. cit.* p. 42 we are given some historical background for the theoretical argument: "Vargas, like Peron of Argentina and Leguía of Peru, presided during the rise of fascism in Europe. Like Peron he adopted much of the language and style of Mussolini and Primo de Rivera, while attempting to develop a power base among previously excluded groups, principally the urban working classes."

Pantheism and patriotism are inextricably linked in Mir's art. His early and most famous poem, "Hay un país en el mundo" introduces the equation of country with woman in terms that will be repeated in other poems and most recently in his novel.

The land is either virgin or mother, depending on the fecundating intervention of men, a word not to be confused with the generic "humanity".

Faltan hombres
para tanta tierra. Es decir faltan hombres
que desnuden la virgen cordillera y la hagan madre
después de unas canciones.
Madre de la hortaliza
Madre del pan. Madre del lienzo y del techo.
Madre solícita y nocturna junto al lecho...
Faltan hombres que arrodillen los árboles y entonces
los alcen contra el sol y la distancia.
...
Y hombres que se acuesten con la arcilla
y la dejen parida de paredes...³¹

In the beginning of the novel, Mir describes the land as "siempre maternal". (61) Towards the end he writes, "creo que la madre verdadera y última es la tierra." (310) And his most expansive development of the metaphor occurs around the middle of the narrative, where several pages are given to establishing the analogy between land and woman. His erotic geography proceeds to transform the original analogy into a metaphoric identify.

toda mujer es una patria en el mismo sentido en que una patria es una mujer y ambas suelen ser amadas por lo que llevan por dentro tanto como por lo que lucen por fuera y así sucede que no pocas veces el amor hacia la tierra que nos ha visto nacer se objetiva topográficamente y dirige nuestra atención hacia sus colinas y sus bosques o hacia sus llanuras y hondonadas o sus cavernas y vallejuelos... como el cutis de nuestra patria (128)

Silvestre, who embodies twentieth-century Dominican history, learns patriotic fervor and sexual lust at the same time. The passions are simultaneous in Mir's narrative because they are two complementary aspects of Silvestre's induction into manhood. (109) His desire for Analicia makes him deaf and blind to the common knowledge that her death is imminent. The girl's weak heart expires imperceptibly with the consumation of their first and only act of love. The story is tragic in personal and political terms; Mir's allegory is probably clearer here than anywhere else in the novel. Silvestre, the Dominican man appropriately rooted in the soil, falls madly in love with Analicia, the personification of the nation: beautiful, sensuous, innocent, but obviously dying. Their mutual love is as absolute as it is doomed. In political terms, the Dominicans have discovered love of country too late. The Republic's unavoidable

³¹ Mir, *Viaje a la muchedumbre*, p. 7

death leaves them wracked with guilt and tortured by their helplessness, just as Silvestre is distraught by Analicia's death. In both political and personal terms, frustrated love transformed into a devotion to an impossible ideal. With this context in mind, Mir's comment that orphans are created "sólo para seguir a sus madres imposibles" (146) takes on its clearly allegorical meaning. The occupied country is synonymous with a lost mother in Mir's vocabulary, and the orphans are the patriots who convert her into an ideal of independence.

A rather evident dimension of Mir's Romanticism is the theme of *Liebestod* that works both on the fictional and the historical levels of the allegory. The theme is another commonplace of Romantic literature and refers to the allegedly necessary juncture between love and death. In general, the Romantics defined love as desire, that is, the quest for unity with the beloved. If unity were achieved, the quest would end in repose and the lover would therefore forfeit the characteristic that made him creative and truly human. Goethe's Faust, for example, would have lost his soul to Mephistopheles had he admitted at any time that he were sated with experience. How, then, can love be preserved after it is consummated? The answer is apparent in the name of solution: *Liebestod*, through death. The beloved is conveniently converted into an impossible goal which allows the lover to quest forever. The political application of the *Liebestod* theme is, to say the least, problematic. Does Mir condone the Romantic frustration of yearning after a defunct Golden Age? Or does he truly believe that the quest itself will yield results? The latter seems to be the case, because in the provisional ending of his endlessly repetitive novel, Mir puts his three heroes in a car headed for the Capital. We know very little about their politics, except for their Romantic notions about land and absentee mothers. We do know that a civil war is in progress. It seems that for Mir the mere fact that they become involved is enough. The quest itself, or in Mir's terminology the voyage, is primary. If this is Marxism, it is surely a romantic strain.

The concept of patriotism discussed above may be disturbing to a reader who is wary of rightist rhetoric; it is particularly questionable, however, for those who are offended by sexism. Mir's patriotic allegory, like his epic poems, reduces woman to a relatively passive object that reacts docilely to man's activity. It follows that only a man can be a patriot since woman is the "patria" herself. And because patriotism is the only political virtue acknowledged in the novel, women are politically impotent. But Mir's patriotic sexism exceeds his poetic commitment to the land-woman equation. It pervades every aspect of the narrative. The men and the women of the novel are fundamentally different from each other, physically, emotionally, almost culturally. Mir established those differences early in the novel when he explains that sexual differentiation in puberty is social as well as physical: "en los varones ésta es una edad en que empieza a balbucear el interés por los problemas públicos de la misma manera que en las hembras empieza a tomar conciencia el instinto maternal". (47) The only exception is Mir's characterization of Urbana, who is politically almost as daring as a man would be. When the men arm themselves for combat in 1965, Urbana prepares herself with a bus ticket for an itinerant campaign to warn her youthful compatriots that "la patria está en peligro". The youths are, of course,

boys, not girls. Mir finds himself excusing the anomaly of the female activist as soon as he introduces her. He is apparently concerned that his readers will find the presence of a politically active woman to be somehow unnatural and inverosímil. Comparing her with Silvestre, Mir assures us that Urbana contemplated the same "realidad común... desde una perspectiva aunque femenina igualmente sencilla". (37) The apologetic *aunque* is telling. Even if he admits that men and women can be equal, Mir cannot conceive of them as sharing one point of view. He seems to adopt a concept of separate but equal in describing men and women in their traditionally sex-linked roles.³²

Urbana, then, remains an unconvincing invention. She is necessary to the allegory as the dialectical complement of Silvestre. Therefore, her being female is an inevitable factor in Mir's spiralling story. But his Romantic and traditional assumptions about women deaden the character before she lives for us. Maybe that is why the gypsy tells her that she is not a person but a "personaje" whose only life is a literary one.

The concept of separate but equal seems to characterize Mir's attitude toward nationalism as well as towards sex relations. He is aware of the conflicting demands made by nationalist and internationalist political movements, but he believes that the two can somehow be harmonized through a spirit of mutual concern and respect. As Fernández Fragoso observes, Mir envisions a peace "que restaure al hombre específico de la América Latina a su territorio específico, en una colectividad armónica que, lejos de negar la individualidad de sus integrantes, la refuerce al nivelarla dentro de la colectividad".³³ Whether or not one believes that this aim is utopian and that national pride tends to promote hierarchies among nations, Mir's attempt to achieve equality and harmony through his art reveals certain contradictions. Probably his most important statement of internationalist, or at least Pan-Latin-American politics is his poem, "Nadie pregunte por la patria de nadie". It is a celebration of brotherhood and, apparently, a rejection of the narrow concerns of nationalism.

Nadie pregunte por la patria de nadie.
 por encima de nuestras cordilleras y las líneas
 fronterizas, más rejas y alambradas que carácter,
 o diferencia o rumbo del perfil,
 el mismo drama grande,
 el mismo cerco impuro el ojo vigilante.

³² Mir's favorite criterion for contrasting the allegedly inherent characteristics of women with those of men is their relative affinity for family life. Predictably, women have an instinct that binds them to their homes (167;237) All women are experts in the techniques of childbirth (237) They know exactly how to care for their children "sin que nadie lo haya enseñado". (226) Conversely, men lack the "instinto con que la naturaleza ha dotado a la madre para penetrar en las más sutiles modulaciones del alma de su hijo". (173-168)

Mir's early loss of his mother is probably responsible for much of the idealization of maternity here. His sense of loss is painfully clear, even without the biographical datum. But the absolute dichotomization of sexroles in his novel is not entirely excusable. If his thought is based on scientific notions of human biology and psychology, those notions are hardly progressive and certainly they are not the results of a dialectical materialist philosophy.

³³ Fernández Fragoso, p. 97

Veinte patrias para un solo tormento.
 Un solo corazón para veinte fatigas nacionales.
 Un mismo amor, un mismo beso para nuestras tierras
 y un mismo desgarramiento en nuestra carne.

...³⁴

The last two lines quoted here reveal one of the difficulties in Mir's poetic ideology. Although he proclaims the indissoluble unity of all people in Hispanic America by referring to "nuestra carne" in the singular, he continues to honor the territorial differences among Latin American by referring to "nuestras tierras" in the plural. The implied regionalism is rather out of tune with the theme of the poem which is repeated in the refrain: "Nadie pregunte por la patria de nadie".

In *Cuando amaban las tierras comuneras*, Mir repeatedly emphasizes the distinguishing features of his land and its history: the fact that it was Spain's first colony in America, and that the fire of 1605 marked the end of Spanish domination and the beginning of Dominican autonomy. (151, 178, 270) Even when he admits that the Dominican Republic shares with the rest of Latin America "los mismos rasgos de subdesarrollo y de dependencia" (270), Mir suggests that the transformation of a class society into an egalitarian one will be more natural in his country than in any other because of the peculiarities of its communal tradition.

His pride in that tradition turns to patriotism as he equates communality with the land and the land with his country. Mir credits the American intervention of 1916 with consolidating patriotic sentiments. (47) Four years later, when the occupying forces imposed the infamous land reforms, the Dominican love of country found a militant expression of its outrage. Bands of *gavilleros* resisted the *guerrilleros* of the government for about two years. Aside from the military strength of the American-supported forces, Mir gives a less obvious reason for the defeat of the *gavilleros*. Paradoxically, he suggests that their reason for losing was the same reason they had for fighting: patriotism. Mir's tone is forgiving as he notes that the *gavillero's* relief over the plans for the evacuation of the American forces made them lose sight of the real goal of their struggle: "el comienzo de las gestiones para la construcción de un gobierno provisional que sirviera de premisa para la evacuación de las tropas extranjeras... se volatizaba el fervor patriótico" (22) When the provisional government was established, many *gavilleros* dismantled their bands and made peace with the state. (221) Mir does not criticize their ingenuousness, he accepts their mistakes as lessons learned in the course of history. In any case, he approves of and praises the intentions of the early and misguided patriots. Mir does not attribute their errors to nationalism, even though an objective evaluation would suggest that the rebels lost because they trusted a government of their compatriots more than a foreign government without bothering to determine how their policies differed. On the contrary, Mir blames the failure of the *gavilleros* on the fact that they were not patriotic enough. For him, patriotism is the political virtue par excellence, although he

³⁴ Mir, *Viaje a la muchedumbre*, p. 24.

admits that it is sometimes "misunderstood". But Mir's effort to clarify the significance of true patriotism are a bit bewildering.³⁵

For all his effort to argue that history is responsible for the formation of a national character as well as of the individual personality, Mir's reader is not entirely persuaded. He is more genuine when he professes the opposite and idealistic philosophy - that the dynamics of history are less significant than the essence of language as determinants of culture. Mir makes the statement about the centrality of the Spanish language in the formation of the Dominican

³⁵ In his article, "Acerca de las tentativas históricas de unificación de la isla de Santo Domingo", for example, Mir proposes the extension of Dominican patriotism to include the entire island. He suggests that "los intelectuales progresistas y revolucionarios de ambos países deben concentrar sus esfuerzos en limar las asperezas que la ignorancia, por una parte, y los intereses más oscuros, por otra, interponen entre estas dos naciones, cuyo destino es paralelo tanto en el sentido histórico como en el de la dirección del futuro". (in *Problemas dominico-haitianos y del Caribe*. Ed. Gérard Pierre-Charles. México: 1973)

This program evinces more optimism than practicality, principally because Mir refuses to acknowledge the problem of racism that continues to breed enmity between the countries. In Mir's opinion, it is absurd to accuse the Dominicans of racism since the vast majority of them are Mulattoes. Therefore, he concludes that they are not racists. (157) cf. also, *Tres leyendas de colores*, p. 196)

Relations between Haiti and the Dominican Republic have always been strained. Ever since Haiti won its independence from France, the Dominicans feared the invasion of the "Negro hordes", as Fagg refers to the Haitians. In fact, Haiti occupied the Dominican Republic from 1800 to 1844, and represented one of the major reasons for the country's reannexation to Spain.

Fagg comments that Ulises Heureaux, who was proclaimed president in 1882, was a Negro and "he had to overcome the formidable prejudice that Dominicans bore toward persons blacker than themselves". (Fagg, *op. cit.* p. 151) In general, racism has been an undeniable component of the hostility between Haiti and the Dominican Republic.

Despite the good faith evident in Mir's article, his novel seems to perpetuate rather than to mitigate the traditional hostility between the two countries. In one clear allusion to Haiti, Mir notes that the concept of private property was introduced in the Dominican Republic because of her economic relations with her neighboring country which was capitalist. The communal lands were "fuertemente impregnados por la propiedad privada en razón de los intercambios con la colonia vecina cuando ésta hizo su aparición y alcanzó su desarrollo". (273-74) In the context of Mir's nostalgia for the Golden Age of Dominican communality, the economic influence of Haiti must be seen as an obstruction. In Mir's terms, it marked the beginning of the end. The introduction of capitalism in the Republic made its dependency on more developed capitalist countries inevitable. By suggesting that Haiti is responsible, in part at least, for the demise of Dominican freedom, Mir is hardly helping "limar las asperezas" that divide the countries. His nationalistic vision of history tends to identify the political and economic villains as foreigners and to suggest that conflicts of interest occur among countries rather than among socio-economic classes.

For Mir, the sentiment of national unity obscures class division, especially in the face of foreign oppression: "aunque Silvestre se encontraba en las antípodas de estos sectores distinguidos y con él los más vastos sectores de la porción desposeída de la sociedad el hecho real es que la nación entera se impregnó del sentimiento común de la humillación expresado en el concepto de la patria mancillada y malherida creando una conciencia nacional". (50) Mir chooses not to complicate his analysis by explaining that a significant portion of the Dominican ruling class was heartily in favor of foreign intervention and that certain forces, like Báez and his supporters, attempted to interest the United States in the possibility of annexation of the Dominican Republic.

From the patriotic pronouncement in the novel, it appears that Mir identifies cultural differences as the fundamental cause for the lack of cooperation between the Dominican Republic and Haiti. He is far from explicit on this point. To formulate his notions clearly would be to abandon much of his optimism regarding the possibility for establishing mutual understanding and aid between the republics. In Mir's opinion, culture is synonymous with language. He does not overtly conclude that Haitians will remain alien to Dominicans as long as language continues to separate them; but that conclusion is inherent in the following statement from the novel.

Yo entiendo que no fue Colón quien nos hizo hispanoamericanos sino la lengua española y con ella la onda espiritual de la cual era portadora y en ella nos hicimos católicos y donjuanes y quijotes y juan de mairenas y unamunos y sobre todo pobres y orgullosos de la pobreza y fue esa lengua española lo único que no destruyó el incendio y lo que permitió que se ordenara una concepción de la supervivencia y un régimen material que permitiera convivir no como fieras sino como seres humanos de la desgracia (273)

national character during an impassioned debate about the heritage of Europe's first outpost in the New World. His endorsement of the position is evident in his comment that the statement satisfied all sides of the argument: "curiosamente los ánimos se apaciguaron". (273)³⁶

Mir's analysis of Dominican history is consistent. When left to herself, the nation enjoys prosperity and social equality. The well-being derives directly from the communal cultivation of the land. Private property was unknown before Columbus came and, according to Mir, it vanished from the island when the Spaniards left in 1606. This does not preclude, of course, the fact that private property existed to a limited extent because of the trade with Haiti. Logically, Mir's program for political and economic recovery is to limit foreign influence and to reestablish the organic unity that traditionally existed between the Dominicans and their land.

The theme of self-reliance and organic development of a socio-economic policy is the core of Quique Villamán's lecture on Dominican history. After he reviews the alternating period of peace and conflict in the country's past, Villamán observes that change is inevitable and that no matter how desirable any institution, it is doomed to be superseded. But change should be organic rather than imposed.

todo sistema histórico estaba condenado a desaparecer y ser sustituido por otro más moderno... pienso yo que esos cambios no debieran tener por motor a una intervención extraña sino a la comprensión y el esfuerzo de nosotros mismos y por eso una vez más debemos insistir en que si la naturaleza de los terrenos comuneros hubiera sido conocida a fondo... (185)

Mir's own ideas about how his country should solve its own problems are not clear in the novel. Without describing a program for the reestablishment of communal lands, he does indicate that it would constitute a solution. (185) His more specific notions about politics and economics are developed in his studies of history. *El gran incendio* is especially useful in understanding the historical assumptions in the novel. Throughout Mir's analysis of the causes and effects of the great fire, he shows support for the development of capitalism. This is rather surprising, given his identification of freedom as communality. But Mir is evidently following the line of thought in which each stage of history must develop and decay before a new stage is entered. Therefore, since it marks an advance over feudalism, capitalism must be cultivated until it suffers some sort of historical degenerative disease before socialism can replace it. Since Mir's study is devoted to an analysis of Dominican history during the ascension of capital, his criticism of Spain's anti-capitalist policy should not come as a surprise. And yet, his endorsement of capitalism is too absolute to go unnoticed; he credits it with being the motor force of Latin American liberation and makes no distinction

³⁶ The choice of Machado and Unamuno as representative of twentieth-century Spanish letters draws our attention again to Mir's romanticism and conservatism, especially in the case of Unamuno. While several of his contemporaries in the Generation of '98 insisted that Spain's only political and economic salvation would be the Europeanization of their country, Unamuno argued for the Hispanization of Europe.

between the notions of bourgeois revolution and modern revolutionary movements.³⁷

Even after independence was won, capitalism remained as the impetus for economic progress, culture and art. Mir illustrates the benefits of capitalism in the novel with San Pedro de Macorís, a coastal city that happens to be Mir's place of birth. The town began to flourish when the independent farmers of the area decided that it would be more advantageous to grow sugar and sell it to the neighboring mill than to continue to raise cattle for more or less personal consumption. The development of capitalism did not spread from Macorís to the rest of the country, as Mir unhappily notes. In this analysis, America's developed capital interest conflicted with the developing Dominican economy. Mir assumes that without the American intervention, Dominican farmers could have continued to cultivate their land communally and sold their sugar to mills that were responsive to the world market. 1920 marked,

el principio del fin de aquel festival capitalista que pudo haberse extendido por todo el país si no hubiera sobrevenido *la invención de la agrimensura* como decían los campesinos de la zona norte porque al ser abolido el sistema de los terrenos comuneros y pasar el cultivo libre de las tierras al dominio de las compañías azucareras pronto languidieron los colonos (191)

Mir's economic reasoning is questionable. First, it is difficult to imagine that capitalist goals can be consistent with a disregard for private property. Mir anticipates the reader's incredulity and assures us repeatedly that the Dominican Republic is in fact peculiar in its social formation. Second, Mir seems to ignore the

³⁷ Capitalism needed America to develop fully, according to Mir. "...el impulso formidable que convirtió ese movimiento en el espasmo más gigantesco de la Humanidad hasta entonces conocida, lo dio el Descubrimiento de América." (*El gran incendio* p. 25) Far from finding capital's boom a destructive phenomenon in the New World, Mir seems to favor it. He contrasts the materialist and pragmatic policies of capitalist countries like Holland, England and France with the fanaticism and reaction that characterized Spain's feudalism. (*ibid.* pp. 74-75) Mir observes, for example, that La Española, as well as the other colonies, could have been prosperous had Spain allowed international trade. But her stubborn refusal to understand the opportunities and the obligations of the world market finally resulted in economic and political suicide. Thus, in the earliest period of Dominican history, Spain and feudalism struggled to maintain their ground against the progressive, that is, the capitalist forces. Those colonists who identified Spain as the obstacle to progress sided with Holland, England or France in an effort to break the feudal hegemony over the island. Their rebelliousness was purged by the great fire that spread much farther than Spain had intended.

The independence movement in Latin America continued to be supported by capitalist goals. "A partir de entonces (Holland's independence from Spain in 1648) Independencia y Capitalismo van a hacer un largo recorrido juntos y un día se encontrarán en el Nuevo Mundo estrechamente abrazados. En realidad, sólo en eso consistió la gran epopeya americana". (*ibid.* p. 40)

fact that incipient capitalism in the Republic plunged the economy so deep into debt that intervention was practically unavoidable.³⁸

A Brilliant Failure

Efraín Barradas has called Mir's novel a brilliant failure.³⁹ That characterization is essentially correct, and I believe that the present study supplies some attempts towards substantiating that observation. In esthetic terms, the fundamental contradiction in the novel is between a dynamic form and a static content. Mir's fascinating attempt to model an imaginative work after a progressive vision of history is thwarted by his consistently Romantic assumptions about the land, women, and nationalism. As a result, the reader constantly finds himself drawn in opposite directions: forward and up in terms of the spiralling structure of the novel, and backwards towards an almost timeless paradise that Mir associates with "las tierras comuneras". These conflicting tendencies cause a tension in the narrative that reveals Mir's uneasiness about Marxist philosophy. It seems that for him, Marxism is a method of thought rather than an ideology. Thus, Mir believes that he can employ Marxist assumptions about the inevitable process of history to organize his version of Dominican history. But Marxist principles cannot be made to fit a Romantic interpretation of history, unless the author's intent is to illustrate that the two are indeed incompatible.

Mir is justifiably modest about his own success in employing dialectical materialism in his studies of history and esthetics. But in self-defense he adds that

³⁸ Much of the first section of Franklin J. Franco's study is dedicated to this issue. He shows that the debts incurred by the developing, but struggling, merchant class made the Republic prey to the intervention of Holland, England and United States. The latter merely assumed the debt and intervened to protect her investments. But Franco, as well as Mir, seems to believe that the problem with capitalism in the Dominican Republic was that it was too dependent on foreign markets and loans. He implies that capitalism would have been a natural and beneficial development, had the Dominicans been left to their own devices. "El escaso grado de desarrollo de los comerciantes se desvió, en primer lugar, a las trabas impuestas por los latifundistas y en segundo lugar, a la decisiva penetración del capital extranjero". (*op. cit.* p. 24).

In *El gran incendio*, Mir reveals most clearly his faith in a society based on the principles of capitalism. He criticizes the institution of slavery in La Española on the grounds that it could not afford the opportunities for social development and personal mobility that capitalism would have offered:

La verdad es que quienes debieron trabajar como braceros en el Ingenio eran los propios españoles. Inconcebible en la práctica pero lógico en la concepción del problema. La afluencia de la obra de mano procedente de la propia metrópoli habría aumentado la población, habría fortalecido socialmente las demandas de los empresarios, habría enriquecido la industria con un material humano técnicamente más avanzado y a la postre, estos trabajadores se habrían incorporado a la producción en calidad de empresarios por su propia cuenta siendo sustituidos por nuevas promociones de trabajadores que, en la medida del desarrollo capitalista, escalarían también esas posiciones.

El negro no podía cumplir esa misión. Carecía de salario, carecía de conocimientos técnicos, carecía de libertad política para emanciparse económicamente, así como de capacidad económica para libertarse políticamente y convertirse a su vez en empresario. Además, todo el sistema compulsivo tendía a evitarlo. Llevaba instrito en la piel un certificado de defunción como ser social". (p. 76)

Whatever the dreams of capitalism might have been in the sixteenth century, from our perspective it is clear that not all workers can climb social ladders and achieve the status of capitalist. Moreover, the ratio between laborers and capitalists does not permit us to assume that large numbers of workers have been affected by what Mir considers to be the general mobility inherent in the system.

³⁹ Efraín Barradas, in a recent book review of Mir's novel, *Sin Nombre* vol. IX. núm. 2, julio-septiembre, 1978, pp. 95-96.

his limitations "en no escasa medida derivan de las condiciones de subdesarrollo" of the Dominican Republic.⁴⁰ This justification cannot be taken very seriously. As Mir is undoubtedly aware, many serious Marxists have overcome obstacles presented by underdevelopment in countries where the problem was more acute - in Russia and China, for example. His admission that his approach to dialectical materialism is limited does not work as a friendly expression of modesty or as a disclaimer of the responsibility to write serious history. Mir has expended far too much effort in convincing us of his historical accuracy not to take him seriously. His confession reads more like an expression of bad faith than of humility. After analyzing his novel, the reason for Mir's bad faith regarding Marxist principles is fairly evident. He seems to be encouraging the development of capitalism, not the establishment of socialism. Of course, he would probably argue that capitalism has to run its historical course before socialism can be introduced, but his conclusions about the immediate needs of the Dominican Republic may well necessitate the qualification or compromising of any radical thought.

Style

The stylistic charm of *Cuando amaban las tierras comuneras* compensates for much of the thematic inconsistency in the work and for its consequent weakness as an historical novel. Mir delights the reader on every page with his subtle and humorous mastery of the Spanish language, and his respect for the language is evident throughout.

