

**BOLETÍN DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(BANLE)**

**ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)**

Junta Directiva

D. Carlos E. Paldao
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Subdirector

Alister Ramírez Márquez
Secretario

D. Germán Carrillo
Censor

D.^a Ana M. Osan
Tesorera

D. Daniel R. Fernández
Coordinador de Información

D.^a Rosa Tezanos-Pinto
Vocal

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
618 Gateway Avenue
Valley Cottage, New York, NY, 10989
U. S. A.

Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com

Sitio Institucional: www.anle.us

ISSN: 0884-0091 (impreso)

ISSN: Pendiente (en línea)

El *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (BANLE)* es una publicación que incluye ensayos, estudios, notas, artículos e investigaciones lingüísticas, filológicas y socioculturales sobre la lengua y las letras hispánicas con especial atención en el universo hispanounidense. Las ideas, afirmaciones y opiniones expresadas en la misma no son necesariamente las de la ANLE, de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) ni de ninguno de sus integrantes. La responsabilidad de las mismas compete a sus autores..

Periodicidad: Anual

Administración BANLE: 724 Bay Street, Staten Island, NY 10304

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 35.00

Instituciones: US\$ 70.00

Individuales: US\$ 55.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2021 por ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

**BOLETÍN
DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(BANLE)**



Vol. XII

N.º 23

Año 2020

Nueva York

CONSEJO EDITORIAL

Gerardo Piña-Rosales
Director Honorario

COMITÉ EDITORIAL

Yannelys Aparicio (*Universidad Internacional de La Rioja*), Agustín Cuadrado (*Texas State University*), Tina Escaja (*Vermont University*), Ángel Esteban (*Universidad de Granada*), Oswaldo Estrada (*University of South Carolina, Chapel Hill*), Nicolás Fernández-Medina (*Pennsylvania State University*), Inmaculada Lara Bonilla (*Hostos Community College, CUNY*), Patricia López Gay (*Bard College*), Rolando Pérez (*Hunter College, CUNY*) y Noël Valis (*Yale University*).

COMISIÓN EDITORIAL

Nuria Morgado
Editora General

Ricardo F. Vivancos-Pérez
Editor Adjunto

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
© De los textos e ilustraciones: sus autores
ISSN: 0884-0091 (impreso)
ISSN: Pendiente (en línea)

Fotografía de portada: Michael Somoroff
Diseño de portada: Julio Bariani
Composición y diagramación: Pluma Alta
Impresión y distribución: The Country Press, Lakeville, MA 02347
Pedidos y suscripciones: ANLE, acadnorteamerica@aol.com; cepaldao@anle.us

ÍNDICE

(Enero-Diciembre, 2020)

PRESENTACIÓN	11
NURIA MORGADO	
ARTÍCULOS	17
Los aportes del fraile José María Peñalver a obras de consulta y diccionarios sobre Cuba del siglo XVIII ..	19
ARMANDO CHÁVEZ-RIVERA	
Derecho y Literatura en <i>El Guzmán de Alfarache</i> : Los relatos intercalados y su integración literaria y jurídica en el conjunto de la obra.....	39
CRISTINA MORALES SEGURA	
“Apolo y Dafne”: Variaciones de un mito en Garcilaso de la Vega y Blanca Varela.....	61
LENA RETAMOSO URBANO	
Ecos del pirata esproncedeano en la novela <i>Moroloco</i> , por Luis Esteban.....	77
JEFFREY OXFORD	
El manso y el guapo de cara: Masculinidades alternativas y marginalizadas y sexualidades masculinas en <i>La buena estrella</i> , de Ricardo Franco	91
IKER GONZÁLEZ ALLENDE	

“El futuro es la sombra del pasado”: Una aproximación desde Virginia Woolf al espacio/ tiempo de la escritura en Cristina Peri Rossi	119
ANA ZAMORANO	
<i>Los divinos</i> (2018) de Laura Restrepo: De la increíble realidad a la ficcionalización creíble: Recursos críticos del personaje narrador	139
GERMÁN D. CARRILLO	
René Marqués ante el (contra)canon: ensayo de una nueva puertorriqueñidad.....	155
JOSÉ A. ACOSTA-SEDA	
SECCIÓN ESPECIAL	175
Pedro Salinas en los Estados Unidos: Aproximaciones interdisciplinarias a un intelectual poliédrico en el exilio. Editor invitado: RICARDO F. VIVANCOS-PÉREZ	
Pedro Salinas, un intelectual poliédrico en el exilio	177
RICARDO F. VIVANCOS-PÉREZ	
La ontología de la lucidez poética. <i>Todo más claro</i> de Pedro Salinas.....	195
GONZALO NAVAJAS	
Los Estados Unidos de Pedro Salinas: Afinidades con la crítica de los exiliados de la escuela de Frankfurt	223
VÍCTOR FUENTES	
Una amistad transatlántica: edición crítica de la correspondencia entre Pedro Salinas y Federico de Onís	253
LAURIE GARRIGA	
DOCUMENTOS	319
Madrid inhabitada: Sueños sobre lienzos	321
MARINA MARTÍN	

A propósito de <i>Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida</i> , de Patricia López-Gay	335
GERARDO PIÑA ROSALES	
ENTREVISTAS	345
Entrevista al poeta Carlos Alcorta	347
PABLO TORÍO SÁNCHEZ	
Los extraordinarios mundos de Giannina Braschi. Una conversación infinita	363
NURIA MORGADO	
RESEÑAS	379
<i>Spanish Across Domains in the United States Education, Public Space, and Social Media</i> , por Francisco Salgado-Robles y Edwin Lamboy, editores	381
Reseñado por FRANCISCO LORENZO	
<i>Poets, Philosophers, Lovers. On the Writings of Giannina Braschi</i> , por Frederick Luis Aldama y Tess O'Dwyer, editores	386
Reseñado por THOMAS ROTHE	
SEMBLANZAS	393

PRESENTACIÓN



© Gerardo Piña-Rosales

Después de una sobresaliente trayectoria desde 1976, el *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* (BANLE) comienza una nueva andadura por los infinitos espacios del universo interdisciplinar y polifacético de las letras y culturas hispanas. Este es el primer número que se publica bajo la presente dirección editorial. Gracias a Carlos E. Paldao por esta oportunidad, así como a Gerardo Piña Rosales y a todos los miembros de la ANLE que me han brindado su ayuda y apoyo constante. Sin ellos, sin ellas, esta labor sería imposible. Gracias indispensables a todos los colaboradores que con sus artículos, reseñas, entrevistas o fotografías, han contribuido a la realización de este proyecto. Gracias a Ricardo F. Vivancos-Pérez por su profesionalismo y diligencia en su labor como Editor Adjunto y responsable de la edición de la sección especial de este volumen, dedicada esta vez a la labor de Pedro Salinas en los Estados Unidos.

Este flamante volumen se destaca por la calidad de su contenido debido al compromiso, rigor y seriedad de los colaboradores. Sus artículos demuestran la versatilidad, diversidad y heterogeneidad del mundo hispano. Los temas son múltiples y variados. Abre la sección general de artículos el de Armando Chávez-Rivera sobre los aportes del fraile José María Peñalver a obras de consulta y diccionarios del siglo XVIII sobre Cuba. Con este trabajo su autor se concentra en el opúsculo del fraile José María Peñalver publicado en la *Guía de forasteros de la Isla de Cuba* en 1781. Le sigue el estudio de Cristina Morales Segura que, articulado según la metodología de Derecho y Literatura, se centra en los cuatro relatos intercalados de la novela picaresca de Mateo Alemán *El Guzmán de Alfarache*, y analiza su integración literaria y jurídica en el conjunto de la obra, contribuyendo así al propósito de crítica socio-política de la misma.

La mayoría de los artículos de esta sección ofrecen sus argumentaciones a través de un estudio comparativo en donde se unen diferentes significantes, creando de esta forma significados híbridos y/o nuevos significantes y, por tanto, innovación. Como ejemplo de las múltiples (re)interpretaciones, ya no solo de la realidad sino de los objetos culturales y artísticos, se presenta el artículo de Lena Retamoso Urbano en el que se examinan variaciones del mito de “Apolo y Dafne” de Ovidio, en el siglo XVI por Garcilaso de la Vega y en el siglo XX por Blanca Varela. Por su parte, el artículo de Jeffrey Oxford, “Ecos del pirata esproncedeano en la novela *Moroloco*, por Luis Esteban”, compara y contrasta el poema “Canción del pirata” del poeta decimonónico José de Espronceda con la reciente novela de Luis Esteban *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho* (2019). Dentro del ámbito de los estudios comparativos con una perspectiva de género, el de Ana Zamorano se aproxima al espacio/tiempo de la escritura poética en Cristina Peri Rosi desde los posicionamientos teóricos explorados por Virginia Woolf en sus ensayos, prestando especial atención al concepto de “oración de mujer”. Por su parte, el artículo de Iker González-Allende versa sobre masculinidades alternativas y marginalizadas y sexualidades masculinas en la película *La buena estrella*, de Ricardo Franco, apuntando hacia ciertas cuestiones problemáticas que surgen al analizar la representación de dichas masculinidades. Completa esta sección general de artículos el de Germán D. Carrillo sobre los procesos de des-realización y ficcionalización que se dan en *Los Divinos* de Laura Restrepo, y el de José A. Acosta Seda en el que se explora por qué algunas de las obras de René Marqués han sido poco estudiadas o incluso olvidadas, aun siendo parte del canon literario puertorriqueño.

La calidad, rigor y solidez que caracterizan los artículos de la primera sección, se fortalecen en los artículos que conforman la sección especial, editada esta vez por Ricardo F. Vivancos-Pérez, dedicada a Pedro Salinas. Para contextualizar y dar forma coherente a esta sección, el artículo de apertura de Vivancos-Pérez valora y sitúa la obra de Salinas dentro del exilio y la inmigración de intelectuales españoles a los Estados Unidos, al mismo tiempo que traza la evolución de la re-

cepción crítica de su obra y propone nuevas interpretaciones sobre su proximidad a la condición posmoderna. Esta sección especial cuenta además con los siguientes excepcionales estudios: el de Gonzalo Navajas, quien explora en *Todo más claro* la afirmación de un humanismo lúcido y resistente frente a las circunstancias extremas de la experiencia del exilio; el de Víctor Fuentes, quien se aproxima a la obra de Pedro Salinas en los Estados Unidos con un enfoque comparativo con la crítica de los exiliados de la escuela de Fráncfort; y el trabajo de Laurie Garriga, quien presenta la edición crítica y el estudio de la correspondencia entre Pedro Salinas y Federico de Onís: cuarenta y una cartas, gran parte de ellas inéditas, escritas entre 1928 y 1948.

En este volumen presentamos también una sección de “Entrevistas” que muestran las extraordinarias ideas y mundos de la poeta puertorriqueña Giannina Braschi y del poeta cántabro Carlos Alcorta. Incluye además la sección de “Documentos” y la sección de “Reseñas”. Valga decir que en todas estas secciones contamos con excelentes aportaciones. En “Documentos”, por ejemplo, contamos con un artículo de Marina Martín sobre las sublimes pinturas de las calles vacías de Madrid del pintor y artista Antonio López. Las magníficas ilustraciones que acompañan al texto aluden a la inquietud, al silencio y al vacío experimentado por la humanidad en general durante el aciago año 2020. En esta misma sección se encuentra un artículo-reseña por Gerardo Piña-Rosales sobre un tema de actualidad dentro de los estudios culturales y literarios recientes, reflejado en el libro *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* (2020), de Patricia López-Gay.

Aprovecho estas líneas para destacar la importancia de las imágenes visuales que conforman este volumen del BANLE. La fotografía de la portada, por ejemplo, se compone de objetos cargados de significados metafóricos que representan una naturaleza muerta que celebra las ciencias y las humanidades, como las celebramos también en el BANLE. Gracias a Michael Somoroff por esta imagen. Gracias también a Gerardo Piña-Rosales por las fotografías que ilustran algunas de las páginas interiores de este volumen, reforzando visualmente la idea, tema o significado de los artículos que acompañan. Todo ello da fe

del valor de la literatura y el arte como medios para explorar las abismales perspectivas de la humanidad y de las relaciones humanas, siempre abogando por llegar a un entendimiento razonable de lo que nos define ante tanto caos. Esperamos que esta nueva edición del BANLE sirva de impulso para continuar con el exitoso recorrido que siempre ha mantenido.

NURIA MORGADO
Editora General

ARTÍCULOS



© Gerardo Piña-Rosales

LOS APORTES DEL FRAILE JOSÉ MARÍA PEÑALVER
A OBRAS DE CONSULTA Y DICCIONARIOS
SOBRE CUBA DEL SIGLO XVIII

ARMANDO CHÁVEZ-RIVERA
Universidad de Houston Victoria & ANLE

La Habana, “oro y brillo por donde quiera”
(*Guía de forasteros*, 1781)

Resumen: El fraile José María Peñalver fue uno de los intelectuales más activos en La Habana de finales del siglo XVIII. Estuvo vinculado a publicaciones e instituciones y tuvo el mérito de fundar la primera cátedra de elocución y literatura en la ciudad. Sobre todo, se le recuerda como autor de la primera exhortación a elaborar un diccionario de provincialismos, en fecha tan temprana como 1795. Este artículo se concentra en el opúsculo suyo publicado en la *Guía de forasteros de la Isla de Cuba* en 1781, en que describe ufanamente la colonia caribeña, su naturaleza, sociedad e historia, para lo cual retoma imágenes de larga data sobre la isla como *locus amoenus* y les insufla nuevos elementos. Habanero culto, con dominio de idiomas, diccionarios y enciclopedias, Peñalver insta a sus contemporáneos a generar discursos autóctonos sobre Cuba en una etapa en que esta ganaba importancia económica, comercial y cultural.

Palabras clave: historia, literatura, lexicografía, Cuba, Habana

Abstract: Friar José María Peñalver was one of the most active intellectuals in Havana at the end of the 18th century. He was linked to publications and institutions and had the merit of founding the first chair of elocution and literature in the city. Above all, he is remembered as the author of the first exhortation to elaborate a dictionary of provincialisms, as early as 1795. This article concentrates on his pamphlet published in the *Guía de forasteros de la Isla de Cuba* in 1781, in which he proudly describes the Caribbean colony, its nature, society and history, for which he takes up long-standing images of the island as *locus amoenus* and infuses them with new elements. An educated Habanero, with command of languages, dictionaries and encyclopedias, Peñalver urges his contemporaries to generate indigenous discourses about Cuba at a time when it was gaining economic, commercial and cultural importance.

Key words: history, literature, lexicography, Cuba, Havana

1. Introducción¹

El 29 de octubre de 1795 el fraile mercedario José María Peñalver (La Habana, 1749-1810) se presentó ante miembros de la Real Sociedad Patriótica de La Habana (SEAP) para instarlos a ejecutar en equipo un diccionario dedicado a las voces propias de Cuba. Desde entonces, ese discurso de Peñalver ha sido elogiado como un portentoso inicio de la actividad lexicográfica en la isla, con un proyecto claramente delineado en cuanto a contenidos, colaboradores, comité de redacción, público ideal y eventual formato de la edición impresa. En verdad, ese discurso tiene un alcance mayor: constituía un plan de trabajo que incitaba a personajes diversos a contribuir a un empeño cultural de amplia trascendencia en España y tierras americanas. Esas ideas de Peñalver se comprenden mejor si se establece el

¹ Gracias al Centro John W. Kluge por el patrocinio y las favorables condiciones para esta investigación durante mi residencia como académico en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

vínculo con una publicación suya de 1781, nunca citada como antesala de la iniciativa de 1795. Aparentemente, estos son los únicos textos del fraile que se han conservado y entre ellos existe continuidad ideológica.

Tal vez la falta de examen adecuado sobre los dos pronunciamientos de Peñalver se deba a la dificultad que ha existido para consultarlos en las ediciones originales. La intervención de 1795 (por fortuna vuelta a publicar por Ediciones Boloña, en 2012) apareció primeramente en las *Memorias* de la SEAP correspondientes a 1795, pero ese impreso es casi imposible de conseguir o los ejemplares existentes muestran los estragos del tiempo. Para esta investigación he utilizado el que conserva la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”, esmeradamente preservado, pero aun así con páginas frágiles y borrosas.² Mucho más arduo resulta el acceso a la versión original del opúsculo de Peñalver en la *Guía de forasteros de la Isla de Cuba* (1781), la primera hecha en la isla. En la década de 1840 parecía quedar un solo ejemplar en la capital cubana y fue facilitado por el historiador español Jacobo de la Pezuela (1812-82) a la SEAP para que esta reprodujera el contenido en sus *Memorias* de 1842. Ésa es la fuente de la cual se dispone ahora para acceder a ese artículo de Peñalver, escrito a petición de las autoridades coloniales y publicado con el consentimiento de estas. Tanto el opúsculo (1781) como el discurso (1795) son obras de espíritu ilustrado y neoclásico. El fraile se desenvolvía a tono con los tiempos de la Ilustración española, el despotismo ilustrado de Carlos III y las reformas borbónicas en las colonias americanas. Sus dos obras tienden a propagar un imaginario positivo sobre Cuba justo cuando esta reafirmaba su importancia geopolítica y despegabla económicamente mediante el incremento de la producción azucarera y su exportación a los Estados Unidos.

Las siguientes páginas abordan el texto de 1781 en cuanto a contexto de publicación, contenido y repercusión, como el hecho de que se convirtiera en fuente del *Diccionario geográfico-*

² Agradezco a la Dra. Araceli García Carranza, famosa bibliógrafa cubana y jefa de investigaciones de la Biblioteca Nacional de Cuba “José Martí”, su colaboración en mi búsqueda de publicaciones habaneras del siglo XVIII.

histórico de las Indias Occidentales o América, de Antonio de Alcedo (1735-1812), publicado en español (1786-89) y en inglés (1812). Mi propósito es hacer visible un documento que siempre ha sido pasado por alto a la hora de analizar la actividad intelectual en Cuba, la cual tomó verdadero dinamismo años después. El opúsculo nos acerca al joven Peñalver, unos tres lustros antes de que concibiera su proyecto de diccionario. No es el objetivo de este artículo convertirse en un homenaje memorioso sobre una figura parcialmente apreciada. El propósito es asomarse brevemente a la vida intelectual, la escritura y la circulación de ideas en el espacio colonial cubano en fecha temprana, previa a la formación de grupos, tertulias y revistas integradas por letrados criollos en las décadas de 1830 y 1840. De modo previsible la producción de textos y su publicación en La Habana estaba delimitada por el poder político; sin embargo, el texto de Peñalver tiene dimensiones que no están ineludiblemente ceñidas al discurso oficial y las cuales posiblemente contribuyeron a forjar en los lectores un sentido de identidad y de apego a la isla.

2. La Habana de Peñalver a finales del siglo XVIII

La vida de Peñalver transcurre en décadas en que se sientan condiciones propicias para el surgimiento de instituciones ilustradas que consolidaron el desarrollo agrícola y comercial de Cuba, a medida que esta ganaba importancia por sus plantaciones. Entre las repercusiones directas destacan el surgimiento de la SEAP de Santiago de Cuba en 1787 y de la SEAP de La Habana en 1792.³ En ese entonces, Luis de Las Casas (1745-1800), Gobernador y Capitán General de Cuba (1790-96), se distinguió por una labor reformista que propició un auge económico sin precedentes, el crecimiento de la producción azucarera, la incorporación de estudios científico-técnicos, la construcción

³ Véase el libro de Álvarez Cuartero (2000) sobre la historia de la SEAP de La Habana, publicaciones y aportes en diferentes ramos desde la fundación y durante el siglo XIX.

de obras públicas y la creación del Consulado de Agricultura y Comercio de La Habana (1794). Bajo su estímulo surgió el *Papel Periódico de La Havana* en octubre de 1790, el primero de interés económico y literario publicado en Cuba. Peñalver fue uno de sus colaboradores. Dichas instituciones y publicaciones fueron ampliando el flujo de información elaborada localmente, lo cual hizo visibles a figuras con capacidad para la escritura, la oratoria, el dominio de idiomas y el manejo de bibliografía. La imprenta se había establecido en la isla después que en otros territorios americanos; llegó a La Habana en 1720, pero el primer impreso conocido es de 1723. No obstante, tal como queda expresado en la nota de presentación de la *Guía de forasteros*, que citaré más adelante, en esos años todavía era un reto ejecutar la impresión de un folleto en el país.

El potencial influjo de las dos obras de Peñalver hay que analizarlo además en el contexto bibliográfico de la isla, cuando obras importantes escritas en el siglo XVIII quedaron inéditas hasta el siglo XIX. Otras obras de carácter gubernamental, administrativo o religioso elaboradas en la colonia, en ocasiones a petición de la monarquía, fueron enviadas a España y conservadas en archivos de consulta restringida. Una abundante información sobre este tema se encuentra en la primera lista cronológica de manuscritos y publicaciones sobre Cuba, redactada por el crítico, mecenas y bibliófilo Domingo del Monte (1804-53) durante su estancia en Europa (1844-53), en la cual da cuenta de lo existente en la isla, lo acopiado por él a lo largo de los años y lo encontrado en archivos peninsulares. Esa lista confirma que los escritos sobre Cuba durante los tres siglos previos tenían interés sobre todo por asuntos de economía, comercio, administración, religión (sermones, elogios fúnebres), aspectos militares y defensivos (asedios de piratas, corsarios y otros invasores), reportes administrativos y burocráticos, y circunstancias de la ocupación inglesa de La Habana en 1762-63. Algunos de los autores fueron autoridades coloniales, eclesiásticos, abogados, militares, marineros, exploradores, almirantes y geógrafos.

Resulta relevante que en esa etapa final del siglo XVIII, en que se generaron obras que serían luego de referencia e inspiración para las primeras generaciones de escritores cubanos,

haya sido Peñalver quien creó la primera cátedra de elocución y literatura en La Habana, establecida en 1788 en la Iglesia de La Merced. Durante diversas etapas, el religioso mostró genuina dedicación a iniciativas de fomento de la escritura, la literatura, la circulación de libros y la creación de espacios intelectuales. Culto, con dominio de idiomas y de la historia, el fraile exhibió en su discurso de 1795 su conocimiento de personalidades y obras greco-latinas, francesas, inglesas y españolas. En esa reunión en la SEAP, hizo un conjunto de referencias reveladoras de su cultura y mencionó cuatro diccionarios influyentes: el de la Real Academia Española, el de Alcedo, el *caraiibe-français* (1665) del misionero Raymond Breton (1609-79), y el publicado por la Académie Française en el siglo XVII. En ese contexto de manuscritos largamente inéditos, perdidos y otros enviados a España, y de libros de autoría europea con menciones a Cuba, gana especial relevancia que Peñalver haya concebido dos textos en el espacio de su comunidad de nacimiento, los haya publicado y que en ellos, de múltiples maneras, incitara a que los criollos generaran un discurso autóctono sobre el país.

3. Las Guías de forasteros

Las *Guías de forasteros* se caracterizaron por compilar información administrativa de naciones hispanoamericanas, de ahí su importancia desde 1760 hasta finales del XIX. Lina Cuéllar Wills⁴ (2014) subraya la popularidad de estas guías durante los siglos XVIII y XIX: “eran objetos para ser leídos y usados, pero a la vez para ser transmisores de conocimiento y de las visiones de entidades e individuos que hacían parte de las élites letradas, sobre cómo se componían y organizaban las sociedades y las ciudades hispanoamericanas” (178). Las guías ganaron relevancia por su información burocrática actualizada y la representación de las figuras influyentes de cada nación. Cué-

⁴ Véanse las publicaciones de Cuéllar Wills (2014, 2015) sobre las guías de forasteros, sus orígenes, formatos, contenidos e importancia durante más de siglo y medio en diversos países de Hispanoamérica.

llar resalta la condición de representantes de la Ilustración de algunos autores de las primeras guías. En especial, la investigadora destaca el valor de las mismas respecto a: difusión del conocimientos, funcionamiento de imprentas, mercado de libros, relación entre autores y lectores, pedidos al público para que proveyera información, y el papel de los autores como “creadores de representaciones de sociedades y de espacios geográficos cuyo criterio y cuya vinculación a determinadas formaciones, posiciones sociales e instituciones intervinieron en la redacción de estas publicaciones” (196).

A la medida de lo planteado por Cuéllar, resulta muy reveladora la advertencia que llevaba en páginas iniciales la *Guía de forasteros* de 1781, citada en las *Memorias* de la SEAP de 1842:

Nota oportuna. La utilidad pública es todo el interes que ha inspirado el proyecto de esta pequeña obra; y ella solo, la que hace desentenderse de las críticas que se agolpan. Los primeros establecimientos son dificiles y espinosos; pero hay la satisfaccion de que el bien de la patria (que se espera resulte) ha de ser mucho mas del que se piensa: el tiempo lo acreditará; mas es preciso que todo virtuoso patriota contribuya con sus luces al adorno y engrandecimiento de esta pieza, en cuyo último artículo, ó idea general de la Isla, al paso que no ha podido hacerse mas lacónico por haber tantos ramos, y ser la primera noticia de este continente que se da á la Imprenta, segun en el estado que hoy se halla, se han omitido algunas cosas importantes para no forjar, en vez de breves nociones, una historia circunstanciada; con todo pedimos que se nos comuniquen oportunamente relaciones exactas de lo mas precioso, singular y memorable para verificar el plan que nos hemos propuesto, de añadir cada año á la Guia una nueva preciosidad. Tal vez habrá dejado de incluirse algun sugeto, cuyo empleo pida espresarse, y acaso, colocado sin el debido orden y carácter el nombramiento de otros; la angustia del tiempo y falta de práctica lo ha ocasionado; pero el impresor, deseando complacer á todos, se ofrece de buena fé á variar y añadir lo que justamente pida alteracion y aditamento; por lo que suplica pasen á él directamente las noticias en todo el mes de setiembre, y se le avise cuando mude de habitacion alguno de los comprendidos en este papel de los que residen en la Habana. Se ocurrirá á la oficina de D. Franco Seguí, impresor de la Capitanía general, calle de la Obra-pia, casa número 43 –E. S. G. I. C. G. (110. Ortografía del original)

Las iniciales al final de la nota probablemente corresponden a Diego José Navarro García de Valladares, “Excelentísimo Señor Gobernador y Capitán General” de Cuba, desde junio de 1777 hasta mayo de 1781. La “nota oportuna” establece la novedad de la publicación y que esta cuenta con la supervisión de las autoridades. Como vemos, la obra es encumbrada como aporte a la patria y el bien común.

Es relevante que la nota editorial explique que el “último artículo” es el primero en compendiar la historia de la isla y que precise que es lacónico y omite “algunas cosas importantes”. Esta aclaración puede ser tomada como una excusa sobre el carácter sucinto del opúsculo; se intenta disculpar las exclusiones y se descarta que este haya pretendido ser una visión completa, definitiva o inapelable. Por añadidura, esa nota o advertencia de la *Guía de forasteros* revela el contexto de elaboración del documento y los retos para su ejecución e impresión, pese a que su impresor, Francisco Seguí, era considerado el mejor tipógrafo en Cuba durante el siglo XVIII (Fornet 13). Resulta significativa la exhortación a corregir información y aportarla; es una invitación a los miembros de la burocracia para que se hagan incluir y verifiquen su adecuada representación. Dicha guía contiene información minuciosa del entramado político, burocrático, militar y religioso de La Habana de entonces. Además, aparece un cuadro con las embarcaciones (de guerra, correo y comercio) que pasan por el puerto, e indicación de su procedencia y destino (Europa o América). Una lista resume la cantidad de bautismos, matrimonios y entierros, clasificados en: españoles, pardos y morenos. Incluso figuran noticias sobre la eliminación de las monedas macuquinas (toscas, acuñadas de forma manual, a golpes de martillo) y la preparación de una colección de especies marinas por Antonio Parra y Callado, autor del primer libro de interés científico impreso en Cuba, en 1787. Para una mejor comprensión de los espacios intelectuales en Cuba, resulta apropiado el enfoque integrador de Roger Chartier (2000) en cuanto a la red de vínculos entre escritores, lectores, editores, impresores, libreros y otros agentes que intervienen en la elaboración de textos, su circulación, uso y conservación. Aplicando la perspectiva de Chartier, resulta muy reveladora la comprensión de la *Guía de forasteros* de 1781 como

documento emergido de ese entramado y dirigido a robustecer las jerarquías de poder y los imaginarios sobre la isla, naturaleza, recursos, población y relaciones con otros territorios.

4. La contribución de Peñalver a la *Guía de forasteros de la Isla de Cuba*

El opúsculo en la *Guía de forasteros* no aparece firmado por Peñalver, pero él confirma la autoría en 1795 ante la SEAP al proponer que ese texto fuera un modelo para la redacción del diccionario de voces de la isla: “no ha de ser cada artículo una disertación: únase la claridad con el laconismo, y puede servir de guía el artículo *Cuba* del Diccionario americano impreso en Madrid el año de ochenta y seis, cuyo autor tuvo la bondad de hacer uso de la *Idea histórica de la Isla de Cuba*, que hice el año de ochenta y uno de orden del gobierno, y se añadió á nuestra primera guía de forasteros” (113). La ausencia de firma al pie de un texto o en cambio el uso de seudónimos eran comunes en las publicaciones habaneras de entonces. Tampoco hay que descartar que el artículo haya sido sometido a correcciones y reajustes por el director de la publicación pues, como dice el fraile, fue hecho “de orden del gobierno” (113). Ese primer número de la guía fue dirigido por Diego de la Barrera (1746-1802), teniente con grados de capitán en el regimiento de infantería de milicias, uno de los primeros periodistas en la isla y quien luego encabezó la *Gaceta de La Habana* y más tarde otra vez las ediciones del *Calendario Manual y Guía de Forasteros de la Isla de Cuba*. Por tanto, la voz descriptiva del opúsculo no tienen que coincidir plenamente con las posiciones de Peñalver.

En “Idea geográfica...”, el redactor sigue una estructura que parece marcada por el formato de diccionarios y enciclopedias, comenzando por información geográfica para luego proporcionar la histórica, económica, administrativa, gubernamental y social. Este compendio sigue pautas de lo que ya se había dicho sobre la isla en páginas de conquistadores, colonizadores, exploradores, geógrafos y naturalistas, pero algunas de esas visiones estereotipadas son actualizadas con elementos

nuevos, a tono con las prioridades agrícolas y la necesidad de mano de obra del momento. El opúsculo está insuflado por el espíritu neoclásico de ordenar, clasificar y sopesar con una clara perspectiva de producción, negocios y ganancias. Da cuenta del carácter de la población local, su sujeción a las autoridades coloniales y monárquicas, mientras descarta enfermedades, peligros, sublevaciones y otros riesgos que durante siglos se asociaron a la condición primigenia y *bárbara* del Nuevo Mundo. Asimismo, se vale de imágenes para sopesar las realidades americanas de modo comparativo con las de Europa, como hicieron Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Gonzalo Fernández de Oviedo.

Peñalver es uno de los miembros de la clase letrada cuyo desempeño se despliega dentro del contexto colonial. No es fortuito que el texto aplauda obras ejecutadas por el gobierno y afiance la sumisión a la corona: “los naturales de hoy habitan sujetos al suave yugo del rey de España” (127). Hay elogios a la metrópoli, como cuando se refiere que después de la ocupación inglesa La Habana fue “restituida á la feliz dominacion de nuestro católico monarca á 6 de julio de 1763” (130). A la vez, ensalza a la autoridad de entonces en el territorio: “El Escmo. Sr. que actualmente la gobierna, no se esmera ménos en su preciosidad, buen órden, fortificacion, abastecimiento, decoro y fomento de cuanto conduce á la mayor felicidad de esta predilecta de las Américas” (131-32). Siguiendo ese hilo, se insertan menciones a instituciones y edificaciones de aires ilustrados, como el protomedicato de La Habana, la apertura de instalaciones sanitarias y la construcción de “jardines deleitables y paseos divertidos” (131). Pacificada, obediente y fiel, la isla parece a salvo de cualquier otro peligro. O sea, libre del acoso de corsarios, piratas e invasores, pero también de riesgos internos. Tampoco hay fieras, ni animales venenosos: la mejor constancia citada es que los labradores duermen de noche a la intemperie. El redactor celebra la existencia de zonas rurales donde los convalescientes recuperan su salud, hay “muchos baños de aguas calientes, utilísimos para la salud” (126). Asegura que “los campos son deliciosos y tan saludables que despues de una enfermedad se pasa en ellos la convalescencia y recobra la

salud" (127). Elogia la abundancia de frutos y el clima. No hay hambrunas, penurias ni climas extremos.

En el texto podemos encontrar algunas claves que han sido identificadas por Beatriz Pastor (1984) en su análisis de las obras de Colón, Cortés y Oviedo. Como demuestra Pastor, el discurso de los cronistas enfatizaba en los recursos de América, el carácter de los indígenas y el modo de someterlos. Tal parece que las concepciones sobre América quedaron atadas a esas imágenes y, por ende, la formulación de visiones renovadas en los siglos siguientes tendía a retomarlas e incorporarles nuevos elementos. Hoy en día la interpretación del opúsculo se hace más sugestiva si lo contemplamos a la luz de esas estrategias discursivas señaladas por Pastor como comunes en las cartas y relaciones de conquistadores y cronistas; en este caso, específicamente: la descripción de la naturaleza americana como "locus amoenus" valiéndose de hipérboles y comparaciones (con Europa), el uso de la analogía y la mimesis (la isla con aspectos que la hacen parecida o semejante a España), el énfasis en lo testimonial, y la postura de agradecimiento y reverencia ante las autoridades (el gobierno y la monarquía). Los habitantes son descritos a tono con ese espacio edénico, exuberante y placentero. El texto abunda en superlativos e hipérboles: "Cuba, la Isla mas vasta de todas las Antillas en el Nuevo Mundo" (126), "el terreno es fertilísimo" (126), "jamás faltan flores en el campo y nunca los árboles se ven despojados de sus hojas" (126), la producción anual de azúcar en la jurisdicción de La Habana con destino a Europa alcanza un millón de arrobas de azúcar que "sin refinarlo iguala al de Francia y al de Holanda" (127), "es innumerable" (127) el azúcar que se gasta en dulces, remitiendo "considerables partidas de ellos á Europa y á muchos países de América" (127), y "hay riquísimas verduras y legumbres" (127) en cualquier estación. Asimismo, abundan las comparaciones: la cera es tan blanca como la de Venecia y "en frutas nada envidiamos á la Europa porque á mas de haber muchas de aquellas tenemos todo el año otras regionales" (127). Se trata de persuadir al lector de que la isla dispone de los mismos frutos de otras regiones del mundo e inclusive de otros mejores.

Hay alusiones muy concretas a la importancia comercial, geográfica, política y militar de la colonia, pero también un despliegue de incentivos que apelan a los sentidos: “damas adornadas al gusto de Europa, caballería lucida, plebeyos aseados, carruajes vistosos, oro y brillo por donde quiera, hacen á la Habana un espectáculo risueño” (131). Se da cuenta de la “vista deleitable” de la ciudad, sus casas “claras, aseadas y adornadas” (131) y los “altares a todo costo y primor” (131). Se loa la diversidad de frutas, el tabaco “mas exquisito y apreciable” (130), la abundancia de “ricos peces” (126), los “montes de preciosas y robustas maderas” (126), el clima “benigno, seco, caliente” (126), las lluvias que “refrescan” (126), las “aves de caza y de canto” (126), las “plantas odoríferas” (126) y los “árboles floridos” (126). A falta de yacimientos de metales preciosos, la isla incita a bienes y placeres ciudadanos y rurales. Se erige así una imagen de excepcionalidad en virtud de los recursos naturales y la ubicación geopolítica. De hecho, se subraya el papel del enclave insular en la conquista de territorios cercanos: Nueva España, Yucatán y Florida. Desde esa perspectiva, Cuba es apetecible por sí misma y, además, como baluarte para garantizar el acceso a otros bienes reales y potenciales.

El opúsculo elogia a los indígenas, pese a que estos fueron aniquilados a inicios de la colonización: “sus primeros habitantes eran pacíficos, vergonzosos, desconocieron la antropofagia, aborrecieron el hurto y la impureza” (127). De este modo, dignifica los orígenes, descartando que todavía quedasen comunidades indígenas, como ocurría en otros territorios americanos. De todas maneras, da fe de la continuidad de aspectos ancestrales, como el consumo de yuca –la isla “abunda prodigiosamente en yuca dulce y amarga” (127)–, característico de los indígenas e incorporado por los colonizadores. Ese tubérculo fue convertido en producto de exportación a Europa, en forma de casabe. Nada dice el opúsculo del exterminio violento de los indoamericanos, ni de las confrontaciones con los conquistadores. Vale subrayar que Alcedo, al tomar textualmente la información de Peñalver, agrega inmediatamente una precisión bastante significativa: los indígenas “se han extinguido casi todos, y la mayor parte se ahorcáron ellos al principio de la conquista hostigados de la dureza de los primeros pobladores”

(1: 697). Tuvieron que transcurrir varias décadas antes de que los intelectuales cubanos se lanzaran a deplorar el exterminio y rescatar los aportes culturales indígenas. En ese sentido, tal vez uno de los primeros pasos fue que Peñalver exhortó en 1795 a compilar y definir palabras de origen indoamericano.

El fraile alude a algunas publicaciones sobre la isla. Cita que “hasta las plumas extranjeras gradúan de singular el puerto de La Habana, y cierto filósofo dice que pueden anclar en él 1000 bejeles” (131). La referencia parece que provenía del geógrafo neerlandés Joannes de Laet (1593-1649), quien en el primer tomo de su famoso *Mundo Nuevo, o, Descripción de las Indias Occidentales* (publicado en 1625 en neerlandés, pero pronto traducido a otros idiomas), en el capítulo XII (“Havana, principal ciudad y puerto de esta isla”) afirma que en el puerto “pueden caber mil o más navíos, defendidos de la incertidumbre de los vientos y de súbitas tempestades por las montañas que rodean el puerto y que permiten a los barcos fondear sin necesidad de anclas ni de cables, como en un seno seguro” (93). Es una visión sobre La Habana en uno de los mejores libros sobre tierras americanas publicados en el siglo XVII.

El texto de Peñalver traza el boceto de las características de hombres y mujeres originales del archipiélago. Los hombres tienen “cierto aire de grandeza y marcialidad nada vulgar en los indianos; son dotados de raros talentos para las ciencias y artes” (127) y “parece que heredaron el espíritu marcial de los antiguos pobladores, su pericia militar y su valor lo acreditan” (127). Las mujeres, enaltecidas por sus talentos, elocuencia, afabilidad y hospitalidad, son “de un talle cortado á la medida del gusto: no tiene aquel color nacarado de las europeas; pero no les falta el blanco dulce, una ternura magestuosa y un candor honesto, que concilia en ellas todos los encantos de la beldad” (127). La “Idea geográfica...” expresa lo que la colonia tiene de promisorio, para lo cual sintetiza rasgos de la identidad del territorio y sus pobladores, la fusión de elementos y su especificidad en el contexto americano. Es notable la voluntad de subrayar la calma de la ínsula en el agitado escenario americano, de guerras, sublevaciones y conflictos entre potencias.

El artículo parece lanzar una exhortación a potenciales inmigrantes porque “á la verdad á esta isla solo le faltan labra-

dores, para llegar al cúmulo de su felicidad" (127) e insiste en describir un territorio hospitalario, de habitantes industriosos y existencia pacífica, sin conflicto con la administración colonial y con buenas comunicaciones con otros países. Es una invitación a seguir poblando y una aseveración de que hay bonanza para todos; en eso recuerda a cronistas que reflejaban los territorios americanos y sus naturales como espacios y seres incompletos a la espera de ser plenamente llenados por los europeos y en nombre de la civilización. Peñalver propone que la confluencia de indígenas y europeos ha cuajado en una nueva sociedad con características propias. De modo general, afirma que los habitantes de la isla "son más activos e industriosos que todos los de las Antillas" (127). En esa isla, cuidada al extremo por fortalezas y buques de guerra, aflora en contraste el perfil de los méritos, talentos y características de los naturales, descritos como pacíficos, creativos, dignos y hospitalarios, sentándose de esa manera un marco del país, sus costumbres y estilo de vida; o sea, un suerte de boceto ideal de la cubanía.

5. Repercusión del opúsculo

El opúsculo de Peñalver va mucho más allá que los libros en circulación entonces en cuanto a la descripción de la población local. Basta ver las referencias a Cuba incluidas en el famoso *Noticias americanas* (1772), del naturalista, militar y escritor español Antonio de Ulloa. Los comentarios breves y dispersos sobre Cuba en *Noticias americanas* aluden a geografía, clima, navegación, frutos, flora, fauna, peligros, enfermedades y costumbres. El interés se enfoca en naturaleza, recursos y potencial explotación. No hay reflexiones sobre el carácter de la población, pese a que Ulloa vivió en La Habana (1764-66). En cambio, el diccionario de Alcedo incluye artículos dedicados a localidades, ríos, bahías y accidentes topográficos significativos de Cuba, insertando ocasionalmente información sobre la protección y defensa militar, la población, los recursos naturales, la actividad económica, el comercio legal y de contrabando, las obras significativas, las condiciones de bahías y puertos, e incluso esparciendo observaciones sobre belleza, atractivo y gra-

ta vista de algunos parajes. En los artículos dedicados a Cuba y La Habana se nota el influjo del texto de Peñalver y hasta la copia textual de fragmentos. Seguramente, ya en 1795 Peñalver había constatado la utilidad, circulación y alcance de las *Guías de forasteros*, lo cual quizás le hizo pensar en que la elaboración de un diccionario de provincialismos de la isla también podría ser emprendida con una dinámica similar de contribuciones aportadas por un cuerpo amplio de colaboradores y con destino a un público ya habituado a consumir información sobre la isla y otros territorios.

Años después, en 1812, el diccionario de Alcedo fue traducido al inglés y el artículo “Cuba” preservó evidencias de haber sido ejecutado sobre la base del compendio de Peñalver, aunque fue actualizado. De modo general, dicha edición en inglés del diccionario fue enriquecida con información divulgada por Alejandro de Humboldt (1769-1859) luego de su estancia americana, durante la cual visitó Cuba dos veces (1800-1801 y 1804) y fue gratamente acogido por la élite habanera, que le brindó honores y puso en sus manos gran variedad de documentos publicados y manuscritos sobre la colonia. Humboldt confirmaría cuatro décadas después la utilidad de las *Guías de forasteros*, al citar datos provenientes de tres ediciones (1815, 1822, 1825) en su *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*, impreso en español por primera vez en 1827. Por otra parte, el primer diccionario sobre el español regional de Cuba apareció en 1836, cuando el geógrafo, lexicógrafo y escritor Esteban Pichardo (1799-1879) presentó el *Diccionario provincial de voces cubanas*. Sin embargo, es muy posible que el influjo de Peñalver haya gravitado en Pichardo e intelectuales habaneros, como el erudito escritor José del Castillo (1786-1861), quien preparó un amplio repertorio de voces de la isla junto con numerosas de ciencia y técnica en la década de 1820, así como un grupo de intelectuales de la SEAP, que elaboraron en 1831 el diccionario “Provincialismos de la Isla de Cuba”.⁵

⁵ Véase Chávez-Rivera (2020). El *Diccionario de provincialismos de la Isla de Cuba* es un documento excepcional de la cultura y la lexicografía en Cuba. Fue elaborado en 1831 por personajes notables de la vida cultural habanera

Peñalver escribió otras obras, pero no se han conservado. Algunos bibliógrafos han mencionado “Lista de festejos de la iglesia de La Merced”, de diecinueve páginas, impresa en 1792 por Esteban José Boloña, prestigioso tipógrafo de La Habana. En esa publicación, el autor es presentado como “definidor general e historiador de la provincia” (Trelles 97). Apparentemente no hay ejemplares disponibles desde hace más de un siglo. Han quedado varias referencias a la misma por los bibliógrafos Carlos Manuel Trelles, Antonio Bachiller y Morales y Francisco Calcagno, el historiador Félix Erénchum, el médico Domingo Rosaín y el diplomático y escritor Gonzalo de Quesada. Erénchum parece haber tenido acceso a dicha “Lista de festejos...” y rescata una opinión de Peñalver en relación con la fundación del templo de La Merced, la cual es muy significativa por tener un matiz elogioso sobre la etapa de ocupación inglesa de la Habana, cuando el poder económico de la ciudad se incrementó en virtud de libertades para el comercio. Indica Erénchum que:

La ocupacion inglesa fué útil al país bajo el aspecto de su progreso material, y este hecho lo reconoció un fraile [Peñalver] al escribir de la dedicacion del templo de la Merced, cuando redactó las siguientes líneas. “Continuó con la lentitud que era indispensable en la construccion del edificio, cuyos fondos corrían á cuenta de la Providencia, que los enviaba segun convenía a sus altos designios. Efectos precisos de la toma de la Habana por los ingleses el año [17]62, época memorable, pues, por ella nos han venido muchos bienes y tambien muchos males. (1033)

No es este el único pronunciamiento de Peñalver, que podría ser mirado como portador de un matiz crítico de las circunstancias de Cuba y ejercería una especie de contrapeso a la versión idealizante del opúsculo, ya que este hace mencio-

que eran miembros de la SEAP. Nunca fue publicado, pero el lexicógrafo y editor valenciano Vicente Salvá consultó el manuscrito en 1845 y tomó información de casi 400 voces y frases de uso en la isla. La ANLE recibió en 2017 el proyecto de hacer la primera publicación de esta obra y lo aprobó a inicios de 2018. Este histórico repertorio ha sido transcrito y editado por Chávez-Rivera, autor además de las notas y el estudio introductorio.

nes a que los naturales de la isla “con mas estudio y estímulo harian progresos grandes y honrosos” (127) e inmediatamente precisa que “las ciencias en que sobresalen son en la teología, jurisprudencia y oratoria; y de las artes, en la escultura y la carpintería, cuanto lo permite la distancia en que se hallan estos varios reinos de las naciones civilizadas de Europa” (127). Es válido plantear la hipótesis de que esa *distancia* no solo sería geográfica, sino también implicaría limitaciones para el flujo de información, el fomento del desarrollo y el ejercicio de una administración adecuada.

La figura de Peñalver y sus aportes se fueron desdibujando con el tiempo, aunque siempre se ha recordado su inspiradora exhortación a confeccionar el primer diccionario de *provincialismos*. A su paso por Cuba, el médico y botánico español Martín de Sessé y Lacasta (1751-1808) fue contactado por la SEAP con el fin de solicitarle asesoramiento sobre las denominaciones de algunas plantas, en aras de enriquecer el diccionario propuesto por Peñalver. En 1835, en respuesta a consultas del filósofo Francis Lieber (editor de la *Enciclopedia Americana*, Filadelfia, 1829), el legendario pedagogo cubano José de la Luz y Caballero le explica que “por los años 1794 o 1795 se empezaron a recoger las palabras y expresiones provinciales, a instancias de un distinguido socio eclesiástico” (219) de la Real Sociedad Patriótica. O sea, se evoca el proyecto, pero se omite el nombre del autor.

6. Conclusiones

La *Guía de forasteros* era un directorio de autoridades y personajes. Por su condición de documento supervisado por las autoridades, se convirtió en una autorrepresentación resumida de las estructuras del poder y sus encargados; fue un mecanismo simbólico para establecer reconocimiento y respeto hacia las jerarquías; fue una forma de mostrar a los que detentaban poder y bienestar económico. De ahí que en el opúsculo las frases de reverencia llegan a tener un tono repetitivo propicio para robustecer la autoridad. En consonancia, este ofrece un cuadro ufano y casi literario de la naturaleza, los habitantes

y la sociedad; se insta al lector a que lo apruebe y se incorpore, en la medida que se lo permita su clase social. No sorprende en absoluto que el opúsculo haya desaparecido de las posteriores versiones de la *Guía de forasteros* que se continuaron publicando en La Habana hasta finales del siglo XIX. Como versión interpretativa de la historia, ese artículo habría tenido que ser sometido a subsanaciones y reajustes a tono con las circunstancias gubernamentales del momento.

Vale preguntarse si los lectores que accedieron a la guía habrían distinguido la existencia de la figura del redactor del opúsculo. Pese a que fuera tomado como una emanación de la voz oficial, el texto induce a pensar en el letrado capaz de representar a sus contemporáneos. A partir de entonces, otras publicaciones, como el *Papel Periódico*, la *Gaceta de la Habana* y las *Memorias* de la SEAP, continuaron la tarea de gestar documentos que delineaban la identidad de la isla, con matices en sintonía con los intereses políticos y económicos. La "Idea geográfica, histórica y política de la isla de Cuba y ciudad de la Habana" sienta un hito en la sucesión de discursos sobre los habitantes naturales, aportando elementos de cómo estos habían sido vistos y se les inducía a que se contemplaran. Me inclino a creer que el culto Peñalver entendió plenamente el alcance de su labor en la conformación de un texto oficial que portaba aspectos subjetivos en cuanto a la relectura selectiva del pasado, la conformación de la identidad de su comunidad y la proyección del eventual futuro de sus compatriotas.

Bibliografía

- Alcedo, Antonio de. *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales ó América: Es á saber: de los reynos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile, y Nuevo Reyno de Granada*. 5 vols. Madrid: Imprenta de Benito Cano [etc.], 1786-89.
- . *Geographical and Historical Dictionary of America and the West Indies*. 5 vols. Londres: James Carpenter [etc.], 1812.
- Álvarez Cuartero, Izaskun. *Memorias de la Ilustración: las Sociedades Económicas de Amigos del País en Cuba, 1783-1832*. Madrid: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, 2000.