The Dominican Republic, in general, prides herself as the first Spanish speaking territory in the New World. Far from resisting the cultural hegemony that Spain imposed on all her colonies, many Dominicans continued to identify themselves as heirs of the motherland in a period when most Latin American intellectuals were occupied in forging a national identity that would distinguish them from the Spaniards. There were also strong advocates of cultural and political independence in Santo Domingo, to be sure; but the fact that the Republic was reannexed from 1841-1865 attests to the support Spain enjoyed within the ruling forces of her colony. To borrow the terms of Mir's cultural analysis, that support can be considered as synonymous with the respect for the Spanish language. But Mir would not conclude that only the conservative sectors of Dominican society respect Spain's linguistic legacy. For him, the language is the patrimony of all classes. More correctly, the language itself, in other words the culture, joins the classes in a bond of nationhood. Because Mir believes that class conflict can be resolved through the virtue of patriotism, it is virtually inconceivable for him to posit that each class cultivates its own language. In fact, he illustrates the fundamental unity of Dominican speech despite the peculiarities of various sectors. Mir's successful combination of *cultismo* and *popularismo* in his prose suggests that he had Cervantes in mind a model stylist as well as social scientist.

The two vocations complement each other in Cervantes more fully than in his

⁴⁰ Mir, *Apertura a la estética*, p. 6 (cf. Fernández Frago, pp. 5-6)

admiring Dominican heir. But Mir's intention to make language the unifying principle of Dominican society is clearly modeled after Cervantes' achievement in using language to illustrate the polarity in Spanish society. The novelists, however, each begin from different points of departure. Much of Cervantes' realism derives from his assumption that his contemporary society is organized in classes whose interests conflict. His genius is able to embody that conflict in the glorious but impractical speech of Quijote, which often simply cannot communicate with Sancho's pragmatic simplicity. But their class differences and conflicting objectives - as they are embodied in very different registers of an infinitely variable Spanish language - do not preclude mutual influence of master and peasant. In stylistic terms, the language of the court and that of the country borrowed from each other. Cervantes was not inventing this literary dynamic; it had characterized Spanish poetry for a hundred years before he developed the social implications of that mutual influence. Mir, on the other hand, begins with the assumption that his nation finds unity in its patriotic resistance of foreigners. Therefore, he is not obliged to elaborate on the foundation of national cohesiveness either in terms of political goals or in terms of language. He merely illustrates that all sectors of Dominican society share one objective, the liberation of their country.⁴¹ In short, Mir's prose resembles Cervantes' in its combination of linguistic registers to reflect the speech of an entire nation. But Mir's synthesis is never as convincing as his teacher's because he will not acknowledge the social conflict that underlies the variation in style.

From the quotes included in the present study, at least one salient element of Mir's style should be evident: the absence of punctuation. Except for one angry and authoritarian exclamation of "¡salgan de aquí carijo!" (108) (from an old

⁴¹ Mir does make one notable exception to this picture of monolithic unity in the character of Bonifacio Lindero. He represents those few unethical peasants who got rich at the expense of their compatriots by expliciting rather than resisting the American intervention. Again, conflict in Dominican society is not perceived in terms of classes; rather, it results from the opposition of patriots and traitors. Bonifacio should therefore not be considered a true Dominican because he has little respect for that distinction.

Although Mir's peasant and intellectuals share the common goal of national liberty, he claims to prefer the simplicity of the peasant's formulation of history and politics. That is why Silvestre is his hero rather than one of the lawyers who debate the implications of Trujillo's death in chapter twenty-three. Mir appreciates the speech of the peasants as well as their uncomplicated clarity of thought. His commentary on the conversation about Urbana's remarkable birth illustrates his approval of the rustic style, even if it betrays a hint of condescension.

y esto fue dicho con las sabrosas deformaciones
que el campesino introduce en la lengua española
sin que lleguen jamás a convertir en dialecto a este
sabroso idioma y antes bien dotándolo de esa sensación
placentera que disfruta el paladar cuando se le
añade un condimento a las sustancias que llegan a él (242)

In other words, peasant's speech contributes charm to the standard languages, not substances, as in the case of Cervantes' Sancho. Despite the ideological limitations of Mir's judgement on the kind of influence rustic speech exercises on urbane Spanish, he has succeeded in wresting some of the charm he imputes to Dominican peasants. His prose includes homey expressions that are usually associated with the unselfconscious style of working people rather than with art. But Cervantes proved the faultiness of that distinction. When Mir introduces Romanita, for example, he uses a *refrán* to qualify his description of her independence from her husband: "valga decir independiente de Bonifacio sin que se deba entender dependiente de otro hombre aunque nadie ha podido decir nunca de esta agua no beberé lo cual resulta siempre saludable..." (18)

Mir includes peculiarities of Dominican popular speech, like the addition of superfluous prefixes, as in Villamán's memorable command, "muchachos devuélvanse..."

woman protecting the honor of a younger one),⁴² Mir does not stop the flow of his narrative with so much as a comma. *Cuando amaban las tierras comuneras* is not the first work in which Mir has demonstrated the superfluousness of punctuation in his art. The modulations and the complexities of his poem "Amén de mariposas", the preface to *El gran incendio*, and the entire text of *La gran hazaña de Límber* are achieved without the aid of punctuation. But his novel represents the most daring experiment.⁴³ It must be read aloud, somehow, to make sense. Mir seems to be illustrating that speech has no need of artificial stops and starts. As a poet, he evidently believes that literature should be read aloud and that the musicality of a language is a component of its meaning.

Mir does not simply eliminate commas and periods arbitrarily from a style that would otherwise resemble conventional prose. He extends his thoughts endlessly by cleverly subordinating one phrase to another and thereby illustrating the relationship of cause and effect at every point of his narrative. Connectives like "cuando", "como si", "de donde", "lo cual", "para que", etc. abound in his marathon sentences. They allow him to digress from the mainstream of the narrative in order to make analogies and observations that, at first sight, have little to do with the story. At least one other writer, whom we can consider to be Dominican in more ways than one, has been accused of stylistic abuses that closely resemble Mir's procedure. I am referring to Bartolomé de Las Casas, defender of the Indians of La Española an historian whose aim was to direct rather than merely to describe the course of history, and who was, I suspect, an inspiration to Pedro Mir. Las Casas' prose style has suffered the criticism of some of his most ardent modern admirers. They forgive rather than appreciate his digressions.⁴⁴

But Mir's prose is proof that he would object to the evaluation of the critics of

⁴² That exclamation may be a synthesis of the entire thematic content of the novel as Prof. Fernández Frago so humorously suggested to me.

⁴³ First, it is the longest of his works. Second, it abandons the paragraph organization which makes the preface to *El gran incendio* easy to read. It eliminates even the separation and numbering of episodes which organized the stories in *La gran hazaña de Límber*. Although the novel is divided into chapters very little division occurs within each chapter unless direct speech is recorded. For example, the entire first chapter is one long sentence.

⁴⁴ Lewis Hanke, who prepared the complete text of *Historia de las Indias* for publication in 1951, comments on its unfortunate style:

...la narración pasa de un tema a otro, sin orden ni concierto, para confusión del lector, y a las veces, hace extraños rodeos o se detiene por completo para dejar paso a capítulos fuera de propósitos. Sus períodos se prolongan confusamente, a veces a lo largo de páginas enteras, sin división en párrafos, y sin un concepto de la construcción. A las veces, su sintaxis es tan intrincada, que un especialista en Las Casas ha sugerido que quizás éste tradujo literalmente testimonios indios y reflejó sin darse cuenta el estilo de los mismo.

(Lewis Hanke, "Introducción" *Historia de las Indias* by Bartolomé de Las Casas, (México, 1951, pp. lxx-lxxi) Las Casas's style has suffered more than criticism; it has been mutilated at the hands of his well meaning but impatient modern translator, Andrée Collard. Her justification for the liberal re-writing of *Historia de las Indias* is, however, well-founded given the fact that the translation is destined for twentieth-century readers of English.

I have taken into account the needs of the modern reader and have attempted to make Las Casa's diffuse style more accesible: his long periods have been shortened; his repetitions and the plethora of conjunctions they entail have been eliminated whenever possible.

(Bartolomé de Las Casas, *History of the Indies*, translated and edited by Andrée Collard. Harper and Row, New York: 1971) p. vii.

Las Casas's style. He evidently believes that linguistic complexity is necessary if historical complexity is to be adequately conveyed. Although he undoubtedly understands the preference for short, neat sentences in the twentieth century, Mir intentionally evokes the diffuse and digressive style of *Historia de las Indias*, perhaps with the intention of adjusting modern taste to Las Casas rather than the other way around. In any case, the descriptions that the critics offer of the first historian of La Española could easily be applied to the most recent one.

Mir's non-punctuated pages may serve a purpose that Las Casas never dreamed of. They may be intended as an artistic analogy of the "tierras comuneras", neither Mir's prose nor the Dominican land has need of artificial boundaries. Use should determine the limits of the land. Flor's father had made that very clear: "deben conservarla quitándole la cerca que le hayan puesto tan pronto como las tierras no estén en uso". (82-83) Similarly, speech, that is the use of a language, should mark its rhythm. Even though the novel is technically written in prose, it demands to be read aloud as much as any poem does. And the human voice does, surprisingly, supply all the appropriate pauses and modulations when the text is in use.

As if to illustrate the necessity of converting the visual signifier into a spoken message, Mir invents a cryptic expression that is absolutely unintelligible before it is pronounced: "que hacer hacer K del hacer K" (92) The voice demystifies the written word and converts the phrase, which Silvestre found so perplexing, into the fundamental concern of the novel. "¿Qué hacer acerca de la cerca?", is the title of the second part of the book. Much of the humor, as well, depends on an oral reading of Mir's novel.⁴⁵

One of the entertaining aspects of the work is its abundance of plays on words. It seems that they appear on almost every page to lighten even the most serious concerns of the novelist and the reader. But Mir's lightness of touch in manipulating the Spanish language derives from a profound respect and a scholarly familiarity with its development.⁴⁶ Many of the linguistic pranks in

⁴⁵ For example, he has a long digression on the charming familiarity of the name Rufa, short for Rafaela; the familiarity, however, is reserved for Spanish speaking people.

rr para frustración y tortura de ciertos extranjeros en cuyo idioma no existe como el inglés o el chino y que tiende a evocar situaciones duras como la palabra *reto* o *roca* y *rudo ruido* y *riesgo* verdaderamente rompió las cristalerías de sus divagaciones con el ríspido arrastre de la ráfaga

Rufa (70)

That last expression seems calculated to tax even the most Hispanic palate. The joke is reversed after 250 pages of narrative when Mir refers to "el nombre inefable de Riverside Drive". He takes "inefable" literally to mean impossible to pronounce - for a Spanish speaker, that is.

⁴⁶ Mir's seriousness about the history of words is probably more evident in his non-fictional works where humor is not a primary objective. In *Apertura a la estética*, for example, he reviews the establishment of the discipline by Baumgarten, who carefully composed the word "aesthetica" from the roots for the senses and science. His choice of the "ca" over the "gia" ending reveals to Mir that Baumgarten intended the science to be a practical one, like "matemática" or "química" rather than a descriptive one, like "teología" or "biología". (p. 26) In the same book, Mir explains that the Romans imposed a distinction between speech and thought "oratio" and "ratio", that never existed in the greek "logos". (pp. 116-17) Etymologies help Mir decipher the data of history as well. In *El gran incendio* he traces the word "intérlope" to its Dutch root "looper" meaning runner and notes that in fact Holland engaged in clandestine commerce with the Northern towns of La Española before Spain purged that incursion with fire. (p. 84) The most significant etymology that Mir offers in this book is the paradoxical identification of "negotium" with work, since it was taken to mean the negation of leisure, "negotium". (p. 36) The entire Protestant ethic is thus encapsulated in one word.

Cuando amaban las tierras comuneras are based on an etymological relationship between seemingly disparate words and therefore add more to the text than an irresistible chuckle. They reveal a relationship that would otherwise have gone unperceived and thus increase our fascination with the Spanish language as a vehicle for increasing subtlety of thought.⁴⁷

The irony and humor in Mir's novel never detract from its seriousness. Unlike the novelists of European Modernism, Mir does not use irony to dismiss ideology. He recognizes the irony of his country's history; modern Dominicans cannot avoid that recognition, as the trappings of democratic process often fall away to reveal the brute force of the regime in power. In 1965 President Lyndon Johnson gave the Dominicans a very costly lesson in irony. While their protest over the intervention were seconded by international outrage, the American government coerced the OEA into creating the "Inter-American Peace Force" composed of the troops that already occupied the island. While many Dominicans are old enough to remember the second intervention, few remember the first. Mir describes it as one enormous joke. It was so funny that Flor literally died laughing. (81) The Americans had imposed land reform ostensibly to grant peasants legal possession of the land; and Flor was duely promised his 320 *tareas*. He got eight and found the irony too much to bear. Mir's hero, Silvestre, does not draw the conclusion that protest is useless just because Flor's protest was ignored. Instead he joins the *gavilleros* in an armed protest against the invading forces and their Dominican henchmen. Mir never compromises the unifying theme of his novel which is also its *raison d'être*: love of the land. That theme is evident in the very fitting title Mir gave his novel.

Doris Sommer
Livington College
Rutgers University

⁴⁷ For example, Mir writes that one of the possible catastrophes that could have provoked old Villamán's frenzied ride was "una inundación que va a liquidar el ganado" (44) Here Mir returns the word "liquidar" to its original meaning to produce an image of cattle melting into the flood. When describing the fire in chapter four, Mir observes that "las llamas se hicieron suficientemente vigorosas como para darle sentido a sus llamamientos a la tranquilidad". (54) His description of Flor's mental health is especially charming; although many conveniently considered him crazy, Silvestre was perfectly sure that Flor "estaba en sus perfectos y pluscuamperfectos cabales" Mir certainly does not intend "pluscuamperfecto" here to refer to Flor's past perfect sanity, but to his more than perfect intelligence. Even though the joke is not original with Mir, he uses it masterfully.

In case the significance of Silvestre's name is not sufficiently clear to the reader, Mir offers a rather superfluous explanation: at the turning point of "su existencia silvestre Silvestre" was forced to begin the life of a capitalist. Urbana's name is highlighted by a play on words so subtle that it goes unperceived in the first reading of the novel. Mir tells us that she lives in New York, that "urbe soberbia" (37), long before he tells us her name. Apparently, knowing that she lives in the greatest urban center of the hemisphere is sufficient. The name Urbana is important to the reader before she reaches the big city; afterwards her name is superfluous.

At one point, at least, Mir alerts us to the multiple meaning of his words in a digression about the sugar train that separated the young Bonifacio from his worried father: "por fin concluyó ese extraño viacrucis que no debe tomarse literalmente porque aquí no significa via de la cruz sino cruce de la vía". (230) The disclaimer is not entirely justified, because the father suffered as he helplessly waited for one hundred cars to pass before he saw the child alive. His agony unavoidably evokes Christ's passion as soon as Mir mentions the possibility that "viacrucis" might be mistaken for "via de la cruz". Mir adds that meaning while he playfully seems to take it away.

**BIBLIOGRAFIA PUERTORRIQUEÑA:
PEDRO JUAN SOTO**

PEDRO JUAN SOTO:
TREINTA AÑOS DE PRODUCCION LITERARIA (1948-1978)
GUIA BIBLIOGRAFICA

La notable contribución de Pedro Juan Soto (1926) al desarrollo y al enriquecimiento de las letras puertorriqueñas nos ha motivado a preparar la presente guía bibliográfica con el propósito de orientar a investigadores y estudiosos de la obra literaria de este autor. Nos proponemos, pues, presentar un esquema de treinta años (1948-1978) de tan importante producción.

Como tantos otros puertorriqueños, Pedro Juan Soto emigró, junto a su familia, a la ciudad de Nueva York en 1946 y allí vivió los próximos ocho años (1946-1954). La experiencia neoyorquina fue decisiva en su formación final como hombre y como intelectual. Allí terminó sus estudios universitarios y descubrió su vocación de escritor.

En Nueva York, en 1948, comenzó su labor periodística. Durante sus años neoyorquinos publicó en periódicos y revistas (*Ecos, Visión, El Diario de Nueva York*) artículos, crónicas sobre cine hispano y entrevistas. También publicó, aunque muy esporádicamente, en revistas de Puerto Rico.

En 1949 comenzó a cultivar el género del cuento. Sus primeros relatos aparecieron, también, en periódicos y revistas de Nueva York. A estos primeros años pertenecen, entre otros: "El desahucio" (1949),¹ "El sapo en el pozo" (1950), "Papá se ha dormido" (1950), "El entierro" (1950), "Retrato de mujer" (1950) y "La roca de la angustia" (1951). Se trata de relatos muy breves que, en realidad, representan los primeros tanteos o ejercicios realizados por el autor en este género. "Papá se ha dormido" es, tal vez, el más conocido de estos primeros cuentos. Con este relato el autor se inició en el asunto del emigrado puertorriqueño a Nueva York, que caracterizó su obra por casi una década.² Se trata de un cuento sencillo en el manejo de la técnica, en el cual se plantea el problema de la desintegración moral de la familia como consecuencia de la emigración.

Pedro Juan Soto terminó de escribir su primera novela corta, "Los perros anónimos", en Long Island, Nueva York, en 1953. En esta obra el autor reitera el asunto del emigrado puertorriqueño a Nueva York e introduce el del puertorriqueño en la guerra de Corea.³ Este último asunto, como señala Concha

¹ Publicado, además, en la revista *Alma Latina* en Puerto Rico, en ese mismo año.

² El asunto del emigrante puertorriqueño en Nueva York aparece como leit-motiv en varias de sus obras. Se inicia en "Papá se ha dormido" para reaparecer en: "Los perros anónimos" (1953), *El huésped* (1955), "El pan gris" (drama inédito), *Spiks* (1956) y *Ardiente suelo, fría estación* (1959).

³ En 1950 y 1951 Pedro Juan Soto sirvió en el ejército de los Estados Unidos durante la guerra de Corea.

Meléndez en *El arte de cuento en Puerto Rico*,⁴ lo tratarán más tarde José Luis González y Emilio Díaz Valcárcel.

En 1954 Pedro Juan Soto regresó a Puerto Rico y comenzó para él entonces una época de intensa producción literaria. En 1955 el Ateneo Puertorriqueño premió su drama en un acto *El huésped* y, más tarde, en 1956 auspició su representación.⁵ Este drama se publicó en 1958 en la *Revista de Artes y Letras* de Puerto Rico. El autor utilizó para esta obra el asunto tratado ya en "Papá se ha dormido", hizo en ella el mismo planteamiento del cuento, pero en función del drama.

En 1956 publicó su primer libro; tenía entonces dos manuscritos ("Los perros anónimos" y *Spiks*), pero se decidió por el segundo, que "le impresionó mejor como cosa para debutar".⁶ La obra recibió una magnífica acogida, palpable tanto en la crítica local como en la extranjera, y, como señalara José Emilio González, "lo consagró como uno de los mejores cuentistas" del país.⁷ Todos los cuentos de *Spiks* giran en torno al asunto del emigrado puertorriqueño en Nueva York. Dos de los cuentos incluidos en el libro ya habían sido premiados en el Certamen de Cuentos del Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño: Garabatos (Segundo Premio, 1953) y "Los inocentes" (Primer Premio, 1954). Antes de que saliera *Spiks*, ya había publicado en la revista *Asomante* algunos de los cuentos de este libro: "Garabatos" (1954), "La cautiva" (1955), "Los inocentes" (1955) y "Campeones" (1956). Varios de los relatos de *Spiks* se recogen en las mejores antologías de cuentos puertorriqueños e hispanoamericanos: "La cautiva", "Garabatos", "Los inocentes", "Campeones" y "Bayaminiña". La obra se tradujo al inglés en 1973 y algunos de sus cuentos han sido objeto de representaciones dramáticas tanto en Nueva York como en Puerto Rico.

Después de *Spiks*, Pedro Juan Soto volvió a cultivar el género dramático: "El pan gris" (1957) y *Las máscaras* (1958). En la primera trata nuevamente el asunto de la emigración puertorriqueña a Nueva York. La obra, que ha permanecido inédita, tiene como protagonista a "un adolescente preocupado por crisis familiares en Nueva York y angustiado por el prejuicio contra el puertorriqueño" que decide regresar a Puerto Rico.⁸ Este drama sirve de antecedente a su novela *Ardiente suelo, fría estación*. *Las máscaras*⁹ obtuvo una Mención Honorífica en el Certamen de Teatro del Ateneo Puertorriqueño en 1958. Esta obra nunca se ha representado y no se publicó hasta 1974, cuando el autor la recoge en su libro *El huésped, Las máscaras y otros disfraces*.

Como hemos visto, es costumbre en Pedro Juan Soto tratar un mismo asunto en varias obras y en distintos géneros. De esta manera en 1959 publica su novela *Usmaíl*, en la cual elabora el mismo asunto del cuento "Destino adentro, destino afuera", publicado anteriormente en 1957. En ambos textos el autor plantea el tema del prejuicio racial y el atropello del norteamericano contra los negros en la isla de Vieques; además, introduce un nuevo asunto en la literatura puertorriqueña: Vieques y su dolorosa y humillante situación. *Usmaíl* recibió una Mención

⁴ Concha Meléndez, *El arte del cuento en Puerto Rico*, p. 351-354.

⁵ *El huésped* volvió a representarse en México en 1968 y en Nueva York en 1974.

⁶ Pedro Juan Soto, *A solas con Pedro Juan Soto*, p. 28.

⁷ José Emilio González, "Sobre *Usmaíl*", *El Mundo*, 20 de enero de 1962, p. 22.

⁸ P.J. Soto, *Op. cit.*, p. 13.

⁹ El asunto de este drama comenzó a esbozarse en la novela inconclusa *Una piedra al mar* que se publica, también, en 1974 en *El huésped, Las máscaras y otros disfraces*.

Honorífica en el Certamen de Novela del Ateneo Puertorriqueño en 1958 y en 1959 el premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña, el cual rechazó el autor.

En 1959 el Ateneo Puertorriqueño premió otra novela de Pedro Juan Soto: *Ardiente suelo, fría estación*, que se publicó en México en 1961. Al tratar en ella, nuevamente, el asunto de la emigración puertorriqueña a Nueva York, el autor incorpora a la literatura puertorriqueña el asunto del hijo de emigrantes puertorriqueños que no logra enraizar ni en Estados Unidos ni en Puerto Rico: la generación de desarraigados. Esta novela se tradujo al inglés en 1973.

Pedro Juan Soto dejó inédita su novela "Un oscuro pueblo sonriente" (1960-63) y publicó en 1969, en este mismo género, *El francotirador*. En ésta expresa la problemática social y política de Puerto Rico, como en obras anteriores; pero, además, pasa juicio sobre el corrupto ambiente universitario. Su estilo y técnica sitúan la obra dentro de las nuevas corrientes de la novela contemporánea hispanoamericana y nos ofrece algo distinto en el proceso de la producción literaria del escritor.

En 1970 publicó *Temporada de duendes* donde presenta a la clase media puertorriqueña víctima de la sociedad de consumo y hundida en el cúmulo de cosas que cree poseer.

Con la intención de romper con el acostumbrado silencio que pesa sobre el escritor puertorriqueño y con el afán de ofrecernos un modelo de entrevista, publicó en 1973 *A solas con Pedro Juan Soto*. En esta obra, a través de una conversación con su sombra o su *alter-ego* y en un "mudo coloquio" nos ofrece el autor datos interesantes sobre su vida, su obra literaria, sus ideas en torno a la situación del puertorriqueño y neorriqueño en Nueva York y sus análisis sobre los problemas sociales y políticos de Puerto Rico.

En 1974 publicó *El huésped, Las máscaras y otros disfraces* en donde recoge los dos dramas que dan título al libro, el cuento "Papá se ha dormido" y un fragmento de su novela "Una piedra al mar".

Veinte años después de la publicación de su primer libro de cuentos, *Spiks* (1956), publica *Un decir...*¹⁰ en 1976. Al igual que en *Spiks*, incluye cuentos premiados y publicados anteriormente: "Esa antigua fragancia" (Primer Premio, Ateneo Puertorriqueño, 1961), "La caja de música" (1973), "Vacaciones, vacaciones" (1975) y "Palabras al vuelo" (1975).

A la vez que da a la luz pública su creación literaria, Soto publica durante esos años artículos, ensayos, reseñas literarias y traducciones al inglés de cuentos y artículos de otros autores publicados en periódicos y revistas de Puerto Rico. Colaboró, además, en la preparación de *Puerto Rico: La nueva vida*, antología bilingüe que recoge fragmentos literarios y gráficos de Puerto Rico. Se desempeña, también, en diversas ocupaciones, como puede verse en el apéndice de la presente guía bibliográfica.

La obra literaria de Pedro Juan Soto se incorpora desde sus comienzos a la llamada Promoción del '40 o Generación del '50.¹¹ Esta generación se caracteriza

¹⁰ Título original: *Un decir de la violencia*, sometido a censura en Argentina, lugar de su impresión.

¹¹ Para ubicación generacional de Pedro Juan Soto nos dejamos orientar por Concha Meléndez (*El cuento en Puerto Rico*) y por René Marqués (*Cuentos puertorriqueños de hoy*) ya que ambos autores nos dan una idea bastante clara sobre esta generación.

porque introduce en nuestra literatura una nueva temática y por la forma de tratarla. De este modo, como miembro de esta Generación, Soto contribuye a la renovación de la narrativa puertorriqueña en ese momento. Su obra añade asuntos nuevos a nuestra literatura como lo son: el del soldado puertorriqueño en la guerra de Corea ("Los perros anónimos"); el de la humillante situación de Vieques ("Destino adentro, destino afuera" y *Usmaíl*); el del neorriqueño desarraigado (*Ardiente suelo, fría estación*). Además, aporta a la literatura puertorriqueña la novedad de las miniaturas o viñetas que aparecen en *Spiks*. Lleva al extremo las innovaciones de José Luis González en su lucha contra el retoricismo a través del laconismo y la desnudez literaria al estilo de Hemingway. Y, como señala Concha Meléndez en "El cuento puertorriqueño en la Edad de Asomante", sus cuentos sobre emigrantes puertorriqueños en Nueva York son los que ofrecen más novedad al presentar sus íntimos conflictos familiares. Pedro Juan Soto es un escritor de seria preocupación social; toda la temática de su obra literaria sigue la tendencia de hacer planteamientos de carácter social, económico y político dentro de la situación colonial de Puerto Rico. Su contribución, pues, al desarrollo y al enriquecimiento de las letras puertorriqueñas es, sin lugar a dudas, innegable.

Para viabilizar el manejo de la presente guía bibliográfica la hemos organizado de la forma siguiente:

La obra del autor la dividimos en *Ediciones* (obras publicadas), *Obra suelta*, *Prosa varia*, *Argumentos y guiones cinematográficos*, *Traducciones*, *Obra traducida* y *Obra inédita*. Las *Ediciones* las subdividimos en los géneros cultivados por el autor (cuento, novela, teatro y autobiografía) y nos ceñimos a un orden cronológico. Cada obra va seguida de su crítica en orden alfabético de autor y de título, cuando es anónima.

En *Obra suelta* incluimos los cuentos que forman parte de *Spiks* y de *Un decir...* que se publicaron en revistas, más otros que no se recogen en libros; fragmentos de dos novelas ("Los perros anónimos" y *Usmaíl*) y *El huésped* (drama), publicados en revistas. También nos atenemos a un orden cronológico de publicación.

Prosa varia contiene, en orden cronológico, artículos, ensayos, reseñas literarias, crónicas de cine y entrevistas publicadas en periódicos y revistas de Puerto Rico y el extranjero.

Los *Argumentos y guiones cinematográficos*,¹² realizados durante sus años de trabajo en la División de Educación a la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, también se ordenan cronológicamente. Indicamos entre corchetes si se filmaron o no. Los que no tienen fecha aparecen al principio en orden alfabético de títulos.

Recogemos las traducciones realizadas por el autor, en orden cronológico, bajo *Traducciones*. Bajo *Obra traducida* agrupamos las que se han hecho de sus obras (estas últimas subdivididas en géneros).

En *Obra inédita* hacemos, también, una subdivisión en géneros y seguimos un orden cronológico.

¹² Las copias de estos guiones nos las facilitó el propio autor.

Al final del apartado de *Ediciones*, incluimos la antología *Puerto Rico: La nueva vida* en cuya preparación colaboró Pedro Juan Soto junto a Nina Kaiden y Andrew Vladimir.

En *Representaciones* aparecen *El huésped* y los cuentos de *Spiks*, adaptados para teatro. La primera la representó el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño en 1956; en 1968 formó parte del Primer Festival de Teatro Nuevo Latinoamericano, en México; y en 1974 la representó en inglés y español, en Nueva York, la compañía *The Puerto Rican Traveling Theater*, conjuntamente con "Garabatos" y "Los inocentes". El *Teatro de Orilla* representó en 1972 una colección de escenas de la vida del puertorriqueño en Nueva York, tomadas, en parte, de cuentos de *Spiks*. Las obras aparecen en el orden en que se representaron y van seguidas de la crítica que se les hizo, en orden alfabético de autores, si lo tienen. Cuando no es así, inician el grupo de acuerdo a los títulos.

Dedicamos el siguiente apartado a las *Tesis* que, sobre la obra del autor, se han presentado en distintas Universidades del extranjero y de Puerto Rico. Se demuestra de esta manera el interés que dicha obra ha suscitado en los niveles académicos. Las fichas bibliográficas de estos estudios las repetimos junto a crítica de las obras que estudian.

En los *Estudios de conjunto* presentamos aquella crítica que atiende a su obra narrativa de manera conjunta y, en *Estudios generales*, la crítica general que, de algún modo, estudia y valora su labor como escritor.

El apartado de *Miscelánea* contiene una sección de *Biografías*, otra de *Bibliografías* y las *Entrevistas* que le han hecho al autor. Todas siguen un orden cronológico.

En *Actividades y noticias* incluimos, en orden cronológico, una serie de noticias que nos ofrecen información útil sobre el autor.

Finalmente, sumamos un *Apéndice de Tareas varias*, que nos ilustra su amplia labor como intelectual.

Queremos señalar que hemos consultado para nuestra investigación los ficheros del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís", de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico y los de la Biblioteca y Hemeroteca Puertorriqueña, de la Biblioteca General "José María Lázaro", de la Universidad de Puerto Rico. Consultamos, además, bibliografías incluidas en estudios de literatura puertorriqueña e hispanoamericana y las bibliografías del *Modern Language Association (MLA)*. El escritor Pedro Juan Soto nos facilitó, también, fichas y datos.

BIBLIOGRAFIA

Ediciones

Cuento

Spiks. 1a. ed. México, Los Presentes, 1956, 109 p. Contiene: "La cautiva"; "Miniatura I"; "Garabatos"; "Miniatura II"; "Los inocentes"; "Miniatura III"; "Ausencia"; "Miniatura IV"; "Bayaminiña"; "Miniatura V"; "Campeones"; "Miniatura VI" y "Dios en Harlem".

_____ . 2a. ed. San Juan, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1967, 85 p.

_____ . 3a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1970, 78 p.

_____ . 4a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1973, 108 p.

_____ . 5a. ed. [1a. reimpresión]. 1977, 108 p.

"Algo germina vivo y fecundo." *Indice*, Madrid, septiembre 1957, p. 1.

Libros. "Cuentos, cuentos: *Spiks*." *Avance*, San Juan, Puerto Rico, 20 de septiembre de 1972, p. 42.

Libros. "Imagen del 'barrio' español en el centro de Nueva York." *Visión*, Nueva York, 21 de diciembre de 1956, p. 48.

Libros recibidos. "Soto, Pedro Juan. *Spiks*." *Renuevos, Cuaderno Literario*, La Habana, septiembre-octubre-noviembre-diciembre 1957, p. 12.

Libros. "*Spiks* por Pedro Juan Soto." *Espiral*, Bogotá, Colombia, diciembre 1957, p. 17.

Libros y Revistas. "*Spiks* de Pedro Juan Soto." *Artes y Letras*, San Juan, Puerto Rico, enero 1957, p. 39.

Noticias de libros. "*Spiks* por Pedro Juan Soto." *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, febrero-marzo 1957, [s.p.]

"Pedro Juan Soto, *Spiks*." *Novedades* (Suplemento México en la Cultura), México, D.F., 11 de noviembre de 1956, [s.p.]

"Pedro Juan Soto, *Spiks*." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1958, p. 58.

"Puertorriqueño en Nueva York." *Novedades*, (Suplemento México en la Cultura), México, D.F., 28 de octubre de 1956, [s.p.]

"*Spiks* de Pedro Juan Soto." *Revista Cordillera*, La Paz, Bolivia, octubre-diciembre de 1957, [s.p.]

Alayeto, Ofelia. "*Spiks: The Puerto Rican Experience.*" *American report*, [s.l.], February 4, 1974, IV, 8, p. 13.

Anaya-Sarmiento. "Una ventana al mundo. Pedro Juan Soto: *Spiks.*" *El Nacional* (Suplemento El Nacional), México, D.F., 11 de noviembre de 1956, [s.p.]

Batterman, Deborah. "*Spiks.*" *Library Journal*, New York, 3 de enero de 1974, [s.p.]

Bermúdez, María Elvira. "*Spiks.*" *El Nacional*, México, D.F., 20 de diciembre de 1956, [s.p.]

Betanzos Palacios, Odón. "*Spiks.*" *Mensaje*, New York, noviembre 1957, p. 17.

Carlson, Jon. "Theater: Cemí en El Palacio de Harlem." *The Village Voice*, New York, November 27, 1969, [s.p.]

Díaz Valcárcel, Emilio. "*Spiks. Cuentos de Pedro Juan Soto.*" *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 15 de diciembre de 1956, p. 22.

Febles, Jorge M. "*Campeones de Pedro Juan Soto y el ambiente corrosivo del Harlem hispano.*" *Revista Chicano Riqueña*, Indiana University, Northwest Indiana, II, 2, p. 41-49.

Figueroa, José Angel. "Cuchifri (eye) Accents. (Pedro Juan Soto's *Spiks*)." *El Tiempo*, Nueva York, 27 de enero de 1974, p. 26.

Fornaris, Fornarina. "Pedro Juan Soto: '*Spiks*'." *Revista Nuestro Tiempo*, La Habana, Cuba, julio-agosto 1957, [s.p.]

Friedman, Robert. "Puerto Rico's best writers in English." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, January 24, 1978, p. 1.

García Cantú, Gastón. "Puertorriqueños en Nueva York. Pedro Juan Soto: *Spiks.*" *Novedades*, México, D.F., 28 de noviembre de 1956, [s.p.]

González, José Emilio. "Pedro Juan Soto: *Spiks.*" *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1957, XIII, 4, p. 89-93.

González León, Adriana. Señal de Hispanoamérica. "*Spiks* y la temática social." *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, Venezuela, 18 de julio de 1957, [s.p.]

Laguerre, Enrique A. "Un libro de Pedro Juan Soto." [Libreto para el programa Puntos de Partida].¹³ 6 páginas mecanografiadas.

¹³ Programa de crítica e información cultural que salió al aire el domingo 24 de febrero de 1957, de 7:15 a 7:30 p.m., por W.I.P.R. (estación de radio del Gobierno de Puerto Rico).

- Ortiz Guzmán, Rosaura. "Aproximación a los relatos de *Spiks*." Tesis de Maestría, Departamento de Estudios Hispánicos, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, mayo de 1978, 197 p.
- Pérez, Emma. "De Usted también diremos algo... *Spiks* de Pedro Juan Soto." *Bohemia*, La Habana, 7 de julio de 1957, [s.p.]
- Penney, Freeland. "Pedro Juan Soto. *Spiks*." *Books Abroad*, University of Oklahoma, U.S.A., Winter 1958, p. 70.
- Perlado, José Julio. "Soto, Pedro Juan: *Spiks*." *Revista de Literatura*, Madrid, España, enero-junio 1957, p. 238.
- Pou, Angel N. "Pedro Juan Soto, cuentista puertorriqueño." *El Mundo*, La Habana, 17 de octubre de 1957, p. A-4.
- Prudencio. "*Spiks* por Pedro Juan Soto." *La voz de Puerto Rico en EE.UU.*, Nueva York, mayo 1957, II, 2, p. 15.
- Rabassa, Gregory. Sobre: Pedro Juan Soto. *Spiks*. Trans. and with an introduction by Victoria Ortiz. New York and London, Monthly Review Press, 1973. *Review*, New York Winter '74, 13, p. 60-61.
- Robbyelee. "On Puerto Rican Life Here." *Second City*, [s.l.], October 1974, p. 6.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "*Spiks* una obra de Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 16 de diciembre de 1957, p. 24.
- Rojas Piña, Benjamín. "Sinopsis Literaria. *Spiks* por Pedro Juan Soto." *Boletín del Instituto Nacional*, Santiago de Chile, Chile, noviembre 1957-1958, [s.p.]
- Rumley, Larry. "Ghetto streets are tough proving grounds. *Spiks* by Pedro Juan Soto." *The Seattle Times*, [s.l.], April 2, 1974, magazine 13.
- Suárez Miraval, Manuel. "*Spiks*." *Revista Idea*, Lima, Perú, enero-marzo-abril-junio 1957, [s.p.]
- Valadés, Edmundo. "*Spiks* de P.J. Soto." *Novedades*, México, D.F., 22 de noviembre de 1956, p. 1, 7.
- Verbitsky, Bernardo. "Un cuentista puertorriqueño." *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, Argentina, 10 de junio de 1958, p. 14.
- Vientós Gastón, Nilita. "El primer libro de Pedro Juan Soto: *Spiks*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 2 de febrero de 1957, p. 7.
- Un decir...* 1a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1976, 217 p. Contiene: Prólogo; "En la brecha"; "Documento No. 177"; "Palabras al vuelo"; "Documento No. 988"; "La playa y nosotros"; "Documento No. 515"; "Esa antigua fragancia"; "Documento No. 629"; "La caja de música"; "Documento No. 243"; "Vacaciones"; "Documento No. 711"; "Madrugada"; "Documento No. 992"; "La subasta"; "Documento No. 491" y "Un decir de la violencia".

González, José Emilio. "Entrevista sobre 'Un decir' de la violencia, con Pedro Juan Soto." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 8-14 de julio de 1977, p. 10-12.

Guinness, Gerald. "'Un decir' reviewed: a master's touch in timing style." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, 17 de mayo de 1977, p. 1, 5.

Martínez Capó, Juan. Sobre: Pedro Juan Soto. *Un decir. El Mundo* (Suplemento Puerto Rico Ilustrado), San Juan Puerto Rico, 12 de junio de 1977, p. 16 A.

Reyes, Edwin. "Habla Pedro Juan Soto, la violencia de un decir..." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 11 al 17 de septiembre de 1978, p. 2-3.

Route, Eneid. "Pedro Juan Soto writer on a tightrope." *The San Juan Star*, May 17, 1977, p. Portfolio 1, 5.

Novela

Usmaíl. 1a. ed. San Juan, Puerto Rico, Club del libro de Puerto Rico, 1959, 341 p.

_____ . 2a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1970, 316 p.

_____ . 3a. ed. [1a. reimpresión]. 1973, 316 p.

_____ . 4a. ed. [2a. reimpresión]. 1974, 316 p.

_____ . 5a. ed. [3a. reimpresión]. 1975, 316 p.

"Club del Libro agasaja novelista." *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, 26 de febrero de 1960, p. 32.

Libros recibidos. "*Usmaíl*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 25 de enero de 1960, p. 23.

Reseñas bibliográficas de 1959. "Soto, Pedro Juan: *Usmaíl*." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1960, p. 62.

"Todo según el color." *Bandera*, San Juan, Puerto Rico, octubre 1961, p. 7.

Arana de Love, Francisca. "Las novelas de Pedro Juan Soto: *Usmaíl* y *Ardiente suelo, fría estación*." En: *La novela de Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado*. 2a. ed. Barcelona, Editorial Vosgos, S.A., 1976, p. 74-82.

Blanco de Kenx, Ada. "Novela puertorriqueña: *Usmaíl*." *Hispania*, Nueva York, septiembre 1960, p. 458.

Boring, Phyllis Z. "*Usmaíl*: The Puerto Rican Joe Christmas." *College Language Association Journal*, Morgan State College, Baltimore, 1973, 16, p. 324-333.

- Casey, Calvert. "Pedro Juan Soto: *Usmaíl*." *Casa de las Américas*. La Habana, agosto-septiembre 1960, p. 87-88.
- González, José Emilio. Sobre: Pedro Juan Soto: *Usmaíl*. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 20 de enero de 1962, p. 22.
- Menton, Seymour. "*Usmaíl*." *La República* (Lecturas Dominicales), San José, Costa Rica, 24 de abril de 1960, p. 16.
- _____. "*Usmaíl*. Una novela de Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 4 de junio de 1960, p. 30.
- _____. Sobre: Pedro Juan Soto. *Usmaíl*. *Revista Hispánica Moderna*, New York, 1961, XXVII, p. 354-355.
- Ardiente suelo, fría estación*. 1a. ed. Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1961, 258 p.
- _____. 2a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1977, 258 p.
- Autores y Libros. "*Ardiente suelo, fría estación*." *Novedades* (Suplemento México en la Cultura), México, D.F., 13 de agosto de 1961, p. 2.
- Libros Recibidos. "*Ardiente suelo, fría estación*, por Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 3 de octubre de 1961, p. 26.
- Arana de Love, Francisca. "Las novelas de Pedro Juan Soto: *Usmaíl* y *Ardiente suelo, fría estación*." En: *La novela de Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado*. Barcelona, Editorial Vosgos, S.A., 1976, p. 74-82.
- Callan, Richard. "*Ardiente suelo, fría estación*." *Hispania*, New York, marzo 1962, p. 154.
- Carballo, Emmanuel. "El libro de la semana. Puerto Rico 1961." *Novedades* (Suplemento México en la Cultura), México, D.F., 13 de agosto de 1961, p. 9.
- Dalmau de Sánchez, María M.. Sobre: Pedro Juan Soto. *Ardiente suelo, fría estación*. *Boletín de la Sociedad de Bibliotecarios de Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, I, 3, p. 64-66.
- González, José Emilio. Sobre: Pedro Juan Soto. *Ardiente suelo, fría estación*. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 19 de febrero de 1962, p. 18.
- Maldonado Denis, Manuel. Sobre: Pedro Juan Soto. *Ardiente suelo, fría estación*. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 5 de mayo de 1962, p. 33.
- Pabón, Francisco. "El puertorriqueño: realidad de fractura." *La palabra y el hombre*, Veracruz, México, 1967, 42, p. 399-402.
- Santos Silva, Loreina. "*Ardiente suelo, fría estación*: el desarraigo." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 13 al 19 de octubre de 1978, p. 10-11.

Seda, Eduardo. Sobre: Pedro Juan Soto. *Hot Land, Cold Season*. Copia mecanografiada, 14 p.¹⁴

El francotirador. 1a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1969, 297 p.

_____. 2a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Puerto, 1972, 297 p.

_____. 3a. ed. [1a. reimpresión], 1973, 297 p.

_____. 4a. ed. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1978, 297 p.

"Anotación sobre la novela: *El francotirador*." *Avance*, San Juan, Puerto Rico, 11 de junio de 1973, 47, p. 45.

Alvarez, Ernesto. "El compromiso del arte en *El francotirador* de Pedro Juan Soto." *The Bilingual Review*, New York, September-December 1974, I, 3, p. 252-258.

Andreu Iglesias, César. "*El francotirador*." *Claridad*, Río Piedras, Puerto Rico, 7 de diciembre de 1969, p. 5.

Martín, José Luis. "La yuxtaposición tiempo-espacial en *El francotirador*." *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Garden City, New York, 1972, VII, 2, p. 187-194.

Martínez Capó, Juan. Sobre: Pedro Juan Soto. *El francotirador y Temporada de duendes*. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 14 de noviembre de 1971, p. 16.

Montaner, Carlos Alberto. "Tropical Hamlet." *Caribbean Review*, Hato Rey, Puerto Rico, verano 1970, II, 2, p. 12.

Rodríguez, Ramón. "Novela *El francotirador*: ficción en Cuba, realidad en Puerto Rico." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 22 de septiembre de 1974, p. 11 C.

Serra Deliz, Wenceslao. "Una novela de Pedro Juan Soto: *El francotirador*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 9 de agosto de 1970, p. 19.

Torre, José Ramón de la. "La nueva novela en Puerto Rico: *El francotirador*." *Revista de la Universidad de México*, México, D.F., XXIV, 11, julio 1970, p. 2-7.

Temporada de duendes. México, Diógenes, 1970, 234 p.

Lago de Pope, María Inés. "Una alegoría del neocolonialismo." *La Revista Bilingüe*, New York, agosto 1974, I, 2, p. 208-211.

Martínez Capó, Juan. Sobre: Pedro Juan Soto. *El francotirador y Temporada de duendes*. *El Mundo*

¹⁴ Se encuentra en el Seminario de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico.

(Suplemento Puerto Rico Ilustrado), San Juan, Puerto Rico, 14 de noviembre de 1971, p. 16.

Teatro

El huésped, Las máscaras y otros disfraces. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Puerto, 1974, 182 p. Contiene: "Papá se ha dormido"; "El huésped"; "Una piedra al mar" (fragmento) y "Las máscaras".

Autobiografía

A solas con Pedro Juan Soto. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Puerto, 1973, 110 p.

Obra suelta

Cuento

Contenidos en 'Spiks'

"Garabatos." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1954, p. 43-47.¹⁵

_____. En: Paul Cooke (comp.) *Antología de cuentos puertorriqueños.* Godfrey, Illinois, Monticello College Edition, 1956, p. 88-94.

_____. *Artes y Letras*, San Juan, Puerto Rico, 1957,

_____. En: *El cuento.* Selección y estudio de Concha Meléndez. San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, 1957, p. 263-267.

_____. *Indice*, Madrid, España, septiembre 1957, p. II-III.

_____. En: *Antología general del cuento puertorriqueño.* Selección y estudio de Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer. San Juan, Puerto Rico, Editorial Campos, octubre 1959, p. 431-436.

_____. En: *El arte del cuento en Puerto Rico.* Selección y estudio de Concha Meléndez. New York, Las Américas Publishing, Co., 1961, p. 354-360.

_____. *Esquemas*, San Germán, Puerto Rico, 1962, II, 9, p. 1-4.

¹⁵ Segundo Premio del Certamen de Cuentos del Festival de Navidad, Ateneo Puertorriqueño, 1953.

_____. En: *Literatura puertorriqueña. Antología general*. Editada por Edgar Martínez Masdeu y Esther M. Melón. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, 1972, p. 343-348.

"La cautiva." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1955, XI, 2, p. 36-40.

_____. En: *El cuento*. Selección y estudio por Concha Meléndez. San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, 1957, p. 269-272.

_____. En: *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Prólogo, selección y notas de René Marqués. San Juan, Puerto Rico, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 167-179

_____. En: *El arte del cuento en Puerto Rico*. Selección y estudio de Concha Meléndez. New York, Las Americas Publishing, Co., 1961, p. 360-366.

_____. *Carteles*, La Habana, XXXVIII, 35, p. 64-67.

"Los inocentes." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1955, XI, 2, p. 36-40.

_____. En: *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Prólogo, selección y notas de René Marqués. San Juan, Puerto Rico, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 159-166.

_____. En: *El cuento*. Selección y estudio de Concha Meléndez. San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, 1957, p. 268-272.

_____. En: *El arte del cuento en Puerto Rico*. Selección y estudio de Concha Meléndez. New York, Las Americas Publishing, Co., 1961, p. 360-366.

_____. En: *Ocho cuentos de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, p. 39-43. (Serie Libros del Pueblo, 4).

_____. En: *Antología de lecturas* (Curso de Español I) Prólogo de Mariana Robles de Cardona. Vol. I. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, Inc., 1969, p. 518-523.

"Campeones." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1956, XII, 3, p. 92-96.

_____. En: Seymour Menton (comp.). *El cuento hispanoamericano; Antología crítico-histórica*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 295.

_____. *La Gruta*, Santo Domingo, R.D., septiembre de 1969, I, 1, p. 12-14.

_____. En: *Literatura puertorriqueña. Antología general*. Editada por Edgar Martínez Masdeu y Esther M. Melón. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, Inc., 1972, p. 348-354.

Febles, Jorge M. "Campeones"- de Pedro Juan Soto y el ambiente corrosivo del Harlem hispano." *Revista Chicano Riqueña*, Indiana University, NorthWest, Indiana, 1974, II, p. 41-49.

"Bayaminiña." *Esquemas*, San Germán, Puerto Rico, 1962, II, 9, p. 5-6.

_____. En: *Literatura chicana*. Editada por Antonia Castañeda Shular, Thomas Ibarra Frausto y Joseph Sommer. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1972, p. 317-318.

_____. En: *Voices of anger and protest in Puerto Rico and Puerto Ricans: Studies in History and Society*. Edited by Adalberto López and James Petras. New York, Shenkman Publishing Co., 1974, p. 436-437.

"Miniatura I." *Indice*, Madrid, España, septiembre 1957, p. II.

_____. *Esquemas*, San Germán, Puerto Rico, 1962, II, 9, p. 1.

"Miniatura II." *Esquemas*, San Germán, Puerto Rico, 1962, II, 9, p. 5.

Contenidos en 'Un decir...'

"Esa antigua fragancia." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1961, XII, 2, p. 16-25.

"La caja de música." *Río Piedras*, Revista de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, marzo 1973, 2, p. 155-160.

"Documento Núm. 992." *Claridad*, San Juan, Puerto Rico, 18 de marzo de 1973, p. 22-23.

"Vacaciones, vacaciones." *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1975, V, 4, p. 73-84.

"Palabras al vuelo." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, enero 1975, XCIX, 295, p. 124-136.

Otros

"El desahucio." (Cuento puertorriqueño). *Alma Latina*, San Juan, Puerto Rico, 3 de diciembre de 1949, p. 10.

_____. *Parnaso*, Nueva York, mayo 1950, I, 1, p. 19.

"El sapo en el pozo." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 5 de febrero de 1950, [s.p.]

"Papá se ha dormido." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 19 de marzo de 1950, [s.p.]

"El entierro." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 16 de abril de 1950, [s.p.]

"Retrato de mujer." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 18 de junio de 1950, [s.p.]

"La roca de la angustia." *Temas*, Revista Ilustrada, Broadway, New York, julio 1951, II, 9, p. 36-39.

"Destino adentro, destino afuera." *Humanidades*, México, 1958, VI, 48-49, p. 127-134.

"El fin del mundo." *Lucha Obrera*, División de Educación de la Comunidad, Departamento de Instrucción Pública, San Juan, Puerto Rico, 1967, p. 12-19.

"Un nuevo día." *La Familia*, Departamento de Instrucción Pública, San Juan, Puerto Rico, 1967, p. 30-36.