- Bachiller y Morales, Antonio. *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta de P. Massana, 1859.
- Calcagno, Francisco. *Diccionario biográfico cubano*. New York: Ponce de León, 1878.
- Chartier, Roger. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- Chávez-Rivera, Armando. *Diccionario de provincialismos de la Isla de Cuba (1831). Génesis, rescate y reivindicación*. Valencia, España: Aduana Vieja, 2020.
- Cuéllar Wills, Lina. *Guías de forasteros en América hispana: entre el imperio, el comercio y la cultura letrada (1761-1893)*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2015.
- . "Territorios en papel: las guías de forasteros en Hispanoamérica (1760-1897)". *Fronteras de la Historia* 19:2 (2014): 176-201.
- Erénchum, Félix. *Anales de la Isla de Cuba. Diccionario administrativo, económico, estadístico y Legislativo*. 4 vols. La Habana: Imprenta del Tiempo, 1856-1861.
- Espínola, Pedro. "Memoria sobre los defectos de pronunciación de nuestro idioma y medios de corregirlos". *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de La Havana*. La Habana: Imprenta de la Capitanía General, 1795. 95-102.
- Fornet, Ambrosio. *La imprenta en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/index.htm>. Consultado el 1 de septiembre de 2020.
- Laet, Joannes de. *Mundo Nuevo, o, Descripción de las Indias Occidentales [1625]*. 2 vols. Introducción, traducción y notas de Marisa Vannini de Gerulewicz. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1988.
- Luz y Caballero, José de. "José de la Luz Caballero's Responses to Francis Lieber's Eighteen Questions (original and translation)". *The Linguistic Legacy of Spanish and Portuguese: Colonial Expansion and Language Change*. J. Clancy Clements. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2009. 218-20.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en La Habana (1707-1810)*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.

- Monte, Domingo del. *Lista cronológica de los libros inéditos e impresos que se han escrito sobre la Isla de Cuba y de los que hablan de la misma desde su descubrimiento y conquista hasta nuestros días*. La Habana: Establecimiento Tipográfico de la viuda de Soler, 1882.
- Parra y Callado, Antonio. *Descripción de diferentes piezas de historia natural, las más del ramo marítimo*. La Habana: Imprenta de la Capitanía General, 1787.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- Peñalver, José María, Pedro Espínola. "Idea geográfica, histórica y política de la isla de Cuba y ciudad de la Habana". *Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana*. Tomo XIV No. 80. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., 1842. 126-32.
- . *Las Memorias de Peñalver y Espínola. Los primeros documentos sobre el español hablado en Cuba (1795)*. Presentación de Sergio Bernal Valdés. La Habana: Academia Cubana de la Lengua, Oficina del Historiador de la Ciudad y Ediciones Boloña, 2012.
- . "Memoria que promueve la edición de un Diccionario Provincial de la Isla de Cuba". *Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana*. La Habana: Imprenta de la Capitanía General, 1795. 106-14.
- Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas, Cuba: Imprenta de la Real Marina, 1836.
- Quesada, Gonzalo de. *Cuba*. Washington, D.C.: Government Printing Office, 1905.
- Rosaín, Domingo. *Necrópolis de La Habana: Historia de los cementerios de esta ciudad*. La Habana: Imprenta El Trabajo, 1879.
- Salvá, Vicente. *Nuevo diccionario de la lengua castellana*. París: H. Fourrier, 1846.
- Trelles, Carlos Manuel. *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*. Matanzas, Cuba: Imprenta El Escritorio, 1907.
- Ulloa, Antonio de. *Noticias Americanas*. Madrid: Imprenta de Francisco Manuel de Mena, 1772.

DERECHO Y LITERATURA EN *EL GUZMÁN DE ALFARACHE*:
LOS RELATOS INTERCALADOS Y SU INTEGRACIÓN
LITERARIA Y JURÍDICA EN EL CONJUNTO DE LA OBRA¹

CRISTINA MORALES SEGURA
John Jay College

Resumen: *El Guzmán* incluye muchas y significativas referencias al Derecho. Son instituciones jurídicas que constituyen el fundamento de la verosimilitud de la novela, articulan su argumento y sirven de apoyo a la caracterización de los personajes. Son ejemplo de la deteriorada situación socio-política y jurídica del momento y sirven de fundamento para la crítica reformista que el texto plantea. Este estudio, articulado según la metodología de Derecho y Literatura, se centra en los cuatro relatos intercalados en la novela. Analiza cómo estos no están aislados del conjunto de la obra, ni literaria ni jurídicamente, contribuyendo al mismo propósito de crítica socio-política de la obra.

Palabras clave: Derecho y Literatura, Guzmán de Alfarache, Picaresca, Mateo Alemán, Novelas intercaladas

¹ Este estudio, con las adaptaciones necesarias, ha sido extraído de parte de uno de los capítulos de mi tesis doctoral “El caso de Mateo Alemán: La interacción entre el Derecho y la Literatura en el Informe de la mina de mercurio de Almadén y el Guzmán de Alfarache”, defendida el 13 de septiembre de 2019 en el Graduate Center de la CITY UNIVERSITY OF NEW YORK y publicada bajo el título *Galeotes de Mercurio*.

Abstract: *El Guzmán* includes many significant references to the Law: Legal institutions that constitute the foundation of the novel's verisimilitude and articulate its plot. They offer an example of the weakened socio-political and legal situation, and support the critical reform that the text exposes. This essay uses the methodology of Law and Literature to analyze the four short tales inserted all along the novel, arguing that the tales are not isolated texts apart from the whole purpose of the main work, either from a literary or legal analysis of the texts. These short tales reinforce the sociopolitical criticism in the novel.

Key Words: Law and Literature, Guzmán de Alfarache, Picaresque novel, Mateo Alemán, Short Tales

1. Los relatos intercalados en *El Guzmán de Alfarache*

Innumerables son las referencias que la novela de Mateo Alemán *El Guzmán de Alfarache* (Primera parte publicada en 1599 y Segunda en 1604) hace al Derecho. La justicia y sus funcionarios, los contratos, las instituciones jurídicas, la legislación del momento, las cárceles, los delitos, las penas y cómo evitarlas, son todo ello instituciones jurídicas que planean a lo largo de las páginas del texto y en muchas ocasiones constituyen el fundamento de su verosimilitud, sirviendo de base para la profunda crítica reformista que este plantea. Dichas instituciones aparecen como parte intrínseca de la trama y son articuladoras del argumento de la novela, sirven de apoyo a la caracterización de los personajes, al mismo tiempo que son ejemplo de la deteriorada situación socio-política del momento. El presente estudio, articulado con la metodología del Derecho en la Literatura,² se centra en los cuatro relatos intercalados que Mateo Alemán presenta dentro del texto general de la novela para analizar cómo estos no son relatos aislados del conjunto

² Cfr. en José Calvo González, *Implicación Derecho Literatura*. (Granada, Comares, 2008).

de la obra, no sólo desde el punto de vista literario, sino también desde un análisis jurídico del texto, y cómo todos ellos sirven al mismo propósito de crítica socio-jurídica inmanente a la obra. Sobre unas instituciones jurídicas en crisis, la novela desarrolla su argumento y otorga verosimilitud e interés. El Derecho deviene el mejor instrumento posible para convencer al lector de las fallas del mundo jurídico con el que convive. Los relatos intercalados corroboran dicha crítica y constituyen piezas por sí mismas también críticas del entorno social que la novela presenta.

Son cuatro los relatos intercalados en *El Guzmán: Ozmín y Daraja* recogido en 1^a-1-VIII,³ *Dorido y Clorinia* en 1^a-3-X, *Don Luis de Castro y Don Rodrigo de Montalvo* en 2^a-1-IV y *Bonifacio y Dorotea* en 2^a-2-IX. Mucho se ha escrito⁴ sobre estos episodios intercalados. La primera gran disquisición que sobre estos relatos surge es su relación con el resto de la obra. Cierta sector de la academia ha considerado que el tono aparenta ser diferente del desarrollado a lo largo de las aventuras de Guzmán: “por todas las novelitas intercaladas en *El Guzmán*, corre un soplo de ese idealismo que caracteriza a la Literatura del XVI, todas tienen un fondo de ternura, muy distinto de la sequedad que puede observarse en el cuerpo de la novela” (Moreno Báez 181-82). Sin embargo, sobre la base de la enorme riqueza de los textos intercalados, esta diferencia ha tratado de ser conciliada por estudios más recientes de la academia que, muy al contrario, observan una continuidad entre cuerpo de la novela y los cuatro episodios añadidos: “en *Ozmín y Daraja* se encuentran, de forma abreviada, los mismos temas de pesimismo y desengaño que en el cuerpo del *Guzmán de Alfarache*” (Mc Grady 292) o “el interés de los estudiosos se ha centrado, sobre todo, en intentar hacer coincidir la estructura e ideología de las mismas con el

³ Todas las referencias a *El Guzmán de Alfarache* están hechas por la página correspondiente a la edición de José María Micó de Cátedra de 2000. Para facilitar la búsqueda en cualquier otra edición, se indicará también, por este orden, la parte, el libro y el capítulo en el que aparece la cita.

⁴ Uno de los trabajos más completos y recientes que hace exhaustiva recopilación de bibliografía sobre los episodios intercalados en *El Guzmán* es el de Rubio Áñez, “Mateo Alemán *novelliere*”.

marco en el que se insertan" (Rubio Áquez 45) y, por último: "critical studies of the past two decades have nearly all worked from the assumption that these tales play a significant role in the novel as a whole" (Whitenack 57).

Este trabajo coincide con las últimas opiniones acerca de la compleja interrelación que surge entre los relatos intercalados y el conjunto de la obra, y añade un aspecto adicional que hasta la fecha no ha sido tenido en cuenta; es el que se configura desde una aproximación jurídica al texto. Un acercamiento jurídico que, como se verá, coincide en sus conclusiones con el crítico-literario. Si el *Guzmán de Alfarache* puede ser abordado como proyecto jurídico,⁵ la inserción de dichos relatos en el seno de la obra constituye una relación que también se establece a través del Derecho. Es decir, interesa aquí analizar la identificación de los relatos con el resto de la obra, en tanto en cuanto estos episodios y su configuración guardan también la misma actitud jurídica o contenciosa que el conjunto de la obra alemaniana tiene. Se intentará aquí, por lo tanto, determinar que todos ellos, efectivamente, cumplen una función en el seno de la obra y guardan coherencia con ella, también desde un punto de vista de su articulación como proyecto jurídico. Si estudios anteriores los consideraban digresiones o meros entretenimientos aislados, ello se debía a una aproximación tradicional al *Guzmán* que parece haber quedado ya superada.

Por los anteriores motivos, los cuatro relatos mencionados serán abordados desde la perspectiva innovadora que supone su relación con el Derecho, ya que cada uno de ellos expone problemas de orden jurídico singular: *Ozmín y Daraja* y *Don Luis de Castro y Don Rodrigo de Montalvo* exponen ambos el tema tan crítico para Alemán de la administración de justicia; *Dorido y Clorinia*, la naturaleza de las leyes y su aplicación. Y finalmente, *Bonifacio y Dorotea* plantea dos temas de gran trascendencia; por un lado, una reflexión sobre el delito y su castigo y, por otro, el tema de los contratos y su importancia en la articulación de la trama novelesca. Iniciamos pues el análisis concreto de cada uno de ellos por este orden.

⁵ Ver nota 1.

2. Una Administración de justicia novelesca

Resulta necesario hacer referencia al primero de los cuatro relatos intercalados en *El Guzmán, Ozmín y Daraja*, recogido en 1^a-1-VIII. En el análisis de *Ozmín y Daraja*, relato adscrito al género morisco (Mc Grady “Consideraciones sobre *Ozmín y Daraja*”, 283), e incluso a la novela griega o bizantina (Mc Grady 285), se intentará argumentar cómo, a través del estudio del procedimiento judicial que en el episodio aparece, la novelita sirve para asentar el mensaje profundamente crítico de la totalidad de la obra. Es precisamente la marcada disrupción con el discurso del resto del texto alemaniano lo que desencadena el matiz combativo del relato. En el seno del episodio hay un juicio que se produce cuando en una pelea Ozmín hiere y mata a unos villanos y queda preso. A pesar de los esfuerzos de Don Alonso y Don Rodrigo, Ozmín es condenado a la horca. Justo antes de la ejecución de la sentencia, Don Luis ha conseguido de los Reyes Católicos una orden de indulto o “real provisión a las justicias, para que, en el estado que aquel pleito estuviese, originalmente con el preso se lo entregasen, que así convenía a su servicio” (257, 1^a-1-VIII). Con este despacho real, la pena es conmutada y el reo, salvado gracias a la mediación de los Reyes, puede contraer felizmente matrimonio: “[a]sí fueron bautizados, llamándolos a él Fernando y a ella Isabel, según sus Altezas, que fueron los padrinos de pila y luego a pocos días, de sus bodas, haciéndoles cumplidas mercedes en aquella ciudad, adonde habitaron y tuvieron ilustre generación” (259).

El procedimiento judicial a Ozmín dentro de este episodio tiene unas características muy diferentes de las de los otros juicios que aparecen en el resto de la novela en relación con el pícaro Guzmán. Se trata este de un juicio tradicional de corte eminentemente medieval en el que el pueblo se muestra como una plebe inculta y desalmada, siendo quien ocasiona el incidente y provocando casi un linchamiento, mientras que son los reyes, a instancias de los nobles, los que terminan por impartir la justicia que los escribanos y jueces profesionales, a pesar de haberlo intentado, no han sabido otorgar. En este procedimiento el acusado comparece con la altivez del caballero medieval que no quiere dar cuenta de su persona, quizás porque, aun-

que musulmán, pertenece a la nobleza y se sabe al margen de la justicia, y por lo tanto oculta su identidad por motivos de honra. Los jueces aparecen como funcionarios cumplidores de su deber pero que “habiéndose gastado algunos días en ello [efectuar pesquisas] y hecho muchas diligencias, no se descubrió quien dél [Ozmín] diese noticia ni supiera quien pudiera ser el caballero” (257). También figuran estos jueces como árbitros justos y compasivos que, sin embargo, “muy contra su voluntad, condolidos de tanta mocedad y valentía no pudiendo dejar de hacer justicia, siendo con importunación pedida de los contrarios, confirmaron la sentencia” (257). Por otra parte, el pueblo, causante del daño a Ozmín, comparece en este pleito también con desafortunado papel: “mas como las partes acusasen y fuesen mal intencionados los actores” (256). Es Don Luís, caballero noble, quien consigue la libertad para su protegido: “Enseñóles [a los jueces] la orden y recaudo de los reyes, que con gran gusto fue dellos obedecida...” (258), de nuevo se presentan unos jueces deseosos de cumplir con la justicia. Y por último, es la justicia real en persona la que impera, como se ha visto, dejando a los amantes bautizados, casados y con ilustre descendencia.

Lo que en cabeza del pobre pícaro Guzmán durante la novela siempre salió mal frente a una justicia corrupta y una aristocracia holgazana, en la novelita intercalada todo aparenta bonanza, diligencia y rectitud. Lo que en Guzmán no termina nunca y queda en suspenso, aquí resulta en broche de oro mediante la reinsertión social (recibieron cumplidas mercedes en la ciudad), religiosa (fueron bautizados) y duradera (tuvieron ilustre generación) de las personas juzgadas. Ni Guzmán es Ozmín, a pesar de la poética aliteración que se produce entre ambos nombres; ni el procedimiento judicial que este tiene con final feliz guarda relación con los que aquél sufre a lo largo de la novela. En definitiva, el lector de *El Guzmán* encuentra en este episodio de *Ozmín y Daraja*, efectivamente un “remanso donde descansa[r]” (Moreno Báez 181) de los sinsabores de la realidad de Guzmán. Pero, precisamente por esto, adquiere con mayor fuerza la categoría de *novelita* –con la riqueza y complejidad que la academia ha venido estudiando– por oposición a la realidad guzmaniana. Tanta bonanza y rectitud de esta admi-

nistración de justicia supone tal tremenda grieta con la anterior sufrida por Guzmán, y la separa tan radicalmente de la realidad del protagonista, que precisamente por ello, por su condición de ficción en todos los sentidos, también y sobre todo, en lo que supone de ficción jurídica, hace que el resto del texto presente una cruel ducha de agua fría para el lector, un amargo enfrentamiento a la realidad. Se trata pues de una novelita que, por efecto del poderoso contraste, ancla el resto de *El Guzmán* a la realidad más absoluta y desesperanzadora y hace su mensaje crítico más eficaz para el lector. Última corroboración de tal idea es que, terminado el relato por parte del sacerdote que acompaña a Guzmán y al arriero en el camino hacia Cazalla, este último rompe el encanto de la narración con estas palabras: “Ea, señores, apeéense que he de ir por esta senda a los lagares. Y a mí me dijo: ¿Y el señor mancebito? Hagamos cuenta” (260). Con lo que Guzmán, de nuevo, se ve engañado y obligado a pagar algo con lo que no contaba. Realidad y ficción literaria se oponen en marcado contraste, del mismo modo que lo hacen la realidad y la ficción jurídica. Ozmín y Daraja es ficción desde todos los puntos de vista, incluido el de la administración de justicia.

Esta circunstancia que pone en contraste la justicia de la ficción y la de la realidad de Guzmán aparece, si bien de forma no tan marcada, en otro de los relatos intercalados: el de Don Luis y Don Rodrigo (2^a-1-IV). En esta novela galante a la Bocaccio, el condestable de Castilla Don Álvaro de Luna actúa como juez en la disputa cortesana entre ambos galanes sobre quien narra un “caso de amores, el de mayor peligro y cuidado que les hubiese sucedido”, prometiendo “por premio una rica sortija de un diamante” (89) a quien sepa contar la historia más galante y entretenida. Sin entrar en la divertida farsa de los dos caballeros, verdaderos profesionales del galanteo cortesano, la sentencia del condestable de Castilla resulta no premiar ni a uno ni a otro, ya que “sacándolo [el anillo] del dedo lo entregó a Don Rodrigo para que lo enviase a la doncella con quien había dormido, pues ella sola padeció el peligro y lo corriera su honra si fuera sentida” (95). A raíz de la cortés sentencia, y volviendo a la *realidad* guzmaniana, los invitados a la cena del Embajador de Francia, el amo de Guzmán en este momento y contexto en

el que se narra la historia, quedan entretenidos discutiendo si “la sentencia del condestable había sido discreta o justa” (96). Decisión sobre la que los comensales están de acuerdo en tratar como justa: “loáronlo todos de cortesano” (96). En este relato, el lector de *El Guzmán* olvida la desgraciada justicia sobre los penosos casos que sufre Guzmán para, durante unas páginas, deleitarse con las peripecias de Don Rodrigo y congratularse luego con la sentencia justa y cortés impuesta por el condestable en relación con el frívolo caso galante. “Y con esto, haciéndoseles a cada uno la hora para sus negocios, poco a poco se deshizo la conversación y se despidieron por acudir a ellos” (96). El relato termina así abruptamente y el texto establece de nuevo la diferencia entre la ficción galante donde la justicia es justa y amable y la realidad de Guzmán, donde nada de esto ocurre, circunstancias todas ellas que resultan en una mayor crudeza en el resto del libro.

3. Un universo jurídico aislado

Avanzando con estas ideas, resulta singular el segundo de los episodios intercalados en *El Guzmán*, el de *Dorido y Clorinia* en 1^a-3-X. Triste historia en la que dos amantes, que acostumbraban tratar su relación amorosa a través de un hueco en la pared, ven truncada su felicidad, cuando otro galán despechado y deseoso de venganza, engañando a Clorinia y haciéndose pasar por Dorido, corta la mano de esta, a través del mismo hueco, provocando su muerte. Ante esta circunstancia, Dorido, aplicando la justicia por sí mismo, corta a su vez al asesino las manos y lo ejecuta ahorcándolo con estas colgadas del cuello con un soneto que termina así: “Ese me puso así las mías [las manos] al cuello, / fue parte, juez, testigo; y su sentencia, / según mi culpa, aún es poco castigo” (483). Demasiadas referencias a la justicia como para ser obviadas en este estudio. Al margen de la truculencia de la historia, se aprecian varios elementos interesantes en el relato. Por un lado, el singular protagonismo de las manos, tanto como instrumento del pecado y del delito, como de la recepción del castigo, como, por último, también del cumplimiento y ejemplaridad de la sentencia. Por

otro lado, se observa en el relato un universo aislado en el que la legislación, ya sea civil o penal, institucional no aparece en ningún momento, y son los personajes de la novelita los que la imponen y aplican de *motu proprio* hasta las últimas consecuencias. A continuación se analizan ambos temas y su implicación literaria.

Si *El Guzmán de Alfarache* es un texto esencial y pioneramente anclado en la realidad, donde la ley es la que es, los delitos son los habitualmente cometidos por la sociedad española del momento, los contratos son los que se formalizan cotidianamente y la administración de la justicia es la que *sufren* los habitantes de la España de entonces, el relato exento aquí expuesto peca precisamente de todo lo contrario. A lo largo de toda la historia no aparece ningún servidor de la justicia, como sí ocurre en el resto de la novela e incluso en los demás relatos intercalados; tampoco hay ninguna ley civil o penal cierta, más que la natural que rige el comportamiento ancestral de sus protagonistas. A continuación, se exponen algunos ejemplos de ello: Los galanes se reparten de mutuo consenso las horas de la noche para cortejar a sus damas, “partamos la noche” (474), Oracio y Dorido estipulan así quien debe cortejar a la dama, “prometiéndole, si su señora dello gustase, desembarazaría el puesto, dejándole desocupada la plaza” (476). La dama decide por sí misma a quien cortejar: “a esto respondió Clorinia con enojo [...] que él había sido el primero y sería el último en su vida, la cual desde luego le sacrificaba” (476). Oracio, despechado, actúa impunemente “metiendo la mano por el agujero, asió de la de Clorinia y se la sacó afuera fingiendo querérsela besar. Así se la tuvo apretada con la suya izquierda y, con la derecha, sacando un afilado cuchillo que llevaba, sin mucha dificultad y con mucha impiedad, se la cortó y llevó consigo” (477). A continuación del delito, esta situación al margen de la justicia ordinaria no ha cambiado: Los padres deciden no acudir a la justicia y callan porque “consideraron, ya que la vida de la hija se perdía, que también perdían la honra y no ser lícito aventurarlo todo junto” (478). Enterado por el hermano de la chica, Dorido también al margen de la justicia, decide “que se busque al traidor que tal maldad ha hecho, para que en él se ejecute la mayor venganza” y hacer así “castigo igual a lo

que su justo enojo le pedía" (479). Finalmente, Dorido castiga al culpable: "le cortó ambas manos y en el canto de la silla le dio garrote" (482). Termina por fin su juicio con la exhibición del castigo "poniendo un palo en el agujero en el que cometió el delito, lo dejó ahorcado en él y con una cinta las dos manos atadas al cuello" (482) con su sentencia también publicitada "y por dogal un soneto" (482), cuyo último terceto ya se ha mencionado más arriba. Son todos ellos innumerables ejemplos de personajes que se mueven con una justicia propia, al margen de la oficial.

Es este un relato en el que todos tienen culpa según unas leyes que ellos mismos establecen y ellos mismos castigan: todos los amantes implicados deciden a quién y cómo amar, al margen de las supuestas pautas del decoro matrimonial; Dorido sólo siente amor sensual por Clorinia y el propósito de ambos amantes no es el matrimonio, ya que "por cierto voto él no podía ser casado con ella" (476), y ella lo sabe; Oracio desarrolla una ira asesina y una crueldad desmedida; Dorido se toma la justicia por su *mano*, nunca dicho en mejor ocasión. Y al final todo queda resuelto entre ellos en un juicio interno, articulado con sus propias leyes, jueces y penas, en un entorno aislado de la realidad jurídica del momento y al margen de las normas que rigen en la sociedad y, por ende, para el resto de la novela.

Por otra parte, también desde el punto de vista literario, el relato en sí y su disposición redundan en esta atemporalidad extraña que no es solo jurídica, sino también literaria. Se trata esta de una historia que el gentilhomme napolitano cuenta para entretener al nuevo amo de Guzmán, el embajador de Francia, y supone un relato confuso ya desde el inicio: Si bien se dice ser el caso más atroz "que se ha visto en nuestros tiempos, que *hoy* ha sucedido en Roma" (469, énfasis añadido), el desarrollo del cuento obvia tal contemporaneidad y se inicia de forma atemporal con el uso del pretérito: "[e]n esta ciudad residió un caballero mancebo" (469), tono que después vuelve a contradecirse con las palabras finales "Hoy que amaneció este espectáculo, ha fallecido Clorinia y en este punto acaba de espirar" (482). Circunstancia que casa mal con el hecho de que Dorido después de ejecutar la venganza ya se había mar-

chado de la ciudad, cosa extraña cuando se había prometido en matrimonio con ella. La temporalidad y secuencia del relato queda, pues, extrañamente confusa para el lector, detalle que no suponemos debido a incompetencia narrativa, y que sin embargo, sí lo aleja de la realidad. Por lo tanto, el relato queda borroso en su temporalidad narrativa, vago en su inserción en el texto general y difuso también en la aplicación de la justicia. Es un cuento dentro de la novela y hasta el tiempo y el Derecho que en él aparecen son difíciles de contextualizar: un tiempo indeterminado, una justicia novelesca, irreal, aislada, al margen de la justicia *real* que opera en *El Guzmán*, circunstancias todas ellas que no hacen sino sumergir en una atemporal neblina –factual y jurídica– el relato, e investir de profunda realidad contemporánea el resto de la novela en su conjunto.

4. Manos pecadoras, vengadoras y justicieras

Tenemos, relacionado con las conclusiones anteriores, el tema de las manos, tan protagonista del texto en cuestión, y tan estrechamente ligadas a la figura de la ley.⁶ Las manos se hallan presentes en la creación de la ley, ya que esta ha de ser siempre escrita, también en su promulgación, en su lectura, aplicación y, por último, incumplimiento y castigo, como es este el caso. En el relato de Dorido y Clorinia, se aprecia un imaginario jurídico abstracto, dentro del que opera a su vez, otro imaginario más reducido y también abstracto: son en todo punto las manos y no tanto las personas las que cometen y sufren el delito, imponen y, eventualmente, soportan el castigo. Los amantes se ven escasamente durante el cortejo, ella ha sido criada “tan recogida que no puede ni asomarse a la ventana” (470), y la única forma en la que consiguen formalizar su amor es a través del estrecho agujero por el que apenas caben las manos: “Dorido

⁶ Calvo González, José. “Los guanteletes de Kafka, Manos y dedos en el discurso kafkiano de escritura y lectura de la Letra de la Ley”. Seminario sobre Corporalidad en el Discurso de Escritura y Lectura de la Letra de la Ley, Universidad Pública de Navarra, febrero 2019.

le pidió la mano y ella se la dio de buena gana, No pudo más que besársela, trayéndola por todo su rostro, sin alejarla punto de su boca, Después él alargó la suya, alcanzando a tentar el rostro de su dama, sin poderse gozar otra cosa, ni el lugar era más dispuesto. En esto se entretuvieron un gran rato. En cuanto las manos hablaban, ellos callaban que lo uno impedía lo otro” (472-473). Con la explícita imagen, resultan ser las manos las que hablan, las que actúan, las que aman, manos sin cuerpo y desprovistas de rostro, en un acto en el que los jóvenes aman, pero no se ven y callan. Amor abstracto, desprovisto de rostro, cuerpo y palabra.

Con el castigo/venganza de Oracio, de nuevo las personas no se ven, incluso Clorinia no sabe quién se halla al otro lado del agujero: “[Oracio] una noche se anticipó a la venida del verdadero amante y, fingiendo ser él, subió al puesto” (477). En el momento del crimen ocurre lo mismo, quien actúa y mata es su mano y quien recibe el castigo es la mano de Clorinia: “[Oracio] metiendo la mano por el agujero, asió de la de Clorinia y se la sacó afuera. Así se la tuvo apretada con la suya y, con la derecha, sacando un afilado cuchillo que llevaba se la cortó y llevo consigo” (477). De nuevo son las manos las que disponen de toda la agencia, y no las personas. La mano de Oracio, y no él, es la que atrae la mano de la mujer, la corta y la que, además, guarda a su vez la mano de Clorinia para llevarla consigo como un pequeño cadáver, a falta de tener el cuerpo de Clorinia. En la sentencia la culpabilidad también pasa por las manos: “Por una mano que te quitó, dará dos suyas” (480) dice Dorido a la moribunda Clorinia; y finalmente son las manos de Oracio, como se ha visto, las que sufren el castigo al ser diseccionadas del cuerpo, y ser expuestas como prueba de su culpabilidad.

Es decir, dentro del relato general que supone *El Guzmán de Alfarache*, tenemos el relato abstracto de los personajes de ficción que supone la novelita, y a su vez dentro de él, las personas pierden también importancia a favor de sus manos, agentes en todo momento y representaciones abstractas del daño, el delito, la ley, la sentencia y el castigo.

5. El autor imparte justicia

La historia de *Bonifacio y Dorotea* (2ª-2-IX) es la última de los relatos intercalados en *El Guzmán* y presenta al lector una visión sobre la aplicación de la pena ante la comisión del delito que debe ser tenida en cuenta por su singularidad. Se trata esta de una historia que guarda estrecha relación con el contexto en el que es narrada y que presenta conclusiones que pueden ser aplicadas tanto a la historia de Guzmán como a la de los desventurados protagonistas de la novelita; por ello es preciso detenerse antes en el contexto exacto en el que dicho episodio es introducido.

Esta historia la lee –premonitoriamente– un escritor forzado de la galera en la que Guzmán vuelve desde Italia a España con Sayavedra. El relato se introduce en el texto general con el objetivo de entretener a Guzmán de sus pesares por el ahogamiento de su *amigo* Sayavedra, ya que cuando “todos estábamos tales y con tanto descuido, la galera por la popa tan destrozada, que levantándose Sayavedra con aquella locura, se arrojó a la mar por la timonera, sin poderlo más cobrar” (308). Una vez caído al agua Sayavedra, si bien “le quisimos remediar; mas no fue posible, y así se quedó el pobre sepultado” (308). Con este acto de ahogamiento, el texto impone castigo y justicia definitivos a Sayavedra, sepultando en el mar a, precisamente, el personaje que se esconde tras el nombre apócrifo que continuó la segunda parte de *El Guzmán de Alfarache*, apropiándose del personaje alemán. Conviene recordar aquí que el valenciano Juan Martí, bajo el nombre simulado de Mateo Luján de Sayavedra cometió el imperdonable delito para Alemán de publicar un *falso* Guzmán en 1602, entre las dos primeras partes del original (1599 y 1604). Circunstancia de la que se lamentó Alemán en su prólogo al lector del segundo volumen de la obra: “por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron a el vuelo. De que, viéndome, si decirse puede, robado y defraudado...” (21).

Ante el eventual delito de robo de los derechos de propiedad intelectual sobre su personaje, la segunda parte de la novela impone así con el ahogamiento ficticio la justicia al *plagiador*, una justicia que en la realidad hubiera sido hartamente complicada

de demostrar y de aplicar, y en la que quizás Mateo Alemán no confiara mucho: “La gran venganza de Mateo Alemán, sin embargo, está en el cuerpo de la novela: el desquite le llega por la vía más efectiva de la literatura” (Micó 46). Justicieramente, el texto presenta a un personaje ladrón que, bajo el nombre de Sayavedra es mostrado así ya en el título del capítulo correspondiente: “Hácesele amigo un ladrón para robarle” (2^a-1-VII). Es un sujeto que le dijo “ser andaluz, de Sevilla, mi natural, caballero principal, Sayavedra, [...] ;quién sospechara de tales prendas tales embelecós! Todo fue mentira. Era valenciano y no digo su nombre, por justas causas [...] que fuera ladroncillo, cicatero y bajamanero” (135, 2^a-1-VIII). Finalmente, en 2^a-2-IX, en un acto de justicia poética, el ladrón Sayavedra es *condenado* por el texto a la locura y después a muerte. El plagiador es condenado por su delito y el narrador plagiado queda así resarcido en el seno del relato.

Una vez ahogado Sayavedra, el relato que a continuación se intercala, la novelita en cuestión de *Bonifacio y Dorotea*, muestra también un ejemplo de justicia divina que resuelve las iniquidades cometidas en ambos jóvenes, demasiado bisoños, por el actuar prepotente y vicioso de un noble y un funcionario público. Dorotea, bordadora, gentil esposa del comerciante Bonifacio, ha caído en las redes de dos admiradores: un noble, Claudio, que con astutas artimañas la ha raptado y violado; y un teniente o asistente de la ciudad que, movido por los celos, después la ha hecho prisionera. Un oportuno incendio y la decisión de una alcahueta arrepentida de su proceder, consiguen sacarla de la cárcel y devolverla junto a su esposo en secreto, con lo que la honra y la integridad de la joven no sufren menoscabo y la novelita resulta en un final en apariencia feliz o, al menos, los culpables ciertamente castigados y las víctimas restituidas a su normalidad. El noble termina con todos sus bienes quemados y descubriendo los cadáveres de su hermana y un despensero juntos en la cama –bienes y honra así dañados–; el teniente sin los doblones codiciados; las alcahuetas y demás partícipes del agravio muertos: “Sabina y las más que supieron su afrenta, dentro de muy pocos días murieron” (329) y el matrimonio “en paz y amistad [...] y Bonifacio con todo su honor” (329).

Es una historia que, frente a los delitos cometidos –voyeurismo, engaño, rapto, violación, encarcelamiento injusto...– y la imposibilidad de castigarlos ante la justicia de los hombres, termina en un final *justo* impartido por el azar, guiado por providencia divina: “Que así sabe Dios castigar y vengar los agravios cometidos contra inocentes y justos” (329). Es esta una novela en la que la justicia se representa como la mundana y contemporánea del conjunto de la obra –hemos visto que no es así con todas las demás novelitas–, una justicia que no contempla el castigo a los delitos cometidos, sobre todo en perjuicio de personas de menor rango social que quienes los perpetran, y es, por lo tanto, más parecida a la que sufre Guzmán en su día a día, que a la *justicia justa* representada en el episodio de *Ozmín y Daraja*. Ante los delitos cometidos en las personas de Dorotea y Bonifacio, y ante la dificultad de castigarlos en el ámbito civil, se impone de forma artificial y literaria una sentencia o final justo, que, como en el caso del robo de su personaje sufrido por Mateo Alemán, sólo puede ser arreglado dentro del texto mediante la Literatura.

La historia termina bien por intermedio de la justicia divina, al igual que el robo de derechos de propiedad intelectual sufrido por Mateo Alemán halla su venganza en el fortuito ahogamiento de su enemigo; si bien ambas sentencias son apenas otorgadas en la ficción. Los principales delitos expuestos en ambos casos, la violación de la plebeya Dorotea por el noble en la novelita intercalada y el robo de su personaje a Alemán en la realidad, son tipos penales que difícilmente hallarían castigo adecuado en el Derecho penal de la época. Por un lado, en el delito de rapto y violación, y consiguiente deshonor, era en extremo difícil acreditar la fuerza utilizada en la víctima, siendo frecuente que el violador fuese castigado con penas leves o que obtuviese algún tipo de perdón si se trataba de una persona de cierta consideración social. En el caso de los nobles, incluso se evitaba el castigo pagando una cantidad de dinero que se ingresaba en la Cámara Real (Rodríguez 102). Se trata esta de una circunstancia, la del fuero especial, recogida en el cuerpo de la novela con ocasión de otro de los pleitos que resulta contrario a Guzmán: “El hidalgo se fue a su letrado, hízole una petición fundada en derecho, en que alegaba su nobleza y que, conforme

a ella, no se le pudo hacer algún repartimiento” (182, 2^a-2-II). Por otro lado, en el supuesto del robo de su personaje, lo que Luis Martí hizo con Guzmán fue apropiarse de su nombre, de sus características de pícaro, y copiar la idea de Alemán, algo que se volvería a repetir en obras bien conocidas.⁷ No plagió el libro en sí, ni inició una edición *pirata* de la novela ya escrita, todo ello prácticas extendidas y en los márgenes de la legalidad: “Even in areas covered by royal privilege, such as Castille, a low likelihood of enforcement of such legal protection eventually led publishers to begin producing clandestine editions” (Hinrichs 135). Son todos ellos hechos que incluso hoy en día harían discutible su protección o no por las leyes de derechos de autor. En ambas historias –una de ellas *real*–, en un contexto legal en el que estos delitos son difícilmente punibles, el autor se instituye en juez y árbitro penalizador por su comisión.

Por otra parte, realidad y ficción, y con ellas las sentencias a los culpables, operan en confuso juego y en dos planos narrativos superpuestos: la novelita la lee, porque la ha escrito, un forzado escritor que va en la galera: “para en algo divertirme de lo que sospechaban y yo fingía, pidieron a un curioso forzado cierto libro de mano que tenía escrito y, hojeándolo el capitán, vino a hallarse con un caso que por decir en el principio dél haber en Sevilla sucedido, le mandó que me lo leyese” (308-9). Este *curioso* galeote escritor que rema en la galera –del que siempre quedará la duda de si es el propio Guzmán quien se escucha y se lee a sí mismo en un confuso juego de espejos– al escribir la novelita ha impuesto su sentencia en un acto de justicia poética, concediendo los castigos y premios en ella resueltos por justicia divina. Simultáneamente se da el caso de que Alemán también impone su sentencia dentro de las páginas mediante el ajusticiamiento de Sayavedra, su plagiador. Los autores/narradores quedan complejamente entrelazados –Alemán, Guzmán, el *curioso* galeote–, y realidad y ficción superpuestas; todos actúan como jueces supremos que imponen

⁷ En “The Author Strikes Back”, Hinrichs desarrolla el controvertido tema de las *falsas secuelas* en famosas novelas de los siglos XVI y XVII (Lazarillo, Guzmán, Quijote...).

una justicia a la que otorgan la categoría de divina en ambos casos. Escritores, jueces y factótums, tanto dentro como fuera de las páginas del libro, conscientes de que, de no imponer ellos la ley –excusándose en la decisión de Dios–, la justicia humana ordinaria no lo hará.

6. Los contratos mercantiles, trama de la novela

La importancia de los contratos en el devenir de la trama del protagonista ocurre también en esta, la última de las novelas *a la italiana* intercaladas en *El Guzmán* (2^a-2-IX), la historia de *Bonifacio y Dorotea*, cuyo argumento ya ha sido resumido en el apartado anterior, y que aquí será reproducido en “clave de contratos” como síntoma de la importancia de estos en la argumentación de la trama. Se inicia el relato cuando la apacible vida de Dorotea resulta destrozada por una serie de eventos mercantiles desafortunados: el navío de su padre procedente de las Indias con la mercancía y sus hermanos naufraga, el padre ante “pérdida tan grande, se melancolizó” (310) y termina falleciendo. Perdida la hacienda, Dorotea no puede pagar los gastos necesarios para mantenerse en el convento, inicia un negocio de bordadora y es con ocasión de un contrato de compraventa de oro para sus bordados, cuando conoce a Bonifacio, el vendedor. Este, enamorado de ella, para poder verla con asiduidad formaliza un contrato con venta aplazada: “escoja y lleve su merced lo que hubiera menester y no le dé cuidado pagarlo luego, que por la misericordia de Dios, ánimo tengo y caudal no me falta para poder fiar aun otras partidas más importantes, y no a tan buena dita.⁸ Vuestra Merced, señora, lleve lo que quisiere y pague luego lo que mandare, que lo más que restare debiendo me irá pagando poco a poco, según lo fuere cobrando del dueño de la obra” (311-2). Así, el amor entre ambos se va formalizando a medida que los pagos aplazados se van sucediendo: “Con estos

⁸ Pago a plazos, en pequeñas cantidades, fijadas por el comerciante o por el cliente y, en ocasiones, con incremento del interés sin el conocimiento de este (RAE).

pensamientos y cuidados procuraba solicitar la cobranza, no apretando ni enfadando [...] fingiendo lo que más a propósito venía para hacer visita y por tomar amistad" (312-3). Ambos amantes se casan y tanto en amor como en negocios, las cosas marchan bien: "Creciales la ganancia y en mucha conformidad pasaban honrosamente la vida" (314). No obstante, una sombra se cierne sobre este amable retrato, ya que el nido conyugal se halla vigilado por la presencia del teniente que "vive frontero de la casa" (315) pero en alto y sobre la de los casados lo que le permite "señorea[r] cuanto hacían. Y tanto, que su esposo ni ella podían vestirse ni acostarse sin ser vistos" (315). Finalmente, la desgracia de ambos acontece por un nuevo contrato en el que una alcahueta enviada por Don Claudio con la excusa de comprar oro, amañará las cosas para que se produzca el rapto y la violación de Dorotea. Tras la aventura, al margen de otras consideraciones ajenas al Derecho sobre el consentimiento o no de Dorotea, ambos casados terminan "en paz y amistad" (329). El *final feliz* del relato ya ha sido comentado con ocasión de la justicia divina otorgada por el narrador. Lo que interesa destacar aquí es que, esta novelita intercalada, más que en ninguna de las anteriores, los contratos mercantiles, contingentes y actuales son los que pautan la relación amorosa entre ambos protagonistas, así como sus pesares, al igual que ocurre con las desventuras de Guzmán.

La academia ha estudiado dicho episodio y, con ocasión del estudio de sus fuentes, coincide en afirmar el crecimiento y complejización de la obra, en comparación con sus fuentes o predecesores, bajo la pluma de Mateo Alemán y donde "[a]mbiente, personajes y móviles se cargan de una problemática humanidad y de complejos alcances en consonancia con la línea general del Guzmán de Alfarache" (Márquez, 62). En resumen, una historia que, si bien es adaptación de otras anteriores (el estudio de Márquez Villanueva da detalle de las fuentes del episodio), aporta, bajo la pluma de un narrador siempre problemático, referencias a un sinnúmero de instituciones de carácter social, económico y jurídico: la clase social de los protagonistas y sus apuros para lidiar entre otras más poderosas, los contratos mercantiles que les agobian o sirven de ayuda para sus propósitos amorosos, las quiebras económicas que entrañan las

sociales, los necesarios pagos a los conventos, la degradación moral de los nobles, el control ubicuo de los oficiales públicos, la relación de propiedad de la mujer hacia el esposo y las relaciones conyugales, el delito de violación que no parece ser penado con rigor y, por último, la actuación interesada y parcial de la justicia. En definitiva, un larguísimo elenco de relaciones jurídicas. Por eso se trata, de todas las novelas intercaladas, la que más se inserta en la concepción entera de *El Guzmán* como una crítica a las instituciones y a sus leyes, y también a la pequeña burguesía mercantil sevillana. Incluso, dando un paso más, la más *realista* de todas ellas, incluida la novela en su conjunto, al presentar un cuadro que recuerda al lector a Galdós o a Azorín, en las penurias del matrimonio y en el transcurrir de todo el episodio del adulterio, forzado o medianamente consentido.

7. Conclusión

Los cuatro relatos intercalados de *El Guzmán de Alfarache* no constituyen por lo tanto narraciones aisladas al margen del conjunto de la obra, sino que se compenetran con esta y contribuyen al propósito denunciador socio-jurídico del texto alemán. Esta contribución no sólo se percibe desde el punto de vista literario, sino también jurídico, por lo que si se inició el estudio asegurando el carácter contencioso de la novela picaresca⁹ y cómo esta bebe de las fuentes jurídicas en su configuración estructural, formal y de contenido, este carácter se ve confirmado con el análisis literario-jurídico de los relatos intercalados, ya que todos ellos sirven al mismo propósito de crítica reformista inmanente a la obra.

El lector de *El Guzmán* descubre unas instituciones jurídicas en crisis a medida que la novela desarrolla su argumento y su protagonista va paseando a lo largo de sus páginas. El Derecho deviene la mejor herramienta posible para convencer al lector de las fallas del mundo jurídico con el que convive

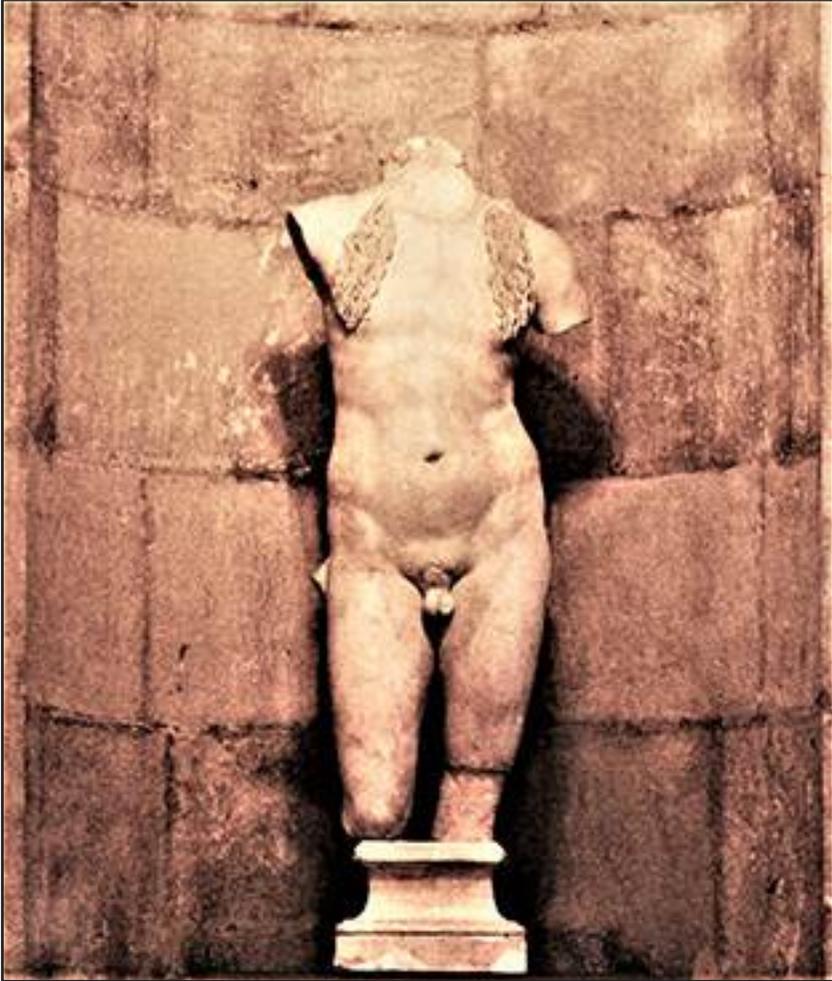
⁹ Ver Morales Segura, *Galeotes de Mercurio*.

y también los relatos intercalados van confirmando dicha diatriba, ya sea porque constituyen piezas también críticas por sí mismas o porque, de puro irreales confirman la cruda realidad del resto del texto y del entorno social que la novela presenta. Existe, por lo tanto, una evidente interrelación entre los relatos intercalados y el conjunto de la obra alemaniana, relación que se establece desde el punto de vista literario y que se ratifica desde una aproximación jurídica a dichos relatos. Todos ellos, efectivamente, cumplen una función en el seno de la obra y guardan coherencia con ella, también desde un acercamiento de la obra como articulación de un proyecto jurídico por parte de Mateo Alemán.

8. Bibliografía

- Alemán, M. *Guzmán de Alfarache, Partes I y II*, Madrid, edición de José María Micó. Madrid: Cátedra, 2001.
- Calvo González, J. *Derecho y narración. Materiales para una teoría y crítica narrativista del Derecho*, Barcelona: Ariel, 1996.
- Calvo González, J. *Implicación Derecho Literatura*, Granada: Comares, 2008.
- Calvo González, J. "Los guanteletes de Kafka, Manos y dedos en el discurso kafkiano de escritura y lectura de la Letra de la Ley". *Seminario sobre Corporalidad en el Discurso de Escritura y Lectura de la Letra de la Ley*, Universidad Pública de Navarra, Febrero 2019.
- Cavillac, M. *Guzmán de Alfarache y la Novela moderna*, Madrid: Casa de Velázquez, 2010.
- Hinrichs, W. H. "The author Strikes Back: Alemán's Picaresque Revenge". *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*, Tamesis impresión de Boydell and Brewer, 2011.
- Márquez Villanueva, F. "Sevilla y Mateo Alemán". Ed. Piñero Ramírez, Pedro M. *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Universidad de Sevilla, 2002.
- McGrady D. "Consideraciones sobre Ozmín Y Daraja de Mateo Alemán". *Revista de Filología Española*, vol. XLVIII, no. 3 y 4 (1965): 283-292.
- Morales Segura, C. *El caso de Mateo Alemán: La interacción entre el Derecho y la Literatura en el Informe de la mina de mercurio de Almadén y El Guzmán de Alfarache*. New York, Tesis Doctoral. <https://e-ar>

-
- chivo.uc3m.es/handle/10016/29888; Academicworks.cuny.edu y network.bepress.com, 2019.
- . *Galeotes de Mercurio*. Madrid: Dykinson, 2020.
- Moreno Báez, E. "Lección y Sentido del Guzmán de Alfarache". *Revista de Filología Española*, anejo XL, 1948.
- Rodríguez Ortiz, V. "Mujeres forzadas. El delito de violación en el Derecho Castellano (siglos XVI-XVIII)", *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XXVII (2005): 591-594.
- Rubio Arquez. M. "Mateo Alemán *novelliere*", *eHumanista*, 43 (2016): 44-56.
- Whitenack, J. "Bonifacio y Dorotea and the Merchandising of Love", *Hispanic Review*, Vol 58, no. 1 (Winter 1990): 57-71.



© Gerardo Piña-Rosales

“APOLO Y DAFNE”: VARIACIONES DE UN MITO EN GARCILASO DE LA VEGA Y BLANCA VARELA

LENA RETAMOSO-URBANO
The U.S. Coast Guard Academy

Resumen: A lo largo del tiempo hemos sido testigos de múltiples interpretaciones de la realidad y reinterpretaciones de una variedad de objetos artísticos. En este artículo vamos a examinar cómo el mito de “Apolo y Dafne” de Ovidio es reescrito en el siglo XVI y en el XX por el poeta español Garcilaso de la Vega y la poeta peruana Blanca Varela respectivamente. Nos vamos a enfocar en la reescritura de la metamorfosis de Dafne, a través de las diversas imágenes usadas en cada uno de los poemas para reformular el mito, y en las manifestaciones particulares de esta transformación pertenecientes a diferentes siglos. Como marco teórico, usaremos una aproximación estilística al análisis.

Palabras clave: Apolo y Dafne, Ovidio, Garcilaso de la Vega, Blanca Varela, reescritura de mitos

Abstract: Throughout time we have witnessed multiple interpretations of reality and reinterpretations of a variety of artistic objects. In this article we are going to examine how the myth of Ovidio’s “Apolo and Dafne” is rewritten in the 16th and 20th centuries by the Spanish poet Garcilaso de la Vega and the Peruvian poet Blanca Varela respectively. We are going to focus on the rewriting of Daphne’s metamorphosis, through the vari-

ous images used in each of the poems to reformulate the myth, and on the particular manifestations of this transformation belonging to different centuries. As a theoretical framework, we will use a stylistic approach.

Key words: Apolo and Dafne, Ovidio, Garcilaso de la Vega, Blanca Varela, rewriting myths

Deudas ovidianas

En “Apolo y Dafne” de Ovidio se relata la famosa historia del dios Apolo quien, después de presumir de sus habilidades supremas como cazador ante Eros, sufre su terrible venganza: ser el destinatario de la saeta de Eros (causante de heridas invisibles en contraste con las heridas visibles de las saetas de Apolo), quedando perdidamente enamorado de Dafne sin ser correspondido. Cabe mencionar que Apolo es el dios de la música, la caza, la razón, la luz y las grandes victorias, y Dafne es la ninfa o diosa menor de las aguas y de la libertad. Si bien Apolo ha sido condenado a no ser correspondido por Dafne, impidiéndosele poder asir su cuerpo ya que este está condenado a experimentar una transformación perpetua en árbol, igualmente la hace suya con el gesto de llevarse consigo el laurel (hecho de sus cabellos y cabeza transformados en la copa de un árbol) ya que este estaba destinado a las premiaciones o reconocimientos de poetas y guerreros. En otras palabras, Dafne quedaría convertida en su presa a través de ese gesto final. A diferencia del mito de Ovidio, Garcilaso de la Vega configura a ambos dioses como seres despojados de su divinidad, acentuándose de esta manera la sensualidad y el carácter casi etéreo de su encuentro erótico, ya que no hay posesión sino una irresoluble tragedia. En el mito de Varela, por su parte, se da un paso más allá y se despoja a ambos dioses de su humanidad, en aras de subrayar la multiplicidad de identidades que subyacen en el imaginario del poeta y la imposibilidad de poseer lo deseado.

¿Cómo se configura la voz de Dafne en el poema de Garcilaso de la Vega?

En el “soneto XIII” de Garcilaso, el recuento del mito de Ovidio se hace *in medias res*. Obvia la historia que está detrás de esa metamorfosis, ya que se concentra en la parte última o de cierre del mito, en una suerte de retablo “pictórico-lírico”. El causante de esa transformación no es mencionado sino hasta el primer terceto y ni siquiera aparece con nombre propio. De esta manera, el yo lírico se concentra en el personaje femenino del mito, y en su cambio radical de ninfa a árbol. Las imágenes usadas son bastante visuales, y se configuran casi como si fueran parte de la descripción de una pintura.¹ Los verbos en tiempo del pasado imperfecto enfatizan esa sensualidad o contorsión: “en luengos ramos vueltos **se mostraban**/en verdes hojas vi que **se tornaban**” (2-3). Es importante notar que el dramatismo de este poema alcanza su punto máximo con la llegada del yo lírico a través de la primera persona, lo cual lo convierte en un narrador-testigo: “vi”. Con lo cual, el mito de Ovidio queda personalizado y adquiere un manto bastante sólido de realismo. Es un mito encarnado en el imaginario del yo poético al punto de tener una inferencia tangible en la realidad lírica configurada por este.

La metamorfosis continúa y el ritmo del poema se va intensificando. Esto se ve claramente en el uso del pasado progresivo: “los tiernos miembros que aun bullendo **estaban**” (6). Es importante observar que el significado de “bullendo” viene

¹ Rasgo característico del Renacimiento y su redescubrimiento, valorización y reinterpretación de los mitos grecolatinos. En las notas a pie de página de la edición crítica de este Soneto XIII, Elías L. Rivers señala que “El verbo *vi* da a entender que el poeta miraba un cuadro mitológico” (55). Daniel Marchante también sostiene al respecto que “en la misma línea que Lapesa, Francisco Javier Escobar Borrego afirma que tanto el Soneto XIII como la Égloga III fueron inspirados por Garcilaso cuando contemplaba un grabado de Veneziano. No hay suficientes datos que corroboren esta afirmación, sin embargo, tanto el grabado de Veneziano como los textos de Garcilaso son similares” (“Mito de Apolo y Dafne: de Ovidio a Quevedo”).

de hervir y aplicado a una persona, según se recoge en la RAE, es un movimiento sumamente inquieto y agitado, con lo cual el lector vuelve a revivir esta transformación, pero ya no desde la narración del mito, sino desde la vivencia de esa experiencia cruel y dolorosa que le fue dada a la ninfa como única solución para no entregarse a Apolo. El yo lírico repara en el contraste de la inercia de la vida vegetal confrontado con el vitalismo de la carne y el espíritu que lo moldea o conduce. Así, la planta es una especie de jaula que encerrará el cuerpo deseante de Dafne a perpetuidad: “de áspera corteza **se cubrían** / los tiernos miembros... / los blancos pies... / en torcidas raíces se volvían” (5-8).

Apolo es silenciado a través del pronombre demostrativo “Aquel”. Se hace expresa su culpabilidad, pero se lo silencia. A través de este anonimato se lo equipara tal vez a la obsesión ciega del amante que cobija en su interior el sueño de adueñarse completamente del amado, lo cual, por lo que el yo lírico manifiesta, es empresa no solo imposible sino sobre todo peligrosa porque la ninfa Dafne pierde su capacidad de entregar amor como ninfa y es reclutada a sufrir un cambio radical de identidad. Lo irónico es que el amante con su dolor frente a la imposibilidad de que su amor sea recíproco, incrementa aún más esta cruel metamorfosis. Es decir, alimentaba su propia desgracia: “a fuerza de llorar, crecer **hacía** / este árbol, que con lágrimas **regaba**” (10-11). Y en el cierre, tenemos el punto cúspide de esta suerte de castigo que es amar sin ser correspondido, ya que las lágrimas del amante son la expresión más pura de su amor frustrado y es a su vez el engranaje que lo aleja cada vez más de la amada, agravando la dimensión física (un árbol cada vez más grande) de la amada.

En este poema somos testigos, junto al yo lírico, de la dimensión irracional que habita el amante al contribuir con su propio dolor a su perjuicio. En el mito de Ovidio, al menos, al final Apolo puede llevarse el laurel hecho de las hojas de este árbol a la cabeza para condecorarse como poeta y hacerlo con los demás, y establecer contacto “físico” con la amada. No obstante, en este soneto se enfatiza la soledad pura en la que queda “aquel” al no poder no llorar y con este caudal de su deseo estar destinado a configurar el cuerpo mismo del ser amado “vuelto” un ser vegetal. También experimentamos la tristeza

de ver cómo una ninfa que disfrutaba al máximo de la vida, con un profundo conocimiento y apego hacia las criaturas de la naturaleza, termina siendo cercenada de su libertad como mejor solución al problema que encarna el sentir solo odio por Apolo, ya que, según el mito, fue Cupido quien disparó a Apolo con la flecha ardiente del deseo (flecha de oro) y a Dafne con la flecha cruelísima del odio (flecha de plomo). Así pues, Dafne y Apolo estuvieron desde el inicio destinados a conocer un amor frustrado y predeterminado por fuerzas ajenas a las suyas: “El primer amor de Febo fue Dafne, la hija de Peneo, un amor que no produjo el ignorante azar, sino la cruel ira de Cupido” (Libro I. 452-53).

La ira de Eros nació a partir de ser desafiado por Apolo quien consideraba sus habilidades para cazar y vencer superiores a la de los demás, y Cupido decide darle una lección haciéndolo pasar de “cazador” de preseas temerarias a “cazado” por la fuerza invisible del deseo. En este contexto, las lágrimas de “Aquel” cobran mayor sentido porque (aunque sea de una forma siniestra) las lágrimas del amante proveen alimento constante al árbol revitalizándolo y no dejándolo morir. Dafne, aunque privada de su libertad, a través de las lágrimas del amado a quien solo puede odiar debido al conjuro de Cupido, no obstante, recibe y canaliza su amor. Es más, lo hace parte esencial de su vitalidad, ya que se convierte probablemente en su savia. De esta manera, Garcilaso nos muestra el lado trágico de esta historia, pero sobre todo el lado humano, con lo cual se diferencia del mito de Ovidio, que es más bien de carácter celebratorio dado que la transformación final de Dafne en laurel reivindica a Apolo como el mejor cazador: “A esta el dios le dijo: ‘Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrá mi cabellera, te tendrá mi cítara, laurel, y te tendrá mi aljaba [...]’” (Libro I. 557-59).

Este interés por explorar y volver a contar este mito desde un ángulo mucho más cercano al lector, al retratar de modo lírico la imposibilidad de una reciprocidad amorosa, deja entrever una dinámica erótica que nada tiene que ver con el encuentro del amante y el amado en este caso, sino más bien con la repetitiva presencia de la imagen de Dafne ante Apolo en su recuerdo, lo cual hace que Apolo estando frente al cuerpo de

Dafne en plena metamorfosis no pueda forzarse a no llorar, y “que con llorarla crezca cada día”, porque no cesa de manifestar el dolor que le provoca la ausencia de su imagen original y el recordatorio de su rechazo y su pérdida; “llora” porque es su modo de conectar con su imagen primera, que es estática y no huye de su memoria en contraste con la que está frente a él en transformación constante; y de esta forma paradójica contribuye con sus lágrimas diarias a la continuidad de su pérdida de identidad primera al alimentar su propia desgracia. Esta suerte de sensualidad encarnada y pavorosa, nacida del deseo y la huida, se vuelve tangible y casi palpable a los ojos del lector. Así lo nota Guillermo Serés cuando observa:

No puede liberarse el poeta, puesto que el fantasma, la imagen, no coincide ni con el objeto sensible ni con la idea innata y trascendente, está a medio camino (como los espíritus, como el hombre mismo) entre la sensibilidad y el intelecto, entre lo corpóreo y lo incorpóreo. De ahí que la experiencia erótica se revele a menudo como la experiencia de una tensión, la que vive el amante cuando reemplaza con la imagen fantástica a la criatura real, es decir, cuando cree ver el fantasma en la imaginación (porque sus espíritus lo han grabado en la sangre) del mismo modo que percibe el objeto sensorialmente. Es exactamente lo que le ocurre a Garcilaso cuando afirma: “mis espíritus, pensando que la vían” (v.9). (202)

Entonces, ¿no se podría hacer también un paralelismo con lo que sucede entre el lector y el texto? ¿Acaso a un nivel no somos todos Apolos flechados por una curiosidad ilimitada de descubrir nuevas perspectivas y al tratar de hacer el texto “nuestro” hubiera siempre un lado, una textura, que tiene vida propia que somos incapaces de interpretar y a lo mucho solo podemos, con nuestra insistencia en querer probar una teoría sobre un texto, “llorar” y así alejar continuamente la inagotable voz de un narrador/a o una voz lírica? Guillermo Serés observa este espacio de imposible fusión entre el creador y su creación cuando dice:

La imaginación de Garcilaso se decanta por la parte sensitiva; sus espíritus vitales no se subliman o perfeccionan: no son instrumentos válidos para “contemplar” la belleza universal a través de la particular [...]. Se limitan a su función propia: ser “intermediarios” entre

el cuerpo y el alma, vehículos de una imagen o fantasma que no alcanzará el grado de abstracción intelectual y que, por lo tanto, no participará en la belleza universal a través del amor. (200-201)

Pues bien, este poema pertenece al siglo XVI y no nos da la voz de Dafne, solo la situación en la que se encuentra confinada. Por ello, decidí hacer un análisis comparativo con el poema de la poeta peruana Blanca Varela, quien a mediados del siglo XX escribió “Destiempo”, que está conformado por IX secciones. Cada una de estas secciones también es un viaje por el amor imposible y desolado, y es allí donde compartirán semejanzas con el “Soneto XIII” de Garcilaso de la Vega, pero se diferenciarán en que por momentos pareciera que la voz de Dafne fuera la que estuviera hablando desde los confines de ese mundo al que fue aislada. No obstante, sintiéndose otra, tiene memorias de una identidad más antigua, la cual muy bien puede estar dialogando con la vida de Dafne antes de su metamorfosis. Con lo cual podríamos sugerir que este poema habla de los agentes del amor transfigurados de un modo más moderno, pero igual de cruel. El yo lírico no ha recibido como salvación a un rechazo amoroso el cambio radical de su identidad; sin embargo, no puede conciliar una identidad única. El amado y el amante en Blanca Varela son subjetividades múltiples y a su vez sin centro.

¿Cómo se configura la voz de Dafne en el poema de Varela?

Sección I

El poema “Destiempo” empieza con la inserción de una sentencia atemporal: “Se fue el día” (47). Estamos en un espacio que se encuentra vacío de tiempo. Luego, tenemos la presencia de una cobertura de piel marina que está trasladada a una superficie que le es ajena. Se pasa de lo concreto a lo intangible, sin perder la textura de lo físico, conservando la ilusión del movimiento: “las escamas del sueño giran”, donde también podemos visualizar un paraje baldío hecho de residuos de lo

que alguna vez se deseó, con una atmósfera psicodélica. En la poética de Blanca Varela todo está plagado de existencia en sus múltiples modos de manifestarse, incluso hasta desde su ausencia. También todo se encuentra más cercano al hombre, como en una suerte de sub-física. De allí que el sujeto lírico manifieste: "Todo desciende, / la noche es el tedio" (47). Todo está humanizado, pero no para idealizar al hombre sino para desacralizarlo y mostrarlo en su humana imperfección. El espejo del hombre entonces, la naturaleza, es una superficie llena de hendiduras donde su figura está constantemente en formación, sin llegar a completarse o reconocerse del todo. El espacio, al inicio sin tiempo, ahora aparece sin criaturas, apenas vivo: "En el desierto, a oscuras" (47). Si en Ovidio tenemos a Dafne convertida en árbol; en Garcilaso, un árbol irrigado por las lágrimas de un amado-odiado; en Varela tenemos a Dafne tomando la forma de un ser marino a través del cual el sujeto lírico se observa a sí mismo, en diálogo con su ser lírico. El poeta que vive dentro del ser humano se encuentra como la ostra en el desierto, fuera de su hábitat natural: "temerosa del amor/la ostra llora a solas. /Caen las lívidas hojas de tu frente, te alejas, negra burbuja sin destino" (47). Ese tú a quién se dirige el yo lírico da la apariencia de ser un tú desdoblado, de un yo que encuentra resonancia en el eco de su propia voz enmascarada en una segunda persona. En esta primera sección hay una transfiguración también producto del amor, el amor que enlaza a la figura del poeta con las criaturas que pueblan su imaginario, que lo poseen a través del lenguaje, que lo liberan apresando su tiempo y espacio individual. El poeta está representado entonces como un ser dafniano, un árbol irrigado por las corrientes de su imaginario, un ser fuera de su naturaleza prescrita. El poeta es un ser transfigurado. Así se dirá:

Se abren súbitamente mil calles,
 arrecifes en llamas
 retienen tu cuerpo helado como una lágrima,
 nada te hiere,
 el coral clava su garra en tu sombra,
 tu sangre se desliza, inunda praderas,
 salta de las ventanas como un rojo sonido
 y todo esto no es sino el otoño. (47)

Sección II

En esta segunda sección tenemos al yo lírico haciendo un pedido a una segunda persona, su ser de poeta, pidiendo por un momento más de transfiguración: “Estréchame las manos, / la única luz que nos queda”. Siendo la ostra un ser de agua también anhela ser algo más o diferente, y en esta constante alternancia entre lo que se es y lo que se desea ser, radica el momento poético, el momento en el que a pesar de sí misma, Dafne sigue contorneándose dentro de su cuerpo metamorfoseado, por ello se dirá: “no me dejes olvidada / en la cima de una ola”. Así como en el mar, las olas van y vienen, avanzando y retrocediendo, el poeta también oscila entre su identidad humana y la animal, vegetal o material, entre su ser individual y su ser lírico y esa unión amorosa irreconciliable entre ambos:

As to the poetical Character itself...it is not itself—it has no self—it is every thing and nothing. It has no character—it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated—. It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the chameleon Poet. It does no harm from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation. A poet is the most unpoetical of any thing in existence because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none, no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s creatures. [...] but even now I am perhaps not speaking from myself: but from some character in whose soul I now live. (Keats 387)

El yo lírico sitúa este horizonte en un desdoblamiento subjetivo múltiple, en medio de una audiencia interior, expresando un llamado a esa pluralidad que lo alberga, por ello se dirá:

Aléjate

Aparten ese frío paisaje de cipreses,
escombren esos náufragos que ocultan el horizonte.

La vida es una noticia conmovedora.

Atravieso el desierto,
la terrible fiesta en el centro de un cielo derribado.
Estoy casi olvidando. (48)

Ahora el yo lírico se hace uno con “la ostra”, ya que no se está en el desierto siendo observado por una tercera persona, sino que tenemos la voz en primera persona, subrayando la voz animalizada, camaleónica del yo lírico, que va perdiendo consciencia de sí.

Sección III

En esta sección hay una atmósfera innegablemente apocalíptica. Las raíces están arrancadas y la vida torturada: “Hay un árbol talado en esta historia” (48), una transformación interrumpida, el tiempo ya no solo se ha ido, sino que se encuentra sin ser o sin una entidad que lo haga visible: “¿Es de día? ¿Es de noche? / Murió la araña que medía el tiempo” (48). Lo único que queda es toda forma de impedimento: “viejo muro”, “familia de sombras”. Es decir, lo poético se ha insertado en lo real y lo real colapsa o tambalea: “El rayo ha perfumado ferozmente nuestra casa. / Tenemos sed, tenemos prisa por golpear / con el hueso de una flor en la tiniebla” (48). Es interesante el uso de la primera persona en plural también, ¿son acaso las múltiples identidades que el poeta lleva dentro o es que la poesía es de autoría colectiva?, de esta manera, el poeta estaría convocándonos en su llamado, en su transfiguración. Esa nueva familia de sombras podría ser una nueva generación de lectores cuyas sombras sin cuerpo son las palabras que el poeta escribe a partir de las cuales los lectores se irán reconociendo y desconociendo simultáneamente.

Así como Dafne desobedece a ser poseída por Apolo y le pide a su padre que la transforme en cualquier otro ser para seguir siendo libre, renunciando así a rasgos esenciales de su cuerpo y su identidad, el lenguaje poético se presenta aquí como sujeto que visibiliza una desobediencia, ya que el lenguaje lleva el ser, pero sin determinarlo nunca, como un contenedor que está variando siempre dentro de una ilusoria mismidad:

For this 'I' that you read is in part a consequence of the grammar that governs the availability of persons in language. I am not outside the language that structures me, but neither am I determined by the language that makes this 'I' possible. (Butler xxvi)

Sección IV

En esta sección, el yo lírico enumera las instancias en el mundo que lo colman de dicha, las cuales están hechas de elementos fragmentados y sueltos, de atmósferas evanescentes, barnizadas con una piel apenas rastreable a través de menciones a lo urbano:

Este es el mundo que amo.
 Quiero un cielo veloz,
 la mañana distinta, sin colores,
 para poner mis ángeles,
 mis calles donde siempre hay humo y sorpresa.² (48-49)

Sección V

Aquí, el yo lírico observa y describe la extraña naturaleza de la nube y compara el ser del poeta, en secciones previas reflejado en una ostra, con aquélla. Así como la nube es de una materialidad cambiante e inasible, lo es la voz del poeta también, cuya propiedad no coincide con los límites del tiempo y

² Verso que también puede estar incorporando un sentimiento de nostalgia hacia la ciudad gris, agitada y bastante contaminada de Lima.

el espacio, sino que siempre va más allá, en exceso: "There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet. This is the best part of these men's farms, yet to this their warranty-deeds give no title" (Emerson 8). Por ello dirá:

Continuaba,
migradora,
llave del torbellino
como una gota pura
preñada de su propia existencia. (49)

Sección VI

En esta sección el yo lírico se desdobra y vuelve a dirigirse a sí mismo y al ejercicio imposible de decirlo finalmente todo a través del ejercicio poético; al punto de que ni siquiera ya tiene que ver con su naturaleza de ser mortal porque desafía a la inmortalidad misma señalando que ni siquiera esta podría dar cuenta del mundo propio que configura el universo poético. O visto de otra manera, que solo la imposibilidad de lo eterno acerca al hombre a la experiencia de lo infinito, porque lo infinito en sí mismo no puede dar cuenta de su ser.

Thus, the essence of the poetic problem, as I understand it, lies in the conflict between reality and desire, between appearance and truth, which permits us to attain a glimpse of that complete world that we know nothing of, "the divine idea of the world that lies at the foot of appearances," according to the phrase of Fichte. (Cernuda 43)

Es decir, la eternidad cercada por el devenir, como diría Ortega y Gasset: "El yo y sus circunstancias". Así se dirá:

tú no eres sino una pálida burbuja
navegando al golpe del aliento,
un negro trino,
el sol que sale dentro del pecho
en mitad de la calle,

un silencio en la música dura
de la ciudad sin límites.

Para atravesar ese océano
ese golpe de luz en la siesta,
no bastaría la eternidad. (50)

Sección VII

Hasta el momento se han trazado espacios oníricos, aislados con lo que se ha instalado una atmósfera de estar situado constantemente en los extremos: el sueño, la cima de una ola, el desierto, la nube. Ahora se describirá el espacio subjetivo también como una zona física, la de la superficie de la piel y se le dará un color ambiguo, que no termina de manifestarse: “Toda la palidez inexplicable es el recuerdo” (50). Así como Apolo no puede deshacerse del “castigo” al que Cupido lo condenó al haberle disparado a él la flecha de un amor que no conoce fin y a su amada, la flecha con todo el sentimiento opuesto al suyo, consolidándose entonces un encuentro amoroso y recíproco destinado a nunca darse, el ser lírico y el ser del mundo no pueden tampoco hacerse uno. Apolo llora de dolor ante este imposible y con sus lágrimas acrecienta la posesión tangible de su deseo; el yo lírico se frustra ante la imposibilidad de envolver a la visión y a la realidad en un solo cuerpo armónico. Por ello enfatizará esta brecha:

Travesía de muralla a muralla,
el abismo es el párpado,
allí naufraga el mundo
arrasado por una lágrima. (50)

Esta suerte de ejercicio poético que trabaja a todas luces en contra de sí mismo, para evidenciar la huella inexistente de lo etéreo, ha sido lúcidamente observado también por Luis Cernuda a quien citamos previamente: “So the poet tries to fix the transitory beauty of the world that he perceives, relating it to the invisible world that he senses, and when he grows

weak and fails in this unequal struggle, his voice...weeps, still enamored, for the loss of what he loves" (Cernuda 45). El mundo naufraga en las compuertas que demarcan el sentido de la visión, donde lo macro está atado por un cordón umbilical a lo micro, donde no hay eternidad sin mortalidad, donde se sella el pacto a "destiempo". Pero si bien en Garcilaso, las lágrimas de Apolo contribuían a la metamorfosis de Dafne y, en consecuencia, a su encarcelamiento dentro de otra forma de la naturaleza –un árbol–, y la voz de Dafne quedaba apagada; en Varela, Dafne toma la palabra y habla desde ese encierro.

Sección VIII

El árbol al que Dafne ha sido confinada es vida: "Despierto. // Primera isla de la conciencia: // un árbol" (50). A Dafne no se le dio la oportunidad de elegir el amor, se lo impuso, y ante esto ella decidió sacrificar la forma de su cuerpo mas no su libertad, porque incluso dentro de ese árbol ella seguía aferrada a la vida, lo cual manifiesta un gran sentido de la resistencia y un gesto de extrema resiliencia, pero como es un ser en constante fluctuación, con un aspecto físico que desdice su identidad, se la aísla: "El temor inventa el vuelo. / El desierto familiar me acoge. / Alguien me observa con indiferencia" (51).

Sección IX

En esta sección el yo lírico se enfoca en el sentimiento amoroso en sí mismo como experiencia que convoca a un desnudamiento existencial, por eso el amante queda luego de este vértigo "con las manos vacías, / con el tiempo que se enciende de golpe/ fuera del paraíso" (51). Es decir, devuelto a su condición de mortal que se balancea entre la felicidad pasada o anticipada pero raramente en la encarnada:

Conozco una isla,
mis recuerdos,
y una música futura,
la promesa. (51)

¿Adónde va Dafne con su cuerpo metamorfoseado en árbol? En el mito de Ovidio queda hermosamente transformada en árbol, con su pecho vuelto tronco; brazos, ramas; y cabeza, copa. De sus ramas y hojas, Apolo hace un laurel y de su madera, su cítara. Dafne acepta acompañar a Apolo como árbol mas no como esposa. En el poema de Garcilaso de la Vega, aunque no oímos la voz de Dafne, a través de sus contorsiones y la carnosidad de su metamorfosis, podemos apreciar que el poeta ha hecho de ella un cuadro vivo de una metamorfosis perpetua. Apolo ya no es solo poeta sino hombre y ya no solo se contenta con llevarla como árbol, sino que quiere la compañía de otro ser, y ambos quedan petrificados en una perpetua danza de búsqueda y huida.

En el poema de Varela, Apolo y Dafne ya no son más amantes y amados en el sentido puramente erótico o amoroso del término sino también en el sentido creador de esa acepción. Apolo es el poeta, el ser humano, el yo lírico intercambiablemente y Dafne es la poesía. Apolo y Dafne ya no son dos entidades dicotómicas, sino que más bien habitan el ser individual del poeta. Las lágrimas también representan la palabra que construye y destruye, que delinea paraísos, pero también naufragios, una suerte de residuo o ceniza verbal que da cuenta de que alguna vez se fue algo más que vida o que muerte, que acto, sangre, sueño o pensamiento, sin dejar de ser un punto casi invisible en el universo. Así, este poema termina con los siguientes versos: “Y voy hacia la muerte que no existe, / que se llama horizonte en mi pecho. / Siempre la eternidad a destiempo” (51).

Y desde ese horizonte, tanto Ovidio como Garcilaso y Varela, instalados en su tiempo y espacio, en su siglo y contexto, en su imaginario particular y humano, bebieron de la fuente que calma la sed de los que se permiten maravillarse, y esa calma está hecha de una sed desprovista de saciedad.

Bibliografía

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge Classics, 2007.
- Cernuda, Luis. "Words Before a Reading." Selected poems, edición bilingüe. Trad. Reginald Gibbons, Berkeley, University of California Press, 1977, pp. 42-47.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesías castellanas completas*. Edición e introducción de Elías L. Rivers. Madrid: Editorial Castalia, 1996.
- Emerson, Ralph W. *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson: Nature Addresses and Lectures. Vol. 1*. Boston - New York : Houghton, Mifflin, [1903-1904].
- Gibbons, Reginald, ed. *The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art*. University of Chicago Press, 1989.
- Keats, John. *The Letters of John Keats*. Vol. I. Ed. Hyder Edward Rollins. Harvard University Press, 2002.
- Marchante, Daniel. "Mito de Apolo y Dafne: de Ovidio a Quevedo". *Bohemio de Hojalata*, 28 Apr. 2014, <https://elbohemiodehojalata.wordpress.com/?s=dafne>
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

ECOS DEL PIRATA ESPRONCEDEANO
EN LA NOVELA *MOROLOCO*, POR LUIS ESTEBAN¹

JEFFREY OXFORD
Midwestern State University

Resumen: *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho* (Luis Esteban, 2019) demuestra una clara deuda a “Canción del pirata” (José de Espronceda, 1835). Ambos, el pirata y el narco, son “reyes”; uno, el “rey del mar”, el otro, “rey de los narcos del Estrecho”. Los dos están glorificados a pesar de ser personajes marginalizados y sin la mar ninguno de los dos sería el magnate transnacional que es. Y las dos obras reflejan una realidad histórica. Sin duda, en la novela hay más que vestigios duraderos del Romanticismo o de Espronceda; hay una clara deuda al poeta decimonónico.

Palabras clave: Espronceda, Luis Esteban, *Canción del pirata*, *Moroloco*, personaje marginalizado

Abstract: *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho* (Luis Esteban, 2019) shows a clear debt to “Canción del pirata” (José de Espronceda, 1835). Both, the pirate and the drug dealer, are “kings”; one, the “king of the sea,” the other, “king of the Nar-

¹ Una versión previa de este ensayo fue leída en el 26th Congreso Internacional de Literatura Hispánica, un congreso virtual en junio de 2020). Quisiera agradecerle al público sus comentarios y observaciones en cuanto al tema.

cos del Estrecho.” The two are glorified despite being marginalized characters and, without the sea, neither of them would be the transnational magnates that they are. And the two works reflect a historical reality. Without a doubt, in the novel there are more than lasting vestiges of Romanticism or Espronceda; there is a clear debt to the nineteenth-century poet.

Key words: Espronceda, Luis Esteban, *Canción del pirata*, *Moroloco*, marginalized character

Para 1859 ya se reconocía “Canción del pirata” (José de Espronceda, 1835) como una de las obras más importantes del Romanticismo español; en ese año figuró –junto a solo 23 otros– como uno de los poemas “les plus connues” (Gomes de Souza x) de lengua española en la *Anthologie universelle: Choix des meilleures poésies lyriques de diverses nations dans les langues originales*. Hoy en día, el Ministerio de Educación del gobierno de España indica en una de sus páginas web de información pedagógica que “[s]in duda [es] uno de los poemas icónicos del Romanticismo español” (“Espronceda”) mientras que otros sostienen que es el mismo manifiesto de tal movimiento. La editora de la obra poética de Espronceda, Juana de Ontañón, afirma en su prólogo que el estribillo del poema –“Que es mi barco mi tesoro, / que es mi Dios la libertad...”– “es la esencia del movimiento romántico” (Espronceda xxxvii). Más específicamente, la importancia del poema se debe, entre otras razones, a su lirismo, su glorificación de uno de los personajes más marginalizados de la sociedad (el pirata), su exaltación de “un individualismo belicoso” (Espín Templado 59) y su escepticismo hacia conceptos tradicionales de la religión. Madela Boukari postula que “La *Canción del pirata* es una crítica abierta contra la visión tradicional restrictiva que tiene la sociedad de los conceptos de Dios, [...un Dios] de prohibiciones y de limitación de las facultades y capacidades del hombre” (155), argumentando que

Es justamente contra esta concepción tradicional de Dios que Espronceda reacciona proclamando la libertad como el Dios del pirata: ‘que es mi Dios la libertad’. Eso significa que para Espronceda Dios no constituye un freno, un límite a las capacidades del hombre, sino todo lo contrario: el Dios al que el pirata rinde culto es un Dios de apertura que le permite fomentar e incrementar sus capacidades como ser humano. (156)

Al combinar estos elementos de lirismo, marginalización, individualismo y una nueva visión de Dios dentro de un poema, Espronceda crea, en palabras de Piñeyro, “algo casi perfecto, una de esas raras composiciones acabadas en que realiza el artista precisamente lo que ha querido conseguir y dejan á un tiempo satisfechos tanto al lector menos cultivado como al crítico literario más exigente” (420).

Aunque la novela de Luis Esteban, *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho* (2019), lleva impresa muchísimo menos tiempo que la obra de Espronceda, y por eso no ha podido recibir ni la publicidad ni el reconocimiento de ésta, la deuda del autor contemporáneo al poeta decimonónico es bastante obvia. El personaje principal, el marginalizado Rachid Absalam (alias “Moroloco”), procede de la clase humilde de El Saladillo (Murcia, España) pero ha llegado a ser “rey de los narcos” transgibraltar por su individualismo profundo, por ser el mejor piloto de lancha que haya habido, por su descaro al imponer y proteger sus intereses empresariales y por su mofa del “civilizado” orden social y las siguientes estructuras políticas. De hecho, mucho antes del final de la novela el lector entiende claramente que Rachid es casi una divinidad intachable entre los narcos y en la sociedad, cualquier autoridad que se opone a Moroloco – incluso los individuos y funcionarios más inocentes e incorruptibles – es sobornada, extorsionada u obligada por medio del subterfugio o el asesinato a abandonar su puesto de autoridad y oposición a Rachid. Es decir, como en el caso del pirata de Espronceda, sin duda se puede afirmar en cuanto a Moroloco que su barco es su tesoro; su dios, la libertad; su ley, la fuerza y el viento²; su única patria, la mar.

² Como se verá más adelante, “viento” podría ser sinónimo de “rapi-

No es el intento de este ensayo abordar la cuestión de la veracidad o la inexactitud histórica de los estereotipos actuales más comunes de la figura del pirata. Sin embargo, para mejor explicar la similitud entre las dos obras bajo estudio aquí, sí hay que mencionar que el pirata esproncedeano corresponde mejor al de los años tardíos de la llamada “Edad de Oro” de la piratería, específicamente la década entre 1716-1726 (Hanna), ya que el personaje poético obviamente reconoce que la posibilidad de su ejecución sí existe: “¡Sentenciado estoy a muerte! / [...] / Y si caigo / ¿qué es la vida? / Por perdida / ya la di, / cuando el yugo / de un esclavo / como un bravo / sacudí” (25). Es decir, la presentación del pirata de Espronceda refleja la glorificación por el poeta, y por los románticos, del bucanero rebelde e independiente del siglo XVIII más que la de sus compatriotas menos independientes y empresariales de siglos anteriores, estos siendo empleados por varios gobiernos en una estrategia ofensiva de guerra fría contra, más que nada, la corona española. Snyder, de hecho, indica que “[c]erca de 10.000 piratas operaron en Inglaterra durante la década de 1560. Al *otorgar licencias* a ciertos piratas por medio de la emisión de cartas de represalias y comisiones, [la reina] Isabel creó una flota de corsarios que suman más de dieciséis mil en 1582” (3-4, énfasis añadido).³ En otras palabras, se podría argumentar que los piratas de la Reina Isabel de Inglaterra eran en cierto modo cuasi-empleados del estado, o *semi-funcionarios*.

Esta cuestión acerca de que si los piratas de los tiempos isabelinos eran totalmente comerciantes individuales o si respondían verdaderamente a la Reina se ve en el hecho de que “Cuando terminó la Guerra de Sucesión española en 1713, la Armada Real reinó suprema en los mares. Con la paz en la mano, los comerciantes británicos querían expandir sus rela-

dez”, especialmente en cuanto a la descripción del personaje de Luis Esteban pero también en cuanto al pirata de Espronceda, como en la expresión: “como el viento”.

³ La cita original está en inglés: “Nearly 10,000 pirates operated in England during the 1560s. By licensing certain pirates through the issuance of letters of reprisals and commissions, [Queen] Elizabeth created a fleet of privateers that number over sixteen thousand by 1582”.

ciones comerciales por todo el mundo. La piratería no favorecía el comercio marítimo, así que Gran Bretaña comenzó un esfuerzo concertado para acabar con la piratería en las Indias Occidentales” (Wombwell 12).⁴ El pirata de Espronceda corresponde a este período de tiempo; no está bajo control estatal. Como él indica, “han rendido / sus pendones / cien naciones / a mis pies” (25). Este es más un comerciante de espíritu libre y rebeldía contra la autoridad gubernamental, un empresario internacional de primer rango con una autoestima enorme y una habilidad impresionante de hacerse parecer más benévolo de lo que es: “En las presas / yo divido / lo cogido / por igual: / solo quiero / por riqueza / la belleza / sin rival” (25). La idea de que él es persona igualitaria que solo desea para sí mismo la belleza sería un logotipo de *marketing* envidiable por cualquier ejecutivo multinacional hoy en día.

El magnate más contemporáneo de Esteban también se alaba extensivamente a sí mismo y a su benevolencia, apuntando las varias maneras en que ha contribuido a El Saladillo y a la economía fronteriza, diciendo que sin él no habría empleo para los jóvenes. Sin embargo, es más atrevido que el pirata esproncedano; incluso se jacta de que tiene más dinero del que puede gastar y que su permanencia en el comercio contrabandista es más que simplemente una búsqueda de belleza: “conseguido el dinero, solo resta el poder” (16) y “La información es poder” (16). De hecho, el modelo de negocios de Moroloco es bastante simple:

¿Tienes un problema? Rachid te lo resuelve... y me debes una.

¿Necesitas dinero? Rachid te lo presta, te lo regala incluso... y me debes una.

¿Alguien te acosa? Rachid se encarga... y me debes una.

Soy una puta ONG, Gayumbeo Sin Fronteras, con la ventaja de que, para recabar mi auxilio, no necesitas rellenar formularios, presentar

⁴ La cita original está en inglés: “When the War of Spanish Succession ended in 1713, the Royal Navy reigned supreme on the seas. With peace at hand, British merchants wanted to expand their trading relations throughout the world. Piracy was not conducive to maritime commerce, thus Britain began a concerted effort to end piracy in the West Indies”.

documentación ni inscribirte en una lista de solicitantes. No tienes que acreditar tu pobreza, tu drogodependencia ni tu ludopatía. Solo has de husmear un poco por ahí, encontrar a alguno de mis hombres y pedir una cita conmigo. Tu problema está resuelto...
...pero tu culo es mío. (28, elipsis en el original)

Aunque el período de tiempo en que vivía el pirata de Espronceda sea considerado insignificante por algunos, sí revela una distinción importante entre las dos obras y los dos personajes bajo estudio. Mientras que el pirata de Espronceda es independiente y libre de control/colaboración gubernamental de cualquier tipo, el de Esteban sí utiliza sus contactos y servicios en un empleo para los servicios de inteligencia de ambos, España y Marruecos. De hecho, lo recluta la Guardia Civil española, quienes habían sido informados por las autoridades marroquíes que Moroloco era la figura más poderosa del bajo mundo y la única con la habilidad y logística adecuadas para infiltrarse en las células yihadistas. La Guardia Civil, en cambio, le da permiso de encabezar la red de importación de cocaína a la península a cambio de que él le proporcione al gobierno español información acerca de las infiltraciones y actividades planeadas por los yihadistas. Obviamente, Rachid no teme detención alguna y aun menos estar “sentenciado a muerte”; de hecho, los jefes del comisario Zabalza le exigen que no detenga a Moroloco debido a la importancia de este en la lucha nacional antiterrorista. Zabalza, sin embargo, en sus pesquisas descubre que el conductor automovilístico que había atropellado y matado a su hijo joven hacía un par de años, estaba drogado con mercancía importada por Moroloco, y no puede dejar que Rachid continúe traficando impunemente. Así, y a pesar de las órdenes de sus superiores, manda a sus hombres que confisquen y destruyan las drogas encontradas y poco después le entrega de manera anónima a la prensa videos y transcritos de conversaciones secretas entre el director de la campaña del nuevo Presidente del Gobierno y varios otros hombres, supuestos aspirantes al mismo cargo político. Estos materiales muestran ambos, el acuerdo ilícito entre las partes de aceptar sobornos para avanzar la carrera de Jesús Osorio y la recepción de tal dinero, dinero que proviene –según los números en los bille-

tes- del comercio de su “amigo”, el narcotraficante Moroloco. Debido a estas revelaciones, el Presidente tiene que dimitir, y Moroloco pierde millones de euros, toneladas de drogas y el apoyo y la protección jurídica de los oficiales sobornados. A pesar de todo eso, la novela termina con Rachid todavía reinando supremo como el “rey de los narcos del estrecho”; de hecho, está de nuevo en su lancha evadiéndose del policía mientras lleva a cabo otra operación de transporte de drogas y jactándose de su habilidad de superarlo todo, incluso la oposición más fuerte. El bueno de Zabalza, mientras tanto, ha renunciado a su puesto de comisario y está a punto de regresar a Madrid, sabiendo que ha perdido el terreno moral en su lucha contra Moroloco y no queriendo sufrir más extorsión resultante de la interacción enrevesada entre su mujer y la esposa de Moroloco.

Aunque no sea el caso de que “han rendido / sus pendones / cien naciones” abiertamente a los pies de Moroloco, sin duda hay cierto servilismo implícito por parte del gobierno español hacia el narcotraficante cuando la Guardia Civil lo busca y le pide ayuda en sus investigaciones de, e iniciativas contra, los yihadistas. Además, al final de la novela, Rachid se jacta de que,

En Campo de Gibraltar mi voluntad sigue siendo ley y mis sugerencias, órdenes inapelables [...]. Tengo [...] mil lenguas que me informan. Agentes secretos de dos Estados negocian conmigo, disputándose mis soplos. Puedo infiltrarme en cualquier organización, evitar e instigar atentados y eliminar impunemente a mis enemigos. Inspiro respeto a mi alrededor, soy el macho alfa de la manada. Las mujeres más bellas me desean, los hombres más duros me temen. (504-05)

Esa emoción, el temor, es un motivador bastante poderoso que los dos, Moroloco y el pirata de Espronceda, utilizan para su beneficio; de hecho, Espronceda indica que “Bajel pirata que llaman / por su bravura el Temido / en todo mar conocido / del uno al otro confín” (24-25) mientras que el pirata mismo declara que “yo soy el rey del mar, y mi furia es de temer” (25). En modo similar, Moroloco –el “rey de los narcos del Estrecho”– obviamente mete miedo a todos los que se atreven a interferir en sus planes o no seguir sus órdenes: él es, de he-

cho, el único capaz de exigir que todos los contrabandistas se reúnan para mejor organizar/dividir las zonas de importación y, a la vez, imponerles a todos un código de comportamiento y un impuesto empresarial para el beneficio de todos. No siente remordimiento al eliminar incluso a sus confidentes de más confianza cuando las acciones o la “traición” de ellos resultan en una pérdida de ingresos. La Guardia Civil española arregla el compromiso antemencionado con él porque saben ellos que él es el único con bastante dinero, capacidad logística y la desfachatez “del uno al otro confín” (es decir, España y Marruecos) para poder infiltrarse en el movimiento yihadista. Incluso en las semánticas, las obras de Espronceda y Esteban se aproximan en cuanto a sus zonas de influencia: el pirata de Espronceda navega y trabaja de “uno al otro confín” mientras que el narco de Esteban trafica en la península y en Marruecos, siendo “El Límite” (sinónimo de “confín”) el lugar de sus negocios.

Aunque el argumento de la narrativa en sí trata de los conflictos surgidos a raíz de la guerra absoluta del comisario Zabalza contra las drogas ilegales versus la campaña de Moroloco para mantener su estatus como “el rey de los narcos del Estrecho”, el lector sí vislumbra los principios del imperio de Moroloco. Sus comienzos en el mundo de la importación se dan cuando él y su íntimo amigo de niñez, Willy, convencen a los reyes de los narcos de aquel entonces, Zipi y Zape,⁵ para emplearlos como piloto de *lancha* y experto en logística. “Cruzábamos el Estrecho dos veces por semana, burlando a los helicópteros de la Nacional y a las patrulleras de la Guardia Civil y de Vigilancia Aduanera. éramos unos putos demonios, la peor pesadilla de las fuerzas de seguridad. [...] Faenábamos a calzón quitado, a puro huevo, con escasa prudencia y abundante testosterona” (23). La semejanza lingüística entre la novela y el poema se destaca en descripciones de sus viajes, el temor que

⁵ Incluso aquí el autor Esteban hace hincapié en la idea romántica de la literatura como “of and for the common man” (Rigby 61): Zipi y Zape son los nombres de dos personajes de tiras cómicas (dos gemelos traviesos) creados por José Escobar (¡qué apellido más apropiado en cuanto a la novela bajo estudio!), en 1947. Son tan populares que incluso hoy en día continúan siendo publicados y representados en España.

imponen y su falta de esmero: Rachid insinúa que su vida está en la mar (“Cruzábamos el Estrecho dos veces a la semana”), que “éramos [...] la peor pesadilla de las fuerzas de seguridad” y que trabajaban con “escasa prudencia”. De manera parecida, el pirata esproncedano testifica que “no hay playa / [...] que no sienta / mi derecho”, que “A la voz de ¡barco viene! / es de ver / cómo vira y se previene / a todo trapo a escapar: / que yo soy el rey del mar, / y mi furia es de temer” y que “si caigo / ¿qué es la vida? / por perdida / ya la di” (25). Es decir, dentro de poco Moroloco se convierte en figura contemporánea del pirata, y empieza a utilizar sus habilidades como el piloto de lancha más rápido, más poderoso y más temido y a establecer su propio imperio de contrabando. En las palabras de Rachid, esta inversión comercial ahora se compone de “una fortuna cuya cuantía exacta desconozco, pero que no podría gastar en trescientos años que viviera” (16).

Muy al estilo del personaje principal de Espronceda, el narcotraficante también está definido por su barco. El bergantín era uno de los barcos más rápidos y maniobrables en el siglo XIX y el del pirata poético estaba armado con veinte cañones. Espronceda enfatiza la rapidez del barco y del piloto al escribir que “viento en popa a toda vela / no corta el mar, sino vuela” (25). Obviamente, después del invento del motor fueraborda en 1886 (es decir, posterior a Espronceda), los navegantes con una necesidad de velocidad ya no dependían de los barcos de vela, daba igual su rapidez; así, no tiene sentido que Moroloco pilote un bergantín. En lugar de ese estilo de transporte, su barco es la más moderna lancha, esa lancha de carreras semirrígida, rápida y maniobrable, preferida por los contrabandistas. Y Moroloco tiene la mejor que puede comprar el dinero: “bólidos náuticos que cuestan más de trescientos mil euros” (31) compuestos de “once metros de eslora y cuatro motores de trescientos cincuenta caballos” (501-02). Mientras que la mayoría de las lanchas en la vida real tienen típicamente tres motores de ese tipo –y pueden cruzar el estrecho, según los expertos, cargadas por completo a una velocidad aproximada de 75 millas por hora (Cañas)– las lanchas de Rachid tienen cuatro de esos motores y así pueden cruzar a una velocidad aun más grande. Incluso a la “mera” velocidad de 75 mph, sin embargo, fácilmente se po-

dría argumentar que, como en el caso del pirata de Espronceda, los barcos de Morolo “no corta[n] el mar, sino vuela[n]”.

Evidentemente, como es el caso con la estética preferida de los Románticos, un elemento importante de la narrativa de Esteban es el enfoque central en un personaje marginalizado de la sociedad, aquí un narcotraficante. Y aunque algún aspecto tangencial de los peligros de la adicción a las drogas aparezca de vez en cuando en la novela, los “beneficios” resultantes de la supervivencia y crecimiento de la empresa de la importación ilegal de narcóticos y la glorificación del antihéroe Rachid, claramente superan las inconveniencias de las drogas ilícitas. El narrador retrata al comisario Zabalza opinando que “Generaciones enteras de jóvenes ven en la droga la única salida viable a la pobreza; los chavales no adoran a los futbolistas ni a los cantantes, sus mitos son Pablo Escobar y Carlos Lehder, y sus series favoritas, *Narcos* y *Breaking Bad*” (77-78). Moroloco, por supuesto, afirma que él provee oportunidades de empleo que de otro modo no existirían en las proximidades de la frontera, que los problemas causados por la pobreza están aliviados por su largueza, que un número desconocido de atentados terroristas por todo el país se evitan por sus pesquisas y que un código disciplinario de conducta está impuesto sobre un segmento de la sociedad sin ley debido a su deber cívico. También asevera que, debido a su empresa de contrabando, “En El Saladillo las personas son felices, dignas, dueñas de sus destinos. Los niños son potros salvajes; las mujeres, ciclones de vida; los hombres, machos en el sentido más recto de la palabra” (15). De hecho, como Rachid es hijo nativo de la zona, y el autor posee tanta destreza literaria y emocional, el lector percibe que el narcotraficante conoce el área y sus habitantes mejor que el madrileño, y recién llegado, Zabalza y hasta cierto punto empieza a sentir cierto deseo por su bienestar.