Novela

"Los perros anónimos." (Fragmento de la primera parte de la novela inédita del mismo nombre). *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1953, IX, 2, p. 62-68.

Usmaíl. (Fragmento). *Lunes* (Tirada especial: *Puerto Rico: Territorio Esclavo de América*), La Habana, 11 de julio de 1960, p. 36-37.

—. [Fragmento]. *El Día*, (*El Gallo Ilustrado*, Suplemento Dominical), México, D.F., 25 de abril de 1965, [s.p.].

Teatro

"*El huésped*." *Artes y Letras*, San Juan, Puerto Rico, diciembre 1958, 24, p. 40-45

Prosa varia

"El Peyo Mercé de mi tierra." *Alma Latina*, San Juan, Puerto Rico, 11 de diciembre de 1948, 680, p. 15-41.

"Los felices desgraciados. Tipos populares." *Alma Latina*, San Juan, Puerto Rico, 6 de agosto de 1949, p. 10.

"Trend in Spanish-American Fiction." *Review*, Long Island University, New York, November 1949, XII, 2, p. 4-5.

"El movimiento intelectual en Nueva York." *Album del Recuerdo*, Publicación de Simpatía, Nueva York, 1950, [s.p.]

"Ensayo en tres gritos y una plegaria." (Un juicio sobre cuatro grandes poetas puertorriqueños). *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 26 de febrero de 1950, [s.p.]

"Futurismo en Nueva York." *Alma Latina*, San Juan, Puerto Rico, 22 de abril de 1950, 751, p. 22, 32.

"Mujer del cercado ajeno." [Sobre: Pura Tejada. *Cápsulas amargas*]. *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 27 de abril de 1950, p. D-9.

"Trópico en Manhattan." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 25 de mayo de 1952, p. D-3.

"Teatro Hispano en Nueva York: *La carreta*." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 3 de mayo de 1953, p. D-7, D-13.

"René Marqués y el terruño." *El Diario de Nueva York*, Nueva York, 17 de mayo de 1953, p. D-5.

"Asteriscos neoyorquinos." [Crónicas de cine y entrevistas a artistas] *Cine Mundial de México*, México, 29 de marzo de 1954, p. 2, 15; 12 de abril de 1954, p. 11, 15; 15 de abril de 1954, p. 10; 20 de abril de 1954, p. 7, 15; 30 de abril de 1954, p. 7, 15; 7 de mayo de 1954, p. 2; 9 de mayo de 1954, [s.p.]; 23 de mayo de 1954, [s.p.]; 30 de mayo de 1954, p. 13, 15; 7 de junio de 1954, p. 5, 15; 10 de junio de 1954, p. 10, 15; 20 de junio de 1954, p. 5, 15; 5 de julio de 1954, p. 3, 15; 24 de julio de 1954, p. 5, 15.

"*Otro día nuestro*. Cuentos de rebeldía y esperanza." *El Mundo*, San Juan Puerto Rico, 2 de julio de 1955, p. 16.

Sobre: Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1956, XII, 1, p. 91-92.

Sobre: Mauricio Magdaleno. *El ardiente verano*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1956, XII, 1, p. 92-93.

"Una embajadora de Henry James." [Sobre: Nilita Vientós Gastón. *Introducción a Henry James*]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 21 de abril de 1956, p. 24.

"Examen del Instituto de Literatura Puertorriqueña." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 8 de septiembre de 1956, p. 10.

"The Facts Behind The Ponce Massacre." *Island Times*, San Juan, Puerto Rico, October 5, 1956, p. 2.

"Una novela ejemplar: *Los derrotados*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 10 de noviembre de 1956, p. 14.

Sobre: Enrique Amorín. *Corral abierto*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1956, XII, 4, p. 105.

Sobre: Mario Manteforte. *Una manera de morir*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, XIV, 1, enero-marzo 1958, p. 87-88.

Sobre: Raúl González. *Vidas sin domingo*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1958, XIV, 1, p. 86-87.

Sobre: Simón Otaola. *El lugar ese*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1958, XIV, 2, p. 94-95.

Sobre: Roger Vailland. *La ley*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1959, XV, 1, p. 89.

"El 'sí' y el 'no' de Díaz Valcárcel." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 9 de marzo de 1959, p. 30.

"Writer's at work; The Paris Review Interviews de Malcolm Cowley." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1959, XV, 4, p. 83-85.

Sobre: Cecilio Benítez de Castro. *La iluminada*; Shaffer Mundin. *La otra mejilla*; Manuel Mejía Vallejo. *Al pie de la ciudad*; David Viñas. *Los dueños de la tierra*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1960, XVI, 1, p. 77-79.

"El caso Summit Hills." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 12 de marzo de 1960, p. 44.

"Marqués Dramatizes a Conflict." (Sobre: Rané Marqués. *Un niño azul para esa sombra*). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, April 22, 1960, p. 17.

"Of dreams and hallucinations." (Sobre: Piri Fernández. *De tanto caminar*). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, April 29, 1960, p. 18.

"Slice of life at Tapia." (Sobre: Myrna Casas. *Cristal roto en el tiempo*). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, May 6, 1960, p. 19.

"Modern society prosecuted." (Sobre: Emilio S. Belaval. *Cielo caído*). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, May 13, 1960, p. 4.

"Once again, a cry in the dark." (Sobre: Gerard Paul Marín. *En el principio la noche era serena*). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, May 20, 1960, p. 16.

"Theater Festival in Retrospect. A Scramble - Then Worthy Theatre." (Sobre: Tercer Festival de Teatro Puertorriqueño, 12 de abril - 29 de mayo de 1960). *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, June 1, 1960, p. 10.

Sobre: André Schwarz-Bart. *El último justo*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1960, XVI, 3, p. 74-75.

Sobre: Arturo Parrilla. *Cuentos del ser primitivo*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1961, XII, 3, p. 85-86.

Sobre: Jack Kerowac. *En el camino*. *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1962, XVIII, 2, p. 88-89.

"The Pentecostal." (Ensayo fotográfico de M. Schwartz con texto de Pedro Juan Soto). *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, marzo 1964, I, 2, p. 11-15.

"They must suffer." (Sobre: Oscar Lewis). *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, agosto 1964, I, 7, p. 41.

"José Manuel Figueroa: hombre acosado por contradicciones." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 2 de enero de 1965, p. 5.

"What of the ship of commonwealth state?" *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, January 1965, I, 2, p. 9, 13, 26.

"¿Y tú eres Usmaíl?" *La Hora*, San Juan, Puerto Rico, 24 de noviembre de 1972, p. 18-19.

"Diálogo con José Luis González." (Participantes: Pedro Juan Soto y José Emilio González). *Claridad*, San Juan, Puerto Rico, 21 de enero de 1973, p. 21-23.

Prólogo: "José Luis González, ese desconocido." En: *Veinte cuentos y Paisa*. Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1973, p. 19-21.

"J.I. de Diego: Coloquio sobre su vida y obra." (Participantes: J.I. de Diego Padró, Pedro Juan Soto, Alicia de Diego y Carmen Lugo Filippi) *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo 1976, VI, 3, p. 6-17.

Argumentos y guiones cinematográficos

"El líder." [No filmado]. 21 p. mecanografiadas.

"La rueda." [No filmado]. 17 p. mecanografiadas.

"Colmena." [No filmado]. 4 p. mecanografiadas.

"Yo, Juan Ponce de León."¹⁶ (Tema: Exposición histórica sobre Juan Ponce de León, primer gobernador de Puerto Rico). [Filmado]. 4 de mayo de 1955, 6 p. mecanografiadas.

"Un día cualquiera." (Tema: Cuadro realista de un personaje o una familia campesina recién mudada al arrabal, en lucha para ajustarse al medio. Cómo el arrabal puede ir destruyendo valores positivos del campo y cómo pueden salvarse, aun en el arrabal, algunos de esos valores). [Filmado]. 15 de septiembre de 1955, 12 p. mimeografiadas.

"Temporal." [No filmado]. 3 de diciembre de 1956, 17 p. mecanografiadas.

"El Yuyo." (Tema: Explotación de la pesca vía cooperativismo). [Filmado]. 8 de abril de 1957, 26 p. mecanografiadas.

"Historia de una lombriz." (Guión para película de dibujos animados sobre bilharzia). [No filmado]. 25 de noviembre de 1957, 4 p. mecanografiadas.

"Huracán." (Tema: Instrucción general sobre el fenómeno de los huracanes). [Filmado]. Febrero 1958, 8 p. mecanografiadas.

"El gallo pelón." (Tema: Consumo ostentoso). [Filmado]. Noviembre 1958, 21 p. mecanografiadas.

"Donde no sopla la brisa." (Tema: Lucha generacional en la zona semi-urbana). [Filmado]. Febrero 1960, 33 p. mecanografiadas.

"El resplandor." (Tema: La esclavitud). [Filmado]. Agosto 1960, 39 p. mecanografiadas.

"Tres islas." (Tema: Islas pertenecientes a Puerto Rico: Culebra, Vieques, Mona). [Filmado]. 26 de marzo de 1963, 6 p. mecanografiadas.

¹⁶ La narración final, escrita tras el corte de la película rodada de acuerdo con el libreto de Pedro Juan Soto, la escribió Luis A. Maisonet.

"Cara y Cruz." (Tema: Tradición de la Virgen de Monserrate en el pueblo de Hormigueros). [No filmado]. 26 de marzo de 1963, 6 p. mecanografiadas.

"Domingo en el campo." (Tema: Idealización de la vida campestre entre vecinos de la zona urbana). [No filmado]. 21 de mayo de 1963, 27 p. mecanografiadas.

"La obra de arte." (Tema: Puritanismo. Basado en un cuento de Antón Chejov). [No filmado]. Octubre 1963, 29 p. mecanografiadas.

"Argumento cinematográfico en torno a los Derechos Civiles del pueblo de Puerto Rico." [No filmado]. 29 de noviembre de 1963, 4 p. mecanografiadas.

"El velorio." (Tema: El machismo). [No filmado]. 26 de mayo de 1964, 46 p. mecanografiadas.

"La quiebra." (Tema: La codicia. Basado en cuentos de Miguel Meléndez Muñoz). [Filmado]. Enero 1965, 24 p. mecanografiadas.

Traducciones

Díaz Alfaro, Abelardo. "Pedro Mercé, English Teacher." *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, 5 de junio de 1965, p. 44-45.

Belaval, Emilio S. . "Biography." *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, marzo 1965, II, 1, p. 19, 20, 24.

Kolko, Gabriel. "La decadencia del radicalismo estadounidense en el siglo XX." *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, marzo 1968, p. 72-91.

Magdoff, Harry. Sobre: Kenneth Galbraith. *The New Industrial State*. *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, marzo 1968, p. 139-146.

Lewis, Gordon K. . Sobre: Charles T. Goodsell. *Administration of a Revolution: Executive Reform in Puerto Rico Under Governor Tugwell, 1941-46*. *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, junio 1968, p. 304-307.

Mussen Paul y Luz Beytagh. "La industrialización, la crianza del niño y la personalidad infantil." *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, junio 1968, p. 195-219.

Thorne, Alfred P. . Sobre: Lloyd Reynold & Peter Gregory. *Productivity and Industrialization in Puerto Rico*. *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, junio 1968, p. 297-300.

Ferracuti, Franco. "Ultimas tendencias de la investigación de la conducta violenta." *Revista de Ciencias Sociales*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, septiembre 1968, p. 407-419.

Obra traducida

Cuento

"Esa antigua fragancia"

"That fragrance of long ago." Trad. del autor con correcciones de Kal Wagenheim. *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, mayo 1964, p. 33-37.

"Garabatos"

"Scribbling." (Trad. de Charles Connelly). *San Juan Review*, San Juan Puerto Rico, diciembre 1964, p. 50-52.

———. Trad. Victoria Ortiz, The Puerto Rican Traveling Theatre, New York City, New York, mayo-junio 1974.

"Barbouillages." Trad. de Juan Marey. En: *Porto Rico. Une littérature nationale. Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Aout-Septembre 1978, LVI, 592-593, p. 143.

"Campeones"

"Champ." Trad. de Pedro Juan Soto. *San Juan Review*, October 1965, p. 26-28.

———. Trad. de Pedro Juan Soto. En: *An Anthology of Puerto Rican Short Stories*. Edited by Kal Wagenheim. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, [1977], p. 65-71.

"Los inocentes"

"The Innocents." Trad. con la colaboración de Pedro Juan Soto. *San Juan Review*, San Juan, Puerto Rico, September 1966, p. 21-22.

———. Trad. con la colaboración de Pedro Juan Soto. En: *From the Green Antilles Writing of the Caribbean*. Edited and with introduction by Barbara Howes. New York, The MacMillan, Co., 1966, p. 262-266.

———. Trad. de Carlos Hortas y Suzanne Jill Levine. The Puerto Rican Traveling Theatre, New York City, New York, mayo-junio 1974.

———. Trad. por Barbara Howes en colaboración con Pedro Juan Soto. En: *An Anthology of Puerto Rico Short Stories*. Edited by Kal Wagenheim. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, (1977), p. 75-80.

"Les Innocents." Trad. de Juan Marey. En: *Porto Rico. Une littérature nationale. Europe*, Revue littéraire mensuelle, Paris, Aout-Septembre 1978, LVI, 592-593, p. 143-148.

Spiks

Spiks, Stories by Pedro Juan Soto. Translated and Introduction by Victoria Ortiz. New York, Monthly Review Press, 1973, 92 p.

"Miniatura V"

"Miniature V." Trad. de Juan Marey. En: *Porto Rico. Une littérature nationale. Europe*, Revue littéraire mensuelle, París, Aout-Septembre 1978, LVI, 592-593-, p. 148.

Novela

El francotirador

"The Sniper." Primer capítulo, trad. de Kal Wagenheim. *Caribbean Review*, Hato Rey, Puerto Rico, Otoño 1969, I, 3, p. 3-5.

Ardiente suelo, fría estación.

Hot land, cold season. Trad. de Helen R. Lane. New York, Dell, 1973, 224 p.

Teatro

El huésped

"The Guest." Trad. de Jeannie Hutchins. The Puerto Rican Traveling Theatre, New York City, New York, mayo-junio 1974.

Las máscaras

"Les Masques." (Acte II, Scène 3, Extract. Texte choisi et traduit de l'espagnol par Juan Marey). En: *Porto Rico. Une littérature nationale. Europe*, Revue littéraire mensuelle, París, Aout-Septembre 1978, LVI, 592-593, p. 170-175.

Obra inédita

Novela

"Los perros anónimos." Long Island City, Nueva York, junio 1953, 86 p. mecanografiadas.

"Un oscuro pueblo sonriente." 466 p. mecanografiadas.

Teatro

"El pan gris." (Drama en tres actos) Segunda versión. Agosto 1958, 35 p. mecanografiadas.

"Dios en Harlem." (Dramatización del cuento "Dios en Harlem"). 6 p. mecanografiadas.

"La Minerva." (Dramatización de la "Miniatura I"). 2 p. mecanografiadas.

"Un futuro por delante." (Dramatización de la "Miniatura VI"). 2 p. mecanografiadas.

Prosa

"Vie et Oeuvre de J.I. de Diego Padró. Romancier Portoricain." Tesis doctoral presentada en la Universidad de Toulouse, Francia, mayo 1976, 316 p. .

"En busca de J.I. de Diego Padró." [Coloquio en que participan: J.I. de Diego Padró, Alicia de Diego, Carmen Lugo Filippi y Pedro Juan Soto]. Próximo a imprimirse.

Antología

Puerto Rico: la nueva vida, the new life. (Antología bilingüe). Edited by Nina Kaiden, Pedro Juan Soto & Andrew Vladimir. New York, Renaissance Editions, 1966, unpagued.

Representaciones

El huésped. (Dirigida por Nilda González), Teatro Experimental. Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico, 10, 11 y 12 de octubre de 1956.

"'The Guest' starts tomorrow night." *World Journal*, San Juan, Puerto Rico, October 9, 1956, p. 5.

Marqués, René. "Teatro puertorriqueño. *El huésped* de Pedro Juan Soto." Nota crítica en: Programa de representación de *El huésped* por el Teatro Experimental del Ateneo Puertorriqueño. San Juan, Puerto Rico, 1956, p. 4-6.

"*El huésped* de Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 6 de octubre de 1956, p. 12.

Matilla, Alfredo. "Teatro en el Ateneo. *El huésped* constituye aportación interesante." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 16 de octubre de 1956, p. 13.

Mayfield, Julian. "Drama: 'The Guest.'" *World Journal*, San Juan, Puerto Rico, October 11, 1956, p. 5.

El huésped. Primer Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica. México, D.F., 1968.

"Estilos varios." *Visión*, Nueva York, 8 de noviembre de 1968, p. 48.

"¿Este tren para en Delancey?" (Colección de escenas de la vida del puertorriqueño en Nueva York, seleccionadas de cuentos de José Luis González y Pedro Juan Soto; otras son originales de los miembros del Teatro de Orilla. Teatro de Orilla. New York City, New York, mayo 1972.

"Teatro de Orilla presentará obra a prisioneros hispanos, domingo 11." *El Diario-La Prensa*, Nueva York, 11 de junio de 1972, [s.p.]

Alonso, Alberto. "Teatro de Orilla marcha por vías de enlace comunal." *El Diario-La Prensa*, Nueva York, 24 de mayo de 1972, p. 26, 35.

García-Oliva, Manolo. "¿Este tren para en Delancey?" *El Tiempo*, Nueva York, 30 de abril de 1972, p. 34.

Gil de la Madrid, Antonio. "El Teatro de Orilla lleva su arte al pueblo." *El Diario-La Prensa*, Nueva York, 4 de junio de 1972, p. 32.

"Scribbles, The Guest and The Innocents." The Puerto Rican Traveling Theater. New York City, New York, May 9 - June 23, 1974.

Teatro. "Nueva York: loable esfuerzo puertorriqueño." *ABC de las Américas*, Nueva York, 7-13 de junio de 1974, p. 49.

"Teatro Rodante Puertorriqueño presenta obras de Pedro Juan Soto." *El Tiempo Universal*, Nueva York, 12 de mayo de 1974, p. 17.

Lachetta, Michael. "3 plays reveal lives of city Puerto Ricans." *Daily News*, New York City, New York, June 15, 1974, p. 23.

Sainer, Arthur. "The ethnic question, realism and ritual." *The Village Voice*, New York, June 20, 1974, p. 74.

"The Guest." The Puerto Rican Traveling Theater. WNBC-TV 4, New York City, New York, July 7, 1974.

"El huésped en el Canal 4." *El Diario-La Prensa*, New York City, New York, 6-12 de julio de 1974, [s.p.]

"Teatro Rodante presenta obra por el Canal 4." *El Tiempo Universal*, Nueva York, 7 de julio de 1974, [s.p.]

O'Connor, John J. "Soto's Play is 'The Guest' on NBC-TV." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, July 13, 1974, Portfolio, p. 1.

"Spiks." (Selección teatralizada). Teatro del '60. Teatro Sylvia Rexach, Santurce, Puerto Rico, 18 de febrero de 1976.

Ferrer, Heriberto. "Gran salto con *Spiks*." (Reseña crítica sobre el montaje de la obra). *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), 28 de febrero de 1976, p. 6.

Tesis

Berrocal Torres, Bettie. "La narrativa de Pedro Juan Soto." Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1977, 507 p.

Mur, Rose-Marie. "Le probleme de l'identité nationale á Porto Rico d'après l'oeuvre de Pedro Juan Soto." Tesis de Maestría. Universidad de Toulouse, Francia, junio 1971.

Ortiz Guzmán, Rosaura. "Aproximación a los relatos de *Spiks*." Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico, 1978, 197 p.

Thomason, Iris S. "Estudio general de la obra de Pedro Juan Soto subrayando los problemas de repatriación." Tesis de Maestría, Universidad de Tennessee, 1964, 61 p.

Estudios de conjunto

Arana de Love, Francisca. "Las novelas de Pedro Juan Soto: *Usmaíl y Ardiente suelo, fría estación*." En: *La novela de Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado*. Barcelona, Editorial Vosgos, S.A. 1976, p. 74-82.

Boring, P.Z. "Escape from Reality in the Fiction of Pedro Juan Soto." *Papers on Language and Literature*, Southern Illinois University, Edwardsville, Illinois, Summer 1972, VIII, 3, p. 287-296.

Casanova-Sánchez, Olga. "La novela puertorriqueña contemporánea: Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel." Tesis de Doctorado, University of New York, New York, 1977, 404 p.

Estudios generales

El cuento puertorriqueño de hoy. [Número dedicado]. *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1975, V, 4, p. 73-84.

"El Instituto de Literatura Puertorriqueña." (Editorial).¹⁷ *Alma Latina*, San Juan, Puerto Rico, 29 de septiembre de 1956, p. 3.

[Número dedicado a la literatura puertorriqueña]. *Insula*, Madrid, julio-agosto 1976, XXI, 356-357, p. 5.

Acarón, Marlene. "El cuento y la novela puertorriqueña en los últimos veinticinco años." *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, junio 1969, I, 2, p. 330-358.

Alvarado, Ana María. "Los newyorricans." *Excelsior*, (Suplemento Diorama de la Cultura), México, D.F., 21 de enero de 1978, p. 5.

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 1a. reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 364.

Arroyo, Anita. "Instantánea del cuento en Puerto Rico." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, 1966, IX, 30, p. 1-4.

Babín, María Teresa. "Antología de *Asomante*. El cuento puertorriqueño de hoy." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 13 de abril de 1957, p. 28.

_____. "El cuento puertorriqueño de hoy." (Comentario a la antología publicada en *Asomante*, número 3 de 1956). En *Jornadas Literarias*. Barcelona, Ediciones Rumbos, 1967, p. 247-255.

_____. *Panorama de la cultura puertorriqueña*. New York, Las Americas Publishing, Co., 1958, p. 425-427, 431.

Barradas, Efraín. "La figura en la alfombra: Nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños." *Insula*, Madrid, julio-agosto 1976, XXXI, 353-357, p. 5.

¹⁷ El editorialista alude a la crítica que Pedro Juan Soto hiciera al Instituto de Literatura Puertorriqueña.

Belaval, Emilio. "Breve noticia sobre el cuento en Puerto Rico." *Semana*, Caguas, Puerto Rico, 9 de abril de 1958, p. 9.

Cabrera, F. Manrique. "Notas sobre la novela puertorriqueña de los últimos 25 años." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1955, XI, 1 p. 37-38.

_____. "La trinchera de nuestra libertad." En: *Puerto Rico: Territorio esclavo de América*. Lunes, La Habana, 11 de julio de 1960, p. 18-19.

_____. *Historia de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1965, p. 305-306.

Callan, Richard J. "Puerto Rico's Angry Poets." *The Commonweal* (A Weekly Review of Public Affairs, Literature and the Art), New York, December 8, 1961, p. 276-278.

Cruz, José Angel. "Realismo y literatura en el cuento de la 'Generación del Cuarenta' en Puerto Rico." Tesis de Doctorado, New York City, University of New York, 1972, 846 p.

Díaz Quiñonez, Arcadio. Prólogo. En: *El cuento puertorriqueño de hoy*. [Número dedicado] *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1975, V, 4, p. 5-8.

Díaz Valcárcel, Emilio. "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1969, XII, 43, p. 11-17.

Fernández Méndez, Eugenio. "Cuatro novelistas contemporáneos de Puerto Rico." *Boletín de la Sociedad de Autores Puertorriqueños*, San Juan, Puerto Rico, abril-mayo 1973, p. 15-16.

Gómez Lance, Betty Rita. "Existe una promoción del '40 en el cuento puertorriqueño." *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Pennsylvania, enero-diciembre 1964. XXX. 57-58, p. 283-292.

González, José Luis. Prólogo. En: Paul J. Cooke (comp.) *Antología de cuentos puertorriqueños*. Godfrey, Illinois, Monticello College Edition, 1956, p. 4-6.

González, José Emilio. "De Concha Meléndez. *El arte del cuento en Puerto Rico*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 21 de abril de 1962, p. 20.

_____. "El cuento puertorriqueño en *Sin Nombre*." *Claridad (Suplemento En Rojo)*, San Juan, Puerto Rico, 4 de octubre de 1975, p. 12-13.

Guerrero Zamora, Juan. "Historia del teatro contemporáneo." *Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico*, Río Piedras, Puerto Rico, 1968, IV, 2, p. 465-495.

Hamilton, Carlos. "La literatura puertorriqueña actual." *La Voz*, New York, diciembre 1960, V, 3, p. 12-15.

Hayes, Thomas S. . "Azúcar y vinagre." (Sobre: Pedro Juan Soto). *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 12 de septiembre de 1956, p. 6.

Kennedy, Williams. "The Puerto Rican writer: ignored?" *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, 14 de mayo de 1974, p. 2, 4.

Jones, Willis Knapp. "The theatre in Puerto Rico." En: *Behind Spanish American Footlight*. Austin-London, University of Texas Press, 1966, p. 359-376.

López, Adalberto. "Some of the literature on Puerto Rico and Puerto Ricans English." En: *Puerto Rico and Puerto Ricans: Studies in History and Society*. Edited by Adalberto López & James Petras. New York, Shenkman Publishing Co., 1974, p. 471-480.

Maldonado Denis, Manuel. "La temática social en la literatura puertorriqueña." *La Torre*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1963, XXI, 2, p. 189-208.