Además de la glorificación de un personaje marginalizado –y criminal– de la sociedad, la novela de Esteban presenta otras similitudes al poema de Espronceda. Las dos obras son creaciones de ficción con un “contexto [...] inspirado en la realidad” (Esteban 11). Históricamente, la piratería era un obstáculo tanto al establecimiento de una sociedad capitalista más civilizada como al afloramiento de una clase media en los siglos XVI

y XVII. Ciertamente, como se ha mencionado anteriormente, el personaje titular del poema de Espronceda representa y describe un período histórico en que los bucaneros exhibían su supremacía en los mares y había una percepción generalizada de la devastación que imponían en las rutas navales y comerciales legítimas. Además, el pirata de Espronceda refleja la falta de respeto, incluso el desprecio, hacia las leyes de la civilización al declarar que “¡Sentenciado estoy a muerte! / Yo me río: / no me abandone la suerte / y al mismo que me condena, / colgaré de alguna entena, / quizá en su propio navío” (25). Esa marginalización de las normas de la sociedad es tal que el pirata incluso expresa un estado de tranquilidad en medio del caos: “Y el trueno / al son violento, / y del viento / al rebramar, / yo me duermo / sosegado, / arrullado / por el mar” (25). De manera parecida, tal es el renombre de los narcos, y Moroloco en particular, que casi se puede decir que estos mismos cuatro elementos reflejan el contexto histórico-cultural que se ve en la novela de Esteban: su supremacía sobre las áreas bajo su control es tal que Zabalza tiene prohibida su detención; la devastación que imponen las drogas y Rachid sobre el comercio y empleo legítimos es soberana; existe un desprecio de las normas y leyes de una sociedad civilizada; y hay una omnipresencia de violencia en sus asuntos y cultura con la que se siente tranquilo. Como el “rey de los narcos del Estrecho”, sin duda el narco de Esteban personifica la versión más descarada de estas características.

Otra característica que comparten el poema de Espronceda y la novela de Esteban tiene que ver con el narrador. La obra decimonónica está escrita principalmente en primera persona; es un tipo de autobiografía lírica contada desde el punto de vista del pirata. Como Izquierdo indica, “La estructura del poema es sistemática y se divide en una presentación y cinco partes rematadas por un estribillo”. La presentación –los primeros dieciséis versos– están en tercera persona, pero el resto del poema –noventa versos– están en primera persona; es decir, aproximadamente 85% del poema aparece en formato autobiográfico. La novela de Esteban, sin embargo, se compone de 26 capítulos, más un epílogo, centrados en dos personajes principales: el narco Moroloco y el comisario Zabalza. De manera interesante, la historia la cuenta totalmente un narrador en ter-

cera persona excepto en los 14 capítulos (y el epílogo), o partes de tales, que comunican los pensamientos, los sentimientos o las acciones de Moroloco; todos esos están en primera persona. Es decir, cuantitativamente, en cuestión de número de páginas, aproximadamente la mitad de la novela es una autobiografía (es decir, en primera persona) contada por el narco Rachid Absalam. El resultado, entonces, es que un porcentaje tan elevado de la historia contada en primera persona, y el hecho de que Moroloco es el único de todos los personajes que cuenta su propia versión de los eventos en primera persona, resultan en que el lector cree que el autor está validando la versión de la historia narrada por Rachid, priorizando su voz sobre lo que dicen/piensan los otros, de manera parecida a lo que hace Espronceda con su pirata.

Para concluir, *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho*, por Luis Esteban, demuestra una influencia clara de *Canción del pirata* por José de Espronceda. Aunque no puedo afirmar que el novelista con propósito se sentó y tomó la pluma para transcribir el poema decimonónico en una versión más actualizada, ni puedo afirmar que lo tomó concienzudamente como modelo de trabajo para su propio *opus magnum*, son bastante obvios los ecos del poema por toda la novela. Ambos, el pirata y el narco se llaman –y explican por qué se llaman así– “rey”; uno, el “rey del mar”, el otro, “rey de los narcos del Estrecho”. Los dos, por sus acciones y mofa de la sociedad civilizada, deben ser personajes marginalizados hacia los cuales no se debe sentir mucha simpatía, pero en vez de eso ellos están glorificados y exaltados en las obras literarias por sus ilegales actividades comerciales. Ni el uno ni el otro está confinado a un cierto lugar geográfico específico; de hecho, la mar es extremadamente importante para los dos; sin la mar, ninguno de los dos sería el magnate internacional, o transnacional, que es. Los dos han acumulado su riqueza y prestigio por medio de lo que la sociedad consideraría, como mínimo, servicios destructivos. Y mientras que las dos son obras de ficción, las dos sí reflejan una realidad histórica, un fenómeno cultural que se podría cualificar como una glorificación del bajo mundo por el uso extensivo de un narrador de primera persona. Sin duda aquí hay más que simplemente vestigios duraderos de la estética romántica o de Espronceda;

la deuda de Luis Esteban, en su *Moroloco: El rey de los narcos del Estrecho*, al poeta decimonónico es bien obvia.

Bibliografía

- Boukari, Madela Seyram. *Espronceda o la rebelión contra la realidad*. Tesis doctoral. Universitat de València, 2013, roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/25827/TESISDOCTORAL1.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Consultado el 12-05-2020.
- Cañas, Jesús A. "Narco Boats: The Legal Weapon of the Spanish Drug Trade". *El País*, 15 March 2015. english.elpais.com/elpais/2018/03/15/inenglish/1521106344_790148.html. Consultado el 12-05-2020.
- Espín Templado, María Pilar. "Espronceda, adalid de la libertad en España". *Cervantes Virtual*, 2009, pp. 51-64, espronceda-adalid-de-la-libertad-en-espana-786084.pdf. Consultado el 4-08-2020.
- "Espronceda". *Ser o no ser románticos. Esa es la cuestión*. CEDEC (Centro Nacional de Desarrollo Curricular en Sistemas No Propietarios). Ministerio de Educación y Formación Profesional, n.d., Descargas.educalab.es/cedec/proyectoedia/realengua/contenidos/somos_romanticos/Espronceda.html. Consultado el 4-08-2020.
- Espronceda, José de. "Canción del pirata". *Obras poéticas*. Ed. Juan de Ontañón, 4ª edición, México: Editorial Porrúa, 1986.
- Esteban, Luis. *Moroloco: El rey de los narcos del estrecho*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- Gomes de Souza, Joaquim. *Anthologie universelle: Choix des meilleures poésies lyriques de diverses nations dans les langues originales*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1859. Google Books, books.google.com/books?hl=en&lr=&id=hTQJAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PA3&dq=%22cancion+del+pirata%22&ots=KIQo0Wr1Ug&sig=ZWq0CLHj1fMYu_zTpXlqD0sZCfk#v=onepage&q=%22cancion%20del%20pirata%22&f=false. Consultado el 10-08-2020.
- Hanna, Mark G. "A Lot of What is Known about Pirates Is Not True, and a Lot of What Is True Is Not Known." *Humanities*, vol. 38, no. 1, 2017. www.neh.gov/humanities/2017/winter/feature/lot-what-known-about-pirates-not-true-and-lot-what-true-not-known. Consultado el 26-05-2020.
- Izquierdo, José María. "'Canción del pirata'. José de Espronceda (1808-1842). Análisis". *University of Oslo*, September 2012. www.hf.uio.no/ilos/tjenester/kunnskap/sprak/nettsprak/spansk/

- lesesal/innforingspansklitteratur/cancion-del-pirata-2.html. Consultado el 29-05-2020.
- Piñeyro, Enrique. "Espronceda". *Bulletin Hispanique*, vol. 5, no. 4, 1902, pp. 409-28. persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1903_num_5_5_1377. Consultado el 4-08-2020.
- Rigby, Kate. "Romanticism and Ecocriticism." *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Ed. Greg Garrard, Oxford UP, 2014, pp. 60-79.
- Snyder, Amanda J. "The Politics of Piracy: Pirates, Privateers, and the Government of Elizabeth I, 1558-1588." M.A. Thesis, Univ North Carolina Wilmington, 2006. libres.uncg.edu/ir/uncw/f/snydera2006-1.pdf. Consultado el 26-05-2020.
- Wombell, James A. "The Long War Against Piracy: Historical Trends". *Combat Studies Institute Press*, May 2010. www.hsdl.org/?view&did=23760. Consultado el 27-05-2020.

EL MANSO Y EL GUAPO DE CARA:
MASCULINIDADES ALTERNATIVAS Y MARGINALIZADAS
Y SEXUALIDADES MASCULINAS EN *LA BUENA
ESTRELLA*, DE RICARDO FRANCO

IKER GONZÁLEZ-ALLENDE
Universidad de Nebraska-Lincoln

Resumen: Este artículo analiza la representación de las masculinidades en la película española *La buena estrella* (1997), dirigida por Ricardo Franco, para proponer que aboga por una masculinidad alternativa a la hegemónica, no centrada en la penetración sexual y basada en el cuidado y la paternidad activa. Asimismo, la obra muestra las consecuencias dañinas para los hombres y su entorno de la masculinidad marginalizada que sigue los parámetros de la hegemónica, rechazando la vulnerabilidad y realizando actos violentos para probar su virilidad. Por medio del entendimiento y acercamiento entre los dos personajes masculinos, la película también ofrece una homosociedad positiva y un modelo de familia alternativo. Sin embargo, resulta problemático que la masculinidad alternativa se explique solo como consecuencia de la castración del protagonista y que se estigmatice la penetración anal del hombre al vincularla con la pérdida de la masculinidad y la muerte.

Palabras clave: masculinidad, disfunción eréctil, cine español, *La buena estrella*, Ricardo Franco

Abstract: This article analyzes the representation of masculinities in the Spanish film *La buena estrella* (1997), directed by Ricardo Franco, to propose that it advocates an alternative masculinity to the hegemonic one, not focused on sexual penetration and based on care and active fatherhood. Likewise, the work shows the harmful consequences for men and their environment of the marginalized masculinity that follows the parameters of hegemonic masculinity, rejecting vulnerability and carrying out violent acts to prove their virility. Through the understanding and rapprochement between the two male characters, the film also offers a positive homosociality and an alternative family model. However, it is problematic that alternative masculinity is explained only as a consequence of the protagonist's castration and that male anal penetration is stigmatized by linking it to the loss of masculinity and death.

Key words: masculinity, erectile dysfunction, Spanish cinema, *La buena estrella*, Ricardo Franco

La coexistencia de diversos tipos de masculinidades en una misma época y cultura es una realidad cotidiana. Los hombres pueden experimentar y encarnar su masculinidad de múltiples formas a lo largo de su vida dependiendo de variables como la clase social, el ambiente familiar y educativo, la raza, la identidad sexual y la cultura de su nación. R. W. Connell demostró cómo en toda sociedad las distintas masculinidades se sitúan en una jerarquía de poder, en la cual la llamada "masculinidad hegemónica" se halla en la cima al ser la más apreciada culturalmente, el modelo ideal al que aspiran los hombres pero solo una minoría de ellos es capaz de alcanzar (Connell y Messerschmidt 832). Junto a ella, se hallan las masculinidades no-hegemónicas, tales como la "masculinidad subordinada", la de los hombres no considerados suficientemente masculinos –por ejemplo, los hombres femeninos o los hombres gays–, y la "masculinidad marginalizada", la de los hombres que debido a su clase social desfavorecida o a su raza no blanca permanecen en los márgenes del poder masculino

en la sociedad (Connell 78-80). Connell y Messerschmidt subrayan que esta jerarquía de poder no es estática y puede modificarse con el tiempo, ya que los hombres con masculinidades no-hegemónicas pueden luchar para erosionar los valores de la virilidad hegemónica (847).

La pluralidad de masculinidades y la rivalidad entre hombres que encarnan respectivamente las masculinidades subordinada y marginalizada se aprecian claramente en *La buena estrella* (1997), dirigida por Ricardo Franco. En este artículo me propongo analizar la representación de las masculinidades en esta película española para proponer que aboga por una masculinidad alternativa a la hegemónica, no centrada en la penetración sexual y basada en el cuidado a los demás y la paternidad activa. Asimismo, la obra revela las máscaras de la masculinidad tradicional, es decir, la necesidad que experimentan los hombres de esconder su vulnerabilidad y realizar actos violentos para probar su virilidad ante la sociedad, mostrando las consecuencias dañinas que esto causa tanto en los propios hombres como en su entorno. Por medio del entendimiento y acercamiento entre los dos personajes que encarnan distintas masculinidades, la película también ofrece una homosocialidad positiva y un modelo de familia alternativo. Sin embargo, se pueden hallar en ella algunas limitaciones, ya que, al encarnar la masculinidad alternativa en un hombre sin testículos, parece que esta se explica solo por los niveles de las hormonas masculinas. Además, se estigmatiza la penetración anal del hombre al vincularla con la pérdida de la masculinidad y la muerte, y por medio de una cierta idealización del protagonista se pueden reforzar ideas patriarcales como el poder del hombre en la familia y el arquetipo de “la mala madre” que abandona a sus hijos.

La buena estrella fue la última película que finalizó Ricardo Franco (1949-1998) antes de fallecer y con la que logró numerosos reconocimientos.¹ Tal y como se indica en la ficha

¹ Después de *La buena estrella*, Ricardo Franco dirigió *Lágrimas negras*, pero debido a su repentina muerte, fue terminada por Fernando Bauluz –su ayudante de dirección– y estrenada en 1999. En su filmografía destacan

técnica del guion –escrito por el propio director y por Ángeles González-Sinde– y en los créditos al final de la película, está basada en hechos y personajes reales, “en un tratamiento cinematográfico de Álvaro del Amo, Carlos Pérez Merinero y Pedro Costa” (Franco y González-Sinde 94). Según Luis E. Parés, el proyecto surge de la mano de Pedro Costa, quien le ofrece la película a Juanma Bajo Ulloa, pero debido a desavenencias de enfoques, Costa finalmente se la brinda a Franco (“Historia de nuestro cine”). *La buena estrella* recibió cuantiosos premios, entre ellos cinco Goyas (a la mejor película, mejor director, mejor actor protagonista, mejor guion original y mejor música original) y dos Ondas, siendo escogida también para el Festival de Cannes. En diversas reseñas de la época los críticos alabaron el intimismo y el lirismo de la película, así como la construcción de los personajes y su interpretación.² Igualmente gozó del éxito del público, quizás porque, como señalaba su director, “habla de sentimientos perfectamente reconocibles” para todos (E. Fernández-Santos).

La obra relata la historia de tres personajes incomprensidos y marginados socialmente: Rafa Domínguez (interpretado por Antonio Resines), un carnicero que perdió los testículos y que lleva una vida solitaria; Daniel Expósito (protagonizado por Jordi Mollá), un delincuente que busca la fortuna en múltiples negocios turbios; y Marina (interpretada por Maribel Verdú), una prostituta entregada a Daniel a pesar de los maltratos que este le prodiga. Cuando Rafa descubre en la calle que Marina está siendo golpeada por Daniel, la ayuda y acoge en su casa. Rafa comienza una relación con Marina, estando ella embara-

Pascual Duarte (1976), basada en la novela de Camilo José Cela, y diversos trabajos para series y documentales de televisión. Sobre su carrera, Manuel Quinto señala que sufrió altibajos por faltarle “una sólida estructura productora” que le amparara (24).

² Ángel Fernández-Santos escribía en *El País* que “es una de las más bellas películas de amor logradas por el cine español” y que “engancha, conmueve, divierte, crea amistad y solidaridad en el espectador para con los tres maravillosos personajes en carne viva que llenan la pantalla de verdades como puños”. Por su parte, José María Guelbenzu la describía como “una película extraordinaria, excepcional en el panorama español” (51).

zada de Daniel, y reconoce como suya a la niña que da a luz. Pasados tres años, Daniel sale de la cárcel y acude malherido a la casa de Marina y Rafa, quedándose a vivir allí. Sin embargo, Daniel no puede acomodarse a ese tipo de vida burguesa y decide marcharse. Poco después Marina también se va con él, dejando a la niña con Rafa. Cuando Daniel es detenido por un robo, Marina regresa a la casa embarazada de Daniel y Rafa de nuevo reconoce a la segunda niña. Daniel enferma gravemente en la cárcel y le permiten volver a la casa de Rafa y Marina para pasar sus últimos días. Debido a los dolores que padece, Daniel le pide ayuda a Marina, la cual le dispara con una escopeta para que deje de sufrir. Posteriormente Marina muere de una embolia motivada por la tristeza por el fallecimiento de Daniel y Rafa se queda solo con sus dos hijas.

La relevancia de los tres personajes se aprecia en la división de la película en tres partes tituladas con el apodo de cada uno de ellos: "La tuerta", "El guapo de cara" y "El manso". Estos sobrenombres aluden a rasgos significativos que les caracterizan y, de acuerdo a Ana Paula Ruiz Jiménez, revelan heridas corporales "que parecen pesar como una condena" a un oscuro destino (83-84). Así, Marina perdió de niña la visión en un ojo cuando una compañera de orfanato le lanzó un tenedor en una pelea; Daniel es atractivo y por medio de su belleza conquista a las mujeres; y Rafa, al igual que un manso o toro castrado, carece de testículos y es de naturaleza apacible y tranquila. Tanto Marina como Rafa padecen una disfuncionalidad física que logran superar con la ayuda del otro: Rafa le regala a Marina una lentilla que oculta su ceguera, mientras que Marina logra que Rafa disfrute de relaciones sexuales satisfactorias.³ Juntos también consiguen lo que ambos anhelaban antes de conocerse: formar una familia y crear un hogar. De ahí se explica el título de la película: a pesar del final trágico de los personajes, los tres tienen suerte de encontrarse en el

³ Mario Onaindia señala que la lentilla en el ojo tuerto de Marina encierra un valor simbólico: la recuperación no solo de la luz, sino sobre todo de la confianza en la amistad y en el amor (194).

camino de la vida para apoyarse mutuamente, aceptando sus defectos e imperfecciones.⁴

El sobrenombre de Rafa, “El manso”, solo aparece en la película como título de la tercera parte y nunca se utiliza en las intervenciones de los personajes para referirse a él. Significativamente, en el guion, esa parte aparece titulada como “La buena estrella” en vez de “El manso”. Quizás esto se deba a la posible connotación negativa del término cuando se aplica a un hombre por su potencial identificación con un toro castrado. En la película no se explica la causa de la pérdida de los testículos de Rafa, pero se supone que se debe a un accidente o una enfermedad que padece relativamente joven. Rafa representa al hombre bueno y comprensivo que no tiene miedo de expresar sus sentimientos. Así lo describía también Antonio Resines, el actor que interpretó al personaje: “un tío que es buena persona” (“Historia de nuestro cine”).

Debido a su falta de testículos y disfunción eréctil, Rafa encarna una masculinidad subordinada siguiendo la clasificación de Connell, ya que desde la masculinidad hegemónica se consideraría que no es lo suficientemente viril. Sin embargo, por su comportamiento el protagonista se convierte en un modelo de la “masculinidad alternativa” o “nueva masculinidad”, términos que, junto a otros como “masculinidad inclusiva”, “masculinidad igualitaria” o “masculinidad positiva”, se utilizan para designar a los hombres que se alejan de la masculinidad tradicional, muestran sus emociones, participan activamente en la educación de sus hijos, colaboran en las tareas del hogar y apoyan la igualdad de la mujer. Àngels Carabí señala que los “nuevos hombres” defienden una masculinidad que no

⁴ Sin embargo, en el monólogo final de la película Rafa afirma que Marina, Daniel y él no han tenido suerte en la vida y pone la esperanza de un futuro mejor en sus hijas: “Yo creo que [Marina] murió de tristeza [...] La misma tristeza a la que yo me abandonaría si no fuese porque alguien se tendrá que ocupar de nuestras niñas, para que quizás así puedan tener la buena estrella que nunca tuvieron sus padres” (1.35.23-1.35.49). El título de la película también se debe al nombre de la primera hija, llamada Estrella, como la madre de Rafa.

necesite oprimir ni subordinar a las mujeres o a otros hombres (24).

Los críticos concuerdan en que existen hombres que han adoptado actitudes menos tradicionales, pero hay dos posturas generales al respecto: algunos consideran que los cambios en el comportamiento de estos hombres muestran un descenso real del sexismo y un avance hacia una sociedad más igualitaria, mientras que la mayoría de los críticos opina que el patriarcado sigue existiendo bajo nuevas formas y que estos hombres se siguen beneficiando de él (Messner 732). Lynne Segal indica al respecto que los hombres pueden cambiar su conducta porque se ven obligados a adaptarse a las demandas sociales de las mujeres y no por su propia voluntad ("Changing Men" 631). Similares ideas ofrece Miguel Lorente Acosta, para quien los hombres actuales enmascaran su machismo con una apariencia de modernidad, estando en realidad en contra de una sociedad igualitaria –lo que él denomina "posmachismo" (73).

En el caso de Rafa, su comportamiento y mentalidad sí reflejan una masculinidad no convencional, aunque, como veremos, adopta a veces rasgos tradicionales. El problema, empero, radica en que su masculinidad alternativa se explica por su falta de testículos. En el guion –no en la película– se indica que su conducta se modifica después de quedar castrado, dejando de ser Rafita "el broncas", "el terror del instituto": "Las ganas de bronca me parece a mí que se evaporaron con mis partes (*con una sonrisa amarga*), junto con la posibilidad de tener hijos, o una mujer, o aunque sólo sea simplemente fornicar. Anda que no me he vuelto pacífico... (*pausa*) o aburrido, según se mire" (Franco y González-Sinde 104). Al conectar su comportamiento tranquilo y bondadoso con la falta de testosterona, parece que las actitudes de los hombres dependen de lo puramente biológico y de la presencia o ausencia de las hormonas masculinas, en vez de considerarlas como un reflejo de la construcción cultural y social de la masculinidad. La masculinidad alternativa en los hombres se manifiesta aquí como resultado de una castración y no como consecuencia de una decisión personal por parte de los hombres para romper con las realidades negativas de la masculinidad hegemónica.

Si Rafa adolece de disfunción eréctil, Daniel sufre de impotencia emocional al reprimir sus sentimientos y aparentar siempre fortaleza. Por el contrario, mientras que Rafa posee potencia emocional, Daniel disfruta de potencia sexual y conquista a numerosas mujeres. De esta manera, durante gran parte de la película, hasta que ambos se van conociendo y sus masculinidades se conectan, los dos personajes masculinos se nos muestran de forma antagonista, encarnando dos masculinidades opuestas. Frente a la masculinidad subordinada y alternativa de Rafa, Daniel ejemplifica la masculinidad marginalizada porque es un excluido social que participa en actividades ilegales en busca siempre de un poder económico que nunca alcanza.

Por tanto, los dos personajes representan masculinidades no-hegemónicas, pero persiguen objetivos diferentes. Rafa desea formar una familia con Marina para aproximarse a una masculinidad cívica, que es la masculinidad más frecuente culturalmente y que busca el bien y la estabilidad sociales, generalmente la del hombre heterosexual que forma una familia y ejerce como buen ciudadano. Sin embargo, Daniel aspira a la masculinidad hegemónica, al modelo ideal de masculinidad que solo una minoría de hombres consigue, y para ello busca desesperadamente el éxito económico que confiere poder, independencia y admiración de los demás. Daniel expresa claramente la oposición entre estos dos modelos de masculinidad en un diálogo con Rafa: “¿Tú qué es lo que quieres? Tu mujercita, tu niña, vamos, el rollo ese de la familia feliz de la Señorita Papis, ¿no? Pues pa ti, pa siempre. A mí es que me hablas de eso y me entran ganas de vomitar. [...] Ponme un saco de pasta y verás brillar mi buena estrella” (1.09.31-1.09.47).

Para Rafa, durante gran parte de la película Daniel supone un obstáculo para la consecución de su estabilidad familiar con Marina y su hija Estrella, lo que provoca una tensión más o menos latente entre ellos. Esto se aprecia sobre todo cuando Daniel aparece malherido en su casa tras haber recibido una paliza después de su salida de la cárcel y Marina le convence a Rafa de que se quede unos días con ellos para recuperarse. En una de las escenas más significativas del filme, cuando Daniel se halla completamente desnudo en el baño y Marina le



Figura 1. Rafa y Daniel se miran mientras Marina le cura a Daniel

está curando las heridas, Rafa aparece en la puerta y observa la situación. Daniel, orgulloso de su cuerpo, esboza una sonrisa, exhibiendo sus genitales frente a Daniel (Fig. 1).

Además de revelar el triángulo amoroso de los personajes por su disposición espacial, este fotograma resulta importante porque muestra el enfrentamiento entre los dos hombres y sus modelos opuestos de masculinidad: la violencia y la potencia sexual versus la mesura y la disfunción eréctil. Con sus genitales vigorosos y con Marina atendiéndole y manifestando su dedicación por él, Daniel se convierte en una amenaza para la vida amorosa y familiar de Rafa.⁵

El manso: disfunción eréctil y masculinidad cívica

Tanto en su comportamiento cotidiano como en su sexualidad, Rafa encarna una masculinidad alternativa, pero

⁵ El desnudo frontal de Daniel ejemplifica cómo en el cine español contemporáneo se ha vuelto más común mostrar los genitales masculinos. Como indican Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito, en las tres últimas décadas la mayoría de los actores españoles ha accedido a mostrar sus genitales en películas, aunque generalmente en planos medios o largos (191).

en ocasiones también reacciona con actitudes agresivas más acordes con la masculinidad tradicional. Esto revela las dificultades y tensiones que experimentan los hombres con una masculinidad alternativa, quienes, debido a las circunstancias o presiones sociales, pueden adoptar a veces conductas impulsivas. La pérdida de los testículos y su consecuente disfunción eréctil han marcado significativamente la forma en que Rafa vive su virilidad. En este artículo he decidido no utilizar las expresiones “impotencia sexual” o “impotente” para referirme a Rafa porque considero que estigmatizan a los hombres con disfunción eréctil, ya que les identifican como personas que no pueden mantener relaciones sexuales –lo que no es cierto– y limitan la experiencia sexual masculina al pene y la penetración, desmembrando y objetificando el cuerpo masculino en vez de considerarlo como un organismo complejo y con múltiples zonas erógenas. Como explica Susan Bordo, la palabra “impotencia” se aplica a todo el hombre y no simplemente a su miembro corporal, implicando una humillación para él (59).⁶

A pesar de ello, sigue siendo común reducir la sexualidad del hombre al pene y la penetración. Bordo indica que la cultura actual anima a que los hombres se vean a sí mismos como sus penes, identificando la sexualidad masculina con la potencia y no promoviendo que exploren el resto de su cuerpo (36). Ken Plummer afirma al respecto que el pene erecto se ha convertido en un símbolo del poder masculino y por ello su funcionamiento puede ser una fuente de preocupación e inseguridad para los hombres (179). Para Bordo, las numerosas metáforas fálicas que se utilizan culturalmente para el pene erecto y que relacionan el cuerpo masculino con la firmeza y la fuerza constituyen una defensa de los hombres contra el temor de parecer blandos física y emocionalmente (64). Así, al hombre que no logra una erección se le feminiza porque se considera que no tiene control sobre su cuerpo (Potts 94). En definitiva,

⁶ E. Franquet Barnils señala que, frente al término “impotencia”, el de “disfunción eréctil” promueve una mayor aceptación social del problema sexual y amplía “el horizonte de la propia sexualidad del varón y de la pareja” (20).

la construcción cultural normativa de la masculinidad limita las múltiples posibles experiencias sexuales de los hombres a un solo acto, la penetración, una concepción que constituye la llamada "sexualidad masculina hegemónica" (Plummer 180). Raquel Osborne se refiere a ello como "el modelo coitocentrista" de sexualidad: "la penetración como forma culmen de obtención del placer en detrimento del disfrute de otras vías para su obtención" (152).

Debido a esta reducción de la sexualidad masculina al pene, hasta su relación con Marina, Rafa lleva una existencia solitaria, trabajando en la carnicería y viviendo solo en la casa heredada de sus padres. Aunque públicamente aparenta ser un hombre cabal y establecido, Rafa le reconoce a su hermana –en ese momento embarazada– que la disfunción eréctil ha truncado su proyecto de vida familiar: "Lo peor es lo otro, ver a todo el mundo con su familia, su mujer, sus niños, y tú sabes que eso no podrás tenerlo nunca. A eso, Ana Mari, uno no se acostumbra. Como mucho, se resigna" (24.22-24.34). Esta sensación de frustración es común en los hombres que padecen disfunción eréctil, ya que esta repercute en su estado emocional y en su autoestima masculina, pudiendo reducir sus relaciones sociales, provocando así "un perjuicio en su estado de salud global" (Martín-Morales 497).

Los hombres con disfunción eréctil pueden reaccionar de múltiples maneras, por ejemplo, buscando un tratamiento médico para recuperar sus erecciones, redefiniendo su concepción de la masculinidad enfocándola en valores como las relaciones personales y familiares, y explorando nuevas formas de sexualidad (Oliffe 2251). En este último caso, la disfunción eréctil puede ser una oportunidad para erosionar la sexualidad masculina hegemónica y normalizar otras prácticas sexuales que no impliquen la penetración. Así le sucede a Rafa cuando comienza su relación con Marina. En el primer encuentro sexual entre ellos, complace sexualmente a Marina usando la mano, logrando por medio de las direcciones que le da Marina que ella llegue al orgasmo. Esta escena ejemplifica cómo los hombres con disfunción eréctil pueden renegociar su entendimiento del vigor sexual para basarlo en la satisfacción de su pareja (Maliski 1616).

La segunda secuencia erótica entre Marina y Rafa también revela la capacidad sexual de los hombres con disfunción eréctil. Cuando Marina le pide a Rafa mantener relaciones sexuales y este le recuerda sus dificultades (“que yo no puedo”), ella insiste en explorar su cuerpo: “Tú no te preocupes, déjame a mí. Me haces disfrutar mucho y quiero que tú también disfrutes” (20.30-20.39). Las caricias de Marina logran que Rafa goce y obtenga placer. Cuando Marina le pregunta si se ha corrido, él le responde: “No sé, pero no importa. Tenías razón, me ha gustado mucho” (22.47-22.57). Este episodio demuestra la posible diversidad sexual y cómo la sexualidad del hombre no tiene por qué enfocarse exclusivamente en el pene y la penetración. Rafa encarna así una sexualidad masculina alternativa, basada en la intimidad y en el entendimiento con la pareja en vez de la dominación sexual. Este podría ser un medio para una sociedad más equitativa, ya que en opinión de Catharine MacKinnon, el origen de la desigualdad entre hombres y mujeres reside en la sexualidad, en cuya construcción cultural se erotiza la agresividad sexual del hombre sobre la mujer, normalizando la conversión de la mujer en un objeto sexual (318).

Ahora bien, en otro momento de la película Rafa intenta imitar a Daniel y cae en la reproducción del modelo de sexualidad masculina hegemónica. Adopta una actitud agresiva con Marina cuando están manteniendo relaciones sexuales por la inseguridad que siente frente al vigor sexual de Daniel. Marina le pide que vaya más despacio y, ante la frustración de Rafa, le recuerda que no tiene que regirse por conductas sexuales de otros hombres: “Desde que se fue Daniel me parece que quieres hacerme las cosas como crees que él me las hace. Y eso es absurdo, me oyes, porque no tienes ni idea de qué ni cómo me lo hace Daniel” (1.14.36-1.14.49). Rafa entiende su equivocación, pero esta escena manifiesta las dudas a las que se enfrentan los hombres con una masculinidad alternativa y cómo pueden sentirse impelidos a adoptar actitudes de la masculinidad hegemónica para contrarrestar el que se les considere poco masculinos.

De hecho, a lo largo de la película Rafa presenta otros comportamientos típicos de la masculinidad tradicional que seguramente le sirven como mecanismos de compensación de



Figura 2. Rafa apunta a Daniel con su escopeta

su disfunción eréctil. Así, su trabajo como carnicero, en el que utiliza cuchillos y se sirve de la fuerza física, refuerza su imagen viril. El cuchillo grande con el que se enfrenta a Daniel y logra que este huya dejando a Marina lastimada también reafirma su masculinidad.⁷ Otros objetos fálicos que Rafa posee realizan la misma función, como la navaja y la escopeta. Con esta última, que utiliza para cazar, apunta a Daniel en el campo y consigue que este se asuste, aunque también le confiesa que es incapaz de matarle porque, al no saber mentir, descubrirían su crimen (Fig. 2). En otro momento de la película, cuando se entera de que Daniel le ha cogido la navaja y se ha llevado dinero suyo, Rafa se vuelve agresivo, gritándole a Marina e incluso pegándole una patada a un mueble.

En general, el protagonista ofrece una imagen pública de hombre viril, sobre todo desde que forma una familia con Marina. Al presentarse como un hombre trabajador, honrado, responsable y buen marido y padre, Rafa contrarresta sus po-

⁷ El trabajo de Rafa como carnicero también resulta irónico, ya que desmiembra a animales, faltándole a él una parte de su cuerpo. Las imágenes de vacas siendo descuartizadas al comienzo de la película se pueden interpretar como un símbolo de su propia castración.

sibles sentimientos de emasculación por su disfunción eréctil y obtiene el respeto social. En su estudio sobre hombres con disfunción eréctil, Maliski señala cómo estos pueden renegociar su identidad viril al considerar que la masculinidad no se demuestra solo con los actos sexuales, sino siendo un ejemplo positivo para sus hijos y manteniendo una buena relación con sus esposas (1616). Así, Rafa adopta una masculinidad cívica, mostrándose como un hombre honesto que sigue las normas sociales. Lleva una vida acomodada y tranquila en su casa de dos plantas, es querido y respetado por los vecinos, mantiene una relación estrecha con su hermana y la familia de esta, y uno de sus mejores amigos es un sacerdote, con el que juega al ajedrez.

La afición de Rafa por el ajedrez revela uno de sus rasgos principales: la racionalidad. Rafa se presenta como un hombre lógico cuando pone a prueba a Marina en diversas ocasiones, por ejemplo, para ver si le roba dinero o si se acuesta con Daniel. Esta característica le sitúa asimismo dentro de la masculinidad normativa, ya que tradicionalmente la cordura y el control de los impulsos se han considerado valores típicos de los hombres. De esta forma, el protagonista ofrece estabilidad a Marina y posteriormente a sus hijas, e incluso a Daniel, quien comienza a trabajar como su ayudante en la carnicería. Al realizar la función de proveedor y protector de su familia también sigue un modelo tradicional de masculinidad. Curiosamente, su sobrenombre de “El manso” alude a esta función del *pater familias*, ya que una de sus acepciones es la de res que guía un rebaño de ganado, y no cabe duda de que Rafa intenta encaminar a Marina y sus hijas a una vida estable y feliz.

Junto a este comportamiento tradicional, el protagonista desarrolla una masculinidad alternativa en el ámbito familiar al actuar como un padre y marido cariñoso. Rafa reconoce como suyas a las niñas que Marina tiene con Daniel, está presente en el primer parto de Marina, donde ve nacer a Estrella, escoge su nombre y participa activamente en su crianza, leyéndole cuentos, dándole de comer, cuidándola en el parque y recogéndola en la escuela. Es también afectuoso con la niña, prodigándole besos y abrazos. Se suele denominar como “nuevos padres” a los hombres que, como Rafa, se implican diligentemente en la

crianza de sus hijos y en los trabajos de cuidados, rompiendo con el modelo tradicional de padre autoritario y ausente que solo se encarga de proveer a la familia. Para Luis Bonino, el padre cuidador ejerce la paternidad no como un poder, sino como un servicio y una relación (176). Lynne Segal señala que el paradigma del padre moderno que atiende a sus hijos y realiza tareas del hogar puede servir para romper los binarismos de género y el rechazo de lo considerado femenino en los hombres, socavando de esta manera la dominación masculina (*Slow Motion* 40).

La labor paternal de Rafa no se reduce a sus hijas, sino que también la ejerce con Marina e incluso con Daniel, quienes carecen de figuras paternas al haber sido abandonados de niños y haber crecido en un orfanato. Así, Rafa cuida a Daniel y le da una aspirina cuando llega herido a su casa y, al final de la película, cuando lo traen de la cárcel gravemente enfermo, también se ocupa de él. Con Marina la función paternal se muestra sobre todo en el comienzo de su relación, dándole leche caliente y preparándole un baño al llevarla a su casa por primera vez. La infantilización de Marina se enfatiza cuando se compra un huevo de chocolate y posteriormente cuando Rafa se refiere a su prueba negativa de VIH como “las buenas notas”. El protagonista realiza el papel de padre para Marina –su padre dejó de visitarla en el orfanato y desapareció de su vida–, cumpliendo su deseo de familia feliz, como se muestra en el dibujo que ella hizo de pequeña y que porta consigo a la casa de Rafa. Al mismo tiempo, se introduce el juego incestuoso en su relación, lo que puede servir para romper con las normas familiares socialmente establecidas.⁸

A pesar de que Rafa actúa como un “nuevo padre”, caben dudas de si realmente es un padre igualitario porque no parece colaborar demasiado en las labores del hogar cuando Marina está presente. Marina aparece lavando los platos, tendiendo y

⁸ La relación entre Marina y Daniel también encierra un componente incestuoso, ya que son presentados como hermanos en el entorno de Rafa y su conexión es tan estrecha como una filial –especialmente la que siente Marina hacia Daniel–, pero su atracción erótica y su actividad sexual rebasan los límites de lo culturalmente aceptado entre familiares.

planchando la ropa, mientras que Rafa y Daniel suelen estar sentados en el sofá viendo fútbol. En este sentido, diversos estudios han señalado que los padres que participan activamente en la crianza de sus hijos suelen escoger las actividades que resultan más gratificantes, dejando a las mujeres los trabajos más mundanos (Miller 43; Bonino 177). Este puede ser el caso de Rafa, que se comporta de forma permisiva con su hija, en tanto que Marina le pone más normas a la niña, por ejemplo, mandándole a dormir o llevándola a vacunar. También es cierto que cuando Marina deja la casa para irse una temporada con Daniel, Rafa se encarga solo de la crianza de Estrella y posteriormente, en la escena final, tras la muerte de Marina, se muestra como un padre entregado a sus hijas. La contrapartida de esta representación es que debido al abandono de su familia (primero con su huida y después con su fallecimiento), Marina puede aparecer como una “mala madre” que antepone sus deseos personales y su amor por un hombre dañino al bienestar de sus hijas. Segal advierte al respecto que el énfasis actual en la importancia de la paternidad puede usarse para confirmar el poder de los hombres sobre las mujeres y reforzar el patriarcado (*Slow Motion* 42).

El guapo de cara: violencia y masculinidad marginalizada

A diferencia de Rafa, Daniel no está interesado en ser padre ni actuar como tal. En la primera conversación entre ambos hombres, Daniel asegura que Estrella es hija de Rafa, transmitiéndose la idea de que la paternidad no consiste solo en la fecundación, sino en el ejercicio cotidiano del cuidado.⁹ Daniel no quiere tener hijos para mantener su independencia y autonomía: “Ya le dije yo a Marina que no quería críos, que eso te ata. Y a mí no me ha atado nunca nada a nadie” (43.25-

⁹ Es cierto que en un par de ocasiones Daniel se muestra orgulloso de que Estrella tenga cualidades similares a él. Incluso un día llega a recogerla del colegio sin avisar a Rafa, pero manifiesta su incapacidad para ser padre al darle comida inapropiada y en ningún momento expresa su deseo de reivindicar su paternidad biológica con ninguna de sus dos hijas.

43.31). Marina también asegura que Daniel “nunca puede estar mucho tiempo en ninguna parte” (40.18-40.20). Esto se aprecia cuando, tras un tiempo viviendo en la casa de Rafa y Marina y trabajando en la carnicería, afirma que la vida familiar con ellos le está debilitando el carácter: “Yo también necesito airearme, que tu casa está de puta madre, tío, pero se me está empezando a ablandar el coco” (1.07.24-1.07.27). Por este motivo, finalmente se marcha de allí para realizar sus componendas, recuperando así su autonomía. Para Daniel, la conexión emocional con alguien implicaría una falta de independencia y una señal de debilidad masculina. Sigue la concepción tradicional de la virilidad que considera que los hombres prueban su masculinidad siendo autosuficientes, sin la necesidad del apoyo de otras personas, lo que supone esconder sus sentimientos o vulnerabilidades (Seidler 71).

Su difícil infancia, viviendo en el orfanato y en diferentes familias de acogida, provoca que Daniel se valga por sí mismo y no confíe en nadie. Por medio de su apellido, “Expósito”, se realiza una caracterización onomástica del personaje, ya que el término hace referencia al recién nacido que es abandonado en un establecimiento benéfico. Además de apuntar las carencias afectivas que explican su conducta agresiva, “expósito” en latín da origen a “expuesto”, que significa peligroso o puesto en situación de sufrir daño. Esta acepción estaría relacionada con su masculinidad, indicando el riesgo constante que padece el personaje al participar en actividades ilícitas y violentas. En opinión de Cristina Sánchez-Conejero, el comportamiento de Daniel se explica por su falta de un modelo masculino al crecer sin padre (170). En realidad, sí adquiere un ideal de virilidad desde su niñez, el cual consiste en la masculinidad marginalizada debido a su exclusión social.

Los hombres que, como Daniel, no poseen poder por estar marginados socialmente pueden reaccionar de una manera hipermasculina para compensar su situación de subordinación y sentirse viriles. Como explica Will Courtenay, estos hombres tienden a demostrar su masculinidad por medio de la violencia y la dominación física (1391). Este modelo de masculinidad compensatoria ha recibido diversos nombres, como “masculinidad de protesta” o “masculinidad compulsiva”, aunque, para

evitar la estigmatización de los hombres marginados por su clase social o raza y su exclusiva identificación con una virilidad violenta, es importante destacar que estas actitudes agresivas se hallan en la base de la masculinidad tradicional y también se pueden encontrar en hombres con un estatus privilegiado.

A Daniel le preocupa especialmente dar una imagen de fuerza y de resistencia, tanto corporal como mental, lo que se aprecia en el lema que repite: "Ya conoces las tres enes de Daniel Expósito: nunca, nada, nadie" (29.53-29.57). Posteriormente expone más claramente su significado: "Daniel Expósito nunca debe nada a nadie" (1.30.45-1.30.51). Su obsesión por presentarse como un hombre independiente y superior a otros se debe a que, como explica Michael Kimmel, la masculinidad debe ser probada constantemente, sobre todo frente a otros hombres, que son quienes aprueban que un hombre es lo suficientemente viril (128). Por este motivo Kimmel afirma que la masculinidad es un acto homosocial (129). Ideas similares ofrece Joseph Vandello cuando habla de la "masculinidad precaria" para referirse a que la masculinidad es un estatus que se logra con esfuerzo y que se puede perder fácilmente (1326). Uno de los principales medios que utilizan los hombres para demostrar su virilidad y ganar el respeto de otros hombres es la violencia y la participación en episodios arriesgados. Daniel ejemplifica esta idea cuando golpea a Marina al comienzo de la película, se pelea con otros hombres en la calle y colabora en actividades criminales.

Como la masculinidad tradicional consiste en una competencia entre hombres para probar quién es más viril, Daniel suele presumir de que ha ganado a otros hombres en sus reyertas, aunque en realidad haya terminado malherido: "Me han pillado de espaldas. Me querían quitar la pasta. Me he puesto chulo y es lo que pasa. Pero se han llevado lo suyo, ¿eh? Creo que a uno le he partido un brazo" (37.53-38.04). Tampoco quiere ir al hospital o buscar ayuda médica porque eso podría interpretarse como una señal de debilidad, ya que la superación del dolor constituye uno de los rasgos principales de la masculinidad (Courtenay 1390). Daniel se cubre con una máscara de masculinidad para aparentar fortaleza y esconder cualquier atisbo de fragilidad o miedo, a pesar de que su aspecto físico

evidencia su deterioro. Así, cuando Rafa le visita en la cárcel, le asegura: “Conmigo no pueden ni podrán, por mucho tiempo que quieran tenerme aquí encerrado” (1.19.53-1.19.57). Por tanto, Daniel manifiesta cómo el modelo tradicional de masculinidad resulta dañino no solo para las mujeres, víctimas de la violencia e insensibilidad de los hombres, sino también para los hombres mismos, que sufren lesiones corporales y mentales por querer probar su virilidad.¹⁰

Otro medio que utiliza Daniel para probar su masculinidad es su actividad sexual y el éxito con las mujeres. Su sobrenombre de “El guapo de cara” refleja la importancia que tiene su atractivo físico y sexualidad en la vivencia de su masculinidad. Daniel ejemplifica la sexualidad masculina hegemónica al afirmar que se ha acostado con muchas mujeres y que no busca enamorarse porque para él “las mujeres están bien, pero solo para un rato” (48.03-48.05). Su desapego emocional en las relaciones sexuales se explica por su deseo de no depender de ninguna mujer y su rechazo a los sentimientos, que podrían poner en riesgo su masculinidad tradicional. En la carnicería encandila a las clientas y presume frente a Rafa de sus numerosas aventuras sexuales: “yo de hacer paquetitos no sabré, pero de mujeres, no me vas a enseñar tú a mí ahora” (1.04.30-1.04.34). Al igual que un don Juan, Daniel conquista a las mujeres de manera depredadora. Por ejemplo, aprovecha que Rafa se ha ido a Toledo para seducir a Marina, a pesar de que al principio ella le rechaza con una bofetada. Rafa insiste y finalmente se acuesta con ella para satisfacer sus impulsos sexuales y reafirmar su poder de influencia sobre ella.¹¹ Para Daniel la potencia

¹⁰ Recientemente se ha empezado a utilizar popularmente el término “masculinidad tóxica” para referirse a la masculinidad sexista, agresiva y homófoba que causa perjuicios en la sociedad. Sin embargo, críticos como Michael Flood encuentran problemas con el término porque puede generalizar demasiado, sin tener en cuenta aspectos interseccionales del hombre, y hacer creer en una “masculinidad saludable” a la que aspiren los hombres en vez de cuestionar los binarismos de género y promover que los hombres no se preocupen de si son masculinos o femeninos.

¹¹ Al comienzo de la película, cuando está golpeando a Marina, Daniel revela que para él las mujeres son meros objetos sexuales: “Yo hago contigo lo que me da la gana, ¿te enteras? Tú eres una puta” (4.00-4.02).

sexual resulta imprescindible para la identidad masculina. Por eso le dice a Rafa que él no podría vivir sin testículos: "Pues yo sin cojones, tío, preferiría estar muerto" (1.07.52-1.07.54).

Además de seducir mujeres, Daniel persigue el éxito económico, rigiéndose por el ideal de la masculinidad de mercado, por la cual el hombre prueba su virilidad y valía acumulando riquezas y capitales (Kimmel 123). Su objetivo es ganar dinero de cualquier forma: "Ponme un saco de pasta y verás brillar mi buena estrella" (1.09.43-1.09.47). Por eso está constantemente pensando en transacciones ilícitas y le pide dinero a Rafa para poder realizarlas. En el guion se indica que Daniel quiere "dar el golpe definitivo" (162, 168), conectándose así su deseo de enriquecimiento con la violencia característica del personaje y también anticipando su propia muerte. Sin embargo, en la película se ha eliminado esta expresión, quizás para evitar un determinismo obvio. Daniel anhela el éxito económico para ser independiente, no tener que trabajar para nadie y obtener prestigio social. Incluso cuando se halla moribundo, sigue persiguiendo este objetivo y le pide ayuda a Rafa para llevar a cabo un plan.

La decadencia física de Daniel se produce en su segunda estancia en la cárcel, donde cae gravemente enfermo. Aunque no se menciona en la película, algunos críticos señalan que Daniel contrae el sida al ser violado en la prisión (Ruiz Jiménez 92; Perriam 136). Daniel le confiesa a Rafa que le han violado, lo que considera como una pérdida irreversible de su masculinidad: "Pero eres un bicho raro. Por eso a ti te puedo decir que han podido conmigo, me han derrotado [...] Me han roto el culo, colega. Ahora soy menos hombre que tú" (1.21.32-1.23.17). Desde su perspectiva, el ser penetrado analmente implica su dominación sexual e identificación con lo femenino. Anteriormente presumía de que ningún hombre le había penetrado en las cárceles o correccionales: "Y aún soy virgen. Nadie me ha dado por culo [...] A mí no me achanta ningún pelagatos" (29.41-29.50).

Esta percepción humillante de la penetración anal se debe a que la masculinidad se construye como un rechazo de lo femenino y en torno a la homofobia. Como explica Kimmel, la homofobia no supone solo un odio a los gays, sino el miedo a

la emasculación por parte de otros hombres y la revelación de que no se es lo suficientemente masculino (131). Con la violación de Daniel se muestra la precariedad de la masculinidad: cómo esta es una construcción cultural basada en la jerarquía de poder entre hombres y cómo pueden perderla varones que se jactaban de ser muy viriles. Sin embargo, al identificar el ser penetrado con la privación de la masculinidad se reproduce el estereotipo de que el hombre pasivo en las relaciones homosexuales no es masculino. Además, como Daniel muere como consecuencia de la infección provocada por la penetración, se estigmatiza el sexo entre hombres y se termina reforzando la creencia tradicional de que el hecho de que un hombre sea penetrado es negativo y peligroso.

Tras caer enfermo, aunque muestra algunas señales de mayor sensibilidad, Daniel se sigue aferrando a los valores tradicionales de la masculinidad. No quiere que Marina le visite en la cárcel para que no le vea como un hombre débil debido a su decaimiento físico. Cuando es trasladado a la casa de Rafa y Marina, le pide a Rafa que le mate porque no quiere encarnar una masculinidad subordinada: “Quiero morir como un hombre, no como una mierda. Tú no tienes ni idea de lo que es esto” (1.29.09-1.29.17). Rafa se niega, pero posteriormente Marina le dispara con la escopeta de Rafa para que no sufra más. Con esta muerte violenta, ejemplifica hasta el final los valores de la masculinidad marginalizada y su lucha constante por alcanzar la masculinidad hegemónica. El fallecimiento de Daniel manifiesta los peligros y daños de la masculinidad entendida como competencia y agresividad, tanto para los propios hombres como para su entorno.