_____. *Puerto Rico. Una interpretación historico-social*. México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1969, p. 217.

Marqués, René. *Cuentos puertorriqueños de hoy*. San Juan, Puerto Rico, Club del libro de Puerto Rico, 1959, p. 154-179.

_____. "El puertorriqueño dócil. (Literatura y realidad psicológica)." En: *Ensayos, (1953-1966)*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1966, p. 149-209.

_____. "Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual." En: *Ensayos, (1953-1966)*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1966, p. 45-80.

Martín, José Luis. *Literatura hispanoamericana contemporánea*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, Inc., 1973, p. 146, 258.

Martínez Capó, Juan. "Ojeada a la literatura puertorriqueña en la edad de *El Mundo*." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 17 de febrero de 1969, p. S-14.

Martínez Masdeu, Edgar y Esther M. Melón. *Literatura puertorriqueña. Antología general*. Vol. II. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, Inc., 1972, p. 341-354.

Medina López, Ramón Felipe. "Chronologie littéraire et historique." (Traduit de l'espagnol par Juan Marey). En: *Porto Rico. Une littérature nationale. Europe*, Reveu littéraire mensuelle, Paris, Aout-Septembre 1978, p. 175-184.

Meléndez, Concha. "Cuentistas de ahora en Puerto Rico." En: *Palabras para oyentes*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, Inc., 1971, p. 187-201.

_____. *El arte del cuento en Puerto Rico*. New York, Las Américas Publishing Co., 1961, 351-354.

_____. "El cuento contemporáneo en Puerto Rico." *Penélope*, San Juan, Puerto Rico, noviembre 1972 - enero 1973, I, 2, p. 5-11.

_____. "El cuento en Cuba y Puerto Rico: estudio sobre dos antologías." *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University, New York, abril-junio 1958, XIV, 2-3, p. 201-212; En: *Literatura de ficción en Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, Inc., 1971, p. 75-96.

_____. "El cuento en la Edad de *Asomante*. (1945-1955)." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, enero-mayo 1955, 1, p. 39-68.

_____. "El cuento en la Edad de '*Asomante*'." En: *Literatura de ficción en Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, Inc., 1971, p. 11-49.

_____. "El cuento en Puerto Rico." En: *El cuento*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, 1957, p. vii-xli

_____. "La literatura de ficción en Puerto Rico: cuento y novela, 1955-1963." *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1964, XX, 3, p. 7-23. En: *Literatura de ficción en Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cordillera, Inc., 1971, p. 51-73.

_____. "Pedro Juan Soto, (1928)." En: *El arte del cuento en Puerto Rico*. New York, Las Américas Publishing, Co., 1961, p. 351-354.

Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano, (Antología crítico-histórica)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 209-211.

_____. "La generación puertorriqueña del cuarenta." *Hispania*, Nueva York, 2 de mayo de 1961, XLIV, p. 209-211.

Mohr, Eugene V. "El Barrio becomes a literary landscape." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, July 11, 1976, p. 6-7, 15.

Morfi, Angelina. *El teatro en Puerto Rico*. Vol. 6 de *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Madrid, Ediciones R., 1976, p. 216, 228-229.

Passafari, Clara. "Actual literatura puertorriqueña." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 17 de febrero de 1969, [s.p.]

Poniatowska, Elena. "Sergio Galindo acusa de provincialismo al D.F." [Hace un breve comentario sobre la obra literaria de Pedro Juan Soto]. *Novedades (Suplemento México en la Cultura)*, México, D.F., 13 de agosto de 1961, p. 4, 7.

Portela, Francisco V. "René Marqués nos habla de teatro y literatura." *La Prensa*, Nueva York, 21 de julio de 1957, p. 11, 13.

_____. "Una entrevista con René Marqués: Nuestro colaborador habla de teatro y literatura puertorriqueña." *Artes y Letras*, San Juan, Puerto Rico, agosto 1957, p. 3-5.

Quiles de la Luz, Lillian. *El cuento en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1968, p. 127-129.

_____. "Índice bibliográfico del cuento en la literatura puertorriqueña (1843-1963)." En: *El cuento en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1968, p. 240-241.

Rivera de Alvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. San Juan Puerto Rico, 1970, p. 1473-1479.

_____. *Historia de la literatura puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico, Editorial del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, 1969, p. 106.

_____. "La novela puertorriqueña desde sus orígenes hasta el presente." En: *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Vol. 5, Madrid, Ediciones R., 1976, p. 38, 41, 42, 46-48, 67, 74.

_____. "Panorama literario de Puerto Rico durante el Siglo XX." En: *Panorama Das Literaturas Das Américas*. Vol. II. Edicao Do Municipio de Nova Lisboa, Angola, 1958, p. 743-778.

Rodríguez, Rafael. "Apuntes sobre el último decenio de narrativa puertorriqueña: el cuento." *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, New York, enero 1972, II, 1, p. 179-191.

Rodríguez Sosa, Fernando. "Puerto Rico contra el Imperio." *Bohemia*, La Habana, 3 de febrero de 1976, LXVIII, 7, p. 10-13.

Rosa-Nieves, Cesáreo y Félix Franco Oppenheimer. *Antología general del cuento puertorriqueño*. Vol. II. San Juan, Puerto Rico, Editorial Campos, 1959, p. 429-436.

Rosa Nieves, Cesáreo. *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña*. Vol. II. San Juan, Puerto Rico, Editorial Campos, 1963, p. 667.

Segarra, Nory. "Pedro Juan Soto Honored by René Marqués." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, February 29, 1960, p. 9.

Vázquez, Margarita y Daisy Caraballo. *El cuento en Puerto Rico*. Vol. 4 de *La gran enciclopedia de Puerto Rico*. Madrid, Ediciones R., 1976, p. 2, 110, 111, 120, 129, 132, 141, 157-161.

Vega, Ana Lydia. "Négritude et libperation nationale dans la littérature portoricaine." *Présence Africaine*, París, 1976, 99-100, p. 167-180.

Vientós Gastón, Nilita. "El Instituto de Literatura Puertorriqueña." (3 partes). *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 22 de septiembre de 1956, p. 16; 29 de septiembre de 1956, p. 4; 6 de octubre de 1956, p. 16.

_____. "El primer libro de Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 2 de febrero de 1957, p. 7.

Wagenheim, Kal. *An Anthology of Puerto Rican short stories*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, [1977], p. 8, 65, 71, 75-80.

Zavala, Iris. "Cultura y política." *Tláloc* (Revista Estudiantil Literaria), Universidad del Estado de Nueva York, New York, 1971, II, 1, p. 21-24.

Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso descubre su trasero. El negro en la cultura puertorriqueña*. Vol. I, Humacao, Puerto Rico, Editorial Furidi, 1974, p. 332-333.

Miscelánea

Biografías

Nuestros colaboradores. "Pedro Juan Soto." *Artes y Letras*, San Juan, Puerto Rico, enero 1957, 1, p. 2.

"Pedro Juan Soto: Autobiografía." En: *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Prólogo, selección y notas de René Marqués. San Juan, Puerto Rico, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 154-158.

Pedro Juan Soto: Datos biográficos. En: *Antología del cuento puertorriqueño*. Selección y estudio de Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer. San Juan, Puerto Rico, Editorial Campos, 1959, p. 429-430.

Ruiz, Ariel. "Pedro Juan Soto." *Esquemas*, San Germán, Puerto Rico, 1962, II, 9, p. 1.

Rosa-Nieves, Cesáreo. "Pedro Juan Soto." En: *Historia panorámica de la literatura puertorriqueña*. Vol. II. San Juan, Puerto Rico, Editorial Campos, 1963, p. 667-669.

Howes, Barbara. "Pedro Juan Soto. Biographical Notes." En: *From the Green Antilles. Writing of the Caribbean*. New York, The MacMillan, Co., 1966, p. 367-368.

Rosa-Nieves, Cesáreo y Esther M. Melón. "Pedro Juan Soto." En: *Biografías puertorriqueñas: Perfil histórico de un pueblo*. Sharon, Connecticut, Troutman Press, 1970, p. 398-399.

Coll, Edna. "Pedro Juan Soto." En: *Índice informativo de la novela hispanoamericana. Las Antillas*. Vol. I. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974, p. 147-149.

"Pedro Juan Soto." *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, abril-junio 1975, V, 4, p. 86.

Melón de Díaz, Esther M. "Pedro Juan Soto." En: *Puerto Rico: Figuras, apuntes históricos, símbolos nacionales*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Edil, Inc., 1975, p. 238.

Wagenheim, Kal. "Pedro Juan Soto." En: *An anthology of Puerto Rican short stories*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, [1977], p. 8.

Biobibliografías

Bravo, Enrique R. *Bibliografía puertorriqueña*. (Selecta y anotada). New York, The Urban Center of Columbia University, 1972, p. 69.

Toro, Josefina del. "Pedro Juan Soto. Notas biobibliográficas." En: *El cuento*. Selección y estudio por Concha Meléndez. San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, 1957, p. 323.

Velázquez, Gonzalo. *Anuario bibliográfico puertorriqueño*. (1956). San Juan, Puerto Rico, Estado Libre Asociado, Departamento de Instrucción Pública, 1962, p. 193.

Marqués, René. "Bibliografía mínima." En: *Ensayos*. (1953-1966). San Juan, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1966, p. 103-111.

Velázquez, Gonzalo. *Anuario bibliográfico puertorriqueño* (1959-1960). San Juan, Puerto Rico, Estado Libre Asociado, Departamento de Instrucción Pública, 1966, p. 350.

Vivó, Paquita. *The Puerto Ricans: An annotated Bibliography*. New York, Xerox, 1973, p. 134.

Hill, Marnesba D. y Harold B. Schleifer. *Puerto Rican Author. A Bibliographic Handbook*. With an Introduction by María Teresa Babín. Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, Inc., 1974, p. 207-208.

Entrevistas

Braschi, Wilfredo. "Pedro Juan Soto." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 22 de septiembre de 1956, p. 21.

Kennedy, William. "The Author's Plight in Puerto Rico." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, September 14, 1969, p. 2-3.

_____. "Who was Carlos Enrique Soto Arriví? An interview with his father, author Pedro Juan Soto." *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, August 20, 1978, p. 1, 3, 15.

Actividades y noticias

"Festival de Navidad. Dan premios pintores, grabados, escritores." ["Los inocentes"-Primer Premio]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 21 de diciembre de 1954, p. 4.

"Ateneo entrega premio del Festival de Navidad." *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, 23 de diciembre de 1954, p. S-10.

"Pedro Juan Soto gana premio obra teatral." [El huésped]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 5 de marzo de 1956, p. 30.

"Pedro Juan Soto gana premio certamen de obras de teatro." *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, 6 de marzo de 1956, p. 15.

"Certamen de Teatro. Laudo del Jurado." [Laudo del concurso de obras dramáticas del Ateneo Puertorriqueño en que se premió *El huésped*]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 10 de marzo de 1956, p. 14.

Mora, Carlos. De domingo a domingo. "Pedro Juan Soto editará sus cuentos en México." *El Redondel*, México, D.F., 20 de mayo de 1956, [s.p.].

"Teatro Experimental del Ateneo representará obra *El huésped*." *Semana*, Caguas, Puerto Rico, 26 de septiembre de 1956, III, 42, p. 4.

"Estrenan mañana obra en el Ateneo." [*El huésped*]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 9 de octubre de 1956, p. 13.

"Teatro Experimental reanuda actividades." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 20 de octubre de 1956, p. 6, 31.

Riva, Antonio. "Torre de Babel. Pedro Juan Soto." *El Diario-La Prensa*, Nueva York, 13 de julio de 1957, [s.p.].

"Laudo del certamen de cuentos."¹⁸ *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 15 de febrero de 1958, p. 16.

Mora, Carlos. De domingo a domingo. "Dos grandes amigos de Puerto Rico." *El Redondel*, México, D.F., 8 de junio de 1958, [s.p.]

"Laudo del jurado en el certamen de teatro. Ateneo Puertorriqueño." [*Las máscaras*-Mención Honorífica]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 22 de enero de 1959, p. 7.

"Ateneo Puertorriqueño. Laudo del certamen de novela." [*Usmaíl*-Mención Honorífica]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 14 de marzo de 1959, p. 26.

"Seleccionan obras en certamen de novela." *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, 30 de noviembre de 1959, p. S-2.

New, Chuck. "Off the cuff." Sobre: [*Ardiente suelo, fría estación*]. *The San Juan Star*, San Juan, Puerto Rico, December 3, 1959, p. 17.

"Club del Libro agasaja novelista." *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico, 26 de febrero de 1960, p. 32.

"Club del Libro da agasajo hoy a novelista." Sobre: [*Usmaíl*]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 26 de febrero de 1960, p. 25.

Escribano, Luis M. "Instituto Literatura: Pedro Juan Soto explica rechazo premio recibido." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 16 de abril de 1960, p. 20.

"Laudo de cuento." ["Esa antigua fragancia" - Primer Premio]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 18 de febrero de 1961, p. 39.

¹⁸ Laudo del certamen de cuentos patrocinados por el Ateneo Puertorriqueño en el Festival de Navidad de 1957. Lo firman: Matilde Villariño de Olivieri, Eugenio Fernández Méndez y Pedro Juan Soto.

"3 escritores participarán en acto del MPI." (Pedro Juan Soto, René Marqués, César Andreu Iglesias). *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 17 de noviembre de 1961, p. 4.

"Darán un foro sobre novela de Pedro Juan Soto." Sobre: [*Ardiente suelo, fría estación.*]. *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 7 de abril de 1962, p. 20.

"Hoy en Ateneo. Coloquio literario sobre *Ardiente suelo, fría estación.*" *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 10 de abril de 1962, p. 22.

Apéndice

*Tareas varias*¹⁹

1946-53. Diversas ocupaciones desempeñadas durante horas libres al margen del estudio universitario: colaborador literario para *El Diario de Nueva York*, redactor para la revista *Ecos de Nueva York*. [Servicio militar en el ejército de los Estados Unidos 1950-51].

1953-54. Redactor de la revista *Visión* (revista latinoamericana con oficinas centrales en Nueva York). Redacción de noticias y reseñas de libros, además de traducciones.

1954-56. Corresponsal en Puerto Rico de la revista *Visión*, de Nueva York. Envío de noticias referentes a lo ocurrido en Puerto Rico.

1954-66. Escritor en la División de Educación de la Comunidad, Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. Redacción de guiones cinematográficos y texto de *Libros para el Pueblo*, otros escritos para periódicos murales y mensuario *Nosotros*, todo ello dirigido al campesino puertorriqueño.

1964-66. Editor Asociado del mensuario *San Juan Review*, publicación puertorriqueña en lengua inglesa. Labor editorial de índole general (tiempo parcial), supervisión de colaboraciones, particularmente literarias.

1966-67. Redactor de Prensa Asociada, Negociado de San Juan. Redacción de noticias en inglés y español para diarios, radioemisoras y televisores de Puerto Rico; traducciones del inglés al español y del español al inglés.

1967-68. Consultor del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico. Traducciones y redacción de informes para la Secretaría Auxiliar de Relaciones con la Comunidad desde diciembre de 1967 hasta junio de 1968. Redacción de informes...

1969 (febrero-agosto). Redactor e Instructor en el Instituto de Adiestramiento en Desarrollo Comunal (IADC), de la Fundación de Desarrollo Comunal, adscrito a la Oficina de Oportunidades Económicas,

¹⁹ Datos ofrecidos por el autor.

Washington, D.C. Redacción del mensuario del IADC y enseñanza de cursos para representantes de comunidades pobres de Puerto Rico.

1969 - hasta el presente. Profesor en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, adscrito al Departamento de Español Básico y al Programa de Bachillerato en Estudios Generales, Facultad de Estudios Generales.

1970-71. Profesor Visitante en la Universidad del Estado de Nueva York, Recinto de Buffalo, adscrito al Centro de Estudios Puertorriqueños del Departamento de Estudios Americanos.

1974-76. Realiza estudios en la Universidad de Toulouse, Francia y obtiene el grado de Doctor en Filosofía y Letras.

Rosaura Ortiz Guzmán
Universidad de Puerto Rico

GARCIA-RODRIGUEZ, JOSE MARIA. *Brasil. Historia, xente e samba-canción*. Vigo, España, Editorial Galaxia, 1977, 147 p.

La literatura gallega cuenta hoy día, entre sus más destacados poetas y conocedores del idioma gallego, con la importante figura de José María García-Rodríguez, cuya obra en prosa y verso ha alcanzado altos niveles de excelencia.

En los comienzos de su carrera literaria, el autor usó el castellano como vehículo expresivo, escribió relatos, cuentos, ensayos y teatro. Desde entonces se puede apreciar la flexibilidad con que el autor maneja la lengua castellana y su conocimiento de los variados recursos de estilo. El castellano de este poeta gallego se atempera, se despoja de su imperial triunfalismo. Mas, a pesar de los innegables valores de *Reloj de bolsillo* y *Princesa de Francia en Castilla*, a mi juicio, no es la prosa castellana la mejor y más genuina aportación literaria de José María García-Rodríguez.

Por lo general, el hombre, en un determinado momento de su existencia, busca con inquietud y hasta con cierta angustia sus más profundas raíces. Cuando las encuentra, cuando se reconoce en ellas y, al fin, se reconcilia con todo ese elemento oscuro y traumático que todo pasado tiene, entonces, ese hombre renace. Esta es, a mi entender, en síntesis, la nota biográfica-vital de José María García-Rodríguez: un hombre que buscó y encontró las raíces de su pasado. Por todas estas cosas sencillas y elementales, por estos indelebles recuerdos, el poeta vuelve al lar gallego, retorna al cultivo del idioma que le fue negado. Una vez dado este paso, comienza a desarrollarse en gallego la obra lírica de José María García-Rodríguez, quien parece moverse con la misma comodidad en los temas cultos o en los populares, en las sencillas coplas o en refinado soneto.

Brasil. Historia, xente e samba-canción, el último libro poético escrito en gallego por este autor, es un homenaje a Brasil, su gente y sus tradiciones. La obra está dividida en las siguientes partes: Primera Parte: *Poemas Históricos*; Segunda Parte: *Coroneis, cabras, un morto e a muller da vinganza. Winnia e Diva, poema de amor e de morte*; Tercera Parte: *Sonetos*; Cuarta Parte: *Cantares da Xente*. Entre todos los aspectos interesantes que presenta este libro poético, quizás sea la variedad métrica y rítmica uno de los que más nos ha llamado la atención. Un poema como "Bandeirantes", que consta de siete cantos polimétricos y poliestróficos, conserva su unidad debido a cierta continuidad rítmica. Los diez y ocho sonetos, dedicados a destacadas figuras de la vida política y cultural de Brasil, son un elocuente ejemplo del dominio de

la forma. Desde el punto de vista lírico-folklórico, no menos interesantes son las composiciones incluidas en *Cantares da Xente*, entre las que cabe destacar: "Sambas y Canción" de "Cangaceiros", esta última una bellísima creación que hábilmente armoniza el cálido acento lírico con la violencia que evoca la figura del cangaceiro.

Si nada supiéramos del quehacer literario de José María García-Rodríguez, bastaría con una atenta lectura de *Brasil. Historia, xente e samba-canción* -una exquisita muestra de su obra poética- para poder apreciar en su justa medida la calidad lírica de este escritor gallego.

Matilde Albert Robatto

CARPENTIER, ALEJO. *La consagración de la primavera*, México, F.D., Siglo Veintiuno, 1978.

Alejo Carpentier's work has always been political but it was only in his last novel, *El recurso del método*, that specific political preoccupations finally broke surface. In that novel the figure of The Student was recognizably a figure out of our own political landscape and when after the dictator's fall The Student told a friend, "Bajó el telón sobre un primer acto. Ahora estamos en el segundo" we knew that the climax of this, the greatest public drama of our times, was yet to come.

In *La consagración de la primavera* that climax finally arrives. The novel begins more or less where *El recurso* left off, in the late 1930's with the rise of Fascist dictatorships in Germany, Italy and Spain. The protagonist is a Russian ballerina who has been much harried by revolutions and now finds herself involved in yet another outbreak of the revolutionary spirit, this time in Spain as she visits her French lover who has enlisted in the international brigades. For her "revolution" has always signified the death of friends and the frustration of her vocation, and the whole of *La consagración* is in fact a description of how and why she changes her mind and becomes convinced of the necessity for a revolution in Cuba, which she discovers creates the only conditions in which that vocation can truly flourish.

The title of the novel therefore gives an essential clue to the real meaning of the book and is of greater importance to the theme than the title of *El recurso del método*, where any attempt to find a strict thematic parallel between the Cartesian "Discourse" and the dictator's "recourse", as expressed in the epigraphs which head each chapter and in the content of the chapters themselves, was bound to end in frustration. But in *La consagración* there is a subtle appositeness in Vera's attempts to mount a new production of Stravinsky's ballet with black dancers in a Caribbean setting. for the rejection of the European experience that this implies has all along been one of the leit-motifs of Carpentier's work. At a climactic point in the novel Vera thinks of the "magnífica oportunidad que fue malograda por la gente de Diaghilev, hace algunos años: aquella *Consagración de la primavera*, fallida al nacer por buscarse soluciones intelectuales." But her own choreography for

the work will forsake intellectuality and depend instead on the instinctual vigor of her black dancers, and her dual discovery that such a *mise-en-scène* answers more closely than Diaghilev's classical ballet to Stravinsky's real intention, and that such a ballet can never be created except in a society which is both classless and without color prejudice (i.e. a post-revolutionary society), constitutes the real turning-point in her evolution from detached European to committed and radicalized American.

In works like *El siglo de las luces*, *Concierto barroco* and (to a certain extent) *El recurso del método* the cultural debate between Europe and America was eventually balanced, with each side taking knocks and earning plaudits. But in *La consagración* the balance is tilted drastically in favor of America. America is the ceiba (p. 214) "en cuyas ramas no anidaban pajarillos porque no le interesaban los solos de pífano ni las músicas de cámara, sino las sinfonías de los vientos viajeros que, de paso, le narraban la historia del mundo", whereas by contrast Europe finds a convenient symbol in the French intellectuals who like André Breton always say: "No!" to political commitment, "por temor, acaso a mostrarse gregario, enrolado, aquiescente, arrastrado por una corriente colectiva" (p. 273). For Carpentier "la cultura oksidental" (p. 357) appears to be doomed, and the Rites of Spring (to give Stravinsky's work its English name) must of necessity be celebrated in the New World rather than in the Old, because only the New World has the optimism and energy to sweep away the inherited assumptions of bourgeois culture and so make a fresh start.

Two key words in Carpentier's work are "aquí" and "allá" and the critical interplay between Europe and America implied in this distinction has always been one of his main preoccupations. In fact in his treatment of this "international theme" Carpentier resembles another great writer of mixed allegiances, Henry James, although the Cuban is an unwearying ideasman whereas James, as T.S. Eliot once said, had a mind too fine to be violated by an idea. Nonetheless (to pursue this impertinent comparison a little further) if Vera is like Eugenia of *The Europeans*, sent from Europe to test the quality of American life, so Enrique, the other protagonist of Carpentier's novel, is like Christopher Newman of *The American*, who travels eastwards to assess for himself the deceptive glories of European culture and report on its shortcomings. However, the comparison between the two writers must end here, for by the end of *La consagración* Enrique develops into a New-Man in a way James could never have foreseen or approved of.

Carpentier is no match for James as an ironist, but nonetheless some of the aperçus which emerge from his critical confrontation between the two cultures are often brilliantly apt. A paradoxical insight is that it is the Latin American intellectual who is the real universalist and the French intellectual who is (and has been ever since the eighteenth century) the provincial (p. 81). And, like the Distinguished Academic in *El recurso*, Vera's French friends excuse their ignorance of Batista's dictatorship by saying "we just didn't know", since for them Cuba is a country beyond the boundaries of civilized life (i.e. beyond the boundaries of France). No other element in Carpentier gives as much pleasure as this shuttling to and from between the American and the European viewpoints: in this respect he is the New World's revenge

for Valle-Inclán and Joseph Conrad.

Enrique is perhaps the most complete character to be found in any Carpentier novel and his zig-zag progress to total commitment in the socialist cause, by way of a visit to Nazi Germany, the Spanish war, and a flirtation with urban terrorism in Havana, is very convincing. It is certainly much easier to swallow than Vera's last-minute conversion, which has too much of the air about it of a vision on the road to Damascus. But it is here that we touch upon a subject that compels us to be critics rather than merely exegetes of Carpentier's work. One's critical doubts can be summed up in a single question: is Vera true to life? Certainly her character is enormously elaborated, and by the end of the novel we know as much about her history, antecedents and beliefs as we could possibly know. But for all that she never really comes alive and it is hard not to conclude that her role in the novel is schematic rather than intrinsic. She is there because she is the Aesthete-Who-Learns-The-Need-For-Political-Commitment (Carpentier is very fond of these capitalized phrases and the habit is catching). And her set speeches often appear to echo Carpentier's thinking rather than her own, as for example in the entirely uncharacteristic tirade on pages 368-9, or in the facile way all the political lessons she has been taught but never heeded suddenly "click together" on page 397.

Carpentier has always been a schematic writer and more interested in ideas than in people. His characters, as Luis Harss once said, "se ponen de espaldas al lector, o giran opacos, símbolos andantes de ideas o actitudes"; they never "engage in treason against the main scheme of the book", never "run away" or "get out of hand", to quote from E.M. Forster's delightfully subversive remarks in *Aspects of the Novel*. And this subordination of Character to Idea must ultimately cast doubt upon the wisdom of the book's political message. As a Marxist Carpentier evidently believes that history is on his side and that "no se puede vivir contra la época" (p. 509), but such confidence in the inevitability of a collective paradise, in predestination by Marx, conflicts with the necessary freedom and unpredictability of literature. Without being cynical or oppositionist; literature must *inevitably* be subversive and this means as much subversive of the pieties of the left as of the right; there must always be an element of "No!" in its reaction to collective panaceas. And Carpentier, like Vera, is so dedicated to the production of his "Rites of Spring" that he can find no *Nos* to deliver. As far as his own revolution is concerned, he is a Yes-man to the marrow.

Such must be our general verdict on this fine but flawed writer. When he is dealing with social experience, as in his descriptions of the horrors of pre-revolutionary bourgeois Havana or the "real maravilloso" in oil-rich Caracas, he is an unrivalled observer, an Adam naming objects in Eden. As an exponent of the International Theme he brings his immense cultural equipment to bear on one of the great perennial subjects of New World literature, the relation between the worlds of Prospero and Caliban, and the result is both witty and enlightening. But as an explorer of the human heart and of its need to find a politics which is adequate to its need to breathe and expand, without bullying or oppression, he is a second-rater and no match for Lessing or Bellow. What might be the next step for a writer for whom the

apotheosis of individual and collective history is the Cuban revolution, one can hardly imagine. It is certainly difficult to foresee a sequel now that the curtain has come down on the last act - unless, that is, Carpentier has some second thoughts about his springtime, or finds its serenity tarnished by some spots of rain.

Gerald Guinness

REYES, EDWIN. *Crónica del vértigo*. Edición del autor. San Juan Bautista de Puerto Rico, 1977

Considero que el libro de Edwin Reyes es una muestra importante dentro de la producción poética reciente de Puerto Rico. En él se halla una poesía viva, sincera, intensa. Sobresale por la energía. Está escrita y sentida con vehemencia. Poesía restallante, aunque a veces sabe remansarse en formas de ternura. Unas veces es clara y sencilla; abierta como en los poemas "Glosa de la paloma", "Canción del calza", "Temprana ofrenda" y otras veces es cerrada, de caparazón duro, lenta para la lectura, como en "Mercenario", "Fantasmas". "Let it bleed", "Carlos Raquel y el mundo". No le faltan riesgos y aventuras en lo formal. Es por una parte poesía personal, muy íntima, llena de desazones, de arrebatos, desafíos, de amor y confianza, y es a la vez poesía de carácter colectivo con preocupaciones amplias, actuales, palpitantes; próximas o lejanas; poesía de mensaje con principios socialistas, recuerdos de próceres y de fechas, con arengas y denuncias.

Crónica del vértigo recoge poemas de doce años, desde 1964 hasta 1976 - desde los veinte hasta los treinta y dos años del autor. Son poemas que lo han ido acompañando como desangramientos, roturas y conjunciones existenciales. "Este libro se me parece demasiado" -dice en el breve prólogo- "quien se acerque a él, se estará acercando a mi vida". Pero de ninguna forma quiere Edwin Reyes que se interprete su libro como un lamento sino como un ascua: no como un rito interesante de espejos y de anécdotas sino como un relámpago, como un arma. Solicita, en este sentido, la colaboración del lector para que fructifiquen los empeños del libro, dedicado a los locos, a los parias, los perseguidos y desesperados -criaturas del vértigo- vencidos y vencedores del dolor.

El poemario puede mirarse como un camino, como un verdadero proceso por el que pasa el poeta, pero presentado no en forma lineal sino circular. Arranca desde la décima inicial cuando el poeta, siendo niño, ve la imagen de su tristeza en el río en la hora en que la sangre fija un vértigo de belleza. Sigue cuando se produce el desgarramiento de ese mundo, caminando en desolación y ausencia para pasar a otro mundo donde hay que reptar la luz, "soportar los días como azotes/ y las horas como desiertos insondables". Es la etapa larga y penosa en un mundo regido por la noche con su rueda agónica, donde la vida se presenta como un hueco fatal irrenunciable: mundo en que imperan la violencia, el dolor, la angustia, el vértigo.

El poeta vive en pleno frente de guerra "caminando seguro entre los míos / urdiendo mi destino / donde el tiempo es un fuego necesario". Sufre, se desilusiona, reacciona lleno de coraje, padece de soledad y de impaciencias; grita, critica, arenga, escribe la crónica de ese tiempo, o por mejor decir, escribe una doble crónica: la personal, la íntimamente desgarrada de su espíritu, testigo de la realidad, y la crónica "de seres derribados en las noches / de esta ciudad / querida / malévolamente dulce". Pero tiene que retornar a su origen "porque un día salí de la belleza / para volver a ella desde una hoguera de dolor", y debe retornar también al campo "raíz de mi alto fuego / tendido hacia el azul de mis cinco años".

En ese camino ha pasado por una experiencia dolorosa, ha conocido la situación agónica del hombre que sólo puede subsistir empeñando todas sus fuerzas en la defensa de sus derechos y en el ataque contra la organización de una sociedad opresora e injusta. Edwin Reyes no es un pasante distraído ni indiferente. Al contemplar esta situación se compromete intensa y dramáticamente con la condición de sus semejantes, los desvalidos y marginados más en especial. Con ellos funde su vida, les presta su voz y su grito. Vive con ellos desgarradoras crisis que transmite a los lectores como altibajos de una crisis personal, desgastadora. Padece por causa de la aniquilante paz -esa paz que siente sobre su cuello como una garra- por el olvido de todos, por la soledad odiosa, porque "hay memorias de sangre lupanares puñaladas que parten la vida en dos tragedias". Por las cosas más duras se levanta, grita, empuña lo que queda de vergüenza en la sangre, y confiesa: "no queda otro remedio que hablar entre relámpagos". El tiene que decir lo que ya no puede dejar de decir. "El dolor el vértigo" y él hace su crónica, "anotando lo mejor de este riesgo". En la "Nota al margen" declara que podría echarse a la deriva "por las calles sin luces de una vasta soberbia", pero que siente como una obligación el compartir la suerte de los demás:

con los parias comparto
mucho de filo y muerte
lloro rendido a veces
de amor por todos y todo
como si me dejaran a la orilla por muerto
y se marchara el mundo como uno de mis hijos
como esa niña extraña que ya no me conoce

Muy lúcido, muy responsable, no pone precio por haber vivido un ritmo de fantasmas; no se deja deprimir, sigue con optimismo, piensa en el encuentro por venir, tiene fe:

recojo ávidamente lo que sobra
músculos todavía
fuerza en el pecho y voluntad a pulso
sentido de avanzar a contrafuego
sacándome a cuchillo la esperanza

A todo este contenido de guerra y de vértigo corresponde un modo expresivo vehemente, apasionado, el duro secreto de los nervios trasmutado en palabra. Es el estilo de la poesía vital en que se junta la protesta político social con la subjetividad más descarnada. Es poesía con capacidad para sacudir al lector.

Manuel de la Puebla

SANABRIA SANTALIZ, EDGARDO. *Delfia cada tarde*. San Juan, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1978.

Un nuevo cuentista ha entrado a engrosar la nómina de los buenos cultivadores del género en la literatura puertorriqueña. Edgardo Sanabria Santaliz se une ahora al cúmulo de nombres -Rosario Ferré, Carmelo Rodríguez Torres, Tomás López Ramírez, Magali García Ramis, Juan Antonio Ramos, Manuel Ramos Otero...- que en los últimos años han mantenido viva, no sólo la tradición del cuento en Puerto Rico, sino la esperanza de una narrativa nacional, en medio de las más adversas condiciones

Una decena de relatos, el primero de los cuales presta su título al conjunto, conforman este volumen. Tal vez con la excepción de un par de cuentos -"A pesar" (muy buen relato, sin embargo) y "La materia de nuestros sueños" (amable estampa de infancia pueblerina que no llega a ser cuento)- los textos restantes integran, con mayor o menor fortuna, un universo narrativo de notable coherencia formal y temática. Sorprende gratamente en un joven escritor -y es hora ya de que esto deje de ser sorpresivo- la riqueza léxica, la eficacia narrativa de un lenguaje matizado de valores líricos y la capacidad del autor para aventurarse en complejas estructuras sintácticas de las que casi siempre sale airoso. No obstante, algunos pasajes debieron ser revisados y reescritos. Por ejemplo:

...Recuerdo que luchamos obstinadamente ese verano por moverte a salir con nosotros a clubes nocturnos, o a los teatros, o a fiestas que celebraban conocidos nuestros. Imposible. Estabas empeñada en pasar el tiempo sin poner un pie fuera de la quinta. Ni la de nosotros quisiste visitar. Sin embargo, jamás llegamos a enfadarnos contigo pues comprendíamos con bastante claridad lo que estaba sucediendo. Personalmente jugaba con una hipótesis y estuve cavilando antes de revelársela a mi mujer. Una mañana, poco después de garantizada la innovación de tu físico, afronté mis cavilaciones y hablé con Doris resultando que ella también había llegado a inferir algo parecido... ("Delfia cada tarde", p. 13-14)

En el pasaje anterior la proposición adjetiva "fiestas que celebraban conocidos nuestros" resulta de una redundancia crasa, no sólo porque las fiestas normalmente se celebran, sino porque los conocidos, siempre lo son de alguien. La palabra "quinta" resulta artificial y exótica en el contexto léxico de la narrativa puertorriqueña. Además, el hecho de que el narrador y su esposa posean o no una "quinta" es un rasgo superfluo en el cuento, por

tanto, una oración tan pobre como "Ni la de nosotros quisiste visitar", sobra. En la oración que empieza "Personalmente jugaba con una hipótesis" el uso del adverbio inicial resulta impropio y pleonástico. No estoy convencido de que el participio "garantizada" y el verbo "afronté" estén empleados con la precisión debida. Finalmente, el uso incorrecto del gerundio "resultando" es un defecto de estilo que se repite a lo largo de todo el libro. A pesar de estos deslices -y no faltará quien los autorice en nombre de la libertad expresiva, de la rebelión del lenguaje, de los fueros del habla puertorriqueña o algo por el estilo- el libro revela un escritor metódico y cuidadoso, avezado en las modernas técnicas de narrar, las que, con muy buen sentido, asordina en sus textos que no se caracterizan por estridencias formales gratuitas.

Un hilo sutil presta coherencia al mundo narrativo de Edgardo Sanabria. Sus personajes están marcados y movidos por la carencia. El vacío interior los configura. Enajenados de valores auténticos, privados de sentido, buscan llenar su abismo personal con los falsos valores que les ofrece un contexto social igualmente vacío y degradado. El resultado de la búsqueda es, naturalmente, negativo y se expresa en la anécdota, casi siempre, a través de la muerte del personaje o de su marginación. Se trata, pues, de un mecanismo estructural de términos muy simples:

Vacío — Búsqueda — Falso Valor — Resultado negativo; pero que por apuntar a la trágica verdad de la sociedad contemporánea le permite al autor elaborar un mundo convincente.

Algunos ejemplos de lo anterior: En el cuento titulado "Delfia cada tarde" la protagonista se refugia en la pseudo-literatura (tele y foto-novelas), también en la comida y muere casi literalmente intoxicada de esos falsos valores. En "Las visiones de Marina y apoteosis", la religiosidad ingenua de Marina, que se cree santa, y la del pueblo, que la cree santa, se erigen en pantalla que impide una comprensión auténtica del mundo. El espiritismo es el falso valor que colma la credulidad de los personajes femeninos en "Las cuatro parientas". En el relato titulado "Hernando, Hernando" el protagonista descubre, sorpresivamente, al final del cuento, que, en el amor de su mujer, es un mero sustituto de su hermano muerto, pues ésta a quien ama en verdad es al difunto, su antiguo novio. En este caso, el personaje se descubre a sí mismo en función de falso valor.

En dos de los cuentos del libro se invierte la dinámica que suscitadamente se ha descrito. No es el personaje quien, a partir de su vacío vital, tiende hacia un falso valor; sino que el mundo inauténtico y degradado agrade los valores que, provisionalmente articulaban un balance, un sentido de la vida. Así sucede en el cuento titulado "Antes del último día" donde el avance homosexual de un sacerdote rompe el ámbito de candor e inocencia que amparaba al joven barbero ocasional. La furiosa carrera del joven al final del cuento tiene un claro sentido de huida, pero también de búsqueda. En "La consumación" -cuento que en muchos aspectos recuerda "Purificación en la calle del Cristo" de René Marqués- el mundo tradicional que custodiaba el sentido de la vida de las tres hermanas es arrasado por una tecnología que tiene el poder de derrocar valores, pero que es incapaz de erigirlos. El párrafo final del cuento es muy sugerente:

Seis meses después, quien se asomara por aquel sector del poblado podía extasiarse con la visión de la reluciente veta de asfalto, de piel perfecta como la de un animal joven y suave tendido bajo el sol, estirándose hasta el horizonte y poblada de autos que iban moviéndose con rapidez. Como en busca de algo imprescindible o irrecuperable. (p. 76)

Esa búsqueda de algo que se sabe, simultáneamente, imprescindible e inalcanzable, es el principio que anima el mundo narrativo de Edgardo Sanabria.

Estos cuentos elaboran la imagen de un universo cerrado a todo sentido auténtico. Las cañonas, a veces los asilos, son los ámbitos físicos donde se desarrollan las acciones de los relatos. Estos lugares, más que marcos escenográficos, constituyen una expresión simbólica del mundo. Significativamente, en el cuento titulado "Cháchara", que cierra el libro con un cierto aire kafkiano ajeno al resto del conjunto, el personaje termina encerrado en una casucha, condenado a escuchar, hasta la muerte, la cháchara expiatoria y absurda de una inclemente mujer.

La capacidad para elaborar un sistema narrativo coherente, sin caer en la monotonía anecdótica y eludiendo las fórmulas fáciles que nacen de una crítica demasiado obvia y externa de la realidad, son virtudes apreciables en un cuentista. Edgardo Sanabria Santalíz las posee. Esto, lejos de ser un punto de llegada, es uno de partida. Un primer buen libro como *Delfia cada tarde* emplaza públicamente a su autor.

José Luis Vega

FIGUEROA, EDWIN. *Seis veces la muerte*. Río Piedras, Puerto Rico, Ed. Cultural, 1978, 59 p.

En *Seis veces la muerte* se advierte la presencia de un escritor -Edwin Figueroa Berríos- poseedor de una extraordinaria fecundidad imaginativa y de una aguda percepción para captar asuntos relativos al hombre y a la vida.

Con la publicación de su primer libro *Sobre este suelo, nueve cuentos y una leyenda* (1962), demostró Figueroa ser un ilustre trabajador del género cuentístico. Ahora con *Seis veces la muerte* (1978), su quehacer artístico gana en dimensión y profundidad con nuevas orientaciones técnicas y con un pleno dominio de la palabra que se traduce en una prosa sumamente poética.

Los seis cuentos que componen el libro -"El regreso de la Tía Angela", "Don Rafa y los caballos", "La viña d Nabor", "Los perros no han ladrado todavía", "La ardilla" y "La vida empieza a los doce años"- nos ofrecen la constante universal a través de lo particular. El carácter testimonial -en relación a la realidad socio-política isleña- del primer libro de Figueroa, es nota relevante en este segundo libro con notas que captan el ritmo acelerado de descomposición socio-política cultural de la Isla a partir del '98. Aunque en algunos cuentos el eje estructural del relato es la denuncia consideramos que la preocupación fundamental de cada uno de estos cuentos es ofrecer al lector una auténtica dimensión del hombre dentro de un acontecer límite de

su vida. La nota costumbrista, la superstición, el mito, la tradición y el elemento histórico son meros soportes indispensables para el autor hurgar y estudiar el alma y la psicología de los personajes.

En *Seis veces la muerte* Figueroa experimenta con unos planos técnicos como la superposición de planos móviles en el tiempo y en el espacio, la multiplicidad síquica de algunos personajes y el contrapunto entre pasado, presente y futuro en un bloque indivisible. En los seis relatos que componen el libro se ponen de relieve unas vidas que están continuamente oscilando entre la vida y la muerte, en medio de una soledad existencial y un sentir de muerte inexorable que señala hacia la pequeñez y fragilidad de la vida. Como ha dicho Angel Luis Morales en el prólogo del libro la muerte es donominador común de las seis narraciones.

En "El regreso de la Tía Angela" la muerte de la abuela Claudia es el resultado de un accidente de tránsito, mientras en la "trastienda" también flota en el aire, la inminente muerte de la tía Angela. Como contraste entre la vida y la muerte, en una sala vecina a la habitación donde agoniza la abuela Claudia, están los nietos leyendo "las tirillas cómicas mientras comían unos bocadillos" (p. 12), está Genoveva, hija de Claudia, aferrada a un "populoso y elegante Madrid de las cinco de la tarde" (p. 14) y "Hacia el Poniente, una caravana de traperos rezagados, sobre sus lentos carretones, silenciosos, tranquilos, arrebujados en sus mantas de mugre, avanzaba hacia las afueras, bajo un cielo de tormenta, sin volver la vista a la ciudad" (p. 17)

"El regreso de la Tía Angela" es un cuadro radiográfico del Madrid de los sesenta, con una dinámica narrativa en donde se superponen un pasado diluido en unos recuerdos, un presente lleno de tensión tendido hacia un porvenir en el cual "el invierno se hacía inminente" con perspectivas de nuevos violentos conflictos universitarios y con la demanda de cambios apremiantes.

En "Don Rafo y los caballos" la muerte es la liberación de la patriótica frustración de un puertorriqueño, residente treinta años en Nueva York, inadaptado a aquella vorágine, que no pudo o supo cumplir con el sagrado deber de conservar entre sus descendientes el amor y el respeto hacia la pequeña Isla. El regreso de don Rafo a Puerto Rico es profundamente doloroso al enfrentarse al brutal cambio que ha sufrido todo lo que él dejó. A través de dos estratos narrativos y una yuxtaposición de planos temporales la narración asciende en forma lineal desde un presente conflictivo -presencia del tractor, del jeep, del bulldozer- hasta un pasado que se actualiza en dos planos evocativos: un pasado remoto (el de las antiguas indieras) y un pasado más cercano (los treinta años que le tocó vivir en la metrópolis) a través del monólogo interior. Recuerdos y realidad se yuxtaponen en tal forma que llegan a confundirse al final del cuento. La aparición de los misteriosos caballos acentúa la atmósfera de misterio y el presagio de muerte.

Al igual que "Don Rafo y los caballos", "La viña de Nabot" es un cuento en el cual se pone de manifiesto la lucha de dos culturas: la puertorriqueña y la norteamericana. La narración en su estructura externa consiste de tres núcleos que narran dos historias en contrapunto: la historia bíblica de Nabot que se encuentra en el Libro III de los Reyes y la historia del puertorriqueño Félix, el sacristán de la parroquia de San Antonio. El sacristán lucha por

defender su "fajita de tierra" frente a las pretensiones de los "curas Redentoristas que" le habían puesto el ojo a to aquel terreno porque juntaba con lo suyo" (p. 26). El dolor del despojo lleva a Félix a la locura y luego a la muerte física, ya que otra muerte más dolorosa lo ha postrado moralmente: la complicidad de doña Altita con el padre Harry y la cobardía de sus vecinos frente a las pretensiones de los curas Redentoristas. La denuncia al proceso de aculturación es rotunda y el autor no disimula sus sentimientos frente al hecho histórico.

Después los gringos se inventaron lo de las canchas de tenis pa no extrañar su tierra y más tarde las de baloncesto y bolibol. Y así fueron arrimando a lo de nosotros. Entonces se sacaron lo de que hacía falta una escuela de primera clase pa que aprendiéramos buen inglés... (p. 27)

El narrador de la historia es el hijo del sacristán, quien desde su puesto de observación conoce el desarrollo de los sucesos como testigo. Al terminar el cuento cambia de tercera persona a primera persona protagonista. El cuento queda perfectamente cerrado en forma circular, regresando en sus líneas finales al punto de partida: el hijo regresa "de nuevo en esta finquita cerca del pueblo, como en los tiempos del viejo..." (p. 34) en medio de ilusiones y esperanzas, quedando atrás aquellos recuerdos de dolor y muerte.

Ciertamente el cuento titulado "Los perros no han ladrado todavía" es una de las narraciones más artísticas y hermosas del conjunto. Confirma la caracterización vigorosa femenina en el personaje de la madre, que es uno de los aspectos más sobresalientes de este conjunto de narraciones. A través del relato nos enfrentamos al dolor de una madre puertorriqueña ante la pérdida de su hijo único allá en el frente de guerra. Toda la narración se desarrolla a través de un monólogo en primera persona: la madre reconstruyendo el pasado con un interlocutor silencioso. Toda la narración se ajusta al molde conciso de unos perfiles recortados que han ido abonando en la amargura existencial de esta mujer: el abandono del esposo desde antes de nacer el hijo; el encarcelamiento del padre nacionalista quien después de cumplir diez años de prisión vino a morir al lado de la hija y la muerte del hijo "¡Sangre inútil" (p. 37)

Consideramos esta la narración más lograda del conjunto. Pasado y presente se confunden y el futuro se prevé por la tensión dramática del pasado y del presente. El final está intuido en "La llorosa ha vuelto a cantar otra vez en el higüero y los perros no han ladrado todavía" (p. 41). La única realidad para esta valiente mujer que día a día se ha enfrentado trágicamente con su destino es la muerte que todo lo rodea y lo consume y la soledad que la proyecta, como protagonista trágica dentro del marco escénico de Ala de Piedra.

En el penúltimo cuento de la colección "La ardilla", la venganza por una deuda de honor reclama la vida de Nacho Perales. Desde el inicio del cuento se logra establecer una atmósfera de tensión, agonía y muerte. El protagonista lucha hasta el final por defender la vida, enfrentándose segundo a segundo a una muerte segura. En esa paradógica situación, pasado y

presente se contraponen ocupando la conciencia del protagonista hasta el final. A pesar de que el contorno cobra extraordinaria importancia funcional, la narración está más centrada en el hombre que en el medio y en la repercusión de la situación en la conciencia del protagonista que en la situación per se.

... El río serpenteaba allá abajo, perdiéndose entre las vegas, como sus esperanzas. Los ventarrones le secaban la sangre y el sudor sobre la piel. Le parecía que lo amortajaban. Cuando dejó el filo de la roca, el hálito húmedo de la profundidad le reconfortó el semblante. Penetró en el silencio. La visión se le fue oscureciendo. Sólo oía el latir de su cuerpo como un eco en el vacío... Sintió entonces la hoja fría del puñal penetrándole el pecho una y otra vez, encarnizadamente. Su cuerpo ya sólo habitado por la fuerza de su conciencia pudo esperar de pie hasta la última estocada. (p. 46-47)

“La vida empieza a los doce años” cierra el conjunto de *Seis veces la muerte*. Es un cuento de color local. El tema del relato es el del adolescente que bruscamente se enfrenta a la muerte violenta de cuatro condenados a muerte en el patíbulo, descubriendo espantosamente que fue él quien lustró el garrote para la ejecución. Junto a la realidad del protagonista se mueve la realidad histórica del pueblo puertorriqueño. Una vez más se hace sentir la temporalidad humana y las situaciones de suspenso se van desarrollando paralelamente a una simultaneidad de tiempo, de espacio y de desarrollo temático.

Seis veces la muerte se permea con el compromiso ideológico del autor, con el fiel cumplimiento artístico de hacer obra de arte con la realidad y con la preocupación auténtica humana ante la inexorabilidad de la muerte.

Margarita Vázquez de Rivera

AGRAMONTE, ROBERTO D. *Martí y su concepción de la sociedad*. 2. *Teoría general de la sociedad* [1] [Río Piedras] Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, 1979, 232 p.

Acaba de aparecer el estudio de Roberto D. Agramonte, *Martí y su concepción de la sociedad*, publicado por el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. La obra cubana del profesor Agramonte se apoya en sus trabajos sobre sociología, filosofía e historia. En ellos ha podido analizar y ofrecer a sus compatriotas acertadas valoraciones y textos del pensamiento nacional: de José Agustín Caballero, Félix Varela, José de la Luz, Enrique José Varona. Aunque ya se había adentrado en el estudio de Martí, y aun algunos de sus escritos anunciaban los más recientes (“Martí y el mundo de lo colectivo,” de 1941, y “Sentido ecuménico del pensamiento de Martí,” de 1947) es a partir de 1970 que empieza a dar a la imprenta el resultado de sus viejas lecturas martianas. Su vocación por lo cubano sigue estarecomendación de Martí: “Cada cual se ha de poner en la

obra del mundo, a lo que tiene más cerca, no porque lo suyo sea, por ser suyo, superior a lo ajeno, y más fino o virtuoso, sino porque el influjo del hombre se ejerce mejor, y más naturalmente, en aquello que conoce, y de donde le viene inmediatamente pena o gusto, y ese repartimiento de la labor humana, y no más, es el verdadero e inexpugnable concepto de la patria."