Masculinidades conectadas y nuevos modelos de familia

La relación entre Rafa y Daniel evoluciona de la confrontación al entendimiento y la aceptación mutua. Al comienzo, Rafa se siente amenazado por la presencia de Daniel y adopta una visión tradicional del honor sexual masculino, dejando a Marina sola en casa para ponerla a prueba: “Yo tengo que saber si me quieres a mí o le quieres a él” (51.24-51.26). Cuando

descubre que Marina se ha acostado con Daniel, le pide que se vaya de casa porque se siente obligado a seguir las normas de la masculinidad tradicional que indican que un hombre engañado no debería perdonar a su mujer: “Yo soy un hombre... Un hombre herido, mutilado. Pero soy un hombre” (59.45-59.55). Sin embargo, la revelación de Marina de que quiere a ambos y el amor que Rafa siente por ella y por su hija provocan que cambie de opinión y consienta la situación, formando los tres a partir de entonces una familia alternativa y rompiendo con la convención de la monogamia en pareja. Posteriormente Rafa acepta que Marina se vaya de casa para unirse a Daniel porque entiende la conexión especial que existe entre ellos y ya no intenta impedirla. Por su parte, Daniel reconoce que el padre real de sus hijas biológicas es Rafa. Cuando Rafa le informa a Daniel en la cárcel de que han tenido otra niña, Daniel le felicita por su nueva paternidad. Los dos hombres aceptan el papel que el otro realiza en la vida de Marina: la atracción sexual por parte de Daniel y la estabilidad familiar por parte de Rafa.

Ahora bien, en el triángulo amoroso que forman los tres personajes, ambos hombres también terminan estableciendo una conexión homosocial entre ellos. Partiendo de la teoría de René Girard que postula que en un idilio la unión entre los dos rivales es tan intensa y potente como la que les une con la amada, Eve Kosofsky Sedgwick propone un *continuum* de lo homosocial a lo homosexual en las relaciones entre hombres (2). La homosocialidad entre Rafa y Daniel implica, por un lado, un reforzamiento de la masculinidad hegemónica, por ejemplo, cuando los dos hombres van de caza o están en casa viendo juntos la televisión mientras Marina realiza las tareas del hogar, pero por otro, también apunta a una ruptura de la misma por medio de sus confesiones mutuas y su cercanía emocional.

A través de los relatos de Marina, Rafa va conociendo el pasado traumático de Daniel y comprendiéndole mejor. De esta manera se produce un cierto cambio en sus respectivas masculinidades. Mientras que Rafa intenta imitar sin éxito la sexualidad agresiva de Daniel con Marina, Daniel aprende que la masculinidad no requiere necesariamente de potencia sexual. Así se lo confiesa a Rafa durante su visita en la cárcel: “Rafa, tú eres el único tío legal que he conocido en mi vida. Si todos



Figura 3. Daniel y Rafa juntan sus manos a través del cristal de la cárcel

los que tanto presumen tuviesen la mitad de cojones que tú tienes, otro gallo cantaría” (1.21.14-1.21.29).¹² Es entonces cuando también da muestras de sensibilidad emocionándose al revelar a Rafa que ha sido violado. La conexión entre ambos hombres se manifiesta en las diversas imágenes en las que sus caras aparecen superpuestas y reflejadas en el cristal que les separa, y especialmente cuando juntan sus manos sobre el cristal (Fig. 3). En opinión de Chris Perriam, en esta escena se produce una transferencia de vulnerabilidades, fuerza y autoconocimiento entre los dos hombres (137).

El entendimiento entre Rafa y Daniel y su relación mutua con Marina posibilitan que conformen un modelo de familia alternativo al biparental. Así se manifiesta en la escena en la que los tres están sentados en el sofá y Estrella se sitúa entre Daniel y Rafa y les da un beso a ambos antes de irse a dormir. Cuando a Daniel le traen a casa de Rafa y Marina desde la cárcel, también expresa que forman un núcleo familiar: “ventajas

¹² Para Isabel Coixet, el reconocimiento de la masculinidad del protagonista a pesar de su disfunción eréctil resulta primordial en la película: “Rafa, la virilidad sin artificios” (190).

de tener familia. Si no es por vosotros, me hubieran dejado morir en el trullo como un perro sarnoso” (1.27.21-1.27.29). Se transmite la misma idea al final de la película, cuando se ve que Marina y Daniel han sido enterrados juntos en la tumba de los padres de Rafa.

Además de por promover nuevos modelos de familia, *La buena estrella* resulta relevante porque refleja una masculinidad y sexualidad alternativas a la tradicional o hegemónica, no basadas en la agresividad, el cuerpo firme, la erección y la penetración. La película revela cómo la disfunción eréctil no impide mantener relaciones sexuales satisfactorias ni provoca que los hombres sean menos masculinos. También manifiesta una homosocialidad positiva por medio del entendimiento, comprensión y cariño entre hombres diferentes. En contraposición, se demuestran los efectos perniciosos de la masculinidad marginalizada que sigue el modelo de la hegemónica, tanto en los propios hombres como en su entorno y sociedad. Daniel muere por profesar la concepción tradicional de la masculinidad asentada en la competencia entre hombres, la violencia, el riesgo continuo, la falta de sentimientos, el éxito económico y la sexualidad agresiva.

Ahora bien, *La buena estrella* parece explicar la masculinidad alternativa de Rafa por su disfunción eréctil en vez de por su propia voluntad, limitando así la posibilidad del cambio del comportamiento de los hombres a sus niveles de testosterona. También resulta problemática la muerte de Daniel como consecuencia de haber sido penetrado en la cárcel porque refuerza la creencia tradicional de que el hecho de que un hombre sea penetrado es negativo y peligroso y acarrea la pérdida de su masculinidad. Por otro lado, existe una cierta idealización de la vida familiar y de la paternidad como sacrificio frente a una posible imagen negativa de la madre que abandona a sus hijas. Estas interpretaciones encontradas sobre la película manifiestan la complejidad de sus personajes y revelan cómo las masculinidades de “El manso” y “El guapo de cara”, en un principio opuestas y enfrentadas, pueden convivir en el entendimiento mutuo.

Bibliografía

- Bonino, Luis. "Las nuevas paternidades". *Cuadernos de Trabajo Social*, no. 16, 2003, pp. 171-82.
- Bordo, Susan. *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Carabí, Àngels. "Construyendo nuevas masculinidades: una introducción". *Nuevas masculinidades*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra. Barcelona: Icaria, 2000, pp. 15-27.
- Coixet, Isabel. "Los alrededores de *La buena estrella*". *Viridiana*, no. 19-20, pp. 189-90.
- Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 2005.
- Connell, R. W. y James Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*, vol. 19, no. 6, 2005, pp. 829-59.
- Courtenay, Will H. "Constructions of Masculinity and Their Influence on Men's Well-Being: A Theory of Gender and Health." *Social Science & Medicine*, vol. 50, 2000, pp. 1385-1401.
- Fernández-Santos, Ángel. "Ricardo Franco presenta *La buena estrella*, hermosa y formidable película de amor". *El País*, 15 mayo 1997. Consultado en elpais.com.
- Fernández-Santos, Elsa. "Ricardo Franco convierte un amor violento en un romántico triángulo". *El País*, 27 mayo 1997. Consultado en elpais.com.
- Flood, Michael. "Toxic Masculinity: A Primer and Commentary." 7 July 2018, <https://xyonline.net/content/toxic-masculinity-primer-and-commentary>
- Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: I.B. Tauris, 2007.
- Franco, Ricardo, director. *La buena estrella*. 1997.
- Franco, Ricardo y Ángeles González-Sinde. "*La buena estrella* (guion cinematográfico)". *Viridiana*, no. 19-20, pp. 94-186.
- Franquet Barnils, E. et al. "¿Cómo afrontan los hombres la disfunción eréctil?" *Enfuro*, no. 118, 2011, pp. 20-28.
- Guelbenzu, José María. "Ricardo Franco. *La buena estrella*." *Revista de Libros*, no. 9, 1997, p. 51.
- "Historia de nuestro cine – *La buena estrella*", 5 feb. 2016. Consultado en www.rtve.es.
- Kimmel, Michael. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Mas-*

- culinities*, eds. Harry Brod y Michael Kaufman. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994, pp. 119-41.
- Lorente Acosta, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos: Los miedos de siempre en tiempos de igualdad*. Barcelona: Destino, 2009.
- MacKinnon, Catharine A. "Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy." *Ethics*, vol. 99, no. 2, 1989, pp. 314-46.
- Maliski, Sally L. *et al.* "Renegotiating Masculine Identity After Prostate Cancer Treatment." *Qualitative Health Research*, vol. 18, no. 12, 2008, pp. 1609-20.
- Martín-Morales, Antonio *et al.* "Repercusiones psicológicas de la disfunción eréctil sobre la autoestima y autoconfianza". *Actas Urológicas Españolas*, vol. 29, no. 5, 2005, pp. 493-98.
- Messner, Michael A. "'Changing Men' and Feminist Politics in the United States." *Theory and Society*, vol. 22, no. 5, 1993, pp. 723-37.
- Miller, Tina. *Making Sense of Fatherhood: Gender, Caring, and Work*. New York: Cambridge UP, 2011.
- Oliffe, John. "Constructions of Masculinity Following Prostatectomy-Induced Impotence." *Social Science & Medicine*, vol. 60, 2005, pp. 2249-59.
- Onaindia, Mario. "La buena estrella". *Viridiana*, no. 19-20, pp. 191-202.
- Osborne, Raquel. "El poder del amor (o las formas sutiles de dominación patriarcal)". *Género, violencia y derecho*, eds. Patricia Laurenzo Copello *et al.* Buenos Aires: Editores del Puerto, 2009, pp. 143-56.
- Perriam, Chris. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. New York: Oxford UP, 2003.
- Potts, Annie. "'The Essence of the Hard On'. Hegemonic Masculinity and the Cultural Construction of 'Erectile Dysfunction.'" *Men and Masculinities*, vol. 3, no. 1, 2000, pp. 85-103.
- Plummer, Ken. "Male Sexualities." *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, eds. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn y R.W. Connell. Thousand Oaks, CA: Sage, 2004, pp. 178-95.
- Quinto, Manuel. "Ricardo Franco (1949-1998). La filmografía de este director se abre y se cierra con sus únicos éxitos". *El Ciervo*, no. 567, 1998, p. 24.
- Ruiz Jiménez, Ana Paula. "La buena estrella". *Trama y Fondo*, no. 5, 1998, pp. 81-92.
- Sánchez-Conejero, Cristina. "Cine, modernidad y Marca España: La buena estrella de Ricardo Franco". *Hispanic Journal*, vol. 40, no. 1, 2019, pp. 159-84.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

- Segal, Lynne "Changing Men: Masculinities in Context." *Theory and Society*, vol. 22, no. 5, 1993, pp. 625-41.
- . *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- Seidler, Victor J. *Man Enough: Embodying Masculinities*. Thousand Oaks, Ca: Sage, 1997.
- Vandello, Joseph A. *et al.* "Precarious Manhood." *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 95, no. 6, 2008, pp. 1325-39.



© Gerardo Piña-Rosales

“EL FUTURO ES LA SOMBRA DEL PASADO”:¹
UNA APROXIMACIÓN DESDE VIRGINIA WOOLF
AL ESPACIO/TIEMPO DE LA ESCRITURA
EN CRISTINA PERI ROSSI

ANA ZAMORANO
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

*¿Qué es una mujer? Puedo asegurarles que no lo sé
Y no creo que ustedes tampoco lo sepan. No creo
que nadie lo pueda saber hasta que [ella] se haya
expresado en todas las artes y en todas las
profesiones abiertas a la capacidad del ser humano.*

Virginia Woolf, *Professions for Women*, 1931

*Hablo la lengua de los conquistadores,
es verdad,
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen.*

Cristina Peri Rossi, “Condición de mujer”, 1994

Resumen: Este artículo propone una lectura de la obra poética de Cristina Peri Rossi desde posicionamientos teóricos explorados por Virginia Woolf en sus ensayos, prestando especial aten-

¹ Verso del poema de Cristina Peri Rossi “Las palabras son espectros”, en *Babel Bárbara* (Editorial Lumen, 1991). Señalar también que las traducciones de este artículo del inglés, a no ser que aparezca el volumen en castellano en la bibliografía, son de la autora del mismo y no pretenden más que una aproximación a los textos para facilitar la lectura a aquellas y aquellos lectoras/es con bajo o nulo dominio de esta lengua.

ción al concepto de “oración de mujer”. Se explora la escritura poética de Peri Rossi como expresión de una feminidad que se reconoce en la condición de extranjera que asume como propia. El exilio impuesto a Peri Rossi supone un doloroso desgarramiento emocional y físico, pero también un posicionamiento metafórico desde donde poder encontrar la voz poética producida por un sujeto kristevano en constante proceso de formación. Este incesante traspasar de fronteras permite inscribir en la escritura poética de la autora uruguaya lo que Julia Kristeva ha denominado, siguiendo a Jacques Lacan, como *jouissance* (placer-displacer).

Palabras clave: Cristina Peri Rossi, Virginia Woolf, oración de mujer, extranjería, *jouissance*.

Abstract: This article proposes a reading of the poetic work of Cristina Peri Rossi from positions explored by Virginia Woolf in her essays, paying special attention to the concept of “woman’s sentence.” The poetic writing of Cristina Peri Rossi is explored as an expression of a femininity that is recognized in the condition of foreigner that she assumes as her own. The exile imposed on Peri Rossi supposes a painful emotional and physical ordeal, but also a metaphorical positioning from which to find the poetic voice produced by a Kristevan subject in a constant process of formation. This incessant crossing of borders allows inscribing in the poetic writing of the Uruguayan author what Julia Kristeva has called, following Jacques Lacan, *jouissance* (pleasure-displeasure).

Key words: Cristina Peri Rossi, Virginia Woolf, woman’s sentence, foreignness, *jouissance*.

La relación de Cristina Peri Rossi, de quién es la cita de la primera parte del título de este artículo, con Virginia Woolf es una donde se autoafirma la “ansiedad de la autoría”, térmi-

no acuñado por Sandra Gilbert y Susan Gubart (1979)² resultado de una lectura feminista del concepto de “la ansiedad de la influencia” postulado por Harold Bloom (1973). Ante la propuesta bloomiana de una ansiedad por parte del poeta hombre de una falta de originalidad autoral al entrar en conflicto con sus predecesores, la ansiedad sufrida por la mujer escritora de la Inglaterra del siglo XIX (y de momento, aunque con menor intensidad, en la actualidad) se produce al encontrar un vacío de predecesoras en la historia de la literatura. Esta escasez de tradición hace que el acto de la escritura sea acometido por la mujer con miedo, con ansiedad, al ser percibida esta actividad como la entrada en una zona que no le es propia, por el vacío de tradición literaria femenina y por encontrarse con un imaginario patriarcal hostil y paternalista. La mujer escritora se enfrenta además a la paradoja de tener que adaptarse, al no haber referentes literarios propios, a modos expresivos y reflejos masculinos que les son ajenos en su percepción de la realidad, siendo que debe utilizar el lenguaje patriarcal contribuyendo así a consolidar el sistema hegemónico que la subyuga. Como señala Peri Rossi al comentar sobre su elección de una tradición propia en la entrevista realizada por la también poeta María Cinta Montagut en “The Barcelona Review” (2008):

A diferencia de la familia, que no se elige, una puede elegir la tradición literaria o artística en la que se inscribe. Yo elijo inscribirme en la tradición de las poetas rebeldes, transgresoras, lúcidas, lúdicas y casi siempre, infelices. Como mujeres fueron ejemplares raros, rompían el código de género de su época. Y lo pagaron bastante caro. Casi todas se suicidaron. No se transgreden las leyes –ni siquiera las de género– sin castigo.

Elegir la tradición artística y escribir, parecen acciones que, a tenor de las palabras de Peri Rossi y los hechos que las

² Es interesante, en particular, la discusión sobre este término en el capítulo “The Infection of the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship” de Sandra Gilbert y Susan Gubart, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination* (Yale UP, 1979).

corroboran, suponen una transgresión difícil de soportar para la mujer. Por ello, que Peri Rossi exprese en esta entrevista su elección de antecesoras y antecesores literarios es una valiente circunstancia que va dirigida a la necesidad de trascender esa ansiedad creativa femenina referida por Gibert and Gubar como hemos señalado en líneas anteriores. Hemos de añadir a esto que cuando Peri Rossi señala a la escritora británica como fundamental dentro del canon privado de escritoras que ella nombra como conformantes de la tradición de sus antecedentes literarios es, a tenor de lo que vamos a dirimir en este ensayo, de gran importancia, pues implica la agencia de la escritora en su devenir literario. Virginia Woolf se convierte, al ser nombrada, en el canon personal de Peri Rossi, en antecesora, lo que, en definitiva, hace posible una expresión literaria propia. Esto es así hasta el punto que, para la escritora uruguaya afincada (intermitentemente) en Barcelona desde 1972, la escritura de Virginia Woolf ha propiciado la poética escrita por mujeres desde el siglo XX hasta nuestros días.

El débito personal que Cristina Peri Rossi siente hacia Woolf lo expresa en unos versos del poema "Historia de un amor", en el poemario *Aquella Noche* (1996), donde se hace explícita esta deuda literaria con Woolf sin ansiedad alguna: "Para que yo pudiera amarte/ Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*" (Peri Rossi, *La barca* 148). Hemos de subrayar la importancia que tiene que la tradición buscada no se ubica en la persona que Woolf fue, sino en su escritura. Es el hecho en sí del acto de escritura por parte de la autora británica que escribiera *Orlando* (1928), lo que hace posible en lugares, espacios y tiempos tan distantes y distintos, que otra mujer componga sus poemas. En esta diferencia radica la genialidad de la genealogía que propone Peri Rossi pues, como veremos, permite, por medio de la infinita mirada de lecturas posibles, la activa interpelación con Virginia Woolf y con el infinito de historias y poemas escritos y por escribir desde la posición de "mujer".

En otro poema, "Condición de mujer", dentro del poemario *Otra vez Eros*, Peri Rossi pone en labios de la mujer que irrumpe en la habitación donde están reunidos hombres sabios este verso lapidario: "Vengo de un pasado ignoto —dije" (14). Esta platónica Diotima del verso de Rossi viene a articular lo

que para generaciones de mujeres ha sido, y sigue siendo –aun cuando la crítica feminista ha hecho un trabajo ímprobo de recuperación de textos escritos por mujeres–, uno de los mayores obstáculos con que se encuentran a la hora de aproximarse a la escritura: la dificultad de romper el arraigado silencio en la historia literaria y encontrar su propio espacio y su propia voz. Al calificar de lapidario este verso nos referimos precisamente a este silencio en la Historia, esos anales con mayúscula que dan cuenta de una tradición asumida como universal y canónica por el patriarcado donde tan pocas mujeres han encontrado un relato perdurable, un hueco permanente. Este hecho, ya detectado por Virginia Woolf en sus ensayos, implica, como hemos mencionado, un menoscabo, un impedimento de acceso a otra tradición.

Mujer, escritura, espacio y tiempo son los ejes que construyen gran parte del entramado poético-literario y ensayístico de Virginia Woolf. En sus ensayos más incisivos, *Una habitación propia* (1929), *Professions for Women* (1931), y *Tres Guineas* (1938), estas cuestiones son revisitadas una y otra vez en busca de una puerta de salida que permita a la artista cruzar el umbral del espejo patriarcal donde está atrapada y expresar el mundo al otro lado de su imagen especular. El primer ensayo, *Una habitación propia* es más conocido por el público en general, y sin duda así fue leído por el feminismo de la década de los 60 y 70 del siglo pasado, en una primera instancia, por reclamar un lugar propio para que la mujer pueda desarrollar su creatividad sin ser interrumpida, y por reclamar también una independencia económica, las famosas 500 libras –metáfora de emancipación– que permita el desarrollo de las facultades artísticas e intelectuales de la mujer sin tener que rendir cuentas al varón. En este ensayo, además y de forma significativa para el desarrollo de nuestro argumento, la autora aísla y analiza la producción literaria escrita por mujeres, las escasas mujeres que encuentra en su búsqueda en tratados literarios y prestigiosas bibliotecas, construyendo, por primera vez en las letras británicas, un esbozo de tradición de escritoras que, hasta entonces, independientemente del impacto que tuvieran entre sus contemporáneos, desaparecen de la historia de la literatura y rara vez son mencionadas en estudios o antologías en el momento de la escritura

del ensayo.³ Su insistente búsqueda, en este ensayo, de referentes femeninos en la historia de la literatura evidencia en Woolf, como también en Peri Rossi décadas más tarde, esa ansiedad de la autoría referida por Gilbert and Gubar, un impedimento creativo que, como el misterio de la esfinge, es de difícil resolución, pero que ha de ser descifrado:

(...) si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no sólo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se ha despojado (...) Pero sostengo que vendrá si trabajamos por ella, y que hacer este trabajo, aun en la pobreza y la oscuridad, merece la pena. (112)

Así vemos, en la arenga con que finaliza el ensayo, que Woolf señala la importancia, a pesar de los peligros y la insoportable sensación de estar atrapadas en la esquizofrenia de tener un lenguaje ajeno con el que expresar lo propio, de trabajar en toda expresión artística posible para que una fuerza de empuje mayor que el miedo haga posible la resolución del enigma ante el espejo, y la irrupción en la literatura de lo que en otro ensayo, *Profession for Women* publicado dos años después en 1931, llamará "oración de mujer". Este esfuerzo parece estar fuertemente imbricado en la paradoja, verbalizada por la propia Virginia Woolf en su propuesta andrógina que hace patente el argumento sostenido en el ensayo de la imposibilidad, por falta de articulación aparente y desde la perspectiva de mujer, de saber qué es lo femenino: "¿Qué es una mujer? (...) No creo que nadie lo pueda saber hasta que [ella] se haya expresado en todas las artes y en todas las profesiones abiertas a la capacidad del ser humano".⁴

³ Nombra y estudia escritoras hoy bien conocidas como Rebecca West, George Eliot, Jane Austen, Charlotte Brontë o Aphra Behn y otras quizá no tanto como Anne Finch o la Condesa de Winchester, o la referencia a los personajes de *Mary Hamilton*, la balada escocesa que nombra a las Marys: "There was Mary Seaton and Mary Beaton // and Mary Carmichel and me".

⁴ Una atención pormenorizada al estudio del significado del ideal an-

Esta paradójica relación entre lenguaje poético y lo “femenino”, que Woolf llama “oración de mujer”, la posicionamos, en este trabajo, en la encrucijada espacio-temporal resultante de la intersección de los versos de Cristina Peri Rossi: “El futuro es la sombra del pasado” y “Vengo de un pasado ignoto”. Aquí se encuentra la preocupación que acompaña la de la obra de Cristina Peri Rossi descubierta desde bien pequeña, como relata en su recién publicado escrito autobiográfico, *La insumisa* (2020), cómo descubre su vocación de escritora en las furtivas visitas a la habitación de un tío gran lector pero también un gran machista, “Cuanto más lo admiraba, más me humillaba” (178) nos comenta la autora quien, sin embargo, halla en esa habitación un paraíso intelectual inimaginable en cualquier otro lugar de la casa familiar en la que vive:

Me parecía una biblioteca infinita. Nunca conté los ejemplares, pero estaba completamente dispuesta a leer cada uno de ellos sin exclusiones. Con el paso de los años – muchos años – me di cuenta de que era una buena biblioteca, aunque no tan extensa como yo creí de chica. (178)

Entre estos ejemplares la autora nombra *Una habitación propia*, de Virginia Woolf. En sus páginas encontraría las ideas que Woolf vierte sobre la aridez de la sombra que proyecta la letra “I” (“yo”) en la literatura que se ha estado leyendo durante siglos. Se trata de cómo hacer del terreno sombrío, formulado en *Una habitación propia* en la sombra que proyecta el “I” (“yo”) de los trabajos escritos por hombres –que está revisando en busca de la “oración de mujer”– un terreno fértil para la creación artística femenina. Este “yo” masculino se ubica en las

drógino woolfiano en relación con la pregunta formulada saldría del contexto del estudio planteado en este artículo; sin embargo, una apreciación de lo que en otro lugar he llamado “la visión hermafrodita del andrógino” permite la posibilidad como sujetos hablantes de posicionarnos en el dominio de lo “antinatural” y, de esta manera, cuestionar lo dado por hecho que constituye la separación de los sexos y los roles genéricos que conforman la base del discurso dominante en la cultura occidental. Ver Zamorano, “Las políticas del cuerpo”, para una argumentación más en detalle sobre este término.

coordinadas de la repetición de una iconografía de lo femenino que responde, como argumenta Woolf en *Professions for Women*, a una necesidad de autoafirmación y dominio de lo masculino en la cultura patriarcal, un arquetipo de mujer que la autora asimila a la figura del “ángel del hogar” descrita en el poema homónimo de Coventry Patmore (1854) donde se ensalzan como virtudes femeninas la abnegación, el altruismo, el sacrificio, la obediencia y la sumisión al esposo y a la familia. Este ideal de feminidad al que debe aspirar toda mujer es, en opinión de Woolf, totalmente paralizante para la mujer escritora y, en uno de los actos más violentos de la escritura del siglo XX y de la autora británica, finalmente decide matarla: “Me encaré a ella y la cogí por el cuello, hice todo lo que pude por matarla” (acto que ironiza el que la posteridad haya querido atraparla en este mito).

La catarsis de este acto extremo de supervivencia woolfiano hace posible la escritura de autoras como Cristina Peri Rossi, quien, convierte su vivencia personal de exilio en un tema que recorre de manera transversal su poesía y al que incluso dedica un poemario, *Estado de exilio*, XVIII Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti, que publica en 2003 aunque fue escrito entre 1973 y 1975. “Partir / es siempre partirse en dos” (*La barca*, 73) leemos en “El viaje”, poema perteneciente a este poemario. Si bien la situación impuesta por la dictadura es difícil de asimilar, la perduración en el tiempo permite a Peri Rossi asimilar su nuevo estado y sublimar la experiencia de extranjería incorporando el exilio como alegoría y subsumiendo este estado a su condición de mujer escritora. En el poema “Las musas inquietantes I” en el poemario *Las musas inquietantes* (1999) se exhorta a las musas a que del dolor salga belleza: “Yo os invoco: / Haced de la angustia / un color” (*La barca*, 177). De este modo el lenguaje poético queda en un margen siempre cambiante que asume en carne propia el hecho de que sus pobladores, como argumenta Mario Benedetti en referencia a su narrativa: “son seres marginales, que no consiguen afirmarse en ese imprescindible trozo de vida, inevitablemente concreto, capaz de dar sentido y justificación a un azar individual” (Benedetti 386). Por tanto, asumir la diferencia que supone escribir desde un posicionamiento de “mujer” no supone, a priori, una autoafir-

mación sino un interrogante que convierte al sujeto poético en viajera, expedicionaria de la *terra incognita* que, desde Woolf, y sin duda para Peri Rossi sigue siendo “la oración de mujer”:

sin patria
 sin banderas
 sin fronteras
 sin lengua identitaria
 más que la lengua de la poesía.

(*La barca*, 279)

Así lo expresa en el poema ‘Tierra de nadie’ dentro del poemario *La noche y su artificio* (2015). Este territorio da cuenta de una opresión sentida en el presente inmediato donde la autora uruguaya se bate por su arte, y, al hacerlo, da sentido pleno al verso que da título a este ensayo, abre una puerta hacia un pasado ignoto, desconocido y por descubrir, que, por ser la sombra del futuro, presiona y altera la inmediatez de un presente cuyo equilibrio inestable, por ser fruto de una transgresión, se torna a un mismo tiempo pasado y futuro, y queda gobernado por la entropía del caos, que es, en definitiva, el primer estadio del que parte el orden establecido en la cultura occidental judeocristiana tal como leemos en el Génesis (1:1-25). El interrogante woolfiano para Peri Rossi es de gran trascendencia puesto que supone una translación al “origen” desde donde es posible, a tenor de lo expuesto anteriormente, emprender una nueva ruta y dar cabida, dentro del lenguaje Simbólico, a la creación literaria en clave de mujer. Un lugar que responde a otra Ley, la del mundo de los sueños, nos dice la poeta, donde nada es estático y todo está por hacer. La ley de los sueños es la ley entrópica que gobierna el carnaval, un lugar mutable que escapa a la fijación de significado del orden simbólico patriarcal donde el opresivo silencio con que la cultura patriarcal ha emparedado a la mujer hace imposible su articulación.

El enigma, aun por resolver, que nos plantea Virginia Woolf hace patente para Peri Rossi no sólo la silenciada existencia de la mujer a la que se ha relegado a un espacio privado que no tiene cabida en la narración de la Historia que tanto le

atrae y que constantemente explora en su escritura la urugua-ya, sino también el sendero, no exento de peligros, donde la mujer escritora pueda quizá al mismo tiempo, inscribir tanto deseo como represión dentro del tan necesario orden socio-simbólico y de este modo inducir un cambio altamente necesario y posible ya que, la literatura, como argumenta Julia Kristeva en “Desde una identidad a la otra” (1981), es el lugar donde se destruye y se renueva el código social. Sin embargo, el peligro es real, pues puede concluir con la muerte de la autora, algo que nos cuenta la autora en *La insumisa*, autobiografía ya mencionada, al confesarle a su tío su intención de ser escritora:

—¿Qué te gustaría ser de grande?

—Escritora –contesté sin vacilación.

Él hizo una pausa y después siguió:

—¿Cuántos libros escritos por mujeres hay en esta biblioteca?

—Tres –dije–. *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, una antología de poemas de Alfonsina Storni y otro de poemas de Safo.

—¿Leíste sus biografías?

—Sí –respondí.

—¿Leíste cómo murieron?

—Se suicidaron –dije.

—Pues aprende la lección –me dijo–: Las mujeres no escriben, y cuando escriben, se suicidan. (180)

Esta memoria de vida que nos relata la autora urugua-ya da un sentido más profundo a la encrucijada que venimos refiriendo donde, por medio de los dos versos aludidos, Peri Rossi, en la aparente paradoja que producen en el terreno de la mujer y la escritura, instala la obra de Virginia Woolf (tanto ficción como no ficción) dentro de su propia identidad poética, ni musa ni muerta, sino creadora por derecho propio como leemos en el poema “Genealogías” de *Otra vez eros* (1994): “y arrogantes / espléndidas en su desafío / a la biología elemental” (*La barca*, 125).

La extranjería de Cristina Peri Rossi desde el cosmopolitanismo woolfiano

Como han argumentado diversos estudios (Verani, 1982; Moraña, 1987; Guerra, 1989; Seung, 2003) la cuestión de la extranjería es de gran relevancia en la escritura de Peri Rossi. Estudiar este posicionamiento metafórico desde la perspectiva woolfiana del término, como vamos a ver, permite añadir una visión feminista y de género al abordar esta extranjería desde la “Condición de mujer” a la que alude el poema que también encontramos en *Otra vez eros*. Es que además hemos de señalar que inmediatamente después del título “Genealogías” leemos “(Safo, V.Woolf y otras)” (125), siendo así que Woolf nos ayuda a entender este posicionamiento para la poeta uruguaya y su escritura fragmentada y heterogénea, como también señala Citia Montagut en su entrevista para el *Barcelona Literary Review*.

En *Tres Guineas* Virginia Woolf sugiere que las mujeres son forasteras en la cultura y sociedad patriarcales abogando por una sociedad de mujeres fuera del patriarcado, una “sociedad de extranjeras” [“Outsiders’ Society”] (122). Sin embargo, esta sociedad no sería un fin en sí mismo, sino una posición argumental desde donde poder debatir y rebatir las opiniones que el patriarcado sustenta como ciertas con respecto a las mujeres. Woolf asevera que como forasteras las mujeres “no tiene[n] país” (125), pero, dándose cuenta del peligro que este posicionamiento puede tener para las mujeres quienes, como muestra en *Una habitación propia*, han sido tradicionalmente excluidas de las instituciones, entre otras de las universidades, aclara que como mujer “mi país es el mundo entero” (Woolf, *Three Guineas* 125). La idea de extranjería en el ensayo de Woolf presupone que está proponiendo un discurso donde el posicionamiento de la mujer queda alienado del discurso patriarcal dominante, y, como acabamos de ver, esta posición es extremadamente peligrosa, pues amenaza la estabilidad del sujeto que puede perder pie y caer en las abisales aguas de la no enunciación, en el olvido. Sin embargo, Peri Rossi acepta en su escritura el reto abisal y sitúa su *locus* creativo, y existencial, en el tránsito cons-

tante de fronteras, como enuncia la voz poética en el poema “Mi casa es la escritura” del poemario *Habitación de hotel* (2007):

siempre en tránsito
como los barcos y los trenes
metáforas de la vida
en un fluir constante
ir y venir

(*La barca*, 205)

Recordemos aquí que, como es bien sabido, el argumento de *Tres Guineas* está construido entorno a la petición que la autora recibe para que se una y/o apoye económicamente a un grupo pacifista en el contexto de la Guerra Civil Española (en la que pereció su sobrino Julian Bells) y la inminencia de la Segunda Guerra Mundial (que, en parte, fue uno de los motivos de su suicidio). En su rica y elocuente digresión argumentativa lo que parece evidente, y en este método asimila la práctica deductiva de las reuniones del Grupo de Bloomsbury los jueves en Tavistok Square, deja de serlo. Como se dice en el texto, la autora ha tardado tres años en decidirse a contestar al peticionario de una causa tan aparentemente encomiable y desde luego política y personalmente afín a la autora. Sin embargo, rehusando unirse a una sociedad masculina simplemente para formar número en un hipotético *status quo* con la excusa de que “por hacerlo nuestra identidad confluiría en la vuestra” (121), Virginia Woolf hace patente su apreciación de que su propuesta de una sociedad de forasteras podría coincidir precisamente con lo que el patriarcado espera de las mujeres.

En el caso de Peri Rossi, este posicionamiento primero impuesto en la necesidad de exiliarse y luego elegido como propio de la escritura, la condición de extranjera (en la historia, la legislación, lo social, la economía, la ciencia, la cultura, la educación, etc.) es consciente de que este lugar es el que tradicionalmente se ha adjudicado a las mujeres en la sociedad patriarcal. Sin embargo, lo reconoce, se lo reapropia y lo rehace como suyo en la seguridad de que “Aquello que los hombres matan con violencia/ las mujeres domesticar con dulzura” (*La barca*, 172). Domesticar el espacio asignado por el patriarca-

do a la mujer y a lo femenino no es tarea fácil, pues hacer de lo extranjero el *domus*, acarrea la transformación del relato de encierro y exclusión que han sustentado las leyes patriarcales. Virginia Woolf, en su ensayo, trae a su argumento el mito de Antígona (157), evidenciando de este modo el peligro de ser emparedada en la ceguera del patriarcado ante el conflicto que una práctica discursiva que está reivindicando un cambio. Esta ceguera, la autora lo sabe, podría poner en peligro su paradójica intención de agitar el sistema patriarcal *desde dentro*.

La resistencia de Virginia Woolf reside, precisamente y tal y como demuestra en el ensayo, en que el despotismo patriarcal opera exactamente con los mismos parámetros que el fascismo europeo, y por tanto, hay una conexión clara entre el fascismo y el patriarcado, siendo el primero la manifestación más extrema del segundo. Esta interconexión profunda entre fascismo y patriarcado es también aislada y diseccionada por Cristina Peri Rossi en su poema "Así nace el fascismo" en el poemario *Las musas inquietantes* (1999) como un, ciertamente inquietante, aspecto reaccionario de una cultura occidental que adolece de espacio para visionar la alteridad que existe no fuera, sino dentro de sí, y que marca y condiciona el devenir vital de mujeres que asumen como propios "naturales" comportamientos que emanan de un dado por hecho que no es sino reflejo especular, en la poética de Peri Rossi y en la argumentación de Virginia Woolf, de lo que los hombres ven: "Así sueñan los hombres a las mujeres. / Así nace el fascismo", tal y como nos interpela la voz poética de este interesante poema, donde es una mujer, y no un hombre, la que impone la autoridad patriarcal "sin pasión / sin piedad/ con la fría precisión/ de los roles patriarcales" (*La barca*, 179).

Aun llena de peligros, el interés de la propuesta de Woolf estriba en que hace evidente la existencia de un interesante y activo campo de fuerzas dentro de la idea misma de "extranjera", que permite a Peri Rossi en su escritura explorar otros territorios donde poder actuar desde posicionamientos identitarios alejados de esos "roles patriarcales" que nos muestra el poema. En este sentido es interesante el trabajo de la filósofa Julia Kristeva quien, teniendo en cuenta las teorías de Sigmund Freud en "Totem y tabú" (1912-13) y "La civilización y sus des-

contentos" (1930) que argumentan que la expulsión de placeres polimorfos y de instintos incestuosos forma la base de la civilización, nos muestra que en la formación de la identidad siempre hay que tener en cuenta la existencia de una "otredad" que está constituida precisamente por aquello que se reprimió en primer lugar para formar esa identidad.

Incluso teniendo en cuenta los posibles peligros, como decimos, para la identidad del sujeto, la idea de que las mujeres son forasteras es muy productiva si atendemos, como vemos, a su potencial en la escritura. Por medio de abrir las fronteras que delimitan la identidad nacional y patriarcal, las mujeres pueden ser reconocidas con una figura que Julia Kristeva, a su vez, asocia con el cosmopolita: "es de ninguna parte, de todas partes, *ciudadan[a] del mundo*, cosmopolita" (30, mi énfasis). Este sentido de ser de ninguna parte y de todas partes ha acompañado a Cristina Peri Rossi siempre, desde el pasado ignoto, ha sido una extranjera, y así lo narra en *La insumisa*:

¿Por qué mi bisabuelo eligió Montevideo para desembarcar? ¿Qué podía saber de esa ciudad? ¿Qué le habían contado? Muchísimos años después me hice esa pregunta (¿Qué sabía yo de Barcelona cuando me subí al Cristóforo Colombo y en lugar de desembarcar en Génova, su destino, me quedé en Barcelona? Unos pocos datos imprecisos... (91)

La identidad cosmopolita está basada en lo que el nativo toma como "extraño" y está constituido por "lo odiado y lo otro" (Kristeva 1). De este modo, el cosmopolita, por cuestionar constantemente la unidad y seguridad en sí mismo del nativo, le confronta con su "odiado otro". Pero es importante tener en cuenta que también el nativo cuestiona y coteja constantemente la identidad del cosmopolita pues, tal y como nos dice Julia Kristeva: "hay otredad para todos los otros" (31). Sólo por medio de este cuestionamiento constante puede la discrepancia hacia lo establecido como "normal" ser efectiva: "El oído es receptivo a los conflictos sólo si el cuerpo pierde pie. Un cierto desequilibrio es necesario, un asomo al abismo, para que el conflicto sea oído" (Kristeva 17). El abismo en la poeta uruguaya se hace patente en su incursión continua en la exploración

del deseo femenino y la articulación de un amor que no renuncia a su ocaso, en la diada entre Eros y Thanatos, vista como una pasión “bárbara” donde “se nace / y se muere / mil veces” (*La barca*, 119).

Así, el cosmopolitismo en Peri Rossi es una posición elegida por el sujeto hablante quién “en contra de los orígenes y partiendo de ellos, elige una posición transnacional o internacional que está situada en la encrucijada de las fronteras” (Kristeva 16). Es una subjetividad bárbara (extranjera), un personaje, Babel, que aparece firme pero etérea y que va tomando cuerpo en el poemario que lleva su nombre hasta que su significado metafórico eclosiona y es aceptada, como leemos en estos versos del poema “Babel, la maldiciente” en referencia al personaje Babel del poemario *Babel Bárbara*: “Bienvenida Babel, entre los mortales, / porque quien gime, en vez de hablar / será consolado” (*La barca*, 114). Aparece Babel como el resultado de sublimar e interiorizar lo abyecto, aquello que se ha expulsado y tomado como “otro” en primer lugar. Si no es de este modo, al nombrar, es decir, al introducir el lenguaje, la permeabilidad de la frontera primitiva se pierde, de tal forma que el lenguaje “funda la separación de dentro / fuera” (Kristeva 61). Es importante señalar aquí que nombrar, el lenguaje, es necesario para la formación de una identidad que permita al sujeto hablar. No es posible, como hayan podido argumentar otras feministas, la articulación de un discurso opositor al patriarcado fuera del lenguaje.

En este sentido se puede argumentar que el paso por el complejo de Edipo implica la represión de lo abyecto, es decir, de aquello que es expulsado. El acto de pasivización que implica la aceptación del abyecto se transforma, de este modo, en un proceso que permite al sujeto reducido al estatus de objeto recuperar su subjetividad. Sin embargo, en el caso del sujeto femenino implicado en el lenguaje poético esta transformación sólo es posible si interioriza y asume su abyecto puesto que, como apunta la crítica Elizabeth Grosz: “lo abyecto es el reconocimiento del cuerpo de que las fronteras y los límites que se le imponen son realmente proyecciones sociales [...] Es [...] una forma de deshacer la identidad” (90). La sublimación del abyecto implícita en este proceso esta dirigida como un intento

de traer al texto aquello que escapa ser registrado – la memoria arcaica y primera de lo abyecto.

Este parece uno de los intereses poéticos de Peri Rossi, no solo en *Babel Bárbara* sino en toda su producción poética, al explorar una percepción precaria del sujeto poético y el miedo a ser borrado o de pasar inadvertido al traer al poema el espacio no-narrativo de la prehistoria. Así, la voz poética nombra, “Yo te bautizo Babel entre todas las mujeres”, para inmediatamente deshacer la singularidad “Babel de la diversidad / ambigua como los sexos”, a su vez Babel nombra a la voz que la nombra “Poeta –grita Babel–” (*La barca*, 110). Este proceso de abyección en el poema “El bautismo” nos posiciona, como nos explica Julia Kristeva, en ese lugar a un tiempo terrorífico y atractivo que es una “tierra del olvido que es constantemente recordada” (8). Por medio de sublimar el abyecto, es decir por medio de reconocer lo “otro” que ha sido reprimido y tomado como extranjero dentro de si mismas, en definitiva, por medio de convertirse en el cosmopolita sujeto en proceso del lenguaje poético, la mujer poeta está realizando, siguiendo el argumento de Kristeva: “un intento por simbolizar el ‘comienzo’, un intento por nombrar la otra faceta de lo tabú: placer, dolor” (61-62). En el poema titulado “Babel bárbara” que aparece después del acto de nombrar la voz poética juega con el alfabeto, parece ahora adquirido y necesitado de significación, y termina con estos significativos versos: te maldigo y te bendigo / te nombro y te fundo” (*La barca*, 116).

En este sentido, y como ha sugerido Elizabeth Grosz (1990), es precisamente este abismo el “lugar de la generación del sujeto y también de su posible aniquilación” (89). En este peligroso abismo es donde la importancia de la propuesta woolfiana para la producción poética de la autora uruguaya debería ser considerada como un intento de traer al texto la tierra incógnita de esa memoria arcaica que no encuentra articulación en el registro de la historia por ser extraño, siniestro, y extranjero al patriarcado. Una lectura woolfiana de la producción poética de Cristina Peri Rossi permite una lectura desde un prisma diferente que nos permite atisbar la producción poética de la uruguaya como un posicionamiento de reescritura de

la historia donde la distinta voz de la escritura de mujer pueda ser recordada.

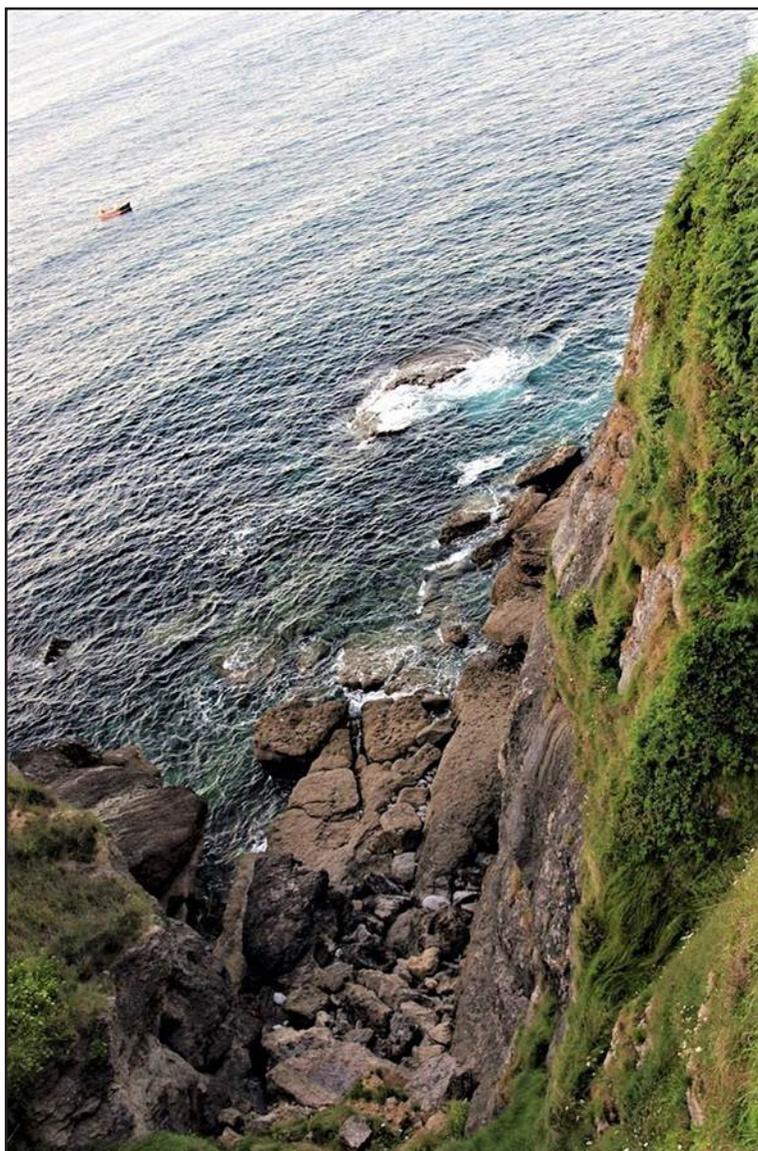
Como vemos, el espacio y el tiempo para la articulación artística femenina es de suma importancia para romper las paredes que enjaulan a la mujer escritora en la parálisis de ser nombrada “la décima musa”. El verso de Cristina Peri Rossi de la primera parte del título de este artículo –y como se ha mencionado en la primera nota– se encuentra en un poema titulado “Las palabras son espectros” dentro del poemario *Babel Bárbara* que estamos comentando. Este poema se carga de significado dentro del *locus* espacio temporal que enmarca la ‘oración de mujer’ woolfiana. Una oración enunciada por una voz descarnada que ha sido la femenina en el discurso patriarcal dominante. Las palabras espectros son fantasmas, pero también son haces electromagnéticos, huellas imborrables de ondas y frecuencias de articulación infinitas y continuas. Woolf termina su ensayo urgiendo a las mujeres a escribir y a crear y a trabajar en aquellas profesiones que en estos momentos les son vedadas, porque al hacerlo, o como ha comentado la francesa Hélène Cixous “escribiéndonos y artísticamente creándonos” (34), la mujer y su creatividad se hará patente en el espectro literario visible donde, por supuesto, también existe, solo hay que mirar y encontrarnos con escritoras como Cristina Peri Rossi que al anclar su futuro en un pasado que nombra (visibilizando una tradición de mujeres – y hombres, sin duda, que son su propio canon literario) escapa a la maldición de la musificación convirtiéndose en hacedora, en sujeto poético agente que articula una “oración de mujer” cuya onda vibratoria se expande a ese futuro a que nos refiere.

Bibliografía

- Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya del siglo XX*. Seix Barral, 1997.
 Benegas, Noni. *Ellas tienen la palabra. La mujer y la escritura*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
 Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry 2nd Edition*. Oxford University Press, 1997.

- Cixous, Hélène. *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducción y prólogo de Ana María Moix. Anthropos, 1995.
- Freud, Sigmund. "Totem and Taboo". *The Origins of Religion*. Editado por Angela Richards. Penguin, 1990.
- . "Civilization and Its Discontents". *Civilization, Society and Religion*. Editado por Angela Richards. Penguin, 1991.
- Gilber, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1998.
- Gross, Elizabeth. "The Body of Signification." *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. Editado por John Fletcher y Andrew Benjamin. Routledge, 1990, pp. 80-103.
- Guerra, Lucía. "La referencialidad como negación del paraíso: exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol 23, no. 2 1989, pp 63-74.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Traducción de Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Blackwell, 1981.
- . *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducción de Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.
- . *Strangers to Ourselves*. Traducción de Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1991.
- Montagut, María Cinta. "Entrevista: Cristina Peri Rossi, la escritora multiple". *The Barcelona Review*, 2008. Consultado en http://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html 17 October 2020.
- Moraña, Mabel. "Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 21, no. 3, 1987, pp. 34-48.
- Peri Rossi, Cristina. *Babel bárbara*. Lumen, 1991.
- . *Otra vez Eros*. Lumen, 1994.
- . *La barca del tiempo. Antología poética*. Visor, 2016.
- . *La insumisa*. Menoscuarto Ediciones, 2020.
- Seung Hee, Jung. "El arte de la desorientación en la escritura de Cristina Peri Rossi". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid*. 2003. http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/c_peri.html 12 December 2020.
- Verani, Hugo. "La rebelión del cuerpo y del lenguaje. (A propósito de Cristina Peri Rossi)" *Revista de la Universidad de México*. 1982. [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/150cd5f8-bf17-477e-bd6f-aa729d7b0e3e/la-rebelion-del-cuerpo-y-el-lenguaje-\(a-proposito-de-cristina-peri-rossi\)](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/150cd5f8-bf17-477e-bd6f-aa729d7b0e3e/la-rebelion-del-cuerpo-y-el-lenguaje-(a-proposito-de-cristina-peri-rossi)) 2 November 2020.

- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Traducción de Laura Pujol. Seix Barral, 1980.
- . *Three Guineas*. The Hogarth Press, 1991.
- . "Professions for Women". En *The Death of the Moth and Other Essays*. Consultado en <http://gutenberg.net.au/ebooks12/1203811h.html> 20 December 2020.
- Zamorano, Ana. "Las políticas del cuerpo en la creación artística femenina: la dimensión hermafrodita del andrógino". *Autoras y protagonistas*, edición de Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, pp. 505-11.



© Gerardo Piña-Rosales

LOS DIVINOS (2018) DE LAURA RESTREPO:
DE LA INCREÍBLE REALIDAD A LA FICCIONALIZACIÓN
CREÍBLE: RECURSOS CRÍTICOS DEL PERSONAJE
NARRADOR

GERMÁN D. CARRILLO
ANLE & Marquette University

Resumen: El propósito de este estudio es abordar los procesos de *des-realización y ficcionalización* que se dan en la obra *Los Divinos* de Laura Restrepo, a partir de los hechos fácticos que sirvieron como base temática de la novela, al tiempo que de valorar los recursos técnicos y estilísticos que se emplean aquí, su obra más reciente, dentro del contexto global de su trayectoria narrativa.

Palabras clave: Laura Restrepo, *Los Divinos*, des-realización, ficcionalización, personaje narrador

Abstract: The purpose of this study is to address the de-realization and fictionalization processes in the work *Los Divinos* by Laura Restrepo, based on the facts that served as the thematic basis of the novel, while assessing the technical and stylistics resources that are used here, in her most recent work, within the global context of her literary trajectory.

Key words: Laura Restrepo, *Los Divinos*, des-realization, fictionalization, narrator character

1. El nivel fáctico: los hechos

El viernes 5 de octubre de 2016 Colombia fue sacudida con una noticia que rápidamente adquirió un dramatismo especial, debido a los componentes que estaban en juego. Primero, una niña de solo 7 años había sido secuestrada en la calle, ante testigos y a la luz pública; segundo, el secuestrador, al parecer, pertenecía a la clase alta bogotana (conducía una camioneta de alta gama en la que había perpetrado el secuestro, según mostraban las cámaras de vigilancia de los sectores aledaños). Las voces de alarma que de inmediato se difundieron, tenían sobrada justificación, puesto que el secuestro no podía estar motivado por fines económicos, teniendo en cuenta que la niña pertenecía al estrato más bajo de la sociedad bogotana. Así las cosas, peligraba la vida de la niña, pues muchos antecedentes judiciales en Bogotá conducían a suponer un rapto con final trágico: violación y muerte o “desaparición” de la menor.

El contraste era notable puesto que si el secuestrador pertenecía a los estratos más altos (clase media-alta o alta),¹ podría decirse que la niña secuestrada ni siquiera clasificaba en el estrato 1 (clase baja, colindante en la miseria), debido a su condición de vulnerabilidad socio-económica en toda la línea: pertenecía a una familia de origen indígena, recién llegada a Bogotá, huyendo de la violencia política en el sur del país, y ocupaba uno de los barrios de invasión en los cerros bogotanos, donde los servicios básicos escasean o no existen. El contraste no podía ser mayor: un victimario rico se ensañaba con una víctima indefensa en toda la línea: mujer, indefensa, menor de edad, de estrato cero, indígena, desconocedora de la ciudad y sus peligros, etc.

El seguimiento del caso, conoció pronto el desenlace más temido: Yuliana Samboní, la niña secuestrada, fue hallada muerta, con signos de violación y tortura, lo que hizo saltar todos los resortes de ira e indignación en la sociedad colom-

¹ Desde hace años, la sociedad colombiana se ha clasificado en 6 estratos económicos, siendo el estrato 1 el más bajo, hasta 6, el más alto. El secuestrador pertenecía al estrato 6; la víctima, al estrato 1.

biana. En cuestión de horas, todas las sospechas comenzaron a señalar, como posible asesino, a un joven bogotano que no solo pertenecía en efecto a un estrato económico alto, sino integrante de una muy prestigiosa familia de arquitectos, abogados y académicos. Rafael Uribe Noguera, el sospechoso, era hijo del ex-decano de arquitectura de la Universidad Javeriana, tal vez la universidad privada de mayor prestigio en el país. El joven sospechoso en el momento de la dilucidación del crimen, se había refugiado en una clínica de ricos, y aducía intoxicación por consumo exagerado de drogas y alcohol.

Toda esta suma de factores hizo que el asunto no solo se convirtiera en la principal noticia nacional, sino en un caso emblemático, y en un asunto de honor para la opinión pública y para la justicia colombiana. Sencillamente en esta ocasión, no podría haber impunidad. Fue por ello que, aun en la clínica, Uribe Noguera recibió los cargos y se inició rápidamente el proceso judicial que, en tiempo récord, terminó en la condena del indiciado a 51 años de cárcel, que luego se convertirían en 58, en un segundo fallo.

2. La versión novelada: Hacia la des-realización y la ficcionalización

Dos años después, en abril de 2018, Laura Restrepo publicó la novela *Los Divinos*, en la editorial Penguin Random House. Toda la trama de la novela, (incluso los datos citados en la presentación de la portada y la contraportada del libro), seguía muy de cerca los hechos que hemos llamado fácticos que hemos descrito. Veamos ahora cuáles son los aportes ficcionales de la novela, así como la calidad de sus componentes, en lo que tiene que ver con los tres grandes ejes de toda narración literaria: tema, estructura y lenguaje, sin olvidar hasta qué punto la nueva obra presenta innovación, por un lado, y continuidad en el conjunto narrativo de la autora, por el otro.

En este panorama, vale la pena recordar el oficio de la autora en el campo de los relatos fácticos e investigativos, basados en las complejas realidades del país, especialmente en lo relati-

vo al fenómeno de la violencia en general, y la violencia política y partidista en particular. Laura inició su carrera profesional como académica, en calidad de catedrática de literatura de la Universidad Nacional, pero luego sus actividades derivaron hacia la militancia política de izquierdas en España, Argentina y México, sin perder su independencia intelectual y su espíritu crítico. Este rasgo la habilitó para hacer parte de las negociaciones de paz ente el gobierno y el movimiento del M-19, y, luego, para desarrollar su trabajo periodístico ahondando en los diversos factores que intensificaron la violencia en Colombia, cuando el narcotráfico operó como gran catalizador y permeó casi a todos los actores del conflicto, incluyendo la guerrilla, el paramilitarismo y las llamadas “fuerzas del orden”.

Después de un sostenido trabajo de investigación periodística, la escritura de Laura ha evolucionado cada vez más hacia las historias de ficción; en esas historias, sin embargo, la impronta del realismo (y su militancia con el periodismo) sigue marcando su escritura. Esta especie de transición en Laura ha sido consciente y racionalizada, como una vía de escritura que trasciende, por un lado la fuerte herencia del realismo mágico y, por otro los compartimentos estancos entre el periodismo y la ficción. Veamos al respecto lo que dice la escritora:

Creo que hay muchas maneras de narrar el continente, pero estoy hablando fundamentalmente de técnicas de escritura, de aspectos formales. Por ejemplo, creo que ubicarse en la intersección de géneros literarios es una fórmula que puede dar buenos resultados y alejarnos de la óptica del realismo mágico. Colocarte entre la novela y el ensayo, entre el periodismo y la ficción, por ejemplo, frente a la opción de apelar a un género específico respetando sus limitaciones, es una experiencia más enriquecedora de la visión de la realidad. (Rabí-do-Carmo 125).

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, la violencia en Colombia fue alcanzando niveles desahorados y delirantes, donde los actores, las razones y los motivos del conflicto comenzaron a desdibujarse hasta degenerar en una violencia que terminó por cobrar vida por sí misma y a aterrorizar a las víctimas, que literalmente dejaron de saber “por dónde venían los tiros”, pero sí a sufrir las peores con-

secuencias. Este estado de cosas ha producido una narrativa vigorosa que aborda la violencia homicida, pero especialmente desde el punto de vista de las víctimas, confundidas y aterrorizadas. Dos ejemplos de ese tipo de narrativa son las novelas *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, y *Delirio*, de Laura Restrepo, ambas reconocidas y galardonadas internacionalmente.² En la novela *Delirio*, de gran reconocimiento, Laura abordó una faceta de la violencia en Colombia: las repercusiones personales, llevadas a extremos patológicos, en personajes que no son precisamente actores del conflicto, pero sí víctimas inocentes, por donde quiera que se les mire. En ese orden de ideas, y desde una perspectiva temática, podríamos inscribir *Los Divinos* en una tradición narrativa de la autora, caracterizada por el abordaje de las *consecuencias indirectas* de la violencia en espacios urbanos y en personajes altamente vulnerables: mujeres indefensas e inermes.³

3. Temática y estructura.

Veamos ahora cuáles son, en concreto, las innovaciones y las particularidades de *Los Divinos*. La pregunta que surge en un análisis de este tipo es: ¿cuáles son los cambios elaborados por la autora? Y sobre todo: ¿Qué efecto y sentido tienen, desde una perspectiva narratológica? Lo primero que llama la atención es el punto de vista desde el cual se aborda el relato: la primera persona; este factor incorpora en el relato un primer elemento de ficción, que facilita el relato y le confiere total liber-

² La novela de Rosero obtuvo el II Premio Tusquets de novela, y el premio *Independent* a la mejor novela traducida al inglés. La novela de Laura Restrepo, como es bien sabido, obtuvo el premio Alfaguara de novela en el año 2004.

³ Este enfoque en la obra de Laura Restrepo ya lo habíamos abordado en nuestra anterior publicación, *El país sí tiene quien le escriba*; allí citábamos las palabras de la autora en una entrevista a Posada Cano. “Los colombianos hemos sido muy ágiles para descifrar la guerra a través de la narración. Pero hemos fallado en cómo ese fenómeno exterior nos afecta interiormente” (133).

tad al narrador. Si la historia estuviera contada por un narrador en tercera persona, convencional, omnipresente y omnisciente, tendría que justificar indirectamente el conocimiento de los hechos; en cambio, el uso de una primera persona propende e impulsa, no tanto a la presentación escueta de los acontecimientos, sino un trabajo introspectivo libre y amplio, facilitando así la reflexión y el análisis, recursos clave en esta novela, en su intento de referir los mundos internos del personaje y sus motivaciones profundas que, si no justifican, sí intentan explicar hechos aparentemente inexplicables, buceando en sus más profundas motivaciones.

En el caso de *Los Divinos*, la autora no se limita a darle campo libre solamente al monólogo del narrador, sino que lo estructura en 6 capítulos, correspondientes, a su vez, con 6 puntos de referencia relacionados con seis (6) personajes (incluido él mismo), que son básicamente los componentes de la pandilla autodenominada los "Tutti-frutti", grupo de origen adolescente que ha querido sobrevivir durante las primeras décadas de vida adulta. La existencia del grupo, si lo referenciamos al caso Samboní, es ficticia, pese a que en la realidad se sospechó inicialmente que el asesinato de la niña estuviera vinculado a algún grupo o secta dedicada al secuestro y asesinato de niñas y adolescentes. Las investigaciones señalan que Uribe Noguera fue un asesino solitario que sorprendió a propios y extraños con su feminicidio sin precedentes. No se conoció al asesino la existencia de un grupo que le sirviera de apoyo, así fuera psicológico. Al actuar de manera "suelta" y solitaria, Noguera pudo obrar como lo hizo. Sin embargo, en el universo interno de la novela, la autora toma partido y elabora cinco personajes de ficción (no narradores)⁴ para abordar de manera suficiente las motivaciones y los laberintos de una clase social y una generación, repetimos, que funciona como principal caldo de cultivo en el que se desarrollan este tipo de personajes-asesinos.

⁴ Otra solución narrativa hubiera sido abordar las circunstancias familiares. Cabe decir que los dos hermanos de Rafael Uribe fueron judicializados (y absueltos en primera instancia) por encubridores del asesinato.

El grupo en la novela en realidad no actúa como cómplice directo; no pasa de ser una supervivencia de pandilla juvenil que gira alrededor del futuro asesino, endiosado por sus compañeros de colegio quienes estimulan continuamente su enorme *ego*. No obstante, desde el punto de vista estrictamente narratológico, teniendo como referencia a los cinco componentes del grupo, la autora se vale de este recurso para contextualizar ampliamente la situación del personaje. En el universo temático interno de la novela, la admiración y la veneración de los compañeros funciona como caja de resonancia para que “El Muñeco” despliegue sus mecanismos de seducción, se reafirme y se retroalimente en su tendencia a convertirse en una especie de ícono y modelo a seguir por el grupo social en que se mueve. Sin embargo (y aquí reside uno de los méritos de la historia narrada), este personaje dista mucho de ser plano y elemental, incluso para sus compañeros. Es, como era de suponer, un personaje complejo que tiene a su favor ser seductor, expresivo y afectuoso, a la par que su abultado narcisismo y arrolladora personalidad.

Los cinco personajes focalizados aportan, cada uno, y por contraste, rasgos caracteriológicos que contribuyen a que el personaje exista y crezca, hasta tal punto que cualquiera de ellos, llegado el caso, podría, si no convertirse en asesino, sí asumir el asesinato como propio, en caso de que se extremaran las circunstancias. Al final de la obra, todos se ven involucrados en los sucesos trágicos y, en mayor o menor medida, están dispuestos a destruir sus propias vidas con tal de encubrir indirectamente al asesino y sus actitudes, ahora más que nunca caracterizadas por un egoísmo avasallante.

La narración en primera persona, con voz de uno de los componentes del grupo, exige un trabajo de ficción notable, pues supone meterse de lleno en otra mentalidad, con todo lo que ello implica: creación de un universo autónomo, a la vez que elaboración de una voz propia, coherente y convincente. Esto se logra a través del personaje Hobbit, el más crítico, enterado y reflexivo (a la vez que suficientemente distanciado) de los cinco Tutti Frutti, otorgando así a la ficción una solución inteligente y completa.

4. El narrador crítico y la percepción de los anti-valores: Ellos vs Hobbit

Hobbit, el personaje narrador, es una figura compleja y autocrítica, con un apreciable bagaje cultural, inteligencia y sensibilidad social que le permite relatar y evaluar los sucesos y los personajes con un enfoque incisivo y profundo (muy cercano a la autora, por lo demás), y con la distancia debida, que no excluye la autocrítica. Estos son los términos agrupados en tres rasgos con que se refiere al contraste entre él y el resto de la pandilla: “Ellos rumberos, atravesados y matones, y yo neura, distante y petulante. Ellos populares, patoteros y gregarios, yo hiper-selectivo, encerrado y solitario” (*Los Divinos* 43). Con esta misma complejidad y método contrastivo, Hobbit enfoca al personaje asesino, al que se refiere en varias oportunidades, en un esfuerzo por comprender la convivencia entre aspectos seductores y repulsivos; como personaje “carismático y maltratador” (18); también: cuando añade que [en él] “el desmadre es carisma. Leyenda negra que los demás le envidiamos” (23).

Sin embargo, la apreciación crítica, siempre presente en medio de la gran admiración, se precipita y se intensifica con el asesinato de la niña. En ese momento, la lucha de valores y anti-valores se decanta por una condena clara al asesinato, cualesquiera que fueran sus motivaciones. El ídolo termina por desmoronarse, y la sentencia del narrador es lúcida y tajante: “Borracho de apetito y de poder [...] Su ego galopa en su propia *hybris* y su sombra se proyecta sobre la absoluta indefensión de la niña” (139). Los nuevos elementos de contraste ya no son las actitudes narcisistas en contraposición con sus manifestaciones de afecto, sino que aparecen nuevos polos irreconciliables al contrastar: “La absoluta inocencia y la indefensión de la niña. La soberbia y la impunidad del verdugo” (209).

En otras ocasiones, la referencia a los hechos realmente sucedidos es directa y transparente; por ejemplo, la cita de pasajes clave de una carta de aparente arrepentimiento y petición de perdón del asesino. A la autora no se le escapa la simulación y la estrategia perversa contenida en esa carta. Uribe Noguera

en esa misiva no pidió realmente perdón a la familia Samboni, sino que estuvo dirigida a “mis seres queridos”; nunca habla en primera persona y no hace relación a su asesinato sino que se refiere a una fecha. Demos la palabra al mismo Hobbit que Restrepo utiliza para hacer la crítica a ese lenguaje y a esa intencionalidad:

Dice el encabezamiento: *A mis seres queridos*.

No es suya esa frase impostada, como de tarjeta postal. Se la dictaron, tal vez el abogado de oficio que le adjudicaron, porque ningún otro aceptó sacar la cara por él [...]

A mis seres queridos: no me lo creo [...] Su carta no va dirigida a nadie en particular y a cualquiera en general. Es un texto retorcido y extraño. Si realmente hubiera querido dirigirse a sus *seres queridos*, lo hubiera hecho en misiva privada, y no en esta modalidad mediática que dio a conocer a la opinión pública. A quién creará que engaña. En la línea siguiente pide perdón, pero lo hace con frialdad y distancia, se atreve a decir: *Les pido perdón por el 5 de octubre*. Le pide perdón a su propia gente, pero no a la familia de la niña, y no pide perdón por el crimen, sino por la fecha en que fue cometido. Como si los días se sucedieran solos [...] le quita a la niña la carne y la sangre y la deja reducida a la fecha de su muerte. La vuelve a matar con el mismo desparpajo de antes; esta carta es apenas la prolongación de un desprecio.

Esta carta no tiene sujeto; en ninguna parte dice yo rapté, yo violé, yo torturé, yo asesiné. Dice que *lamenta la muerte de la niña* pero lo hace con el gesto impersonal de quien manda una tarjeta de pésame, como si ella hubiera muerto así no más, como si su muerte lamentable hubiera sido producto de un accidente cualquiera de tránsito, por ejemplo, o de un rayo fulminante [...]. Cero sentimientos, cero remordimientos. El Muñeco no le da la talla a la enormidad de su falta. (209)

En el plano de la realidad fáctica, la publicación de la carta generó respuestas indignadas en sectores críticos de la opinión, y por las mismas razones expuestas por Hobbit; pero esas mismas razones puestas en una novela de una autora de gran reconocimiento y prestigio, adquieren una difusión más amplia, y claramente repercuten en el plano conocido como del no-olvido. Gracias a la novela, los hechos ocurridos aquí no serán olvidados tan fácilmente.

5. El lenguaje y sus variantes

El tratamiento del lenguaje en la obra se caracteriza, ante todo, por la fluidez, sin dejar a un lado los rasgos *idiolectales* del narrador. Aun así, en esta la narración (como en otras obras de la autora) la función poética del lenguaje aflora constantemente de manera natural, y sin que esa sea la mayor preocupación ni de la autora ni del narrador. En palabras de la analista Norris Rodríguez (refiriéndose a las novelas de Laura Restrepo), “todo esto lo notamos en la facilidad de su escritura, en la cual no se nota esfuerzo, no se trata de una escritura elaborada o trabajada a cincel, sino espontánea, suelta, al menos esta es la impresión que deja” (Rodríguez 221). Este tratamiento del lenguaje es consecuente, desde el punto de vista socio-lingüístico, con la condición socio-cultural del narrador. Hobbit pertenece a un estrato superior, con formación académica de alto nivel⁵ y con un registro apreciable de lecturas y manejo de referentes culturales como vemos en sus frecuentes alusiones a Alan Moore, Robert William Chambers, Penrose, el navarro Ramón Andrés, Gabriel Tarde, Mad Blake, A. Álvarez, Fernández Retamar, Guido Ceronetti, Diane Arbus, entre otros.

Y para complementar, el personaje se inclina, por su temperamento, a mantener una actitud distanciada, crítica y lúdica con el lenguaje. La narración en primera persona mantiene un tono entre narrativo y reflexivo, sin excluir la autocrítica. En ese orden de ideas, el personaje, a pesar de ser amigo de “El Muñeco” y su mundo rodeado de superficialidades se distancia continuamente de él y de la pandilla para adquirir voz propia y creciente verosimilitud.

Desde el punto de vista *pragma-lingüístico*, sin embargo, el discurso se enuncia desde una situación “comprometida” y complicada al comienzo, al asociarla a un punto específico, de tipo kinésico, proxémico, espacial y temporal que no vuelve a cambiar ni a referenciarse. El narrador enuncia: “Yo acá, en el

⁵ Recordemos que ha egresado del Instituto Quevedo, uno de los colegios élite de la ciudad.

refugio de mi cama, y él [el Muñeco] al otro lado de la señal, dándose su baño de abismo. Andará de travesía noctámbula” (*Los Divinos* 13). Se supone, entonces, que la circunstancia de la enunciación deberá cambiar progresivamente, a medida que avanzan los hechos, cosa que no ocurre en la novela. En cuanto a ciertos recursos estilísticos, cabe registrar el mecanismo consistente en detener la narración para hacer preguntas, muy al estilo de Vargas Llosa.⁶ Son preguntas que parten desde la perplejidad o de la confusión del narrador, y que muchas veces quedan sin respuesta, pero que contienen una preocupación reflexiva cuya función es hacer partícipe al lector de la profundidad de las razones o motivos que condicionan la conducta de los personajes.

Otro rasgo estilístico, esta vez común a los cinco personajes abordados, pero determinados por el lenguaje del narrador, es una especie de jerga o argot internacional en tanto que no es estrictamente bogotano, sino de una mezcla entre el colombiano y el español peninsular, además de algunos mexicanismos o argentinismos.⁷ ¿Cuál es la explicación de este factor, dentro de la lógica del narrador y de los personajes? Trazaríamos dos interpretaciones y razones: la primera es que esa tendencia corresponde a un fenómeno real y creciente de influencia cultural española, principalmente, intensificada por las redes sociales y los medios masivos de comunicación, en especial el cine y las series televisivas; la segunda, tiene que ver con la filtración, en la novela, de la condición *idiolectal* de la autora, quien ha vivido en varias oportunidades en el exterior durante años, y se ha impregnado de algunos giros expresivos particulares.

⁶ Por ejemplo: “Le abre la puerta de la Mitsubishi: suban niños, suban con su tío, su tío los quiere mucho y los va a llevar de paseo. ¿Eso es lo que les dice? ¿Es eso?” (153); y: “Después se sabrá que no era la primera vez que el príncipe rabioso aparecía en su camioneta por aquella barriada. Ya lo había hecho antes, al parecer en varias oportunidades. ¿Para inspeccionar? ¿Para calcular chances? ¿Para preparar el golpe?” (154).

⁷ Por ejemplo: *Venenete* (por veneno), *teibolera*, *apoquine*, *marisabidillo*, *sanfasón* (por descaro), *peltre*, *farío* (por suerte), *sobrepelliz*, *reburujo* (por confusión).

Sin embargo, la jerga hablada por los personajes de *Los Divinos*, todos pertenecientes a la pandilla juvenil de los *Tutti Frutti*, es consecuente con el imaginario juvenil del medio social y cultural que los alberga. No en vano Laura había hecho anteriormente trabajos de campo que la habían familiarizado con los jóvenes, su lenguaje y sus referentes culturales, reflexión que quedó plasmada en el artículo “Los muchachos desechables” incluido en el volumen *En qué momento se jodió Medellín*.⁸

En otros aspectos, la re-elaboración ficcionalizada sigue de cerca las circunstancias temporales y espaciales de los hechos tal como ocurrieron, con cambios mínimos en algunos nombres relacionados con topónimos,⁹ especialmente. Pero el mayor aporte es, sin duda, la creación de personajes de ficción que le permiten a la autora ahondar en sus intimidades con una voz narrativa verosímil; al respecto, la misma autora testimonia este esfuerzo especial en el manejo del lenguaje en *Los Divinos*: “La investigación fue en el campo del lenguaje. Tenía que estar el ADN de los personajes. [Yo] quería una visión sesgada, que permitiera abrir más el terreno de la subjetividad”.¹⁰

A manera de conclusión, diríamos que la novela *Los Divinos* es una obra que, además de mantener la alta calidad de las últimas producciones de la autora (especialmente en la novela *Delirio*), continúa no solo los esfuerzos por desentrañar las complejidades de la violencia en Colombia y sus repercusiones en la vida cotidiana y personal, sino que amplía la búsqueda

⁸ Publicado en 1991 por la editorial Oveja Negra. “Este relato reúne una serie de reflexiones, datos y testimonios, recogidos en la experiencia de la autora que investiga en las comunas de Medellín, los intrínfulis de una convivencia criminal vivida por jóvenes de bandas sicariales entre la misma manzana, los cuidados de la mamá, las persecuciones del ejército, y de la muerte que abrazan, administran, buscan y reciben con la certeza de un rito milenario”. (Valencia Ortiz, 181).

⁹ *Atolaima* por Tocaima o Anolaima (región de fincas veraniegas de la clase pudiente bogotana), *Crepes and Cakes* por Crepes and Waffles (prestigiosa cadena de restaurantes de clase media), *Liceo Quevedo* por Liceo Cervantes (colegio de las élites bogotanas), entre otros.

¹⁰ (Galindo).

y exploración de recursos expresivos y narrativos que ensanchen y enriquezcan el panorama de la narrativa colombiana y los puntos de contacto con la imaginación creadora de sus lectores. Además, la autora cumple en esta novela con uno de los propósitos consecuentes con su trayectoria periodística y literaria: ficcionalizar episodios trágicos para que la sociedad no eche al olvido y al maremágnum de lo efímero las causas y consecuencias más profundas de la violencia interpersonal en Colombia.

Bibliografía

- Carrillo, Germán D. *El país sí tiene quien le escriba: La narrativa colombiana de entre Siglos*. New York: Colección Pulso Herido Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2015.
- Carvajal, Alfonso. "Los Divinos". En *El Tiempo*, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/alfonso-carvajal/los-divinos-nueva-novela-de-laura-restrepo-214174>
- Español Casallas, Janeth. "La memoria y el crimen: Afinidades y diferencias en la poética de Laura Restrepo y Rafael Chirbes". *Escribiendo la nación, habitando España: La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 221-245.
- Galindo, Juan Carlos. "El infanticidio que amotinó a una sociedad". En https://elpais.com/cultura/2018/05/10/actualidad/1525958495_754506.html
- Herrera, Adriana. "Las muchas vidas de Laura Restrepo". *Américas*, vol. 59, no. 6 (2007): 14-19.
- Laffite Carles, Christiane. "El tema religioso en las obras de Silvia Galvis, Philip Potdevin y Laura Restrepo". *Huellas*, vol. 62 (2001): 44-53.
- Lara, Patricia. "Laura Restrepo: sus novelas, sus luchas, sus hombres". *Revista Diners*, vol. 41, no. 408 (2004): 353-379.
- Liberando Letras. Reseña. *Los Divinos. Laura Restrepo*. <https://libletter.blogspot.com/2018/08/los-divinos-laura-restrepo.html>
- Lozano Ramírez, Mariano. "El registro coloquial y la creación lingüística del personaje en la novela *Delirio* de Laura Restrepo". *Ficción y valores en la literatura hispanoamericana: actas*, vol. 1, 2009, pp. 353-379.

- Navia Velasco, Carmaña. "Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico". *La Manzana de la Discordia*, vol. 1, no. 1 (2006): 7-15.
- Pérez, Juan Carlos. Laura Restrepo: "En 'Los Divinos' quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve". En <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>
- Quintero Restrepo, Mónica. "Inventarse un crimen que sigue en silencio". <https://www.elcolombiano.com/cultura/entrevista-a-laura-restrepo-y-su-libro-los-divinos-sobre-el-crimen-yuliana-samboni-BJ8597636>
- Rabí do Carmo, Alonso. *Animales literarios: (17 Entrevistas)*. Madrid: Aguilar, 2008.
- Ramírez, Dora Cecilia. "¿Todo aquello fue real?" *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 28, no. 27 (1991): 97-98.
- Restrepo, Juana. Sobre *Los Divinos*, la última novela de Laura Restrepo. <http://blogs.eltiempo.com/a-quien-le-importa/2018/05/15/los-divinos-la-ultima-novela-laura-restrepo/>
- Restrepo, Laura. "¿Estamos en guerra civil? no, pero... Razón y sinrazón de las conversaciones de paz?" *Cromos*, vol. 3484 (1984): 14-19.
- . *Delirio*. Alfaguara, 2004.
- . *Historia de un entusiasmo*. Editorial Aguilar, 2005.
- . *Los divinos*. Madrid: Alfaguara, 2018.
- . "Los muchachos desechables". En *qué momento se jodió Medellín*, edited by Juan Gómez Martínez, Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1991.
- . "Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana". *Once Ensayos Sobre La Violencia*, Medellín: Editorial Centro Gaitán, 1985.
- Reyna, Carlos. "Laura Restrepo, en los zapatos de un monstruo". En *Revista Gatopardo*. Consultado en: <https://gatopardo.com/artey-cultura/veronica-gerber-bicecci-escritora-artista-visual/>
- Rodríguez, Noris. "Política, Periodismo y Creación en la Obra de Laura Restrepo". Electronic Thesis or Dissertation. University of Cincinnati, 2005. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 10 Feb 2021.
- Sánchez-Blake, Elvira E. *El Universo Literario De Laura Restrepo: Antología Crítica*, Eds. Elvira E. Sánchez-Blake y Julie Lirot, Madrid: Taurus, 2007, pp. 11-17.
- Serna, Juan Antonio. "La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en *Delirio* de Laura Restrepo". *Revista de estudios colombianos*, vol. 31 (2007): 43-50.

- Silva, Yamile. "Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo". *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. 21 (2007): 57-72.
- Valencia Ortiz, Ida Viviana. *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*. Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle, 2011.
- Vélez López, Ana Cristina. "Migraciones de la escritura: forma y sentido en una crónica de Laura Restrepo". *Narrativas en vilo entre la estética y la política*. Medellín: Universidad EAFIT, pp. 153-171.
- Villegas Restrepo, Juan E. "Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en Delirio de Laura Restrepo". *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, 2014, pp. 81-98.



Los Divinos de Laura Restrepo



© Gerardo Piña-Rosales

RENÉ MARQUÉS ANTE EL (CONTRA)CANON:
ENSAYO DE UNA NUEVA PUERTORRIQUEÑIDAD

JOSÉ A. ACOSTA-SEDA
The City College (CUNY)

Resumen: A partir de las ideas propuestas por Mike Featherstone en “Archiving Cultures” este trabajo pretende explorar por qué, a pesar de formar parte del canon literario puertorriqueño, algunas de las obras de René Marqués han sido poco estudiadas e, incluso, olvidadas. Como pretexto para este trabajo utilizaremos *La víspera del hombre*, texto canónico que posicionó a Marqués dentro del canon literario puertorriqueño y *La Mirada* que, contrario la primera novela publicada por el autor bajo estudio, llegó a ser censurada, no ha sido reeditada y en pocas ocasiones aparece en programas de estudio a nivel escolar y universitario. Tal y como afirma Featherstone, sugerimos que la entrada de solo algunas de las obras de Marqués al canon literario puertorriqueño responde al intento de construir y enseñar un discurso de nación que responde a los intereses de la élite política en el poder.

Palabras clave: archivo, canon, literatura puertorriqueña, literatura hispanoamericana, nación

Abstract: Based on the ideas proposed by Mike Featherstone in “Archiving Cultures,” this work aims to explore why, despite being part of the Puerto Rican literary canon, some of René Marqués’s works have been little studied and even forgotten.

As a pretext for this work, we will use *La víspera del hombre*, a canonical text that positioned Marqués within the Puerto Rican literary canon and *La Mirada*, which, contrary to the first novel published by the author under study, came to be censored, has not been republished and rarely it appears in study programs at the school and university level. As Featherstone affirms, we suggest that the entry of only some of Marqués's works into the Puerto Rican literary canon responds to the attempt to build and teach a discourse of the nation that responds to the interests of the political elite in power.

Key words: archive, canon, Puerto Rican literature, Hispanic American literature, nation

Trazar la genealogía de la evolución del canon literario puertorriqueño implica insertarse en los debates políticos, sociales y culturales del Puerto Rico de mediados del siglo XX. Dichas discusiones fueron influidas por el proyecto cultural nacional puertorriqueño; en algunas ocasiones el proyecto fue influido por su propio contexto histórico, que fue timoneado desde la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Particularmente nos interesa la segunda, la influencia del contexto histórico, político y social puertorriqueño en la construcción y consolidación del proyecto cultural nacional y puertorriqueño, específicamente, el nacimiento de una "literatura nacional".

Según Antonio S. Pedreira, la publicación de *El gíbaro*, de Manuel Alonso, marca el nacimiento de la literatura nacional puertorriqueña. Sin embargo, *Roberto D'Evreux* de Alejandro Tapia y Rivera se publicó en 1848, un año antes que la obra que catapultó a Manuel Alonso al parnaso puertorriqueño. Estamos conscientes de que Pedreira, hispanista formado bajo la tutela de Federico de Onís y filólogo esencialmente positivista,¹

¹ En *Insularismo* se deja entrever la perspectiva positivista del autor, pues utiliza la misma metáfora sobre la vida –nacimiento, desarrollo, florecimien-

estaba consciente de su omisión y la utilizó para justificar el nacimiento y desarrollo de un discurso nacional / nacionalista puertorriqueño. El drama histórico escrito por Alejandro Tapia en 1848 tiene como motivo las hazañas de un héroe francés, trama que no aporta a la construcción de un canon cultural que se percibe a sí mismo como uno esencialmente hispánico. Aunque *El Gíbaro* no puede ser considerado una gran épica fundacional al modo de la *Odisea* o el *Cantar del Mío Cid*, da testimonio de la hispanidad del sujeto puertorriqueño.

Contrario a la idea de nación heterogénea expuesta por José Luis González en *El país de cuatro pisos, Insularismo* aboga por la existencia de una nación homogénea hispánica, por lo que ensalza al jíbaro puertorriqueño como el espíritu de la nación. Esto se debe a que, en palabras del propio autor, el jíbaro es producto “del cruzamiento de españoles puros” (29) y por tal razón es física y moralmente superior al negro o el mulato. De modo que son testimonio de la perseverancia y la resiliencia de los colonos españoles y tienen el derecho a reclamar los bienes materiales y simbólicos que le fueron arrebatados durante la invasión estadounidense. Por lo tanto, la entronización del campesino puertorriqueño como símbolo de la resistencia y resiliencia de la cultura puertorriqueña nos indica que el proyecto de cultura nacional inaugurado por la Universidad de Puerto Rico y adoptado por el Gobierno de Luis Muñoz Marín es profundamente hispanófilo.

Dado a que la construcción del canon literario puertorriqueño estuvo influida por las ideas propuestas por Antonio S. Pedreira en *Insularismo*, este corpus literario se suscribe a la idea de una nación esencialmente hispánica. Esto significa que,

to, decadencia y muerte— que propone Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* de las distintas sociedades del mundo. Según Pedreira, la cultura puertorriqueña es esencialmente hispánica, pero la tardía llegada de Occidente a las Américas retrasó grandemente el desarrollo cultural puertorriqueño. En el seno de la colonia española nació la cultura nacional puertorriqueña; sin embargo, la invasión estadounidense de 1898 representó un corte abrupto de la conexión de Puerto Rico con el mundo hispánico y, por ende, con el mundo occidental. Por tal razón, la cultura nacional puertorriqueña continúa en desarrollo y no ha logrado su plenitud o florecimiento.

como cultura hispánica tradicional, propone un modelo social patriarcal y heteronormativo que tiene sus bases en el dogma cristiano. Mike Featherstone afirma en “Archiving cultures” que la construcción de un archivo nacional y consolidación del canon literario tiene un afán acaparador pues, según Jacques Derrida en *Archive Fever*, un archivo pretende contener todo el conocimiento sobre algo en particular. Por lo tanto, el canon literario pretende ser la totalidad de la producción literaria en un campo o tema específico; no obstante, sabemos que la constitución del mismo depende de un sujeto o un grupo social en particular. De tal manera, el corpus literario que, según se supone, representa las inquietudes de toda una nación realmente responde a la interpretación del creador o los creadores del canon de la nación en cuestión.

Por lo tanto, la idea de literatura nacional nos sirve para determinar el proyecto político y social de las élites de una nación y, así mismo, nos da una pista de quiénes se encuentran en el poder. Así que, a partir de la idea que expone Homi Bhabha en el prólogo de *Nación y narración*, sugerimos que la construcción del canon literario puertorriqueño y la entrada de ciertas obras de René Marqués en el mismo, responde a la necesidad de consolidar un discurso de nación sustentado en narrativas fundacionales que afirmen las ideas propuestas por Pedreira, Belaval y Blanco y sus respectivos ensayos de interpretación nacional. Por dicha razón, el corpus literario marquesiano que se incluye en los textos críticos sobre la literatura puertorriqueña apelan al mundo perdido de la hacienda, la familia católica tradicional y al poder infalible del *pater familiae*. Por su parte, las obras que cuestionan la composición de la familia tradicional, las que muestran relaciones eróticas y afectivas que escapan de la heteronormatividad institucionalizada y las que rechazan tajantemente el mundo bucólico de la hacienda no parecen encajar dentro de los límites del canon literario puertorriqueño.

“El puertorriqueño dócil” o cómo enseñar la nación

Si bien la influencia de las ideas de Pedreira se puede palpar en la obra de René Marqués, en “El puertorriqueño dócil”

es innegable la relación directa entre el pensamiento de ambos intelectuales. Ambos pretenden teorizar la puertorriqueñidad y sistematizar una idea de lo puertorriqueño con la aspiración de consolidar un discurso nacional esencialmente hispánico. De tal manera, al igual que *Insularismo*, “El puertorriqueño dócil” afirma que el sujeto puertorriqueño es débil de carácter e incapaz de tomar las riendas del país. Por dicha razón, según Marqués, Puerto Rico continúa siendo un estado colonial, pues los puertorriqueños, a consecuencia de su docilidad se piensan incapaces de imponerse ante el proyecto imperial estadounidense. Eso no quiere decir que no haya un grupo de puertorriqueños conscientes de la relación desigual que se ha desarrollado entre Estados Unidos y su país, sino que no han sido capaces de desarrollar una estrategia eficaz para combatir el colonialismo estadounidense. Con esto hace una referencia directa al Partido Nacionalista Puertorriqueño y sus intentos frustrados de rebelión durante las décadas centrales del siglo XX; según el propio Marqués, a los nacionalistas puertorriqueños los mueve un afán suicida e individualista que solo puede ser adjudicado a un deseo individual de convertirse en mártires.

No obstante, Marqués apunta a que existen dos tipos de nacionalistas: los que están movidos por una pulsión suicida y aspiran al martirio y los que tienen un proyecto ideológico bien definido. Entre los últimos se destaca Pedro Albizu Campos, quien fue presidente del Partido Nacionalista y gestor intelectual de la Revolución de 1950. Según lo expuesto en “El puertorriqueño dócil”, Albizu se diferencia del resto de los nacionalistas por su compromiso con la causa independentista y con los sectores más desventajados de la sociedad puertorriqueña. Así mismo, piensa que la violencia es un vehículo para hacer que sus reclamos sean escuchados y no la finalidad de su proyecto político, lo que pone sobre relieve que sus acciones están movidas por un afán ideológico y no por una pulsión suicida. Por su parte, el primer tipo de nacionalista descrito por Marqués sirvió de enlace ideológico entre el proyecto político de Luis Muñoz Marín y el proyecto cultural puertorriqueño de las décadas centrales del siglo XX.

El 21 de mayo de 1948, la Asamblea legislativa de Puerto Rico aprobó la Ley 53, mejor conocida como la Ley de Morda-

za. La misma prohibía cualquier manifestación nacionalista o en contra del poder imperial estadounidense, desde el izar la bandera nacional hasta la existencia del Partido Nacionalista Puertorriqueño. La justificación del gobierno de Luis Muñoz Marín para una medida tan extrema era asegurar la estabilidad política y social del país en una coyuntura histórica particular. Ya para entonces, el gobierno colonial se encontraba dando los últimos pasos para ratificar una nueva constitución que sistematizara y justificara las nuevas estrategias de sometimiento colonial. La constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico el 25 de julio de 1952 fue interpretada como una promesa de colonización perpetua, por lo que las estrategias de ataque y visibilización de las Fuerzas de Liberación nacional aumentaron y se volvieron más radicales, lo cual sirvió de justificación para la creación y la ejecución de la Ley de Mordaza.

A pesar de que “El puertorriqueño dócil” tiene una fuerte impronta nacionalista y respalda la creación de un proyecto efectivo de liberación nacional, fue adoptado por el Gobierno de Luis Muñoz Marín y el plan de occidentalización cultural como una muestra del pensamiento puertorriqueño. Esto se debe a que, además de justificar la censura del nacionalismo puertorriqueño a consecuencia de su violencia estéril con la Ley de Mordaza, René Marqués apunta hacia una puertorriqueñidad hispánica y, al igual que Antonio S. Pedreira, a una estructura social esencialmente patriarcal.

En primera instancia, Luis Muñoz se candidateó a la gobernación de la mano del Partido Popular Democrático que, en su matrícula, acogía a una gran cantidad de campesinos, incluso, su emblema muestra la cabeza de un jíbaro vistiendo una pava y mirando hacia la izquierda. Esto determinó el proyecto político del Partido y de Muñoz Marín, quien enfocó sus esfuerzos en mejorar las condiciones de vida de los campesinos puertorriqueños con el fin de que permanecieran en los campos del país y trabajaran la tierra. Bajo la consigna de Pan, Tierra y Libertad, Muñoz y el PPD pusieron en marcha varias iniciativas sociales, entre ellas la División de Educación a la Comunidad, con el fin de darle los recursos necesarios a los campesinos puertorriqueños para que se enfrentasen a una sociedad que se había industrializado y urbanizado de manera precipitada

y vertiginosa. La DivEdCo fue creada en el seno del Departamento de Instrucción Pública con el fin ofrecer métodos de educación alternativa a la mayoría de la población campesina del país, entre ellos, "Los libros para el Pueblo", redactados y editados, en su mayoría por René Marqués.

Si bien toda la serie de "Libros para el pueblo" tiene la misión de educar a los campesinos puertorriqueños dentro de una escala de valores heteropatriarcal, hispánica y paternalista, el proyecto de nación expuesto por Pedreira y, luego, reafirmado por René Marqués en "El puertorriqueño dócil" es más evidente en *La familia*. Dicho número de esta serie de libros emitidos por la DivEdCo tiene como tema la composición familiar puertorriqueña y el "correcto" funcionamiento de dicha institución social. A partir de la idea de familia ideada por Marqués, quien figura como redactor de este volumen, de que "la familia es el grupo o unidad más pequeña de una sociedad. Es la base o fundamento de una nación" (3), se evidencia que el proyecto pedagógico de la División de Educación a la Comunidad tiene el propósito de formar "buenos" puertorriqueños que sean capaces de formar y sostener una sociedad fundamentada en la idea de nación de Pedreira. Es decir, un país organizado a la manera de la antigua hacienda colonial en la que el hacendado actúe como un *pater familiae* que tiene la misión de velar por el bienestar de sus hijos y cuidar los valores de la cultura puertorriqueña.

Lo antes expuesto queda evidenciado en la portada de *La familia*, en la que se puede observar a una pareja. En primer plano vemos a un hombre mirando hacia la izquierda, su mirada perdida en el horizonte. Soslayada, detrás del que pensamos es su marido, encontramos una mujer que parece volver la mirada hacia el objeto que este está mirando. La imagen es reveladora, pues pone sobre relieve los roles correspondientes a cada miembro de la familia propuesta por Pedreira: mientras que el padre de familia actúa, la esposa le sigue de manera discreta. Sugerimos que esto responde a una de las preocupaciones puntuales de Marqués en "El puertorriqueño dócil", el triunfo, según el autor, de una estructura matriarcal de origen anglosajón. Según Marqués, el cambio de soberanía y la influencia de la cultura estadounidense sobre la isla provocó un cambio en

la escala de valores de la sociedad puertorriqueña, siendo su principal efecto el desplazamiento del *pater familiae* y la entronización de la madre como centro de la composición familiar.

Si bien las mujeres puertorriqueñas continuaban sometidas a los preceptos de una sociedad conservadora y patriarcal, debemos señalar que, durante las décadas centrales del siglo XX, las mujeres comenzaron a estar cada vez más presentes en el ámbito laboral puertorriqueño. Esto se debe a que la industria de la aguja y el tabaco comenzaron a acaparar la escena económica nacional, industrias donde, según los estándares de la época, las mujeres podían trabajar, pues no requerían de un esfuerzo físico mayor como la cosecha de caña de azúcar. De tal manera, las mujeres tuvieron una agencia económica que, anteriormente, hubiese sido impensable. Dicho fenómeno histórico fue interpretado por René Marqués como el desplazamiento del padre y su poder y el inicio de un matriarcado que ponía en riesgo la composición de una sociedad esencialmente patriarcal. Sin embargo, las mujeres que trabajaron en la industria de la aguja y para las compañías tabacaleras que se instalaron en el país solían recibir sueldos más bajos que sus pares masculinos, con lo cual seguían siendo sometidas al poder de los varones de su familia y carecían de acceso a los espacios de poder político, económico y social. Por lo tanto, hablar del desplazamiento de la figura masculina como símbolo de poder a consecuencia de la presencia de las mujeres en la cultura laboral de mediados de siglo es signo de una visión del mundo radicalmente patriarcal.

En vista de este aparente cambio de paradigma, la labor de Marqués en la DivEdCo, en parte, estuvo dirigida a definir los límites de la puertorriqueñidad y los valores que esta idea implicaba. De tal forma, el corpus pedagógico de dicha institución se construyó a partir de las ideas propuestas por Pedreira y las propias de Marqués en las que la sociedad puertorriqueña debía aspirar a una estructura social jerárquica sustentada en una cosmovisión patriarcal. Por lo tanto, contrario a lo percibido por Marqués en "El puertorriqueño dócil", la familia puertorriqueña debía ser organizada en torno al padre y su autoridad, así que la esposa y los hijos debían obedecerle. El énfasis que tiene *La familia* en las tareas del hogar y en la crianza de los

hijos debe ser interpretado como un intento de adoctrinamiento que pretende contrarrestar el aparente matriarcado observado por Marqués.

La víspera del hombre: el encuentro con el padre y el triunfo de la Gran Familia Puertorriqueña

A diferencia de los “Libros para el pueblo”, la obra literaria de René Marqués no tiene un propósito adoctrinante y aleccionador; sin embargo, se suscribe a los ideales propuestos en *Insularismo* y “El puertorriqueño dócil”. De manera que, a grandes rasgos, puede ser interpretada como una gran alegoría de la nación puertorriqueña y el desarrollo de una identidad nacional esencialmente hispánica y occidental. Por tal razón, René Marqués ha sido considerado una de las figuras principales de la literatura puertorriqueña y, tal y como apuntan distintos textos críticos sobre literatura puertorriqueña, su obra forma parte del canon literario nacional. Si nos atenemos a la idea propuesta por Homi Bhabha en el prólogo de *Nación y narración* de que la nación es un discurso que se construye a partir de la creación de productos culturales, es decir, es una invención intelectual, *La víspera del hombre* puede ser interpretada como una alegoría del desarrollo de la identidad propuesto por Pedreira y “El puertorriqueño dócil”.

La primera novela de René Marqués cuenta la historia de Pirulo, un joven campesino que, a consecuencia de los abusos de su padrastro y los estragos del huracán San Felipe, decidió trasladarse a la costa. Sin embargo, tras su llegada a Carrizal, su destino final, descubrió que Don Rafa era su verdadero padre, lo que provocó un cambio drástico en su visión del mundo. Más allá de la evolución del protagonista, en este trabajo nos interesa indagar las implicaciones ideológicas de la construcción del relato propuesto por Marqués por lo que partimos del hecho de que esta *bildungsroman* es una alegoría del desarrollo de la nación puertorriqueña. A partir de esto hemos identificado tres etapas en la formación de la conciencia nacional en *La víspera del hombre*: los inicios, que corresponde a la venta de San

Isidro; la búsqueda de la identidad, la travesía de Pirulo a la costa, y la madurez, el encuentro con el padre.

San Isidro es una hacienda cafetalera ubicada en Lares y, según el propio Pirulo, es el espíritu de la familia y su mayor signo de arraigo al país. Sin embargo, estaba descuidada y los amos la visitaban muy poco, pasaban más tiempo en la casa de la costa en Carrizal. Por dicha razón, Pirulo tenía la sensación de que la casa de Lares poco les importaba a los amos y, hasta cierto punto, le guardaba resentimiento a don Rafa. Según el protagonista de la novela, la traición del amo se debía a que Carrizal era más productiva económicamente y, por ende, suscitaba más interés en don Rafa. Ya, cuando se enteró de la venta de la hacienda de la montaña, la sospecha de que don Rafa había perdido el interés en dicha finca quedó confirmada. A pesar de que la venta de la propiedad puede ser interpretada como el suceso que precipitó la salida de Pirulo de la montaña, debemos prestarle atención a su contexto familiar.