Durante los primeros años de la República, Martí era "un ilustre desconocido," como lo calificó el escritor peruano Ventura García Calderón. La independencia conmovió al país que, para su desgracia, había olvidado los ideales que la hicieron posible. Los hombres y los intereses que más se opusieron a los libertadores —los autonomistas, que defendían la tutela de España, y los anexionistas, que procuraban la de los Estados Unidos—acapararon la curiosidad y el manejo de la nación. Además, Martí vivió casi siempre en el extranjero y, al morir cuando empezaba la guerra, sus compatriotas no recibieron con la libertad el patrimonio de su sabiduría. Fue la generación de 1923 la encargada de descubrirlo en su justo mérito de arte y pensamiento. A los veinticinco años del "el desastre" de España, los cubanos pudieron comprobar la ausencia de valores que asolaba su patria. El extrañamiento de lo propio, por la influencia norteamericana, y la persistencia de los males de la colonia, los llevó entonces a la búsqueda de sus raíces. Cuando se iniciaba el angustioso empeño llegó a la Habana el escritor español Fernando de los Ríos (a quien el propio Agramonte dedicó años más tarde, en ocasión de su muerte, una sentida "Exégesis necrológica"), y con su prestigio y buenas razones indicó a la juventud de aquella época el camino de salvación: Martí. "Los grandes hombres," dijo en notable conferencia, "son la clave con qué descifrar el enigma histórico de los pueblos, ya que ellos son exponentes máximos de sus virtudes larvadas, latentes o potenciales." Era imperioso pues, ir a la gran figura para que el cubano conociera su destino y aprendiera a armarlo.

A pesar de muy nobles esfuerzos creció más el conocimiento que la práctica de su programa. Podría hasta decirse que, con sus doctrinas mal aplicadas, encontró el error seguro amparo, hasta que de tanta herejía, y por ella misma, se quebró la República. Aunque han transcurrido cincuenta años, no deja de tener validez el consejo de Fernando de los Ríos: más que nunca hoy urge conocer "las virtudes larvadas, latentes o potenciales" de Cuba. Martí no es sólo lo mejor de su tierra, sino también, y por eso mismo, la síntesis de lo mejor cubano. Nadie sabría restarle alcance, pero quizás no se ve bien cuánto está él enriquecido por sus maestros (Agramonte dedica el último capítulo de *Martí y su concepción del mundo* a esta materia: lo titula "Origen y desarrollo de la conciencia filosófica vernacular"): Martí no inventó todo lo que dijo, mucho de ello le llega del pasado y, por adivinación, del porvenir. No es fácil determinar las influencias cubanas en Martí porque el milagro de su genio da una altura muy superior a cuanto hasta él llegó, desde José Agustín Caballero a Rafael María de Mendiya. En Martí se halla prominente la conciencia nacional que se concretaba en sus días, y lo que de ella le adelantó el vaticinio.

La obra de Roberto Agramonte es utilísima guía para la investigación del modelo. Empezando con ese admirable libro, *Martí y su concepción del*

mundo (primer tomo de los ocho que completarán su "Repertorio Martiano") hasta el que ahora nos ocupa, *Martí y su concepción de la sociedad*, Agramonte hurga con erudición y amor ese tema que revela las posibilidades de su patria; él llama a su obra "Biblia Martiana", y es, así también, *Imitación de Martí, camino de Cuba*. Algún día se escribirá un libro titulado "Roberto Agramonte y su concepción de Martí"; se verá entonces su manera de percibir el rico universo, y la técnica del estudio: coloca a Martí en las coordenadas de la cultura para desde ellas ofrecer al lector las ideas y ejemplar conducta. Los epígrafes de este tomo indican su recorrido: "Doctrina de la persona humana," "Doctrina de la libertad," "Doctrina de los Derechos Humanos; y luego, en el "Tratado del prójimo," el amor, la piedad, la gratitud, y los capítulos sobre la amistad. Es el fruto de muchos años de labor: la cita siempre precisa, y fértil la tierra en que abriga la semilla. Véase como ejemplo este pasaje con la explicación de un concepto:

Sentado de entrada que el único obstáculo de la libertad es ella misma, construye Martí su concepción autónoma de la persona, su idea sobre la esencia humana —análoga al *Selbst* de Cohen. El análisis de este concepto de la persona humana, descubriría vetas de la filosofía estoica— tal como la del hombre digno ("dig" es la luz, en sánscrito) —siempre superior a su circunstancia; de la dignidad en sentido kantiano; del humanismo renacentista ejemplificado en la *Oración sobre la dignidad humana*, de Pico Della Mirandola; del iusnaturalismo; de la idea del hombre de la era iluminista; y de las constituciones —consagradoras de los derechos individuales— emanadas de la Revolución Norteamericana, la Francesa y la Hispanoamericana. Pero nada de ello es menester, pues lo original en Martí radica en el modo personal con que vuelve a vivir estas ideas, y con que, según su vital y propia experiencia, vuelve a plasmarlas.

Y en seguida la cita de Martí: "Reo es de traición a la naturaleza el que impide, en una vía u otra, y en cualquier vía, el libre uso, la aplicación directa y el espontáneo empleo de las facultades magníficas del hombre."

Es un acierto escribir un buen libro de referencias, y más aún escribir otro instructivo y ameno, pero ya es fortuna mayor cuando en uno solo se encuentran esas cualidades. Por sus obras de divulgación y estudio tiene Roberto Agramonte asegurado asiento en la cultura de Cuba. No es ya menor su presencia en la bibliografía martiana, por la iluminación de aquel hombre singular que es también raíz y senda de su pueblo.

Carlos Ripoll

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Libros:

1. Arroyo Soto, Víctor Manuel. *El habla popular en la literatura costarricense*. San José, Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, 1971, 319 p.
2. Baciú, Stefan. *El que pierde gana*. León, Nicaragua, Editorial Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1978, 42 p.
3. Dávila, Mauro. *Arqueo hemerográfico de la ciudad de Mérida*. Universidad de los Andes, Instituto de Investigación Literarias, 1977, 161 p.
4. Dávila Vázquez, Jorge. *Los tiempos del olvido. Cuentos 1974*. Cuenca, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, 106 p.
5. Kazantzakis, Nikos. *Teatro*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978, 348 p.
6. Lollet C., Carlos Miguel. *Bibliografía de cultura venezolana*. Mérida, Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias, 1977, 136 p.
7. Marca Mejías, Luis. *Epitafio para un planeta. Poemas*. Cuenca, Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, s.a., 49 p.
8. Moreno Heredia, Eugenio. *Antología del grupo "Elan"*. Cuenca, Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977, 176 p.
9. Panayotopoulos, I.M. *Chipre. Tierra del amor*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978, 179 p.

Revistas:

1. *Ambito*. Río Piedras, 1978, I, no. 1.
2. *América Latina*. Academia de Ciencias de la URSS. Moscú, 1977, no. 4, 1978, no. 1, 2, 3.
3. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, 1976, IV, no. 5.
4. *Anales de la Universidad de Cuenca*. Ecuador, 1978, XXXIII.
5. *Anuario L/L*. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. 1975, no. 6.
6. *Areito*. New York, 1977, III, no. 4.
7. *Atenea*. Universidad de Concepción, Chile, no. 433, 436.
8. *AUMLA*. Journal of the Australasian Universities, Language and Literature Association. Queensland, Australia, 1977, no. 48; 1978, no. 49.
9. *The Bilingual Review/La Revista Bilingüe*. Department of Romance Languages. City College, New York, 1976, III, no. 3; 1977, IV, no. 1-2, 3; 1978, V, no. 1-2.

10. *Bohemia*. La Habana, Cuba, 1978, LXX, no. 1, 21, 22, 49.
11. *Boletín Bibliográfico Mexicano*. México, D.F., 1977, XXXII, no. 331; 1978, XXXVIII, no. 332, 333, 334, 335, 336.
12. *Boletín de Información*. Unión Internacional de Estudiantes. Praga, 1978, no. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.
13. *Boletín de Información de la Embajada de la URSS*. México, 1978, XVI, no. 16-17.
14. *Boletín de la Academia Colombiana*. Bogotá, Colombia, 1976, XXVI, no. 114, 115; 1977, XXVII, no. 116, 117, 118; 1978, XXVIII, no. 119, 120.
15. *Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico*. Río Piedras, P.R., 1977, XIII, no. 1-2,3-4; 1978, XIV, no. 1-2.
16. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, P.R., 1976, IV, no. 15, 16.
17. *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid, 1978, LVIII, no. 233.
18. *Boletín del Archivo General de la Nación*. Caracas, Venezuela, 1977, LXVII, no. 232-233.
19. *Boletín del Archivo Histórico de Miraflores*. Caracas, Venezuela, 1976, XVII, no. 91; XVIII, no. 92-94; 1977, XVIII, no. 95-97.
20. *Cahiers des Ameriques Latines*. Paris, 1977, no. 15.
21. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien (Caravelle)*. Toulouse, France, 1977, no. 28, 29; 1978, no. 30.
22. *El Caimán Barbudo*. La Habana, 1978, no. 123.
23. *Casa de las Américas*. La Habana, 1977, XVIII, no. 105; 1978, XVIII, no. 107, 108; XIX, no. 109, 110.
24. *El Ciervo*. Barcelona, 1977, XXVI, no. 318-319, 320; 1978, XXVII, no. 321-322, 324, 325, 326, 327, 328-329, 330-331, 332.
25. *Comparative Literature*. Eugene, Oregon, 1977, XXIX, no. 4; 1978, XXX, no. 1, 2, 3.
26. *Conjunto*. La Habana, 1978, no. 36, 37.
27. *Contra Viento y Marea*. Hoboken, New Jersey, 1978, no. 2.
28. *Convergencia*. Revista de Academia de Letras do Triângulo Mineiro. 1977, VII, no. 8.
29. *Corozo*. Corozal, Puerto Rico, 1977, no. 2; 1978, II, no. 1.
30. *Courrier du Centre International d' Etudes Poétiques*. Bruxelles, Belgique, 1977, no. 117-118, 119-120, 121-122.
31. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1977, no. 326-327, 328, 329-330, 331, 332, 333, 334, 335; 1978, no. 336, 337-338, 339, 340.
32. *Cuadernos Para el Diálogo*. Madrid, 1977, no. 244; 1978, no. 246, 248, 255, 259, 260, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 281, 285.
33. *Cuaderno Universitarios*. León, Nicaragua, 1977, no. 21, 22, 23; 1978, no. 24.
34. *Dispositio*. Department of Romance Languages. University of Michigan, Ann Arbor, Michigan, 1977, II, no. 5-6.
35. *Educación*. Departamento de Instrucción Pública. Hato Rey, Puerto Rico, 1977, no. 44, 45.
36. *Eme Eme*. Universidad Católica Madre y Maestra. Santo Domingo, República Dominicana, 1977, V, no. 30; VI, no. 32, 33.
37. *La Estafeta Literaria*. Madrid, 1977, no. 624, 625; 1978, no. 627, 628, 629, 630, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 643-644.
38. *Estudos Iber-americanos*. Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1977, III, no. 1, 2.

39. *El Guacamayo y la Serpiente*. Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Azuay, 1977, no. 15.
40. *Hispanamérica*. College Park, Maryland, 1974, III, no. 7, 8; 1975, IV, no. 9, 10, 11-12; 1976, V, no. 13, 14, 15; 1977, VI, no. 16-17.
41. *Hispania*. The American Association of Spanish and Portuguese. University of Massachusetts, Amherst, Mass. 1978, LXI, no. 1, 2, 3.
42. *Hispanic Review*. University of Pennsylvania. Philadelphia, Penn., 1977, XLV, no. 4; 1978, XLVI, no. 1, 2, 3, 4.
43. *Hispanófila*. Department of Romance Languages. University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina, 1975, no. 54, 55.
44. *Horizontes*. Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico. Ponce, Puerto Rico, 1977, XX, no. 39-40.
45. *Ideologies and Literature*. University of Minnesota. Minneapolis, Minnesota, Dic. 1976 - Jan. 1977, I, no. 1; Feb.-April 1977, no. 2; May-June 1977, no. 3; Sept.-Oct. 1977, no. 4; Jan.-Feb. 1978, no. 5; March-April 1978, II, no. 6; May-June 1978, no. 7.
46. *Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Boletín. México, 1976, enero-marzo.
47. *International Affairs*. Moscow, 1977, no. 10, 12; 1978, no. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
48. *Islas*. Universidad de las Villas. Cuba, septiembre-abril 1977, no. 55-56; 1978, no. 57.
49. *Journal of Hispanic Philology*. Florida State University, 1977, II, no. 1; 1978, II, 2.
50. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies. University of Kansas, Lawrence, Kansas, Spring 1978, 11/2; Fall 1978, 12/1.
51. *Leo*. Vocero del Colegio Regional de Ponce. Ponce, Puerto Rico, 1978, IX, no. 1.
52. *Letras*. Universidad Nacional de San Marcos. Lima Perú, 1976, XLIII, no. 82-83.
53. *Limen*. Revista de Información Didáctica. Buenos Aires, 1977, XV, no. 58-59; 1978, XVI, no. 61.
54. *Mayurka*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona, Palma de Mallorca, 1976, no. 16.
55. *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Buenos Aires, Argentina, 1975, I, no. 1, 2; 1976, II, no. 3, 4; 1977, III, no. 5; 1977, III, no. 6.
56. *Modern Language Notes*. Baltimore, Maryland, 1978, XCIII, no. 2.
57. *Nítido*. Universidad Central de Venezuela, 1978, no. 13.
58. *Opiniones Latinoamericanas*. Coral Gables, Florida, 1978, no. 1.
59. *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana. Xalapa, México, 1975, no. 15, 16, 18, 19, 21, 22.
60. *Palestra*. Río Piedras, Puerto Rico, 1976, no. 4 y 5.
61. *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca, España, 1978, no. 262, 263, 264, 265, 266, 267.
62. *Perspectiva Hispánica*. Department of Modern Languages. Saint Louis University, Saint Louis, Missouri, 1977, no. 1.
63. *Philological Quarterly*. University of Iowa. Iowa City, Iowa, 1977, LVI, no. 1, 2.
64. *Principios*. Revista Teórica de Actualidad Mundial. San José, Costa Rica, 1977, no. 9, 10, 11, 12; 1978, XV, no. 1, 2, 3.
65. *RE: Arts and Letters*. School of Liberal Arts, Stephen F. Austin State Univer-

- sity. Nacogoloches, Texas, 1977, III, no. 2; 1977-78, IV, no. 1, 2.
66. *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*. Medellín, Colombia, 1978, XXXII, no. 230.
 67. *Review*. Center for Inter American Relations. New York, 1977, no. 21-22.
 68. *Revista de Crítica Literaria*. Lima, Perú, 1978, IV, no 7-8.
 69. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, 1977, no. 43, 44, 45; 1978, no. 46.
 70. *Revista de Estudios Hispánicos*. Universidad de Alabama, 1978, XII, no. 1, 2, 3.
 71. *Revista de Historia*. Universidad Nacional. Heredia, Costa Rica, 1976, II, no. 4; 1977-78, III, no. 5, 6.
 72. *Revista de la Academia Colombiana de Historia Eclesiástica*. Medellín, Colombia, 1971, VI, no. 23-24; 1972, VII, no. 25-26, 27-28; 1973, VIII, no. 29-30.
 73. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, 1976, XVIII, no. 2; 1977, XIX, no. 1, 2, 3.
 74. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico, 1974, no. 64, 65; 1975, XVIII, no. 66, 67, 68; 1977, Índice 1958-1970.
 75. *Revista Hispánica Moderna*. New York, 1972-73, XXXVII, no. 3, 4; 1974-75, XXXVIII, no. 1-2.
 76. *Revista Internacional*. Praga, Checoslovaquia, 1977, no. 11; 1978, no 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
 77. *Revista Nacional de Cultura*. Panamá, 1976, no. 3.
 78. *Revue Romane*. Copenhague, Dinamarca, 1978, XIII, no. 1.
 79. *The Romanic Review*. New York, 1977, LXVIII, no. 1, 2, 3, 4; 1978, LXIX, no. 1-2, 3.
 80. *San Marcos*. Revista de Artes, Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú, 1976, no. 14, 15, 16.
 81. *Sin Nombre*. San Juan, Puerto Rico, 1977-78, VIII, no. 3; 1978-79, IX, no. 1, 2.
 82. *Sumario Actual de Revistas*. Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica, Instituto Bibliográfico Hispánico. Madrid, 1976, no. 19, 20, 21.
 83. *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, Colombia, 1977, XXXII, no. 2, 3.
 84. *Universidad*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina, 1977, 86, 87, 88.
 85. *Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia, 1976, LI, no. 198-199.
 86. *Universidad de La Habana*. La Habana, 1976, no. 203-204; 1977, no. 205-206.
 87. *Vida Universitaria*. Monterrey, Nuevo León, México, 1977, no. 1355; 1978, no. 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1367, 1368, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1376, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389.
 88. *Vórtice*. Department of Spanish and Portuguese. Standford University, Standford, California, 1978, no. 1.
 89. *Vuelta*. México, D.F., 1978, II, nov. 14, 16, 20, 21, 24; 1978, III, no. 25.
 90. *Western Humanities Review*. University of Utah. Salt Lake City, Utah, 1977, XXXI, no. 4; 1978, XXXII, no. 1, 3, 4.

**NOTICIAS DEL DEPARTAMENTO
DE ESTUDIOS HISPANICOS**

NOTICIAS DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPANICOS

1. *Fiesta de la Lengua, 1978.* Este año la Fiesta de la Lengua, que tradicionalmente conmemora la muerte de Cervantes, fue dedicada al Dr. Modesto Rivera, profesor jubilado quien dirigió el Departamento de Estudios Hispánicos por varios años. Las actividades de la Fiesta de la Lengua fueron las siguientes:
 - 20 de abril - Theatron de Puerto Rico presentó *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca. La dirección fue obra de la Dra. Victoria Espinosa.
 - 21 de abril - El acto principal estuvo a cargo del Dr. Francisco Márquez Villanueva, de la Universidad de Harvard, quien ofreció la conferencia *El Quijote y las Academias*. El distinguido conferenciante fue presentado por la Dra. Luce López-Beralt. Las palabras de apertura las pronunció el Profesor Eladio Rivera Quiñones, Decano de Humanidades, y el Dr. José Ramón de la Torre tuvo a su cargo la dedicación del acto.
 - 24, 25 y 26 de abril - Cursillo sobre *Prosa del Siglo de Oro*, a cargo del Dr. Francisco Márquez Villanueva. Este cursillo incluyó las conferencias siguientes:
 - 1) *Meditación sobre el tema celestinesco.*
 - 2) *Literatura del "loco" en España. Francesillo de Zúñiga, Villalobos, Guevara.*
 - 3) *Literatura y moral en La Dorotea.*
2. Cursillo sobre *Imagen de México en la narrativa de José Revueltas y Juan Rulfo*, auspiciado por el Departamento de Estudios Hispánicos y ofrecido por el profesor visitante y escritor José Luis González los días 30 de marzo, 6, 18, 20 y 27 de abril y 4 de mayo de 1978. Las lecciones fueron:
 - 30 de marzo - *Los antecedentes de una visión sombría.*
 - 6 de abril - *Los cuentos de José Revueltas.*
 - 18 de abril - *Las novelas de José Revueltas.*
 - 20 de abril - *Los cuentos de Juan Rulfo.*
 - 27 de abril - *La novela de Juan Rulfo.*
 - 4 de mayo - *Un legado y un desafío.*

3. El Instituto de Lingüística, de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, co-auspició junto a otras universidades e instituciones de Puerto Rico un seminario sobre *Aportación de la lingüística a la enseñanza de la lengua materna*, que se efectuó el 28 y 29 de abril de 1978. A continuación los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos que participaron en este seminario, con sus respectivas ponencias:
 - 1) Dra. María Vaquero de Ramírez: *Enseñanza del español, pero ¿qué español?*
 - 2) Dra. Amparo Morales de Walters: *Adquisición de estructuras sintácticas del español.*
 - 3) Dr. Humberto López Morales: *Frecuencia Léxica, disponibilidad y programación curricular.*

4. Cursillo sobre *Historia y novela española decimonónica* ofrecido por la profesora visitante Dra. Iris M. Zavala el 21, 22, 28 y 29 de junio y 5 y 6 de julio de 1978. El cursillo incluyó las siguientes lecciones:
 - 21 de junio - *Introducción teórica.*
 - 22 de junio - *Historia y literatura en el siglo XIX.*
 - 28 de junio - *Los realismos del burqués.*
 - 29 de junio - *Ultimos realismos.*
 - 5 de julio - *Sociedad madrileña, Fortunata.*
 - 6 de julio - *Fortunata y Jacinta.*

5. Los siguientes profesores del Departamento se jubilaron durante el 1978: Miriam Curet de De Anda, Victoria Espinosa, Nilda González, Benjamín Martínez y José Antonio Torres Morales.

6. Fallecimiento del Profesor Francisco Manrique Cabrera. El 15 de junio de 1978 falleció en Hato Rey, Puerto Rico, el Dr. Francisco Manrique Cabrera, Profesor Emeritus de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, quien por muchos años fue catedrático de literatura española y puertorriqueña en el Departamento de Estudios Hispánicos. El profesor Cabrera fue también poeta, ensayista e historiador de la literatura puertorriqueña.

7. La Dra. Daisy Caraballo Vda. de Abréu fue nombrada en julio de 1978 Directora del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís". Sustituye a la Dra. Miriam Curet de De Anda, quien se acogió a la jubilación el pasado mes de junio. La Dra. Caraballo asume también con su cargo la dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos*.

8. En septiembre de 1978 el Senado Académico de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, aprobó por unanimidad una resolución para expresar su agradecimiento al Profesor Eladio Rivera Quiñones, del Departamento de Estudios Hispánicos, por su labor durante su incumbencia como Decano de la Facultad de Humanidades y para desearle éxito en su tarea docente, a la cual se ha reintegrado.

9. *Actividades del Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís".*

12 de marzo de 1978 - Con motivo del Día del Retorno, en el que se conmemoró este año el septuagésimo quinto aniversario de la fundación de la Universidad de Puerto Rico, el Seminario permaneció abierto todo el día. Se ofreció a los visitantes orientación sobre el funcionamiento de la sala y los servicios que presta y se presentó una exposición del escritor puertorriqueño Antonio S. Pedreira.

29 de junio de 1978 - El Seminario celebró un acto académico dedicado a su Directora, la Dra. Miriam Curet de De Anda, con motivo de su jubilación. La actividad se llevó a cabo en el Anfiteatro Número I de la Facultad de Pedagogía, en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. El Dr. Luis de Arrigoitia, Director del Departamento de Estudios Hispánicos, presentó el acto y la dedicatoria estuvo a cargo del Dr. Mariano Feliciano Fabre. La culminación del acto fue la conferencia *La crítica literaria en Puerto Rico (Un método y un análisis)* ofrecida por la Dra. Matilde Díaz de Fortier, de la Facultad de Estudios Generales, de la Universidad de Puerto Rico. La Coral "Augusto Rodríguez" ofreció un breve concierto y el profesor Eladio Rivera Quiñones, Decano de la Facultad de Humanidades, pronunció las palabras de clausura.

14 de noviembre de 1978 - El Seminario conmemoró el Centenario de Nemesio Canales con una tertulia sobre su obra, dirigida por el Dr. Servando Montaña, de la Facultad del Colegio Regional de Arecibo, de la Universidad de Puerto Rico. Participaron también los profesores Angelina Morfi y Ramón Felilpe Medina, del Departamento de Estudios Hispánicos.

29 de noviembre de 1978 - Con motivo del centenario del nacimiento de Horacio Quiroga, el Seminario de Estudios Hispánicos auspició un coloquio sobre *El cuento de Horacio Quiroga (Ideología e invención)*. Participaron en el mismo la Profesora Isabel Huyke, del Departamento de Lenguas y Literatura de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico y los Profesores José Juan Beauchamp, Ramón Luis Acevedo y Mariano Feliciano, del Departamento de Estudios Hispánicos.

10. *Participación de los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos en congresos, conferencias y actividades culturales.*

Dr. Federico Acevedo. *Análisis e interpretación de textos literarios. Base teórica y principio de aplicación.* Curso ofrecido en el Departamento de Humanidades, Colegio Regional de Arecibo, Universidad de Puerto Rico el 8 y 15 de marzo de 1977.

_____. *El universo imaginario de Alejo Carpentier.* Curso de sociología de la literatura auspiciado por el Departamento de Estudios Hispánicos el 17 de noviembre y 16 de diciembre de 1977.

_____. *Discurso literario y recursos políticos en dos novelas contemporáneas: "El otoño del patriarca" y "El recurso del método".* Conferencia dictada en el Seminario Evangélico, Río Piedras, Puerto Rico, el 6 de abril de 1978.

_____. *Sartre, Camus y el humanismo francés de la segunda post-guerra.* Emisión televisada por W.I.P.R., Canal 6, San Juan, Puerto Rico, el 9 de mayo de 1978 como parte del coloquio *Humanismo y anti-humanismo en la cultura actual.*

_____. *El existencialismo es un humanismo.* Dialogante. 15 de mayo de 1978 en el Colegio de Abogados de Puerto Rico.

_____. *El mito de Sísifo*. Conferencia dictada en el Colegio de Abogados de Puerto Rico el 18 de mayo de 1978.

_____. Entrevista al escritor y profesor visitante José Luis González, televisada por WIPR, Canal 6, San Juan, Puerto Rico, en mayo de 1978.

_____. Entrevista al profesor invitado Eugenio Trías y exposición del pensamiento de Michel Foucault. Programa televisado por WIPR, Canal 6, San Juan, Puerto Rico, el 10. de octubre de 1978.

_____. Dialogante en conferencias del Profesor Trías sobre el tema de la muerte de la ciencia del hombre, ofrecidas en el Colegio de Abogados de Puerto Rico el 2 y 3 de octubre de 1978.

_____. *Tiempo, ideología e historia en "Viaje a la semilla" y "El recurso del método" de Alejo Carpentier*. Conferencia dictada el 11 de octubre de 1978, en la semana del Encuentro Caribeño auspiciado por el Departamento de Lenguas y Literatura de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, octubre de 1978.

_____. *La estética del joven Lukács*. Conferencia en el Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, el 24 de octubre de 1978.

_____. *Coloquio de Filosofía* sobre la conferencia anterior, en el Seminario de Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, el 31 de octubre de 1978.

_____. *Problemas de metodología en la investigación literaria*. Seminario Evangélico, Río Piedras, Puerto Rico el 3 de noviembre de 1978.

_____. Jurado en el certamen de ensayo de la revista *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, en diciembre de 1978.

_____. Jurado en el certamen de ensayo de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en el verano de 1978.

Dr. Ramón Luis Acevedo. *Puertorriqueños en Nueva York (Cuentística de la emigración puertorriqueña)*. Conferencia en el Centro de Recursos Educativos, Universidad Central de Bayamón, el 6 de abril de 1978.

_____. *La poesía puertorriqueña de ayer y de hoy*. Coloquio en la Casa del Rey, Dorado, Puerto Rico, el 17 de abril de 1978.

_____. *Emilio Delgado; perfil de un hombre a través de un libro*. Conferencia en el Colegio Universitario del Turabo, Caguas, Puerto Rico, el 20 de abril de 1978.

_____. *La literatura del Caribe dentro del contexto latinoamericano*. Conferencia en la Universidad de Panamá, el 17 de octubre de 1978.

_____. *Kipling, Quiroga y los cuentos de animales*. Participación en el coloquio sobre *El cuento de Horacio Quiroga (Ideología e invención)* auspiciado por el Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís", el 29 de noviembre de 1978.

Dra. Matilde Albert Robatto. *Destrucción y creación del lenguaje en la obra de Juan Goytisolo* ofrecida en Budapest en el Congreso de la Asociación Europea de Maestros de Español en agosto de 1977.

_____. *En torno a la poesía de Jorge Luis Borges*. Conferencia dada en el primer semestre del año académico 1977-78 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

_____. Participación en los Talleres de poesía y de redacción, auspiciados por el Programa de Estudios Intensivos.

Dr. Luis M. de Arrigoitia. *La naturaleza en tres novelas colombianas: "María", "La vorágine" y "Cien años de soledad"*. Conferencia ofrecida el 16 de febrero de 1978 como parte del seminario *El hombre y la naturaleza*, auspiciado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Prof. José Juan Beauchamp. *La guaracha del Macho Camacho: lectura política y visión de mundo*. Cursillo auspiciado por el Grupo de Trabajo del Departamento de Estudios Hispánicos y que incluyó tres conferencias el 6, 14 y 20 de marzo de 1978.

Dr. Marcelino Canino. *La falta de integración escolástica en los estudios sobre cultura puertorriqueña*. Ponencia en el Simposio *Crisis y crítica de las ciencias sociales en Puerto Rico*, auspiciado por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

_____. *Nuevo enfoque sobre la realidad cultural del Caribe: ensayo de un método*. Conferencia ofrecida el 10 de octubre de 1978 durante la semana del Encuentro Caribeño, auspiciado por el Departamento de Lenguas y Literatura de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico.

Dr. José Ferrer Canales. *Hostos: vida y pensamientos*. Conferencia en el Club Rotario de Bayamón, el 31 de enero de 1978.

_____. *Rubén Darío: "El velo de la reina Mab."* Conferencia en la Escuela Superior Juan José Osuna, Hato Rey, Puerto Rico, el 17 de febrero de 1978.

_____. *José de Diego y José Martí*. Conferencia en el Colegio Regional de Bayamón, Universidad de Puerto Rico, el 26 de abril de 1978.

_____. *Relaciones entre Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico*. Foro el 9 de octubre de 1978 junto a los profesores Eneida Vázquez, M. Maldonado Denis y José Emilio González en la serie Encuentro Caribeño, auspiciado por el Departamento de Lenguas y Literatura, de la Facultad de Humanidades.

_____. *José Martí y Betances*. Conferencia en la Escuela St. John, Santurce, Puerto Rico, el 20 de octubre de 1978.

_____. *Tres lecciones sobre Martí*. Conferencias dictadas en la cátedra del Dr. Manuel Maldonado Denis, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Puerto Rico, el 29 de septiembre y el 2 y 4 de octubre de 1978.

Prof. María Antonia Frau. Participación en la tertulia *Vicente Aleixandre, Premio Nobel de Literatura, 1977*, auspiciada por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, el 18 de marzo de 1978.

Dra. Luce López-Baralt. Viaje de estudio en enero de 1978 auspiciado por la Oficina de Coordinación de Estudios Graduados e Investigaciones, de la Universidad de Puerto Rico. La Dra. López-Baralt se dedicó a la búsqueda de manuscritos aljamiados y árabes en la Biblioteca Nacional de París; Biblioteca Méjanes, de

Aux-en-Provence; Biblioteca de la Universidad de Cambridge, Inglaterra; Biblioteca Nacional de Madrid; Biblioteca de Palacio de Madrid y Biblioteca del Centro de Estudios Arabes, de Madrid. Consultó con los siguientes especialistas en el campo hispano-árabe y aljamiado: Profesor Louis Cardaillac, de la Universidad de Montpellier; Profesor Paul Nwyia, del Centre d' Etudes et des Recherches, Paris; Profesor L.P. Harvey, de University of King's College, Londres; Profesor Elías Terés, Director del Centro de Estudios Arabes de Madrid y Profesora Mercedes García Arenal, profesora-adjunta del Centro de Estudios Arabes de Madrid.

_____. Bajo la dirección de la Dra. Barbara Southard, la Dra. López-Baralt y un grupo de colegas orientalistas de diferentes facultades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, constituyeron una *Asociación de Orientalistas* para promover los estudios orientales en el Recinto y poder ofrecer en el futuro una concentración en estudios orientales en la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras.

_____. *Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiada-morisca*. Conferencia dictada en la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en mayo de 1978.

_____. *La guaracha del Macho Camacho, saga nacional de la guachafita*. Conferencia auspiciada por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, en diciembre de 1978.

Dra. Amparo Morales de Walters. *Adquisición de estructuras sintácticas en niños de once años*. Ponencia en el V Congreso Internacional de ALFAL, Caracas, Venezuela, 1978.

_____. *Adquisición de estructuras sintácticas complejas y la enseñanza de la lengua materna*. Ponencia en el Seminario de Lingüística en la Enseñanza de la Lengua Materna, San Juan, Puerto Rico, 1978.

_____. *Estructuras sintácticas anglicadas en el español de Puerto Rico: infinitivo y gerundios*. Ponencia en el III Congreso de Dialectología del Caribe Hispano, Miami, Florida, 1978.

_____. *Algunos problemas de la gramática del español a la luz de las corrientes estructuralista y generativa*. Seminario en la Universidad Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, República Dominicana, febrero 1978.

Dr. Manuel de la Puebla. Participación en Jornada de Poesía, auspiciada por el Programa de Estudios Intensivos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, el 21 de noviembre de 1978.

_____. Participación en la Presentación de la poesía de Francisco Hernández Vargas, en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en abril de 1978.

_____. Lecturas del Taller de Poesía del Programa de Estudios Intensivos, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, el 5 de diciembre de 1978.

_____. Encuentro de poetas, Río Piedras, 11 de enero de 1978.

_____. Encuentro de poetas en conversación con Alfredo Veiravé, en septiembre de 1978.

Dr. Ismael Reyes García. *La actualidad de "El Quijote"*. Conferencia ofrecida en Guaynabo, Puerto Rico, en febrero de 1978 y en Canóvanas, Puerto Rico, en marzo de 1978.

_____. Sobre: *Hiperglucemia*. Conferencia en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en mayo de 1978.

_____. Sobre: *El gato blanco*. Conferencia en el Colegio Regional de Carolina, Universidad de Puerto Rico, en mayo de 1978.

_____. Participación en el foro sobre *La narrativa puertorriqueña*. Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

_____. "*El retrato del otro*", de Rafael A. González. Conferencia ofrecida en la Biblioteca General "José M. Lázaro", Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Dra. María Vaquero de Ramírez. *Aguado: indigenismos y español de América; adaptación y préstamos*. Ponencia en el V Congreso Internacional de ALFAL, Caracas, 1978.

_____. *El español de Puerto Rico*. Cursillo de tres lecciones, OFINES, Centro de Colaboración Iberoamericana, Madrid, abril de 1978.

_____. *Enseñanza de la lengua*. Participación en el foro sobre este tema celebrado durante la Fiesta de la Lengua en el Colegio Universitario de Cayey, Universidad de Puerto Rico, en abril de 1978.

_____. *La enseñanza de la lengua materna*. Conferencia en el Colegio Universitario de Cayey, Puerto Rico, en septiembre de 1978.

_____. *Lingüística y crítica literaria*. Conferencia ofrecida a los profesores de español del Puerto Rico Junior College en noviembre de 1978.

_____. *La lengua en los textos cronísticos de Puerto Rico. (Contribución al conocimiento del español antillano y puertorriqueño)*. Ponencia en el Congreso sobre Lengua Española, Las Canarias, noviembre 1978.

11. *Publicaciones de los profesores del Departamento*

Acevedo, Ramón Luis. "La poesía indianista puertorriqueña en el siglo XIX." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre 1974, XVII, no. 65, p. 24-36.

_____. "Machado de Assis: primer maestro del cuento en Hispanoamérica." *Cruz Ansata*, Revista de la Universidad Central de Bayamón, Puerto Rico, 1978, no. 1, p. 49-69.

_____. Prólogo y selección. En: Emilio Crespo, *A una fuente y otros poemas*. Puerto Rico, Ediciones Corozo, 1978, 48 p.

_____. Sobre: Juan Ramón Molina: *Tierras, mares y cielos*. *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 212-217.

_____. Sobre: Charles Pildith. *René Marqués: A Study of his Fiction*. *Hispania*, AATSP, marzo 1978, LXI, no. 1, p. 186.

_____. Sobre: Gloria Guardia. *El último juego*. *Hispania*, AATSP, septiembre 1978, LXI, no. 3, p. 577.

Albert Robatto, Matilde. "Antígona Pérez: heroicidad y fatalismo." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 145-148.

Arrigoitia, Luis de. "Cronista del devenir puertorriqueño (historia y periodismo)." En: *In Memoriam. F. Manrique Cabrera (1908-1978)*. Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1978, IX, no. 2, p. 19-22.

_____. "Selecciones. Poesía y prosa." En: *In Memoriam. F. Manrique Cabrera (1908-1978)*. *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1978, IX, no. 2, p. 28-48.

_____. "Una novela escrita en puertorriqueño: *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 71-89.

Beauchamp, José Juan. "*La guaracha del Macho Camacho*. Lectura política y visión de mundo." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 91-128.

Caraballo, Daisy. "Una lectura de *La hiel nuestra de cada día*." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 139-144.

Ferrer Canales, José. "Hostos, el sembrador." *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 11 de enero 1978, p. 21, 22, 51.

_____. "Elogio de Victoria Espinosa." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 24 febrero al 2 marzo 1978, p. 4.

_____. "Cartas: Hostos íntegro." *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 2 marzo 1978, p. 26.

_____. "Para Ricardo Alarcón." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 30 junio al 6 julio 1978, p. 5.

_____. "Despedida al maestro (Francisco Manrique Cabrera)." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 7 al 13 de julio 1978, p. 4.

_____. "Carta abierta al Embajador Andrew Young." *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 23 julio 1978, p. 11-A.

_____. "Cerro Maravilla." *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 12 agosto 1978, p. 19.

_____. "Arte de Compostela." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 6 al 12 octubre 1978, p. 10.

_____. "Don Jesús Figueroa: Maestro." *La Toga*, Revista del Colegio de Abogados, San Juan, Puerto Rico, 1978, X, no. 2, p. 24-25.

Figueroa Berríos, Edwin. *Seis veces la muerte*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1978, 59 p.

López-Baralt, Luce. "San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético." *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, 1978, LV, p. 19-32.

_____. "Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiado-morisca." (Bajo publicación en traducción al árabe clásico, en *Revue d'Histoire Maghrebine*, de Túnez).

_____. "San Juan de la Cruz y la mora de Ubeda ¿vecinos en la Calle Elvira de Granada? (Indagaciones sobre el problema de los moriscos como supuestos transmisores del misticismo islámico en el siglo XVI)." (En colaboración con María Teresa Narváez. Bajo publicación en Editorial Porrúa, Madrid).

_____. "*La guaracha del Macho Camacho: saga nacional de la guachafita*." (Bajo publicación en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh.)

_____. Sobre: Luis Cardaillac: *Morisques et chretiens*. (Bajo publicación en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México).

_____. "El maestro." En: *In Memoriam. Francisco Manrique Cabrera (1908-1978)*. *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre 1978, IX, no. 2, p. 25-26.

López Baralt, Mercedes. Sobre: Sabin Howard Harrison. *Rómulo Gallegos y la revolución burguesa en Venezuela*. Trad. del inglés por Martín Sagrera. Caracas, Monte Avila Editores, C.A., 1976, 358 p. *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 227-231.

Medina, Ramón Felipe. *Andina de la alborada*. (Poema) Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Ciba, 1978, 35 p.

Morales de Walters, Amparo. "Adquisición de estructuras sintácticas complejas y la enseñanza de la lengua materna." *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 1978, VI.

Narváez Santos, Eliezer. Sobre: José Juan Beauchamp. *Imagen del puertorriqueño en la novela*. Río Piedras, Editorial Universitaria, 1977, 184 p. (Colección Mente y Palabra). *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 201-205.

Puebla, Manuel de la. *Romances para decir en las calles de Río Piedras*. Edición del autor, Río Piedras, Puerto Rico, 1978, 88 p.

_____. "La canción-pedrada de Francisco Manrique Cabrera." *Claridad* (Suplemento *En Rojo*), San Juan, Puerto Rico, 7 al 13 junio 1978, p. 6-7.

_____. "El compromiso poético de Francisco Matos Paoli." *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, 1978, VIII, no. 4, p. 10-27.

_____. "Calixto y Marichela." (Cuento). *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, 1974, no. 65, p. 40-42.

_____. Sobre: María Elena Walsh. *Cancionero contra el mal de ojo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, 100 p. *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 210-212.

Reyes García, Ismael. Sobre: Silvina Bullrich. *Será justicia*. *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1977, IV, p. 105-107.

_____. Sobre: Rafael González Torres. *El retrato del otro*. *Boletín Informativo*, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, julio 1977, I, 12, p. 10.

_____. "Francisco Mariano Quiñones: In Memoriam (1830-1908)." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, 1975, XVIII, no. 66, p. 20-27.

Rosa, María Inés. "Los ensayos de Luis Rafael Sánchez." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 149-165.

Vaquero de Ramírez, María T. "Enseñanza del español, ¿pero qué español?" *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua*, San Juan, Puerto Rico, 1978, VI, 1.

_____. Interpretación de un código lingüístico: "La guaracha del Macho Camacho." *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 1978, V, p. 27-69.

_____. "Clíticos en el habla urbana de San Juan." *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua*, 1977, VI, p. 147-174.

12. Premios obtenidos por profesores del Departamento:

Dra. Matilde Albert Robatto - Mención honorífica por el libro *La creación literaria de Juan Goytisolo* concedida por el Instituto de Literatura Puertorriqueña, en la otorgación de premios de literatura y periodismo correspondiente al año 1977.

Dra. Angelina Morfi - El premio Luis Lloréns Torres, otorgado anualmente por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española a la mejor tesis doctoral presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, correspondió en el 1978 a la Dra. Angelina Morfi por su tesis *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*.

13. Grados aprobados en universidades extranjeras:

Dra. María Vaquero de Ramírez - Doctor en Filosofía y Letras, Facultad de Filología Románica, Universidad de Madrid. Tesis: *Pedro de Aguado: primer cronista de Colombia y Venezuela. Estudio etnográfico-lingüístico*. (Segundo doctorado).

14. Grados aprobados en el Departamento de Estudios Hispánicos en el 1978 y sus correspondientes tesis.

Doctor en Filosofía y Letras

1. Ramón Luis Acevedo: *Panorama histórico-crítico de la novela centroamericana (Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)*.
2. Marta Barros Laoubriel: *La creación literaria de Ricardo Palma*.
3. Julia M. Cardona de Mack: *Interpretación aspectual de canté-He cantado: acercamiento estadístico al español hablado en San Juan*.
4. Matilde Díaz de Fortier: *La crítica literaria en Puerto Rico (1843-1915)*.
5. Edith Faría Cancel: *La narrativa fantástica de Julio Cortázar*.
6. Angelina Morfi: *Historia crítica de un siglo de teatro puertorriqueño*.
7. Aura Iris Suárez de Rodríguez: *El tema de la dictadura en "El recurso del método", "Yo, el Supremo" y "El otoño del patriarca"*.
8. Kenneth M. Taggart: *El tema de la muerte en tres novelas mexicanas: "Al filo del agua", "Pedro Páramo" y "Aura"*.
9. Margarita Vázquez de Rivera: *El cuento puertorriqueño actual (Del '30 a nuestros días)*.

Maestro en Artes

1. Silma Muñoz O'Neill: *"El laberinto de la soledad" y "Posdata" de Octavio Paz*.
2. Rosaura Ortiz Guzmán: *Aproximación a los relatos de "Spiks"*.
3. María Soledad Rodríguez Valledor: *Poética y metapoesía de Octavio Paz*.
4. Sister María Rosario Sánchez: *El neocriollismo en "Amor de Puerto Rico" y la primera serie poética de Juan Antonio Corretjer*.
5. Eva Luz Vega Martínez: *Desglose bibliográfico de "Alma Latina" (1941-1945)*.

COLABORADORES

FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA - Español. Catedrático en el Departamento de Lenguas Romances, Universidad de Harvard. Ensayista y crítico de la literatura española medieval, del Siglo de Oro y moderna. Ha publicado: *Investigaciones sobre Juan Alvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV* (1960); *Estudio preliminar*. En: Fray Hernando de Talavera, *Católica impugnación* (1961); *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI* (1968); *Fuentes literarias cervantinas* (1973); *Personajes y temas del Quijote* (1975); *Relecciones de literatura medieval* (1977). Es autor de numerosos artículos sobre temas de literatura española publicados en revistas literarias europeas y norteamericanas.

RUBEN BENITEZ - Argentino. Catedrático en la Universidad de California, Los Angeles. Crítico de literatura española e hispanoamericana. Es autor de *Una histórica función de circo (Study on the Theater in Argentina)* (1957); *Ladrones de luz* (novela) (1959); *Ensayo de bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961); *Bécquer tradicionalista* (1972); Edición de *Leyendas, apólogos y otros relatos de Gustavo Adolfo Bécquer* (1974). Ha publicado también artículos sobre temas de literatura española e hispanoamericana en importantes revistas de Estados Unidos y España.

ANTONO RUIZ SALVADOR - Español. Catedrático asociado en el Departamento de Español, Dalhousie University, Nova Scotia, Canada. Ensayista y crítico de literatura española. Autor de: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1935-1885* (1971); *Spanish One* (with Sonia Jones) (1974); *Ateneo, dictadura y república* (1976). Ha publicado también artículos sobre historia y literatura españolas en revistas norteamericanas, canadienses y españolas.

MANUEL DE LA PUEBLA - Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Es autor de *Unos apuntes líricos* (1972), *Romances para decir en las calles de Río Piedras* (1978) y *La poesía militante puertorriqueña. Estudio y antología* (1979). Dirige la revista literaria *Mairena*, Río Piedras, Puerto Rico.

MARIANO A. FELICIANO FABRE - Puertorriqueño. Profesor de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Autor de *Horacio Quiroga, narrador americano*, (1963), *Glosario de la novela hispanoamericana actual* (1976) y coautor de *Cuentos de la mitología* (1975). Investigador y crítico literario.

- ISABEL HUYKE - Puertorriqueña. Profesora en el Departamento de Lenguas y Literatura, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha publicado *Anglicismos en el vocabulario culto de San Juan: cuatro campos léxicos* (1977).
- RAMON LUIS ACEVEDO - Puertorriqueño. Profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.*. Es autor de *La imagen del maestro en la literatura puertorriqueña* (1974) y *Augusto D'Halmar: novelista* (1976). Ha publicado también numerosas reseñas y ensayos de crítica literaria en revistas y periódicos. Dirige la *Revista Corozo*, Corozal, Puerto Rico y es miembro de la Junta Editora de *Cruz Ansata*, publicación de la Universidad Central de Bayamón.
- JOSE JUAN BEAUCHAMP - Puertorriqueño. Profesor de literatura española y puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Investigador y crítico literario. Ha publicado *Imagen del puertorriqueño en la novela* (1977) y numerosos artículos de crítica literaria en periódicos y revistas.
- KENNETH M. TAGGART - Norteamericano. Profesor en el Departamento de Idiomas Extranjeros de Trinity University, en San Antonio, Texas. En 1978 obtuvo el grado de Doctor en Filosofía y Letras en el Departamento de Estudios Hispánicos, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, con la tesis "El tema de la muerte en tres novelas mexicanas: *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *Aura*".
- LUIS DE ARRIGOITIA - Puertorriqueño. Profesor de literatura hispánica en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Investigador, poeta y ensayista. Ha publicado *Cuarzo* (Poemas) (1960); *Lecturas puertorriqueñas: poesía* (con Margot Arte de Vázquez y Laura Gallego) (1968); *Habla y lengua puertorriqueña. Antología. Manual de práctica gramatical*, 3 vols. (con Ernesto Camilli y Laura Gallego) (1974). Además es autor de varios prólogos y artículos de crítica literaria publicados en revistas y periódicos europeos, hispanoamericanos y puertorriqueños.
- MERCEDES LOPEZ-BARALT - Puertorriqueña. Profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Actualmente cursa estudios de antropología y quechua en la Universidad de Cornell, Nueva York. Es autora del libro *El mito taíno: raíz y proyecciones en la Amazonia continental* (1977) y de artículos sobre temas de literatura española, hispanoamericana y de la conquista en periódicos y revistas españoles, hispanoamericanos y puertorriqueños.
- EFRAIN BARRADAS - Puertorriqueño. Director Auxiliar del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Massachusetts en Boston y profesor de literatura hispanoamericana, puertorriqueña y cubana. Ha publicado numerosos artículos de crítica sobre literatura puertorriqueña, literatura hispanoamericana, sociología y cine tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos. En colaboración con Rafael Rodríguez publicará su libro *Herejes y mitificadores: Muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*.
- CARLOS RIPOLL. - Cubano. Profesor de literatura y lenguas romances en Queens College, Universidad de Nueva York. Es autor de 16 libros de

crítica entre los que se encuentran: *La Generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo* (1968); *La Celestina a través del Decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro* (1969); *Conciencia intelectual de América: Antología del ensayo hispanoamericano* (1970); *Índice universal de la obra de José Martí* (1971); *Archivo José Martí: Repertorio crítico; medio siglo de estudios martianos* (1971); *Teatro hispanoamericano: Antología crítica* (1972, 1973); *Naturaleza y alma de Cuba: Dos siglos de poesía cubana (1760-1960)*, (1974); *José Martí: letras y huellas desconocidas* (1976). Ha escrito también numerosos artículos de crítica sobre literatura, política y sociología.

ROGELIO ESCUDERO VALENTIN - Puertorriqueño. Se recibió de Maestro en Artes en la Universidad de California, Recinto de Irvine. Actualmente cursa estudios doctorales en literatura hispanoamericana en el recinto de San Diego, de la Universidad de California. En Puerto Rico ha realizado estudios graduados de economía y literatura puertorriqueña.

DORIS SOMMER - Norteamericana. Profesora de español en Livingston College, Rutgers, The State University of New Jersey. Ha publicado artículos sobre literatura hispanoamericana y del Caribe y tiene en preparación un libro sobre la novela histórica dominicana.

ROSAURA ORTIZ GUZMAN - Puertorriqueña. Profesora de literatura y gramática española en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de Hato Rey, y en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

MATILDE ALBERT ROBATTO - Española. Profesora de literatura española en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Ha publicado: *Borges, Buenos Aires y el tiempo* (1972); *La creación literaria de Juan Goytisolo* (1977) y los poemarios *Tiempo de agua* (1974) y *De niebla y algas* (1978).

GERALD GUINNESS - Inglés. Profesor de literatura inglesa en el Departamento de Inglés de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha publicado en periódicos y revistas diversos artículos sobre literatura hispanoamericana y del Caribe. Es autor de cuatro estudios breves (1967-1969) sobre temas de historia y arquitectura inglesa.

JOSE LUIS VEGA - Puertorriqueño. Profesor de literatura en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Es autor de los siguientes poemarios: *Comienzo del canto. Poemas* (1967), *Las natas de los párpados* (1974) y *Signos vitales* (1974).

MARGARITA VAZQUEZ DE RIVERA - Puertorriqueña. Profesora de literatura puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.* Ha publicado *Antonio Oliver Frau: vida y obra* (1966) y es coautora del tomo cuarto de *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico* (1976).

*Departamento de Estudios Hispánicos, Facultad de Humanidades.