El joven protagonista compartía el techo con su madre, el padrastro y su hermanito, que era hijo del padrastro. Nunca conoció a su padre, así que se asumió como hijo natural de Juana, su madre, lo que lo llevó a ser maltratado y despreciado por el padrastro quien, borracho, abusaba de él y de su madre. Dicha ausencia del padre y la confusión de Pirulo ante su situación familiar puede ser interpretada como una alegoría del cambio de soberanía de 1898. Al igual que Pirulo, según las ideas propuestas por Antonio S. Pedreira, con el cambio de soberanía, el pueblo puertorriqueño perdió un asidero cultural y social. Lo mismo le ocurrió al hijo ilegítimo de don Rafa que, con la venta de San Isidro, sintió que gran parte de su memoria afectiva se veía comprometida, pues la casa grande de la hacienda, la casa de los Abreu, le daba un sentido de pertenencia a algo. Sin embargo, al tiempo, Pirulo descubrió que no era la casa, el cafetal o su madre lo que lo hacía sentirse atado a San Isidro, sino la presencia de don Rafa y su familia.

Mientras que San Isidro le perteneció a los Abreu, la casa grande era un signo / símbolo del padre y tenía un significado trascendental para Pirulo porque, más allá de los códigos ideológicos y lingüísticos racionales, la casa era la autoridad de don Rafa en sí. Por tal razón, podemos observar el cielo y el

cuidado que ponía Pirulo en la vigilancia de la casa, la recorría a diario con la mirada, se percataba de todos los cambios que iba sufriendo por el tiempo y exigía que se la cuidara con mayor dedicación. La casa se convirtió en el padre ausente que, en la estructura familiar propuesta por *Insularismo*, es el centro de la vida familiar y debe ser honrado y obedecido por los hijos y la familia. No obstante, dicha relación se desarrolla como consecuencia de la seguridad moral y económica que le otorga el padre al núcleo familiar y en el momento en que el padre no sea capaz de cumplir su función, pasará a ser un padre insuficiente. Incluso, el incumplimiento de su deber puede llegar a ser interpretado como una traición, pues rompió el acuerdo tácito de velar por el bienestar de la familia.

La venta de San Isidro representó un cambio drástico en la manera en que Pirulo se relacionaba con el mundo, pues la venta no solo fue un golpe moral para el protagonista de la primera novela de René Marqués, sino que implicó una serie de cambios materiales en su núcleo familiar. De cierta forma, estas circunstancias también precipitaron la huida de Pirulo de San Isidro. En primera instancia, gran parte del mobiliario de la casa grande fue a parar al rancho que Juana compartía con sus hijos y su marido y fue vendido por el padrastro alcohólico. En segunda instancia, don Rafa le cedió, legalmente, a Juana el terreno en el que se encontraba su casa, lo cual, según el propio Pirulo, provocó que su mundo se achicara y se restringiera a lo poco que podían abarcar los nuevos dominios de su madre. En primera instancia, esto puede ser interpretado como una acción paternalista que tenía la intención de asegurarle una vida digna a sus hijos, no obstante, no tomó en cuenta, que los dejaba a la merced de un padrastro alcohólico. Esto último lo convirtió en un padre insuficiente, pues no cumplió con la tarea de proteger y educar a sus hijos; además, su presencia desapareció por completo de la vida de Pirulo.

Si bien la casa continuaba en la finca y Pirulo podía verla desde la casa de Juana, esta perdió su significado, pues ya no era propiedad de don Rafa. Por lo tanto, ya no representaba la autoridad del padre, no merecía la atención y los cuidados de Pirulo; por el contrario, se convirtió en un símbolo de la traición y el abandono. Incluso, comenzó a ser considerada un ele-

mento invasivo e incómodo en el paisaje de la finca. Entonces, debemos hilar fino al ponderar las posibilidades interpretativas de este suceso pues, a nuestro entender no solo debe ser leído como una alegoría del desarrollo de la conciencia nacional puertorriqueña. Así mismo puede conectarse al cambio de soberanía de 1898 en el que, según Pedreira, el desarrollo de la cultura puertorriqueña sufrió una estocada mortal, pues la separación política de España significó el cese de una relación cultural que, lejos de ser simbiótica, afirmaba la existencia de un acuerdo colonial. Además, la entrada de Estados Unidos a la esfera política puertorriqueña implicaba la inserción de un elemento cultural que, según *Insularismo*, atentaba en contra de los valores del pueblo puertorriqueño.

La venta de San Isidro puede ser interpretada como una alegoría del cambio de soberanía en el que, don Rafa representa al Gobierno español alejándose de las colonias perdidas en la Guerra del 98' y, el padrastro, el Gobierno estadounidense que, negligentemente, pretende borrar la herencia hispánica de los territorios recién adquiridos. No obstante, dicha relación antagónica puede resultar compleja debido a que el abandono del padre lo convierte en un sujeto insuficiente que no es capaz de cumplir con el rol que le corresponde dentro de la composición familiar propuesta por Pedreira. Sin embargo, Pirulo decide abandonar San Isidro e irse a Carrizal, que tras la venta de la finca de la montaña se convierte en el nuevo objeto de admiración y deseo del hijo de Juana. Es cierto que esto responde al deseo de obtener mejor y mayor acceso a recursos materiales, sin embargo, tomó la decisión luego de que don Rafa vendiera la hacienda de la montaña y la casa grande dejó de ser el símbolo de su poder. Así que la travesía responde al deseo de Pirulo de reencontrarse con el padre y reconstruir la estructura familiar / social típica de la hacienda. De modo que dicha búsqueda puede ser interpretada como el desarrollo o la búsqueda de la identidad que Pedreira establece en *Insularismo*. Esto se debe a que, según apunta Pedreira, el desarrollo de una conciencia nacional propia es difuso, sin forma, un ensayo mismo de la nación que no siempre tiene los resultados esperados y, por consiguiente, está colmado de inquietudes e inseguridades que, sin duda alguna, se hacen presentes en Pirulo.

Si bien Pirulo se encontraba perdido y confundido al llegar a Carrizal, encontró un verdadero propósito cuando descubrió que don Rafa era su padre biológico. Ya no solo debía trabajar para mantenerse a sí mismo y enviarle dinero a su madre en Lares, sino que debía acercarse más al padre para poder recibir sus enseñanzas y continuar su proyecto ideológico. A partir de ese momento, Pirulo se sintió más confiado, más seguro de su rol en la sociedad, pues ya tenía a un padre verdadero a quien admirar y seguir. Entonces, la venta de San Isidro ya no le pareció un acto tan descabellado; incluso, no se volvió a mencionar el resentimiento que dicho suceso provocó en Pirulo, pues ya no necesitaba el significado trascendental de la casa grande de la finca de la montaña y, por ende, dejó de ser útil para llenar el vacío que le había provocado la ausencia del padre. El reconocimiento del padre que vemos en *La víspera del hombre* responde a la madurez de la identidad nacional propuesta por Antonio S. Pedreira en *Insularismo* pues, aunque el pueblo puertorriqueño no ha llegado a tal grado de evolución cultural, en el momento en que ocurra, logrará superar todos los obstáculos que le impiden desarrollarse como una nación moderna. Esto solo sucederá cuando los puertorriqueños reconozcan el fuerte sustrato hispánico de su cultura y se decidan a continuar con una evolución cultural atada a una escala de valores hispánica y occidental.

La madurez propuesta por Marqués en *La víspera del hombre* no solo queda confirmada con el encuentro y el reconocimiento del padre, sino que la madurez ideológica y sexual de Pirulo dan fe de ello. Con el pasar del tiempo y luego de saber que era hijo de don Rafa —hacendado español— comenzó a desarrollar un fuerte sentimiento nacionalista que fue reafirmado con el maltrato recibido en la escuela a la que asistía y consolidado en la conversación que tuvo con Raúl a la orilla del acantilado. En el marco del proyecto de americanización, Pirulo comenzó a asistir a la escuela del barrio donde, todas las mañanas se le hacía jurar lealtad a la bandera estadounidense y la educación era impartida en inglés. Un día, tras negarse a jurar lealtad a la bandera, la directora de la escuela, una mujer estadounidense, lo llamó a su oficina y le dio una paliza para castigar su falta de lealtad y compromiso con la nación estadou-

nidense. Nuevamente, aquí podemos observar otra referencia al matriarcado anglosajón propuesto en “El puertorriqueño dócil”, pues el poder lo ejerce un sujeto femenino estadounidense que es incapaz de medir su fuerza al momento de castigar a un adolescente.

Así mismo podemos observar el desarrollo físico y sexual de Pirulo. A través de la narración, el protagonista se va dando cuenta de los cambios en su cuerpo: el crecimiento del vello púbico, la transformación de su voz y un notable aumento de masa muscular. Así mismo, vemos cómo el deseo se apodera de su cuerpo y se convierte en un sentimiento constante que se expresa a través de la atracción que siente por Lita y se consolida con la consumación del acto sexual y su posterior embarazo. Sin embargo, Lita es hija de un negro que trabaja en la hacienda y una mujer blanca, es una mestiza, por lo que su relación no es bien vista por don Rafa y el resto de sus pares, pues implica un mestizaje racial y cultural que ha sido vetado en pro del mantenimiento de la pureza de la raza puertorriqueña. Debemos recordar que, bajo los estándares de Antonio S. Pedreira, lo puertorriqueño es esencialmente blanco, hispánico y occidental, por lo que la incursión de un elemento que no encaje en dichos parámetros, puede ser interpretada como una corrupción cultural y racial que pone en peligro la integridad de la identidad puertorriqueña. Tomando esto en cuenta, nos parece interesante mencionar que Lita fue asesinada por su madre loca y subrayar que la victimaria era blanca. Dicho suceso puede ser interpretado como una alegoría de la cultura monolítica propuesta por Pedreira y la Generación del 30 en la que el deber de todo puertorriqueño es precisamente occidentalizar a su país. Así que la muerte de Lita a manos de su madre blanca, en niveles metafóricos, es una férrea defensa de la hispanidad y una condena al mestizaje cultural y racial.

***La Mirada* y el triunfo del matriarcado**

A pesar de que *La Mirada* muestra una visión del mundo esencialmente patriarcal, se suscribe a la idea de nación propuesta en *Insularismo* y reafirma la idea de que el matriarcado

anglosajón es la causa de la corrupción de la cultura puertorriqueña, dicha novela no suele ser considerada parte del canon literario nacional. Al igual que en *La víspera del hombre*, *La Mirada* muestra cómo la ausencia del padre es perjudicial para el correcto desarrollo del sujeto, pero, a diferencia de la primera novela de Marqués, también propone que el cuerpo femenino es un signo de corrupción y perversión. Incluso, dada la imagen del cuerpo femenino que se muestra en dicha obra, podríamos sugerir que *La Mirada* es más efectiva al momento de reafirmar las ideas de "El puertorriqueño dócil". Sin embargo, las escenas de sexo explícito, el uso de drogas y la presencia de prácticas eróticas *queer* van en contra de los estándares morales establecidos por el dogma católico que, según Pedreira, es la piedra angular de la sociedad puertorriqueña. Por consiguiente, a pesar de que se suscribe a la idea de nación hispánica y patriarcal propuesta por Pedreira, no puede ser utilizada en la construcción, consolidación y propagación de un discurso de nación puertorriqueña.

Desde el principio de la narración se hace evidente la lucha entre los valores esencialmente hispánicos de la nación puertorriqueña y la llegada de un elemento social y cultural foráneo de origen anglosajón, pues la novela abre con una invasión *hippie* de una playa cercana a la casa del protagonista. De inmediato, el protagonista y su familia se sienten incómodos y violentados con la presencia de este grupo de extranjeros que consumen drogas, andan desnudos y pernoctan en la playa que, dentro de su visión del mundo, les pertenece. Por lo tanto, se proponen sacarlos cuanto antes. Lo anterior puede ser interpretado como una crítica a la intrusión de la cultura estadounidense en el panorama social puertorriqueño pues, al igual que los *hippies* de la playa, los turistas e inversionistas estadounidenses acapararon el paisaje costero puertorriqueño durante la segunda mitad del siglo XX, lo cual desplazó a la población nativa de las playas y le limitó el acceso a las mismas. Contrario a lo esperado, los intentos por reclamar el espacio costero fueron infructuosos y los turistas estadounidenses terminaron por corromper al sujeto puertorriqueño.

Si bien el protagonista tomó las armas con el propósito de expulsar a los *hippies* de la playa, este fue seducido por una

de las integrantes del grupo y fue convencido de consumir un hongo alucinógeno que, combinado con su rabia, le llevó a mutilar, en algunos casos provocándole la muerte, a los integrantes del grupo de estadounidenses. Si partimos de la premisa de que el deseo del protagonista era defender las tierras que le pertenecían a su familia y al pueblo y liberarlas de los estadounidenses que, repentinamente, invadieron la zona, podríamos sugerir que *La Mirada* se suscribe a la idea propuesta en “El puertorriqueño dócil” de que los nacionalistas puertorriqueños están movidos por un afán suicida y que, a consecuencia de eso, se ha percibido el nacionalismo puertorriqueño como un proyecto infructífero, violento y dominado por una fuerte pulsión de muerte. A su vez debemos señalar que el responsable por la locura del protagonista es un sujeto femenino, pues una de los miembros de la comuna *hippie* fue quien sedujo al protagonista y lo convenció de consumir el hongo alucinógeno, desencadenando así el violento episodio que lo llevó a la cárcel.

Sin embargo, la mujer de la comuna no es el único sujeto femenino que carga consigo la perversión y la desgracia, pues la sobrina del protagonista, La Nena, lo seduce. Con la consumación del acto sexual entre el tío y la sobrina se reafirma que cualquier composición familiar fuera de la propuesta por Pedreira está condenada al fracaso. Debemos observar que la Nena vive con sus abuelos y su tío porque su padre desapareció y se desconoce el paradero de su madre, lo que pone sobre relieve que la figura del padre es esencial y es el responsable de mantener el correcto funcionamiento de la familia como institución. La ausencia del mismo puede llegar a desencadenar una crisis de valores como la observada en la relación incestuosa entre el protagonista y La Nena. Tanto la relación entre la miembro de la comuna *hippie* y el protagonista, como la relación incestuosa que sostiene con su sobrina evidencian el poder que las mujeres han adquirido dentro del panorama social puertorriqueño, por lo que se suscribe a la idea planteada por Marqués en “El puertorriqueño dócil” de que el mayor signo de corrupción cultural ha sido la institucionalización de un tipo de patriarcado de sustrato anglosajón.

Sin embargo, tiene un punto de encuentro con *La víspera del hombre*: el apego a la tierra. Podemos ver cómo en la primera

novela publicada por Marqués, la tierra es un elemento crucial en la formación de la identidad de Pirulo, desde su apego a San Isidro y el cafetal, hasta la pasión profunda que llega a sentir por Carrizal. Tal parece que la tierra es el corazón de la nación, una madre fértil que alimenta a sus hijos si estos son responsables y la trabajan con dedicación; es el inicio de una cadena de producción moral y material. Incluso, el éxito final de Pirulo, ser aceptado en la casa grande, ocurre luego de haber expresado su compromiso con la hacienda y las tierras de don Rafa y haber declinado la oportunidad de hacer una vida próspera en la ciudad o fuera del país. De modo que el apego a la tierra debe ser interpretado como un signo de lealtad a la nación. Por el contrario, en *La Mirada*, el protagonista siente la necesidad de volver a la tierra y pretende hacerlo por todos los medios posibles; sin embargo, siempre encuentra un obstáculo. Aquí podemos notar una diferencia sustancial entre ambos textos: en el primero, el proyecto del protagonista se cumple y es aceptado por el padre, mientras en el último, tras haberse alejado de la tierra, el protagonista fracasa en su proyecto de vida. No es hasta que, finalmente, vuelve al campo que el protagonista de *La Mirada* logra encontrar la paz y la estabilidad emocional.

Por consiguiente, ambas novelas se suscriben a la idea de nación de Pedreira en la que el espíritu de la nación se encuentra en la hacienda y su organización social. No obstante, a diferencia de *La víspera del hombre*, *La mirada* no es útil en la construcción de una idea de nación puertorriqueña y no tiene posibilidades de entrar al canon literario nacional. La presencia de encuentros eróticos *queer* o fuera de la norma atentan contra la imagen del *pater familiae* propuesta en *Insularismo*, pues el uso de prácticas eróticas fuera de la norma no posibilitan la reproducción y, por ende, atentan a la continuidad de los valores sociales y culturales que deben ser transmitidos por el padre. Así, el protagonista de *La mirada* es un hombre insuficiente y feminizado. En primera instancia, debemos recurrir a una de las primeras escenas de la novela, cuando el protagonista fue encontrado masturbándose junto a Julito en la playa, pues según los estándares de la sociedad patriarcal propuesta por Pedreira, el deseo masculino debe tener como objeto a un sujeto femenino, esto, con el fin de asegurar la reproducción y la estructura

de la familia tradicional. Si bien esta escena no apunta a que el protagonista sea un sujeto masculino insuficiente o que sea un sujeto feminizado, la escena de la orgía en la cárcel sí lo hace.

A consecuencia de la violencia desatada en la playa, el protagonista fue encarcelado y obligado a convivir con los sobrevivientes mutilados del suceso. Un día, los que aquel fatídico día fueron sus víctimas, con la complicidad de los guardias del presidio, le acorralaron, le obligaron a consumir un hongo alucinógeno y lo involucraron en una escena de sexo grupal donde asumió o le hicieron asumir —no queda claro— un rol pasivo. Definitivamente, al ser partícipe de una práctica erótica *queer* se convierte en un hombre insuficiente, pero al asumir un rol pasivo y ser penetrado se convierte en un cuerpo feminizado, abyecto y sometido. Es decir, pierde el control y la autoridad que caracterizan al padre de la familia tradicional. Si bien esto aporta a la idea de que, a consecuencia de la invasión estadounidense, la familia tradicional puertorriqueña se resquebraja, la última novela publicada de René Marqués no puede ser incluida en el canon literario nacional y no es útil en el proceso de enseñar o construir una idea de nación. Es imposible que, dentro de la escala de valores de una sociedad que tiene el dogma católico como una de sus piedras angulares se muestren prácticas sexuales *queer*.

Consideraciones finales

Somos sujetos históricos que actuamos a partir de las circunstancias políticas, sociales y culturales de nuestro momento; es decir, somos productos o víctimas de nuestro contexto histórico. Sin embargo, la relación del sujeto y la historia es dialéctica, esta influye en la construcción del yo, pero, a su vez, el sujeto es quien le da forma a su realidad y marca las pautas para el devenir histórico. Sin el propósito de abrir un debate acerca de la historia y de cómo esta se construye y posiciona como discurso político y social, lo que quiero decir es que la construcción de un canon cultural responde a unas necesidades particulares de cada época. Por lo tanto, los responsables del nacimiento de un discurso cultural actúan influidos por su

contexto. Tal y como apreciamos en este trabajo, la formación del canon literario puertorriqueño fue producto de las circunstancias políticas y sociales de su época. Gestado en el seno de la Generación del 30 y el proyecto de americanización del país, la idea de la construcción de un canon cultural puertorriqueño estaba cargada con una fuerte impronta anti anglosajona que tenía como propósito marcar una diferencia sustancial entre el pueblo puertorriqueño y la cultura estadounidense. De modo que se pretendió construir y propagar un discurso de nación esencialmente hispánico.

Con el propósito de establecer un corpus literario / cultural que se ajustara a estas ideas de nación, se llevó a cabo una depuración de objetos culturales producidos por intelectuales y artistas puertorriqueños. Dicho proceso puede ser observado en la producción escrita de René Marqués, de cuyas obras solo una parte pasó a las páginas de los textos de crítica e historia literaria puertorriqueña de mediados del siglo XX y se consagró como canónica. No es aleatorio que las obras que según Josefina Rivera de Álvarez y Francisco Manrique Cabrera tienen mayor peso, como *La víspera del hombre* y *Los soles truncos*, presenten una visión del mundo esencialmente patriarcal que responde a los valores sociales de una sociedad hispánica. Dicho fenómeno responde al deseo de construir un discurso de nación blanca y occidental suscrita al dogma cristiano y a la escala de valores que dicta el mismo. Por el contrario, los textos que no se encuentran contenidos en *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo* e *Historia de la literatura puertorriqueña*, no cumplen con dichos estándares. Dicho esto, podemos afirmar que las exclusiones del corpus literario también son capaces de otorgarnos las pistas necesarias para descifrar qué ideas y propósitos mueven a los proyectos políticos, sociales y culturales que le han dado forma a las sociedades en las que vivimos. Así mismo, poder deconstruir dichas narrativas fundacionales nos hace capaces de cuestionar y sustituir los ideogramas políticos y sociales actuales por unos que sean más inclusivos y liberadores. Por lo que apostamos a que el (contra)canon es el ensayo de una nueva puertorriqueñidad y, por ende, una nueva latinoamericanidad.

Bibliografía

- Acosta, María. "Breaking Tradition." *Dream Nation: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*, Rutgers University Press, 2014, pp. 80–109. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt5vjxjk.7. Consultado el 25-5-2020.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso Books, 2009.
- Blanco, Tomás. *Prontuario histórico de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1981.
- Bhabha, Homi. "Introduction: Narrating the Nation", *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.
- Derrida, Jacques and Eric Prenowitz. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Duany, Jorge. "Nation on the Move: The Construction of Cultural Identities in Puerto Rico and the Diaspora." *American Ethnologist*, vol. 27 no. 1 (2000): 5–30. JSTOR, www.jstor.org/stable/647124. Consultado el 25-5-2020.
- Featherstone, Mike. "Archive." *Theory, Culture & Society*, vol. 23, no. 2–3 (Mayo 2006):591–596, doi:10.1177/0263276406023002106.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Marqués, René. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos 1953-1971*. Río Piedras: Editorial Cultural, 2006.
- . *La víspera del hombre*. Río Piedras: Editorial Cultural Inc, 1959.
- . *La Mirada*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1975.
- . *La familia*. San Juan de Puerto Rico: División de Educación a la Comunidad, s/f.
- Moreno, Marisel. "The Literary Canon and Puerto Rican National Culture." *Family Matters: Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*, University of Virginia Press (2012): 15–50. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt6wrm20.5. Consultado el 25-5-2020.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil,1992.
- Rivera, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
- . "René Marqués", *Diccionario de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: the Foundational Fictions of Latin America." *Nation and Narration*, edición de Homi Bhabha, London, Routledge, 1990, pp. 71-98.

SECCIÓN ESPECIAL

Pedro Salinas en los Estados Unidos:
aproximaciones interdisciplinarias
a un intelectual poliédrico en el exilio

RICARDO F. VIVANCOS-PÉREZ

Editor invitado



Fotografía de Pedro Salinas aparecida en el número especial de Revista Hispánica Moderna dedicado a su obra en 1941.

PEDRO SALINAS, UN INTELLECTUAL POLIÉDRICO EN EL EXILIO

RICARDO F. VIVANCOS-PÉREZ
George Mason University

Resumen: Para contextualizar esta sección especial, este ensayo sitúa la obra de Pedro Salinas dentro de las distintas olas de intelectuales españoles inmigrantes y exiliados en los Estados Unidos durante el siglo XX. Al mismo tiempo, se traza la evolución de la recepción crítica de su obra, señalando estudios e ideas centrales y localizando su escritura en los inicios de la transición del pensamiento moderno al posmoderno.

Palabras clave: exilio español, españoles en los Estados Unidos, pensamiento del siglo XX, poesía del siglo XX, Pedro Salinas.

Abstract: To contextualize this special dossier, this essay locates Pedro Salinas's work within the different waves of Spanish intellectuals who came to the United States as immigrants or exiles in the twentieth century. At the same time, I account for the evolution of the critical reception of his works, underscoring central studies and ideas, and locating Salinas's writings in the beginning of a transition from modern to postmodern thought.

Keywords: Spanish exiles, Spaniards in the United States, 20th-century thought, 20th-century poetry, Pedro Salinas.

El cuatro de diciembre del 2021 se cumplen setenta años de la muerte del escritor, crítico, promotor cultural y educador Pedro Salinas en Boston tras poco más de quince años de exilio en Estados Unidos. Salinas gozó de notable reconocimiento durante su vida, tanto antes como después de su salida de España en julio de 1936, al comienzo de la guerra civil española, gracias al contrato que había firmado con Wellesley College, en Massachusetts, para ser profesor visitante por un año, ocupando el puesto financiado por la cátedra Mary Whiton Calkins. Su estancia en Wellesley se amplió hasta 1939. Ese año, aunque ya nombrado catedrático de dicha universidad, marcha a la Universidad Johns Hopkins en Baltimore, Maryland, donde toma posesión de una cátedra permanente en 1940. En este puesto permanecerá hasta su fallecimiento en 1951, con el paréntesis de una excedencia de tres años, de 1943 a 1946, en la Universidad de Puerto Rico en San Juan (Cross Newman 163, 169).

Desde un punto de vista tradicional de la historia literaria que estudia las literaturas nacionales, Salinas ha pasado a ser considerado como el miembro de más edad de la llamada Generación del 27 dentro de la Edad de Plata de la cultura española en los años veinte y treinta del siglo XX. Desde nuestra perspectiva desde los Estados Unidos, dentro de las sucesivas olas de intelectuales inmigrantes y exiliados españoles a Norteamérica, Salinas pertenece al grupo de los exiliados republicanos que llegan ya establecidos como relevantes académicos, los cuales se acogen los unos a los otros inicialmente gracias a que la mayoría formaba parte de las redes de científicos, artistas e intelectuales conectadas con los cargos diplomáticos dependientes de la Embajada del Gobierno de la República de España, cuyo embajador era Fernando de los Ríos, buen amigo de Salinas.¹ Estas

¹ Siendo director de los Cursos de Verano de la Universidad de Santander en los años treinta y hasta el comienzo de la guerra, Salinas entabla amistad con Fernando de los Ríos cuando este era ministro, primero de Instrucción Pública y Bellas Artes, y luego de Estado. La correspondencia entre ellos mientras Fernando de los Ríos era Embajador es especialmente relevante por dar cuenta del interés y apoyo de Salinas a las actividades de

redes se continuaron, de los años cuarenta en adelante, gracias sobre todo a las reuniones en torno a los Cursos de Español en Middlebury College cada verano. La oleada a la que pertenece Salinas se va estableciendo en Estados Unidos desde el principio de la guerra civil hasta finales de los años cuarenta, viniendo directamente desde España, como es su caso, o indirectamente desde Europa o Latinoamérica. A lo largo de la geografía norteamericana, son acogidos, en parte, por miembros de oleadas anteriores que llegaron de España a comienzos del siglo XX –Federico de Onís y Ángel del Río, profesores en la Universidad de Columbia en Nueva York; César Barja, en la Universidad de California-Los Ángeles; Antonio Heras, en la Universidad del Sur de California; Antonio García Solalinde, en la Universidad de Wisconsin-Madison; y cada verano, sobre todo, Juan Centeno en Middlebury College–. De las cinco principales oleadas del desplazamiento español a los Estados Unidos en el siglo XX, la de Salinas es indudablemente la más influyente y decisiva dentro de la historia de los académicos, profesionales y artistas españoles inmigrantes en Norteamérica. Los intelectuales de la Edad de Plata de la cultura en España representan una oleada de oro de la inmigración a los Estados Unidos, si seguimos la tradicional nomenclatura mineral.² En su tiempo, el estudio de las lenguas, literaturas y culturas hispánicas crece exponencial-

difusión y denuncia, en Estados Unidos, de las violaciones de los derechos y la violencia fascista en la guerra civil española. Cuando Salinas visita Washington DC se aloja en la casa de de los Ríos. Su amistad permanecerá después de la guerra y hasta la muerte de de los Ríos en Nueva York en 1949.

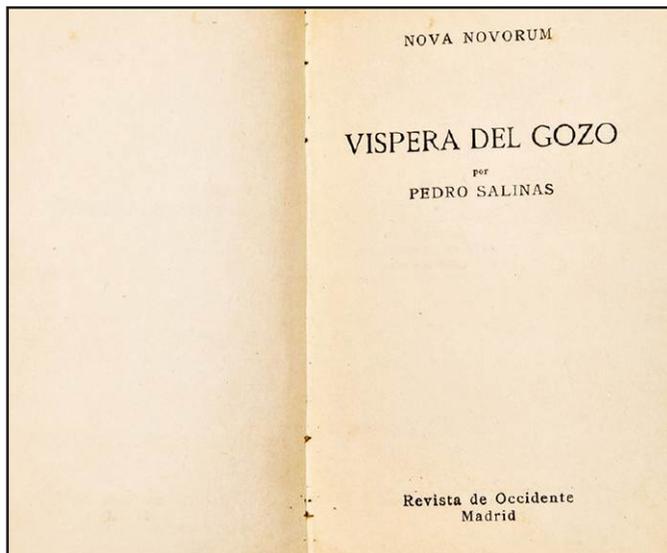
² Las cinco oleadas a las que me refiero son: (1) emigrantes antes de la guerra civil; (2) exiliados de la guerra civil cuya formación se había desarrollado ya en España; (3) exiliados que llegaron al exilio de niños y se formaron en Latinoamérica antes de llegar a EE. UU.; (4) intelectuales del segundo o último exilio o de la emigración intelectual durante el régimen de Franco; y (5) emigrantes intelectuales a partir de los años setenta y la transición democrática en España. Salinas pertenece a la segunda oleada junto a intelectuales, escritores o artistas como Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Ramón J. Sender, Miguel Pizarro, Emilio González López, Francisco Ayala, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, Eugenio F. Granell, José Ferrater Mora, José Rubia Barcia, Luis Quintanilla o Esteban Vicente, entre otros.

mente en Norteamérica gracias, en parte, a su estancia prolongada y en muchos casos permanente, y al reconocimiento que su obra escrita y su legado como educadores da a los programas de español y a las redes internacionales del hispanismo emergente en Estados Unidos.

Mucho se escribió en su tiempo sobre la singular relevancia de la poesía de Salinas y, en menor medida, sobre su prosa creativa y su pensamiento como crítico literario y cultural. En el primer homenaje a su obra en Estados Unidos, en una sección especial de la *Revista Hispánica Moderna* –fundada por Federico de Onís con el primer título de *Boletín del Instituto de las Españas* en 1934– Ángel del Río repasa en 1941 todo lo dicho sobre la obra de Salinas hasta entonces y refrenda que el primer poemario de Salinas, *Presagios* (1923), ya plasma todos los temas que el poeta ampliaría y depuraría más tarde, “sin cambiar nada en lo fundamental”, en su obra poética:

asimilación o incorporación de formas clásicas; enlace con la poesía inmediatamente anterior en sus aspectos de mayor espiritualidad –Juan Ramón, Unamuno– y una actitud personal caracterizada por el ansia de quietud contemplativa que se entrega al juego peligroso, lírico e intelectual, de recrear la realidad dentro del ser mismo del poeta [...] Variaciones sobre un mismo tema, pero variaciones de espiritualidad cada vez más afilada. [...] El rasgo más característico será el de situarse el poeta en el filo de la realidad y la vida interior, no porque no desee la posesión de lo material, sino porque toda realidad externa es para él inaprehensible, fugitiva bajo su apariencia exacta. [...] Los libros siguientes ganan en maestría, en riqueza temática, pero se desvían del concentrado espiritualismo de *Presagios*, al que más tarde volverá Salinas con mayor intensidad. (del Río 4, 10, 13)

Del único libro de narrativa que Salinas publica en España, *Víspera del gozo* (1926), del Río destaca el deseo insatisfecho que denota el título, “que anuncia el gozo inminente de la posesión –mujer, ciudad, paisaje–, gozo que se le quiebra de pronto, nunca logrado. [...] Una ilusión que se basta a sí misma, consciente de que sus promesas son irrealizables” (13). El cosmopolitismo de la modernidad europea en que se ambientan las siete narraciones de este libro se incorpora, a partir de entonces, a los asuntos y espacios centrales que Salinas explora



Ejemplar de la primera edición de Víspera del gozo (Madrid: Revista de Occidente, 1926), primer libro de la colección Nova Novorum, la cual incluyó cinco novelas seleccionadas por José Ortega y Gasset y aspiró a ofrecer una nueva forma de novela basada en los planteamientos estéticos del filósofo. Colección Vivancos-Pérez-Kriz. Foto de Mark Roth.

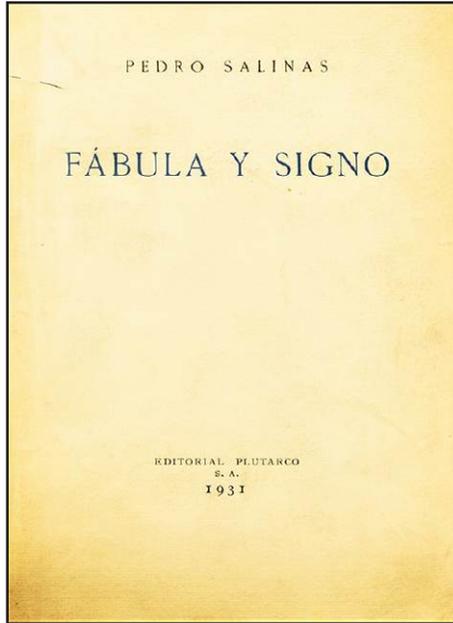
en poemarios publicados posteriormente y hasta el año que sale de España –*Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931), *La voz a ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936)–. Del Río ya considera claramente que los dos últimos libros publicados hasta entonces, los dedicados a la relación entre el yo del poeta y la amada interlocutora, forman la etapa de plenitud de su poesía. Su artículo nos confirma además que Salinas, hasta 1936, concibe y va armando su propia obra con una visión total, y con un proceso doblemente exploratorio que incluye, por una parte, variaciones sobre las mismas preocupaciones a través del tiempo y, por otra, ampliaciones y profundizaciones que tienen que ver específicamente con los nuevos espacios vividos y las nuevas lecturas asimiladas.³

³ Hoy día vemos con claridad que este ejercicio, propio de los intelect-

Todo lo apuntado por del Río seguirá apareciendo, explorado desde diferentes ángulos o voces, en la escritura de Salinas en su exilio en Estados Unidos. El afilamiento de la espiritualidad tomará un acusado giro moral que lo acercará más a los presupuestos centrales de la obra de Unamuno y Machado, tanto en sus poemarios como en sus textos dramáticos y narrativos. Reforzando la idea de las variaciones y seguramente inspirado por la lectura del mismo ensayo de del Río, Salinas escribe en Puerto Rico su gran poema dedicado al mar *El contemplado (mar, poema)* (1946) con el subtítulo “Tema con variaciones”. Su último poemario publicado en vida, *Todo más claro y otros poemas* (1949), así como sus catorce obras de teatro y sus textos narrativos –su novela *La bomba increíble* (1950), *El desnudo impecable y otras narraciones* (1951) y la novela inacabada *El valor de la vida*, inédita hasta 2009– exploran predominantemente los espacios urbanos estadounidenses, los cuales se añaden al cosmopolitismo europeo ya apuntado desde sus narraciones de los años veinte. Asimismo, el teatro y la narrativa permiten al autor multiplicar el número de voces y dimensiones, logrando una obra plenamente heterogénea.

Después del fallecimiento de Salinas en el exilio y hasta finales del siglo XX, mucho se siguió publicando sobre la base de lo apuntado por del Río y manteniendo siempre un interés primario en dichos poemarios de plenitud. Incluido en el mismo número de homenaje de *Revista Hispánica Moderna* de 1941, el artículo sobre *La voz a ti debida* de Leo Spitzer titulado “El conceptismo interior de Pedro Salinas” se convirtió en una referencia central para discusiones posteriores sobre la relación entre el yo del poeta y el yo femenino de la amada inter-

tuales y escritores de la modernidad, se manifiesta también en varios de los poetas e intelectuales con que Salinas guarda estrecha relación, como es el caso de su antiguo alumno Luis Cernuda, que llama *La realidad y el deseo* a su proyecto de obra total en sucesivas ediciones (1936, 1948, 1958 y 1964), o de su mejor y más admirado amigo Jorge Guillén, que en aquellas fechas va ampliando el mismo poemario, *Cántico*, de la misma forma (1928, 1936, 1945 y 1950), y lo integra, junto con otras tres partes, dentro de su obra poética completa bajo el título de *Aire nuestro* en los últimos años de su larga vida.

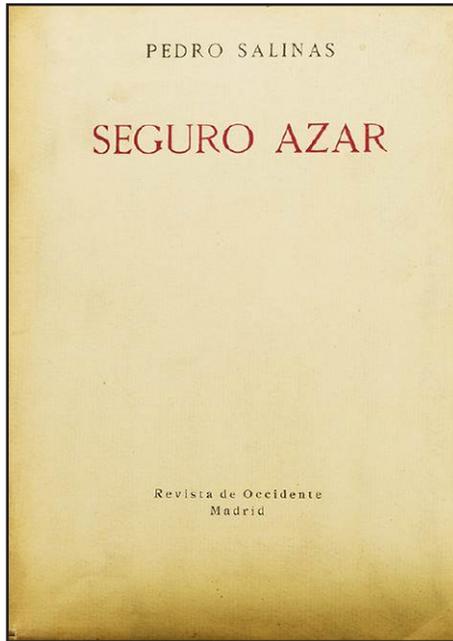


Ejemplar de la primera edición de Fábula y signo (Madrid: Plutarco, 1931). Colección VPK. Foto de Mark Roth.

locutora.⁴ Spitzer declara con asombro: “no conocía poesía de amor donde la pareja amorosa se reduzca hasta tal punto al yo del poeta, donde la mujer solo viva en función del espíritu del hombre y no sea más que ‘un fenómeno de conciencia’ de este” (37). Esta visión fantasmal y misteriosa de la amada conecta, según Spitzer y otros muchos estudios, con la tradición de la lírica petrarquista y de la garcilasiana en España.

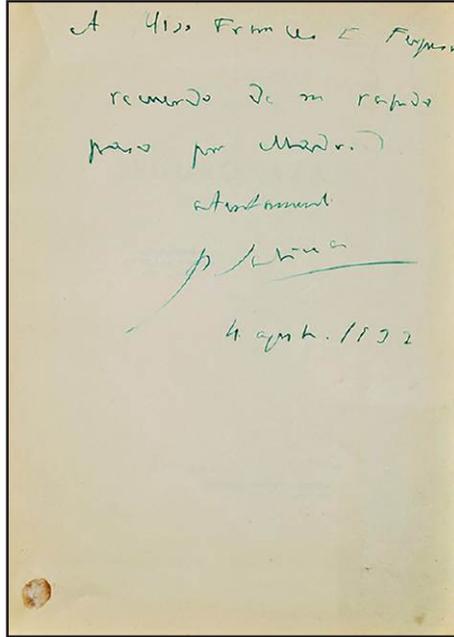
El artículo discute además que, en los poemas de *La voz a ti debida*, la voz del poeta rechaza el caos del mundo exterior

⁴ Spitzer dedica este artículo a Salinas, su nuevo compañero de trabajo, “como saludo de bienvenida con ocasión de su nombramiento para desempeñar la cátedra de español en la Universidad de Johns Hopkins” (Spitzer 33), y concluye que el poeta, en un afán transcendente de raigambre en los místicos españoles, concibe a una amada conceptual cuya realidad emerge de “la especulación metafísica del poeta mismo” (37).



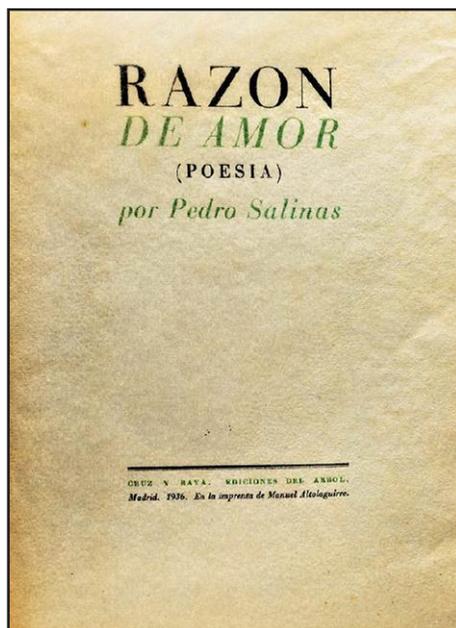
Ejemplar de la primera edición de Seguro azar (Madrid: Revista de Occidente, 1929). Colección VPK. Foto de Mark Roth.

para construir a la amada como concepto puro, como abstracción que incita “a pensar, a escrutarse, a encontrar su propia realidad” (54). Estas ideas, aplicadas a este libro, a *Razón de amor* y al resto de poemas líricos de similar exploración incluidos en los últimos dos poemarios que el autor preparó en vida –*Todo más claro y otros poemas* y el póstumo *Confianza* (1955)– se colocan en el centro de las discusiones académicas sobre la poesía de Salinas cuando pasa a ser conocido principalmente como uno de los poetas del amor de la Edad de Plata. Poco a poco, además, la familia de Salinas –Solita Salinas y Juan Marichal– va publicando póstumamente poemas inéditos que claramente continúan este ciclo lírico-amoroso. En 1971, Solita Salinas incluye por primera vez el título de un tercer poemario inédito, *Largo lamento*, escrito en los primeros años de exilio de Salinas, simultáneamente al desarrollo y fin de la guerra civil. El texto de *Largo lamento* no se fija definitivamente hasta la publicación de la edición crítica de Montserrat Escartín Gual en 2005.



Detalle de la dedicatoria de este ejemplar a una alumna norteamericana en Madrid el 4 de agosto de 1932. Unos días antes, Salinas conoce a otra de las alumnas de uno de los cursos de verano que enseñaba, Katherine (Reding) Whitmore, profesora de español en Smith College. Con ella comienza una intensa relación amorosa que dura hasta 1937. Colección VPK. Foto de Mark Roth.

En el ensayo tan citado de Spitzer, existe una aproximación al estudio de la literatura a partir del estructuralismo de la estilística, que busca “captar lo esencial de un escritor en una imagen acumulada y fija, por decirlo así, haciendo abstracción de la evolución del poeta y considerándolo... como *auctor unius libelli*” (34). Esta búsqueda de la esencia fija de la obra de un autor es similar a la que Salinas conduce en su propia crítica literaria y la que, inicialmente, buscaba en sus escritos de creación. La gran crisis que produjeron en su vida la guerra civil, la segunda guerra mundial y su exilio prolongado en un país por el que sentía una actitud ambivalente, así como varios hechos muy relevantes que afectaron a su vida personal y profesional – el fin de su relación amorosa extramatrimonial con la profesora

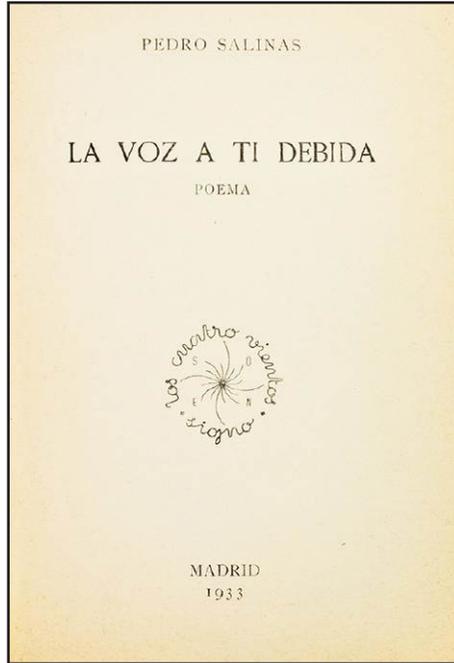


Ejemplar de la primera edición de Razón de amor (Madrid: Cruz y Raya, 1936). Colección VPK. Foto de Mark Roth.

Katherine Prue (Reding) Whitmore en 1937,⁵ la enfermedad de su esposa, Margarita Bonmatí, a partir de 1939, o las continuas dificultades económicas resultantes de la adaptación de su familia a la vida en Estados Unidos— no hacen más que acelerar su productividad como crítico y escritor y, sobre todo, marcan un cambio de rumbo en su poética.⁶

⁵ Se la conoce hoy por su apellido de casada, Whitmore, que adoptó tras su matrimonio en 1939 con Brewer Whitmore, profesor en Smith College igual que ella (Salinas, *Obras completas III* 1564). Como cuenta Whitmore en un texto escrito en 1979 al donar su correspondencia con Salinas a la Universidad de Harvard, su correspondencia continuó durante los años cuarenta, aunque con menos asiduidad. La última vez que se vieron fue en Northampton, donde Whitmore asistió a una ponencia de Salinas, en primavera de 1951, meses antes del fallecimiento del escritor (Salinas, *Obras completas III* 1526).

⁶ A esto se podría añadir lo que dice Escartín Gual en su reciente biografía crítica, completando ideas anteriores de Vicente Llorens: “la prosa de



Portada de la primera edición de La voz a ti debida (Madrid: Signo, 1933). Colección VPK. Foto de Mark Roth.

En este sentido, Spitzer hace una apreciación que hoy día, si tenemos en cuenta los avances de la crítica en el estudio de la obra saliniana, nos parece significativa. Para incidir en que la estabilidad de la naturaleza femenina en *La voz a ti debida* “consiste en el cambio, en la multiplicación de naturalezas varias, que, en su fatalidad, inspiran al poeta un pavor metafísico” (37), Spitzer cita los primeros cinco últimos versos de la primera estrofa del sexto poema. Aquí reproducimos la estrofa entera:

don Pedro evolucionó en el exilio, más que por madurez literaria, como reacción ante su temor a perderla; de ahí su necesidad de ir perfeccionando, ya que salvar su idioma suponía la propia salvación” (257).

Miedo. De ti. Quererte
es el más alto riesgo.
Múltiples, tú y tu vida.
Te tengo, a la de hoy;
ya la conozco, entro
por laberintos, fáciles
gracias a ti, a tu mano.
Y los míos ahora, sí.
Pero tú eres
tu propio mas allá,
como la luz y el mundo:
días noches, estíos,
inviernos sucediéndose.
Fatalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante del cambiar.

(*Obras completas I* 258)

La multiplicidad inaprensible o escurridiza –de fiel y fatal mudanza– que caracteriza a lo femenino se va construyendo dentro de este poemario –y también en *Razón de amor* y *Largo lamento*– como esencia de la interlocutora que atrae y al mismo tiempo provoca un miedo metafísico. Pero, si la interlocutora es, más que nada, un ente abstracto creado dentro de la misma mente del poeta que habla, como claramente se intuye en sus poemas, la misma feminidad múltiple y mutante habita, más que nada, dentro del poeta. Lo femenino es una parte de la misma conciencia del poeta y el reconocimiento de su existencia al mismo tiempo le fascina y asusta. En los poemas de Salinas, de la interacción o comunicación íntima del poeta con lo que él considera su yo femenino, o de lo que él construye como su interlocutora necesaria, surge la poesía.⁷

⁷ Aquí me atrevo a ir más allá de lo que Escartín Gual argumenta, siguiendo a Spitzer y a otros estudios posteriores sobre el mismo asunto: “también somos del parecer que a quien quiso nuestro poeta fue a la pro-

Esta nos parece que es, precisamente, la multiplicidad de Salinas que los estudios más recientes han destacado y explorado en su obra y en cuanto a su misma personalidad, en especial en su escritura del exilio, a partir del sugerente estudio de Claudio Guillén “Pedro Salinas, múltiple” (1991). El deseo insatisfecho y el desdoblamiento que aprecia Spitzer –y que nos parecen tener que ver con la difícil aceptación de lo femenino interior del poeta– tan presentes en las obras lírico-amorosas de plenitud de Salinas se multiplican, en su escritura del exilio, en las voces de los personajes de sus obras de teatro y de sus narraciones, al mismo tiempo que el espacio norteamericano se hace preponderante. Como resume Natalia Vara Ferrero, una de las mejores conocedoras de la obra y los contenidos de los archivos de Salinas, su escritura está “marcada por la multiplicidad esencial y por el afán de desvelamiento, dos rasgos que convergen en una escritura que vertebran y de la que funcionan como eje impulsor” (45). Esta multiplicidad y este afán de desvelamiento –incluidos dentro del “juego peligroso, lírico e intelectual, de recrear la realidad dentro del ser mismo del poeta” según apuntaba del Río– se acentúan en el exilio y entran en contradicción con la idea del *auctor unus libelli* de la estilística de Spitzer.

Dicha heterogeneidad va aparejada en sus últimos escritos, y sobre todo en su novela inacabada *El valor de la vida*, a densas reflexiones de carácter moral y a un alto grado de ironía crítica contra el capitalismo acelerado de la sociedad de consumo y el materialismo de la vida en Estados Unidos, de cuya realidad, sentida como caótica, Salinas desea, más que nunca, huir. Sin embargo, mientras que en *La voz a ti debida* o en *Razón de amor* la huida del mundo caótico se proyecta como una huida hacia sí mismo, un “conceptismo interior” con una meta concreta que produce miedo –desvelar la parte femenina interior–, en sus obras del exilio la búsqueda interior de la que habla Spit-

yección de su yo, hasta el punto de convertir a la amada en el amante, como ya intuyó Spitzer. Con su teoría del *conceptismo interior* [...] se propuso describir la exploración que Salinas efectuó de su realidad psíquica y, aunque él decía aspirar a un conocimiento del yo y del tú en poesía, en esencia se trataba de ‘la búsqueda de un único yo desdoblado’, en el que la mujer era solo un estímulo para encontrar su propia identidad” (131).

zer ya no tiene un objetivo claro ni produce miedo, sino una indeterminación y una angustia más propias de la condición posmoderna: Del miedo a algo concreto pasamos a la angustia ante lo indeterminado; de la concepción del ser como algo fijo y seguro, pasamos al ser escindido y policéntrico.

La multiplicidad y versatilidad de Salinas en su obra del exilio tienen que ver, como apunta Escartín Gual, “con un carácter escindido que se expresaba en distintas formas, más que por un deseo por experimentar” (180). Este carácter escindido es propio, desde nuestro punto de vista, de la localización de la obra de Salinas en transición desde el pensamiento de la modernidad al de los inicios de la posmodernidad, de un paradigma epistemológico a uno ontológico en cuanto a la posibilidad de acceder a certezas absolutas y esencias inmutables y tranquilizadoras. El poema “¿Qué pájaros?”, incluido en *Confianza*, es un texto representativo. La voz poética duda de la existencia del pájaro, del “uno hermoso” de raigambre neoplatónica y mística, también representante de la posibilidad de tener acceso a la verdad mediante el conocimiento. La imagen del pájaro que se alza en vuelo, usada ya en *La voz a ti debida* para hablar del amor como algo que es posible solo si los amantes o alas se armonizan para hacer posible que se eleve,⁸ es aquí motivo de duda e indeterminación:

¿El pájaro? ¿los pájaros? [...]
 ¿O quizá no hay un pájaro?
 ¿Y son ellos,
 fatal plural inmenso, como el mar,
 bandada innúmera, oleaje de alas,
 donde la vista busca y quiere el alma
 distinguir la verdad del solo pájaro,
 de su esencia sin fin, del uno
 hermoso?

(*Obras completas I*)

⁸ Los últimos versos del poema que comienza “Qué de pesos inmensos” dicen: “Las almas, como alas / sosteniendo solas a fuerza de aleteo / desesperado, a fuerza / de no pararse nunca, / de volar, portadoras / por el aire, en el aire / de aquello que se salva” (*Obras completas I* 329). La misma Whitmore, en “La amada de Pedro Salinas”, cita este poema porque “capta la esencia del espíritu de Pedro” (*Obras completas III* 1524).

Los estudios más recientes de la obra de Salinas avalan lo que Jorge Guillén, su mejor amigo y el más profundo conocedor de sus circunstancias, afirmó en su conocida valoración de los escritores de su generación a finales de los años cincuenta, pocos años después de la muerte del escritor en 1951: “Pedro Salinas... murió prematuramente, en la cima de su madurez creativa... se desarrolló considerablemente en América, y su producción nunca fue tan fértil como en los años cuarenta” (Guillén 216). La labor docente y la extensa producción de Salinas en el exilio –poesía, teatro, narrativa, crítica literaria y cultural, y una vasta correspondencia– cimentan su carácter poliédrico como persona y como educador, intelectual y creador –la “multiplicidad” de la que habla el mismo autor en sus cartas y que críticos como Claudio Guillén, ya citado, Enric Bou o Vara Ferrero señalan como elemento clave para la interpretación de su obra.

En vez de un “Salinas múltiple”, y de su multiplicidad, como prefiere la crítica siguiendo la preferencia lingüística del mismo autor –“múltiple” y multiplicidad” son palabras que se repiten en la poesía y en las cartas del autor–, preferimos hablar del carácter poliédrico de su obra en el exilio al adoptar la perspectiva del lector. Al visualizar un poliedro, solo podemos apreciar una de sus superficies planas y, de forma incompleta, las que limitan con él; sin embargo, no tenemos acceso a las superficies ocultas a menos que podamos girarlo o accedamos a otros ángulos de visión. La multifacética obra de Salinas se puede ver como un poliedro, una figura tridimensional que, a la vista del lector, es imposible contemplar completamente a menos que haya movimiento. Hipotéticamente, solo la visión simultánea de varios lectores, desde varios ángulos de visión, puede completar la visión total de todas las facetas de la obra de Salinas en un momento determinado.

En los últimos veinte años, ediciones críticas de sus obras publicadas y de textos inéditos, novedosas monografías y sobre todo la citada monumental biografía crítica de Escartín Gual, *Pedro Salinas, una vida de novela* (2020), han ahondado en la obra del denominado “decano del 27” con afán interdisciplinario, y han despertado un renovado interés en su estudio y di-

fusión. Estas publicaciones toman como plataforma ineludible el examen de los abundantes materiales del autor que existen en los archivos de la Biblioteca de la Universidad de Harvard, ahora totalmente accesibles desde que se abrieron al público las cartas con Katherine Whitmore en julio de 1999, así como en otros de sus contemporáneos. Estos materiales muestran una continua autorreflexión de Salinas sobre el proceso de formación de su identidad como persona, escritor, intelectual y educador, además de ofrecer un “glosario” para entender las imágenes de sus poemas (Escartín Gual) y notas imprescindibles para aprehender el “afán de desvelamiento” que hay detrás de sus narraciones (Vara Ferrero). Asimismo, su correspondencia, borradores y las notas de preparación para sus clases y conferencias nos descubren nuevos aspectos y relaciones con disciplinas más allá de los estudios literarios.

En este fructífero momento dentro de los estudios salinianos, y con motivo del septuagésimo aniversario de la muerte del escritor, esta sección especial de *BANLE* solicitó aproximaciones interdisciplinares que examinaran la figura de Pedro Salinas como intelectual poliédrico en el exilio, desde que abandona España en julio de 1936 por motivos personales, profesionales y políticos hasta su fallecimiento en Boston en diciembre de 1951. En este ensayo introductorio he querido dar un contexto adecuado y unas notas interpretativas que, espero, sirvan como útil prelude a las variaciones sobre la obra y el pensamiento de Salinas en los dos artículos que siguen, de Víctor Fuentes y Gonzalo Navajas, los cuales sitúan de dos formas distintas pero complementarias la obra de Salinas dentro de las corrientes de pensamiento más destacadas de su época, reivindicando la relevancia de su figura como intelectual en el exilio y su relación con la historias de las ideas y los grandes pensadores del exilio y la emigración de su tiempo. En último lugar ofrecemos la correspondencia, apenas conocida, entre Salinas y Federico de Onís, con una introducción y un cuidado aparato crítico de Laurie Garriga, una de las especialistas en investigación de archivos más prometedoras, editora también de las cartas inéditas de Jorge Guillén con Katherine Whitmore e investigadora en los archivos de Juan Ramón Jiménez en la Universidad de Puerto Rico. Es una sección especial sugerente-

te y multidimensional, aunque humilde y difícilmente lograda en el contexto de la tremenda crisis humanitaria que está provocando la actual pandemia, y las dificultades para trabajar e investigar que nos está causando. Por ello muestro mi agradecimiento a los tres colegas y colaboradores que tan generosa y esmeradamente han escrito y enviado sus trabajos.

Obras citadas

- Cross Newman, Jean. *Pedro Salinas and His Circumstance*. Inter American University of Puerto Rico, 1983.
- Del Río, Ángel. "El poeta Pedro Salinas: Vida y obra". *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 1-32.
- Escartín Gual, Montserrat. *Pedro Salinas, una vida de novela*. Cátedra, 2020.
- Garriga Barbosa, Laurie Mar. *Nueva luz sobre Pedro Salinas: el epistolario de Katherine Whitmore a Jorge Guillén*. Edición y estudio. 2013. Universidad Complutense, tesis de maestría.
- Guillén, Claudio. "Pedro Salinas, múltiple". *Voz y Letra*, vol. 3, núm. 2, 1992, pp. 93-110.
- Guillén, Jorge. *Language and Poetry: Some Poets From Spain*. The Charles Eliot Norton Lectures, 1957-1958, Harvard UP, 1961.
- Salinas, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Edición crítica de Montserrat Escartín Gual (poesía) y Enric Bou (narrativa y teatro), Cátedra, 2007.
- . *Obras completas III. Epistolario*. Edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Cátedra, 2007.
- . *Largo lamento*. Edición crítica de Monserrat Escartín Gual, Crítica, 2005.
- Spitzer, Leo. "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 33-69.
- Vara Ferrero, Natalia. *El hombre en la orilla. Sobre la multiplicidad de Pedro Salinas*. Renacimiento, 2016.



Pedro Salinas (Madrid, 27 de noviembre de 1891-Boston, 4 de diciembre de 1951). Archivo familiar



*Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas en la terraza de la casa del autor de Platero, en Lista, 8, Madrid. 1924
Fuente: Instituto Cervantes, CVC*

LA ONTOLOGÍA DE LA LUCIDEZ POÉTICA.
TODO MÁS CLARO DE PEDRO SALINAS

GONZALO NAVAJAS
University of California, Irvine

Resumen: *Todo más claro* actualiza la posición intelectual y estética de Pedro Salinas durante el periodo de su exilio americano. Esa posición le conduce a privilegiar el valor de la literatura y el arte como vehículos para facilitar la emergencia de una visión de la humanidad y las relaciones humanas que esté fundada en un horizonte compartido de concordia empática en lugar de enfrentamiento y destrucción. La singularidad de la estética de Salinas es que es capaz de compatibilizar el gozo de la experiencia del arte conceptual y estéticamente más exigente con la zozobra de la situación-límite de la guerra, que él tuvo que experimentar doblemente tanto con relación a la Guerra Civil española como a la segunda guerra mundial. El pensamiento filosófico que es contemporáneo de Salinas en los años en que escribe *Todo más claro* propone que el ser humano alcanza su dimensión de definición individual más completa a partir de su actitud frente a unas circunstancias extremas. De manera paralela a como ocurre en Martín Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre y Albert Camus, la experiencia del exilio en Salinas puede generar no solo amargura y desánimo sino también la afirmación de un humanismo más resistente y lúcido frente a sus propias insuficiencias tras el desmoronamiento de las promesas grandilocuentes y fútiles del lenguaje de la modernidad tecnológica.

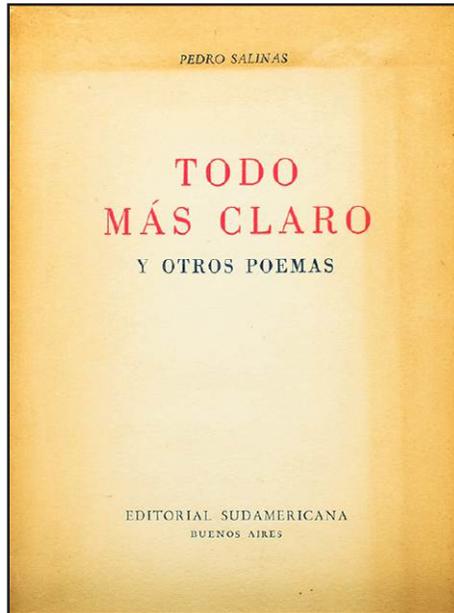
Palabras clave: Exilio americano, empatía, situación-límite, humanismo lúcido, modernidad tecnológica, españoles en los Estados Unidos, Pedro Salinas.

Abstract: *Todo más claro* brings about the poetic realization of Pedro Salinas's intellectual and aesthetic position during the period of his American exile. That position leads him to privilege the value of literature and art as vehicles for the emergence of a vision of humanity and human relations based on a shared horizon of empathy instead of confrontation and destruction. The uniqueness of Salinas's position is that he is able to unify the elation of the experience of the most conceptually and aesthetically demanding art with the anguish of the limit-situation of war, which he was forced to face in relation to both the Spanish Civil War and World War II. The prevailing philosophical discourse that is characteristic of the years in which Salinas writes *Todo más claro* maintains that the individual subject achieves its most complete realization when it faces extreme circumstances. In a manner that parallels the ideas of Martin Heidegger, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre and Albert Camus, the experience of exile, according to Salinas, may generate not only bitterness and disappointment, but also the assertion of a humanism that is more resilient and lucid vis-à-vis its own insufficiencies after the collapse of the grandiloquent promises of the language of technological modernity.

Keywords: American exile, empathy, limit-situation, lucid humanism, technological modernity, Spaniards in the United States, Pedro Salinas.

1. La condición del escritor en el periodo de entreguerras del siglo XX

Como ocurre con la mayor parte de los escritores de su época, la obra de Pedro Salinas responde a la situación específica de un tiempo caracterizado por la turbulencia y el caos



Cubierta de la primera edición de Todo más claro y otros poemas (Buenos Aires: Sudamericana, 1947). Colección VPK. Foto de Mark Roth

colectivos y el desplazamiento masivo y forzoso de numerosos hombres y mujeres de todo el mundo. Salinas sufre las consecuencias de esa situación y se ve obligado a vivir los últimos años de su vida fuera de su país, en un exilio ininterrumpido en el que concluye su vida. Aunque Salinas ubica cronológica y existencialmente su obra en su tiempo y hace referencias significativas a él, lo hace desde una posición que no es la preferencial entre los escritores contemporáneos suyos. A diferencia de los posicionamientos de otras figuras intelectuales de la época, como Jean-Paul Sartre, Albert Camus o Walter Benjamin, Salinas no opta por el compromiso y la implicación directa en los acontecimientos de su época sino que propone una vía alternativa desde la que analizar ese tiempo con el propósito de contribuir a superar sus contradicciones y su orientación históricamente regresiva a partir de la literatura y, en particular, de la poesía. Su posición no es la mayoritaria, pero es especialmente valiosa en cuanto que potencia el valor de la literatura y el arte

como instrumentos para crear una visión de la humanidad y las relaciones humanas que esté fundada en un horizonte compartido de concordia y empatía en lugar de enfrentamiento y destrucción. Su libro, *Todo más claro y otros poemas* (1949), es una ilustración precisa de este posicionamiento único del escritor frente a su tiempo.

Antes de iniciar el análisis crítico de *Todo más claro*, es necesario destacar el *Zeitgeist*, el talante existencial e intelectual, del medio siglo XX en el que se halla situado este libro de Salinas. Esa época sufre las últimas consecuencias de una crisis calamitosa del proyecto moderno que se desencadena durante el transcurso de la primera guerra mundial en la que, de manera por primera vez general y masiva, los descubrimientos y los logros de la razón tecnológica, que habían llevado a grandes progresos materiales para la humanidad, se ponen al servicio de la destrucción colectiva. Esa primera gran crisis de dimensiones catastróficas se ve magnificada con el advenimiento de la segunda guerra mundial y, en el caso particular de España, con la Guerra Civil española. Los escritores más destacados de la época responden a la crisis a partir del compromiso abierto con su tiempo y se alinean claramente con el campo ideológico de la época que ellos consideran era el más capaz de llevar a cabo la reconducción del proyecto moderno hacia la construcción de una humanidad más avanzada social y éticamente. Los casos de André Malraux y Jean-Paul Sartre son ilustrativos. Los dos rechazan las promesas más ostentosas de la razón moderna, que se funda en una humanidad vaga y subliminalmente universal, y afirman una visión del mundo fundada en la defensa de los derechos de los desposeídos de los beneficios del proyecto moderno.¹ Malraux lleva ese compromiso teórico a la

¹ En su obra seminal, *La paz eterna* (*Zur ewigen Frieden*, 1795), en torno a la viabilidad real de una humanidad en paz consigo misma de manera uniforme y permanente, Emmanuel Kant no excluye de su propuesta a ninguna comunidad o grupo nacional, social o étnico. Toda la humanidad sin excepciones debe beneficiarse de esa propuesta (Kant 125). La orientación de la intelectualidad de los años treinta no comparte esa vía y opta por la potenciación de los grupos más desfavorecidos, que han sido marginados del proyecto universal kantiano.

práctica política con su participación directa en la Guerra Civil española y posteriormente en otras actividades de carácter político. Sartre, por su parte, actualiza su compromiso a través de su colaboración con la oposición a la ocupación nazi en Francia.

Otra vertiente intelectual del momento se orienta hacia un compromiso con un humanismo inclusivo más que con la identificación con una ideología militante que generalmente está adscrita a una visión radical de la historia y la sociedad. Escritores como Albert Camus, George Orwell y Bertrand Russell son ejemplos. En todos ellos, la crítica de la utopía como realización práctica es generalizada porque consideran que los programas utópicos desembocan en la destrucción colectiva. El caso de Orwell es particularmente destacado porque, al principio de su trayectoria intelectual, se adscribe a los movimientos de tendencia radical, pero progresivamente se separa de ellos y hace una crítica severa y profunda de sus consecuencias. Su libro, *Homage to Catalonia* (1938), documenta autobiográficamente la evolución del autor, desde su colaboración con las milicias trotskistas del POUM en Cataluña y su participación en el frente de Aragón donde es herido gravemente, hasta una posición de independencia intelectual y política frente a los movimientos totalizadores.

La tercera versión es la del intelectual cuya orientación es de naturaleza literaria y estética más que ideológica o política. Los escritores que prefieren esta orientación no sitúan su obra al margen de la acuciante situación histórica de su tiempo. Por el contrario, la incluyen también, pero de un modo distintivo y singular sin convertirla en el objetivo determinante del texto. En lugar de esa vinculación dominante de la textualidad con el medio circunstancial, estos autores potencian la autonomía de la escritura y su capacidad de generar significados que puedan revertir sobre la circunstancia contribuyendo a transformarla más allá de los condicionamientos convencionales. Esta es una posición especialmente difícil pues puede ser percibida como indiferencia o reserva a asumir la responsabilidad de la escritura con relación a los temas sociales y colectivos. Los casos de Marcel Proust, Franz Kafka y T. S. Eliot son ilustrativos de esta orientación. En todos ellos, la circunstancia histórica no aparece de manera prominente, pero subyace en el sustrato de la

escritura definiéndola y confiriéndole un carácter específico. La diferencialidad de la posición de estos escritores es que juzgan que el texto literario no es una prolongación o versión derivada del entorno sino que incide sobre él contribuyendo a definirlo de manera específica.

Dentro de esta versión de la textualidad literaria, el escritor proyecta una visión personal que puede redefinir la conciencia de su tiempo abriéndolo a perspectivas nuevas. Proust muestra los vacíos de un mundo que se niega a ver y asumir las consecuencias de las carencias de su repertorio de sensibilidad y de calidad emotiva. Kafka muestra que la exposición al desnudo de la nada ontológica puede contribuir al desenmascaramiento de un mundo deshumanizado por el orden inmutable e inamovible de la racionalidad y la técnica desconectadas de toda empatía humana. Eliot clama contra la negación de la opción de la trascendencia como superación de un mundo carente de opciones de futuro. En todos ellos, la vía de las utopías sistemáticas y fatalmente absolutas, que permean y condicionan las cuatro primeras décadas del pasado siglo, queda sustituida por la emergencia tentativa y humilde, pero considerablemente persuasiva, de los pequeños proyectos personales, las narrativas individuales que, por su nobleza intelectual y ética, pueden convertirse en modelo de conducta para los demás. Frente a los escenarios ruinosos en que con frecuencia concluyen las grandes construcciones sistemáticas del siglo pasado, los relatos y los poemas que se fundan en esta orientación de la literatura pueden contener claves para vislumbrar caminos de salida del *impasse* de la confrontación y la destrucción de la época. La obra de Pedro Salinas queda ubicada dentro de estos parámetros hermenéuticos y *Todo más claro* es una realización concreta de esta posición diferencial.²

² Para una presentación extensa del perfil de la intelectualidad de esta época, ver mi libro, *El intelectual y las ideologías modernas* (2019), en particular, la sección sobre Julien Benda y Miguel de Unamuno, ambos intelectualmente contemporáneos de Salinas. Más allá de las diferencias entre ellos, hay que destacar que comparten una orientación común que los conduce a potenciar la independencia de la conciencia individual concreta sin subordinarla a conceptos supraindividuales y abstractos (Navajas 58-60).

2. Habla y lengua. Heidegger y el poema como un hecho lingüístico

El conjunto de poemas de *Todo más claro* queda incluido dentro del periodo comprendido entre 1937 y 1947 y se corresponde plenamente con el exilio del autor fuera de España. La trayectoria personal y literaria de Salinas está, por tanto, definida por el hecho de la deslocalización y el exilio imperativos que fue una característica común de la intelectualidad del periodo. A diferencia de otros autores, Salinas tuvo la fortuna de poder hallar un espacio en el mundo académico norteamericano de la época, lo que le concedió unas condiciones de seguridad y sosiego considerables para poder continuar y extender su obra literaria tanto en el campo de la creación poética como de la crítica literaria. A pesar de que la experiencia del destierro es profundamente traumática y ocupa un segmento significativo del libro, no es el único determinante de los poemas que lo constituyen. El exilio y las circunstancias nacionales que lo motivaron están presentes en el sustrato del libro, pero no constituyen su única orientación. En relación con su situación personal, el autor trata de proyectar en su texto el horror de una época dominada por la guerra y la violencia generalizadas, pero al mismo tiempo incluye una dimensión de superación posible de esos parámetros a partir de la dedicación a una poesía en la que el humanismo y la concordia constituyen no solo un horizonte remoto e inalcanzable sino una motivación para redefinir las relaciones humanas tanto individuales como colectivas. En la dedicación a la creación de un lenguaje y una visión poética profundos que trascienden la contingencia material, la poesía puede hallar una orientación renovada.³

El prefacio de *Todo más claro* establece inequívocamente la circunstancia personal y colectiva dramática que define el libro y que le confiere el impulso inicial que lo motiva. El autor hace manifiesta su situación de alejamiento forzoso de su

³ Su colección de ensayos *El defensor* (1948), publicada un año antes que *Todo más claro*, desarrolla conceptualmente algunos presupuestos del libro de poemas. Estudiaré extensamente este libro en un próximo trabajo.

lugar de origen al que no puede regresar a causa de su posicionamiento ideológico y cultural: “Lejos de mi país, cada vez más mío en mi querer y mi sueño, viviendo en las hospitalarias tierras de los Estados Unidos, abrazado a mi idioma como a incomparable bien” (8). Al escribir estas páginas, Salinas ha estado ya fuera de su país durante más de una década y sin la posibilidad de regresar a él de manera segura. Queda incluido así dentro de la situación de numerosas figuras intelectuales del periodo tanto de España como del resto de Europa que tuvieron que emprender la marcha del país propio por temor a las consecuencias de permanecer en él. Los casos de Walter Benjamin y Hannah Arendt en la Alemania nazi y de Jorge Semprún y Rafael Alberti en la España franquista son algunos ejemplos destacados. En todos ellos, el componente de compromiso político e ideológico abierto constituye un aspecto capital de su obra. Pedro Salinas ofrece unas características diferenciales ya que, más que con una causa o programa específico, su compromiso se lleva a cabo con su identificación con los principios del humanismo cultural y social que han caracterizado el proyecto moderno desde Kant. Para ese modo de entender el humanismo, la cultura tiene una proyección universal y está dirigida a toda la humanidad y no solo a un grupo nacional, ideológico o religioso concreto.

Esa es la razón de que no sea un credo y programa concreto el que le da apoyo en su experiencia del exilio sino su adhesión al idioma en el que el autor escribe sus poemas: “mi idioma como un incomparable bien”. La vinculación de Salinas con el país abandonado no puede fundarse en la situación inaceptable de la España de la posguerra ni en el *Diktat* de intolerancia que el régimen franquista había impuesto sobre todos los aspectos de la sociedad. Un compañero generacional de Salinas, Luis Cernuda, y el autor de una generación posterior, Juan Goytisolo, que también se vieron afectados por la experiencia del exilio y la expatriación, invocan la lengua como el único punto de referencia que los une al país abandonado. No obstante, en ambos casos, ese vínculo se percibe como una fatalidad ineludible porque la lengua de la creación de su obra literaria, además de la nacionalidad a la que pertenecen por na-

cimiento, es la española, e ineludiblemente, sus obras quedan integradas en el archivo cultural de esa lengua.

Salinas adopta una posición diferente con relación a la lengua española. Para él, esa lengua es un elemento poderoso no solo de su poesía sino de su identidad y filiación humana y cultural. Salinas se identifica con los componentes más creativos y productivos de la cultura española y los asimila a su obra después de integrarlos dentro del paradigma cultural canónico convencional. Su obra no se aleja de la literatura española sino que la incluye con la referencia a algunos de sus ejemplos más destacados –desde Francisco de Quevedo y San Juan de la Cruz a Jorge Guillén– en su repertorio de intertextos activos de su poesía y de su obra. La lengua se concibe así no solo como un medio de comunicación social sino como un instrumento de reflexión en torno a la condición individual y humana.

Un pensador contemporáneo de Salinas, Martín Heidegger, describe con perceptividad penetrante ese modo de entender el lenguaje. Para Heidegger, la comunicación cotidiana, que no ambiciona necesariamente la creatividad y la profundidad conceptual y cognitiva, es *das Rede*, el habla, una herramienta necesaria para la comunicación directa, pero no para la creación poética en la que se aspira a la renovación y la potenciación de los términos del lenguaje a partir de su individuación, recreándolos y reconvirtiéndolos en objetos lingüísticos nuevos que significan de modo diferencial y original dentro del archivo cultural. Heidegger denomina a esa visión del lenguaje, *die Sprache*, en cuanto que está compuesta de los términos del lenguaje común, pero reconstituidos y redefinidos de manera única y no existente previamente. La orientación del pensamiento de Heidegger sigue esta conversión del habla amorfa e inerte en un lenguaje recreado y único y Salinas se identifica con esta visión y la convierte en un núcleo de su obra.⁴ Más que la amargura propia de la obra de Cernuda y Goytisolo con relación al país abandonado, en Salinas predomina la exaltación del gozo

⁴ Heidegger destaca el valor ontológico del lenguaje más genuino y auténtico (Heidegger 199), mientras que Salinas se concentra en los atributos culturales y estéticos de la lengua poética.

creativo y estético de formar parte de una comunidad cultural a la que el poeta puede hacer una aportación fundamental. Por encima de su carácter desgarrador y amargo, el exilio puede transformarse en un impulso para la emergencia de la individualidad y la diferencialidad creativas, que son susceptibles de paliar y sublimar, si no eliminar por completo, la aflicción del abandono forzoso de los orígenes.

3. *Angst* y fe

Como mantiene Enzo Traverso en su análisis de la historia intelectual del periodo de entreguerras, el fuego y la sangre son las figuras tropológicas que recogen con intensidad la naturaleza de esa época en muchos aspectos aciaga para Europa y la humanidad.⁵ Además de su incalculable volumen de destrucción y dolor humano, ese periodo significa, dentro de la historia intelectual de la modernidad, la actualización concreta de una de las aporías internas de esa empresa cultural y humana. En principio, el proyecto moderno debía estar destinado a culminar con el final de la historia, la clausura de sus oposiciones internas para lograr una síntesis creadora a través de la instauración universal de la razón, la ciencia y el bienestar de toda la humanidad.⁶ Es cierto que el proyecto moderno, en su versión decimonónica, produce logros extraordinarios en los avances científicos y tecnológicos. No obstante, como han señalado los críticos de la modernidad desde Theodor Adorno a François Lyotard y Gianni Vattimo, el proyecto moderno contiene dentro de sí mismo los componentes que lo conducen a la autodescalificación y, en particular, al divorcio entre las con-

⁵ Enzo Traverso caracteriza ese periodo de la historia europea como una guerra civil continental, que supera las fronteras nacionales y es un desafío a los principios medulares que definen la cultura europea, en particular, a partir de la modernidad (Traverso 85).

⁶ Hegel es una de las figuras centrales que promueven esta clausura de la historia, pero él mismo pone ya de manifiesto la contradicción fundamental de esta posición al adjudicar ese final a un *Reich*, previo a la existencia de Alemania como país, afincado en la cultura en alemán (Hegel 379).

quistas de la razón científica y tecnológica y la capacidad para poner esas conquistas al servicio de toda la humanidad y no solo al servicio de la hegemonía de una comunidad nacional o ideológica sobre otras.⁷

Salinas tiene conciencia de este *décalage* y lo hace manifiesto explícitamente en el prefacio de *Todo más claro*. Como Virginia Woolf en *Mrs Dalloway*, con su visión de una ciudad de Londres acuciada por la muerte y la disrupción generalizadas provocadas por la primera guerra mundial, Salinas reconoce su decepción frente a las promesas incumplidas de la modernidad.⁸ Según él, el esfuerzo de las mentes más avanzadas del momento se pone al servicio de las empresas militares en lugar del beneficio de toda la humanidad:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo. (9-10)

No hay ninguna reserva en el reconocimiento del fracaso de la propuesta kantiana de una paz eterna para toda la humanidad que convertiría en absurdo un elemento constitu-

⁷ Vattimo intenta la recuperación de algunos de los fines de la modernidad a partir de una reconfiguración del paradigma moderno, contraponiendo una metodología hermenéutica, fragmentaria y deliberadamente marginada, a los presupuestos absolutos de la modernidad en su versión clásica y convencional (Vattimo 96-97).

⁸ La ironía de la narración en *Mrs Dalloway* respecto a las consecuencias de la Gran Guerra hace patente que las consecuencias existenciales de la guerra perviven y siguen activas, incluso después de la firma de la paz en el tratado de Versalles y del supuesto triunfo de las fuerzas aliadas frente a Alemania: "For it was the middle of June. The War was over, except for someone like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; *but it was over; thank Heaven — over*. It was June. The King and Queen were at the Palace" (Woolf 5-6, cursiva mía).

tivo de toda la historia humana: la guerra. En lugar de la predicción originaria del establecimiento de una paz firme y permanente sobre la tierra, Salinas y las generaciones próximas a él tuvieron que enfrentarse con la experiencia de la guerra total e ilimitadamente destructiva. Son justamente los logros de la tecnología aplicados a la guerra los que hacen posible que la destrucción de la guerra, que previamente había estado concentrada en el campo de batalla, se haya hecho extensiva a todos los segmentos de la población, tanto militares como civiles. Por esa razón, tanto en la Guerra Civil española como en la segunda guerra mundial, la destrucción y el sufrimiento ocurrieron no solo entre los que estaban directamente implicados en el campo de batalla sino también entre los habitantes de las ciudades y otros lugares alejados de los enfrentamientos militares directos.

Hay que destacar que Salinas emplea una terminología afín a la religión para enfatizar las dimensiones de la contradicción intrínseca del paradigma moderno. Los supuestos templos del progreso, que son los laboratorios y los centros de investigación, se transforman en espacios para la destrucción. Reconectando con la reasunción de la empresa de la búsqueda ontológica para la filosofía y el pensamiento que el propio Heidegger había señalado en *Sein und Zeit* como la tarea máxima del pensamiento, Salinas destaca que la trayectoria histórica de su época significa un retroceso de la plenitud de un ser común, en el que la humanidad podría identificarse, hacia el no-ser, la nada absoluta. Además, Salinas pone de relieve las raíces occidentales del proyecto moderno y, considera que el fracaso de la modernidad es también el fracaso de la civilización europea en cuanto que, a los desmanes del proceso colonizador emprendido abiertamente por numerosas potencias europeas, se añade ahora la agresión entre los europeos mismos. De ese modo, el proceso es percibido desde una perspectiva no solo filosófica y conceptual sino política e histórica: "como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo".

Hasta aquí, el pensamiento de Salinas queda incluido dentro de los parámetros del pensamiento del *Angst* que define la época. No obstante, estas características constituyen solo

una parte del componente temático del libro. Como anticipa la cita de Jorge Guillén en el epígrafe inicial del volumen, “hacia una luz mis penas se consumen”, la poesía se abre al dolor y lo expresa en sus ramificaciones de desamparo y soledad, pero, a través del vehículo de la poesía, es posible hallar una salida hacia un horizonte de esperanza. Es este rasgo de la poesía el que Salinas destaca. Una parte central de los poemas de *Todo más claro* queda ocupada por la descripción de los efectos de la razón aplicada a la destrucción en lugar de la paz y la concordia. No obstante, no es esta la visión predominante ya que, según el poeta, el dolor y la destrucción pueden conducir a la reafirmación de la vida y la esperanza.

Como es característico del periodo de entreguerras y sobre todo el posterior a la Guerra Civil española y la segunda guerra mundial, el procedimiento para esta superación de la destrucción no es un proceso racional sino que requiere una ruptura con la lógica y una afirmación en la voluntad y la fe para afirmar la creencia en la capacidad de la mente individual para la superación de los obstáculos que le han sido impuestos por unas circunstancias externas. Desde esta posición existencial, la poesía de Salinas oscila entre la reflexión y la visión subliminal próxima a la experiencia espiritual y religiosa. Hacer poesía es afirmar el derecho a creer en las opciones del amor y la concordia que, desde un punto de vista exclusivamente racional y lógico, no aparecían en la época de Salinas como factibles o ni siquiera posibles. Siguiendo a Schopenhauer y Nietzsche, Miguel de Unamuno había defendido el poder de la fe para contrarrestar las afirmaciones del conocimiento y la filosofía estrechamente empírica y materialista.⁹ Salinas no cuestiona los objetivos de la modernidad. Por el contrario, se identifica con ellos. Lo que hace es enjuiciar la deformación aberrante que las ideologías totalitarias de la época habían impuesto sobre la orientación inclusiva y tolerante de la modernidad. Para volver al Ser pleno se requiere un esfuerzo de la fe para trascender las

⁹ Un estudio reciente del poder de la voluntad individual frente a las aserciones pretendidamente irrefutables de la metodología empírica se halla en La Rubia-Prado, p. 100.

conclusiones de quienes solo percibían ruinas en los campos de una Europa devastada por los medios de destrucción masiva originados en la tecnología de la época.

Los poemas de Salinas en *Todo más claro* ahondan en los abismos de la deshumanización y el desamor que caracterizaron su época, pero no concluyen en ellos sino que acaban afirmando la iluminación de la fe en el ser humano y en sus posibilidades de fundirse con el cosmos en una experiencia que tiene cualidades de efusión mística: "...la poesía siempre es obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación. De esclarecimiento, aunque necesite los arrebozos de lo oscuro y se nos presente como bulto indiscernible, a primeras. Eche por donde eche, vía de San Francisco o vía de Baudelaire, *Fioretti* o *Fleurs du mal*, todo poema digno acaba en iluminaciones" (10). La inserción de las cualidades de la caridad y la claridad en la mente racional es una manifestación de este concepto renovado de la poesía que, aunque no es de naturaleza religiosa, aspira a crear el sentimiento de comunidad y de paz que las religiones desean transmitir.

Más allá de la trayectoria ominosa del siglo XX es posible descubrir "iluminaciones" en la belleza del poema. Es consecuente con esta visión la referencia a poetas místicos, como San Juan de la Cruz o Santa Teresa, no porque Salinas concuerde con el contenido de la religiosidad de esos poetas ni con la institución religiosa en la que esos poetas quedan incluidos. La religión es una experiencia para ser vivida de modo personal y no consiste en la pertenencia a un corpus institucional rígido, como era el caso de la Iglesia en la España de la época. Esa experiencia bergsonianamente intuitiva se origina en las emociones y no en el razonamiento y, para realizarse, requiere del instrumento de la fe más que de la inteligencia. Las afinidades con el pensamiento de Unamuno son notables, pero son solo parciales ya que en Unamuno la relación con la trascendencia religiosa produce angustia y conmoción, más que quietud y paz. Es la fase última del temor y el temblor kierkegaardiano ante la impenetrabilidad de Dios: hay que creer atormentada y trágicamente porque la alternativa a esa fe desesperada es la extinción del yo.

De modo diferente, la fe de Salinas se apoya en la confianza de que la comunión con un todo trascendental, cósmico

y bello, es posible por medio de la inmersión en la poesía que conduce a la luz. Como señala Salinas en su poema "En ansias inflamada", las ansias del conocido poema de San Juan de la Cruz, *Noche oscura*, concluyen y se cierran en el encuentro entre el alma ansiosa y el Amado divino que realizan la clausura de la búsqueda anhelante de la trascendencia: "cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado" (De la Cruz). En el poema de Salinas no hay un término final sino la apertura a una luminosidad que se produce, más que por su existencia objetiva, por una afirmación de la voluntad que impone la luz por encima de las tinieblas: "No hay más luz que la luz / que se quiere, el final" (15). El componente fundamental de la experiencia es el resultado final consiste en Salinas no en el olvido de la propia conciencia –el "quedéme y olvidéme" de San Juan de la Cruz– sino en la eclosión de la belleza del ser completo que el poema de Salinas enuncia, pero no define con precisión porque es inefable e indefinible. En última instancia, la búsqueda del Ser se confunde, como en Heidegger, con el camino de esa búsqueda que no acaba de alcanzar nunca un objetivo último.

4. El ruido y el silencio del lenguaje

Un concepto de la poesía fundado en el poder de la voluntad para alcanzar la trascendencia se apoya en una visión del lenguaje poético que persigue no la comunicación cotidiana, instantánea y efectiva, para un *hic et nunc* contingente, sino la experiencia de una totalidad ontológica. Es consecuente con esta caracterización del lenguaje poético el que, dentro de un poemario dedicado a la emergencia de la lucidez y la claridad conceptual y anímica, se presente un análisis crítico del lenguaje de los medios de comunicación masiva que, en el entorno americano de los años cuarenta, ya eran predominantes, en particular en las grandes urbes como la ciudad de Nueva York en donde se ubica el poema "Nocturno de los avisos".¹⁰ Este

¹⁰ En *El defensor*, Salinas extiende la dimensión filosófica y espiritual del lenguaje poético al escenario político de la época, dominado por la deforma-

poema visualiza las calles iluminadas de Manhattan y, sobre todo, las de las inmediaciones de la confluencia de Broadway y Times Square en donde, ya en la época en que Salinas visita esa zona de la ciudad, las deslumbrantes luces de neón habían invadido el panorama urbano con anuncios publicitarios repetidos insistentemente día tras día. Ese lenguaje de la publicidad, vulgar y conceptualmente precario, ofrece el contraste con el lenguaje trascendental que el poeta persigue como su objetivo fundamental:

“¡Lucky Strike, Lucky Strike!” ¡Qué refulgencia!
 ¿Y todo va a ser eso?
 ¿Un soplo entre los labios,
 imitación sin canto de la música,
tránsito de humo a nada?
 ¿*Naufregaré en el aire, sin tragedia?*
 Ya desde la otra orilla, otros destellos
 me alumbran otra oferta:
 “White Horse. Caballo Blanco”. ¿Whisky? *No.*
Sublimación, Pegaso. (78-9, cursiva mía)

En su estancia americana después de su éxodo de la Alemania nazi, los pensadores de la escuela de Fráncfort, Theodor Adorno y Max Horkheimer, habían notado críticamente el vacío de la cultura del Hollywood que ellos analizan después de haber conocido la época del gran cine expresionista alemán, con figuras como F. W. Murnau y Fritz Lang, entre otros.¹¹ Los

ción y la manipulación del lenguaje propias de la propaganda del nazismo: “Acaso sienten hoy muchos hombres que se les ha empujado al margen del derrumbadero en que está hoy el mundo por el uso vicioso de las palabras por las falacias deliberadas de políticos que envolvían designios viles en palabras nobles” (*El defensor* 1032). Salinas mantiene que la luz ingénita del lenguaje puede ser conducida al ámbito de las tinieblas que, en los años en que escribe los ensayos recogidos en *El defensor*, quedaba materializado en el Tercer Reich.

¹¹ Adorno y Horkheimer desenmascaran los procedimientos de lo que ellos denominan la “industria de la cultura”, radicada en los estudios de cine de Hollywood en los que perciben la degradación de los principios de la investigación social y cultural crítica que la Escuela de Fráncfort practicó tanto en Alemania y Europa como en el medio americano (Adorno 157).

valores y los signos de la cultura de la efimeridad, que Adorno y Horkheimer evalúan con severidad, se convierten en el poema de Salinas en la antítesis de una poesía que aspira a crear un lenguaje renovado y desprovisto de la banalidad del lenguaje publicitario. Por esa razón, el poeta rechaza la imagen del caballo blanco de una conocida marca de *whisky* y la sustituye con la referencia mitológica de Pegaso, el caballo de alas blancas que connota la ascensión a un mundo que supera las insuficiencias de la vida cotidiana. En lugar del ruido y las luces chillonas de los grandes paneles publicitarios de Nueva York, el poema propone la presencia discreta e íntima de la reflexión y la paz individual.

Heidegger halla su conexión con el Ser último e indefinible en sus *Holzwege*, los caminos solitarios e íntimos de la Selva Negra, próxima a la universidad de Friburgo en donde era profesor de filosofía. Salinas lo halla en su evasión y rechazo de las calles de la metrópolis que define por excelencia la grandeza y los excesos del siglo XX y se refugia en la Arcadia mítica de un pasado clásico inmaterial:

Incrédulo de letras y de aceras
 me sentaré en el borde de la una
 a esperar que se apaguen estas luces
 y me dejen en paz, con las antiguas.
 Las que hay detrás, publicidad de Dios,
 Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
 anunciadoras de supremas tiendas,
con ángeles sirviendo
al alma, que los pague sin moneda,
 la última, sí, la para siempre moda,
de la final, sin tiempo, primavera. (81, cursiva mía)

La luz pura de la poesía es incompatible con las falsas luces de un mundo moderno en el que el poeta no puede hallar un espacio acogedor para la reflexión y la espiritualidad. Los ángeles inspiran al poeta, nutriendo su alma con ideas y emociones alejadas de las distracciones de la ciudad. En lugar de la publicidad de los objetos de consumo innecesarios, el poeta aspira a insertar su obra en el ámbito de las constelaciones

(Orión, Cefeo, Arturo y Casiopea) para destacar su preferencia por un espacio trascendente. La querencia del Ser de la filosofía clásica origina la búsqueda ontológica de Heidegger. La nostalgia de un Edén atemporal y trascendente es la motivación última de *Todo más claro*.

Además de sus afinidades conceptuales con el pensamiento filosófico de su época, Salinas encuentra en el arte clásico el apoyo estético que fundamenta su poesía. El poema, "Pasajero en Museo", es una ilustración. El título pone de relieve la dicotomía de contrarios que determina la trayectoria del libro. Por una parte, el poeta se halla en un centro del arte que es admirado por la riqueza excepcional de su colección: el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El que el término museo se presente con mayúscula en el título es un signo de que la visita a ese museo tiene un carácter singular y que, por sus características únicas, sobresale de las visitas del poeta a otros museos. Como se pone de relieve en el poema, el poeta logra a través de la observación de las obras de arte en el trascurso de su visita, la consecución de un estado anímico personal en el que se le hace posible una visión unificada de su mente, su poesía y el mundo. Mientras se prolonga su estancia en el Museo todo es uno y completo en su vida y en su obra. Al mismo tiempo, el poema concede sin reservas que ese estado privilegiado de unidad ontológica, personal y estética, es solo provisional y está destinado a desaparecer cuando concluya la visita.

El poeta es consciente de que es solo un "pasajero" ocasional en el Metropolitan Museum of Art, que está en él meramente de paso, y que, cuando salga de ese museo, volverá al movimiento y la mutabilidad contingentes de las calles de Manhattan, que en esa época constituían ya la realización extrema de la civilización moderna:

¡Cuánta aventura, atravesar la calle!
 Aparto de mi lado al distraído
 –eterno compañero–
 y ojo avizor prolongo, paso a paso,
 calle abajo, sin rumbo, vigilado
 por veinte Argos de cuarenta pisos,
 esta vida fugaz, que se negó

a quedarse parada entre las barras
que son del paraíso áureo precio. (67-8)

Fuera del museo, el poeta se siente disminuido bajo los ojos agresivos del gigante mítico Argos que lo observa desde los rascacielos de la ciudad. La visita ha concluido y el enfrentamiento del poeta con el tumulto y los peligros de la ciudad se convierte en la confirmación de la efimeridad y la fugacidad de una vida condicionada por la temporalidad que acaba prevaleciendo sobre la aspiración a la permanencia dentro del “paraíso áureo” del arte y la belleza.

El museo acota la temporalidad, la arresta a sus puertas, porque las obras que incluye en su recinto han sobrevivido la erosión del tiempo y perduran, inmutables, en la historia del arte:

Vuestra vida es de cima, calma augusta.
Nunca pasará nada en ese cuadro,
irá, vendrá, la luz por nuestros cielos,
y en ese azul no hay soles que se pongan.
Áureos arrecifes, en los marcos
se estrella sin cesar lo relativo
y ni su blanca espuma os alcanza. (65)

Dentro del museo, el poeta dialoga e intima afectivamente con las grandes obras del arte antiguo que continúan vivas entre nosotros. Fuera de él, impera lo accidental y “lo relativo”. La visita no ha sido, no obstante, vana. Le ha permitido al visitante la recreación y la concreción de su experiencia en un poema en el que se presenta con profundidad la dicotomía irresoluble de su conciencia entre la permanencia ontológica y la contingencia huidiza. Al mismo tiempo, ha hecho posible que su propia obra se eternice a través del ingreso de su poesía dentro del Archivo canónico de la literatura. En una experiencia espiritual intensamente transformativa, el arte permite un viaje, pasajero y breve pero innegable, hacia la eternidad y, en su diálogo con los poemas de Salinas, el lector puede compartir y revivir esa experiencia de gozo y placer estético atemporal.

5. La guerra y la cotidianidad

De manera paralela a la visita al Museo/Templo del arte y de la elevación espiritual, que es como Salinas percibe su experiencia en el Metropolitan Museum of Art, los Estados Unidos y el mundo están inmersos en las consecuencias de la guerra más destructiva de la historia de la humanidad. Salinas, además, está sufriendo en su exilio los efectos de la Guerra Civil española que le impiden su retorno al país. La singularidad de la estética de Salinas es que es capaz de compatibilizar el gozo de la experiencia contemplativa del arte clásico con la zozobra y la agitación de la situación-límite extrema de la guerra. Los ángeles que son mensajeros de la dicha y la belleza en algunos poemas del autor se convierten en el poema "El viento y la guerra" en

Arcángeles, revestidos
de túnicas de chubasco,
sus espadas de agua hincan
en la carne de espantajo
del monstruo de la noticia. (133)

La visita al Museo de Nueva York es sumamente breve y constituye un mínimo paréntesis en la vida del autor en esos años traumáticos para él y para el mundo. El contexto predominante en el poema son las tinieblas y el dolor del odio y la muerte, pero el poeta es capaz de reconocer y exponer la gravedad y la angustia de la época al mismo tiempo que trata de introducir la influencia beneficiosa de la poesía y el arte en el medio de la guerra. El mundo se está destruyendo, pero todavía sigue siendo posible seguir afirmando, a través de la poesía, la opción del humanismo y la solidaridad dentro de él.

El pensamiento filosófico que es contemporáneo de Salinas en los años en que escribe *Todo más claro* propone que el ser humano alcanza su dimensión de definición individual más completa a partir de su actitud frente al enfrentamiento a unas circunstancias extremas y en principio abrumadoras y muy superiores a él. Martín Heidegger halla esa circunstancia inexorable en la conciencia de la mortalidad como condición

existencial primordial y definitiva. Karl Jaspers avanza el concepto de la *Grenzsituation*, o situación-límite, que él equipara a la amenaza nuclear. Jean-Paul Sartre alude a la mirada del otro (*l'enfer, c'est les autres*) como el combate que el yo tiene que librar para crear *ab nihilo* su propia libertad. Albert Camus traslada esa condición al texto novelístico y establece, en *La peste*, que la redención de los hombres en apariencia vencidos por un destino inescrutable e incomprensible puede superarse a partir del sacrificio por el dolor ajeno. La heroicidad más genuina es la que va asociada no con la épica bélica sino con la posición, humilde pero decidida, de no entregarse al absurdo del dolor de las víctimas de un destino, que es el de la humanidad en general. Salinas halla su camino de superación personal en la dedicación a la poesía como un refugio frente a la destrucción de la guerra y como un modo de lenguaje genuino que contrastar con el lenguaje degradado que impera en el mundo en ese momento.

“El viento y la guerra” es explícito respecto al poder aparentemente insuperable de la guerra que perturba e imposibilita la dicha reducida, pero apacible de la cotidianidad. Esa dicha no consiste en grandes hechos o actos sino en la previsibilidad y la certeza de los datos de la vida diaria que producen una satisfacción sin esfuerzos o sacrificios sobrehumanos:

Su noticia, contubernio
de seis signos con la tinta,
ya para siempre manchó
aquel candor de una hoja,
tan sin empleo, tan pura,
que pudo haber anunciado
las pulseras de pedida,
la llegada de los barcos
que vienen de las Antillas,
los nuevos discos de baile,
las tiendas de las floristas. (131)

La guerra se ve aquí como el agente contaminante y destructor de la pureza o “candor” de los gestos y los hechos fami-

liars e incluso rutinarios a los que el poema confiere el poder de crear seguridad.

En "Pasajero en Museo", los referentes culturales que constituyen el ámbito espléndido y único de la poesía son los grandes dioses y héroes de la mitología griega y algunos de los referentes destacados de la poesía moderna más exquisita, como Paul Valéry en "Le Cimetière marin" y John Keats en "Ode on a Grecian Urn". Según esta versión del arte, la poesía debe aspirar a la realización de una belleza desprovista de las imperfecciones y los aspectos negativos de la existencia. Ese ámbito extraordinario de la poesía es puramente imaginario y carece de consistencia en la realidad, pero posee la cualidad de producir un estado de éxtasis estético de atributos excepcionales.

El poema "Cero", que tiene como núcleo semántico el inicio de la era de las armas nucleares con la utilización de la bomba atómica sobre Hiroshima, ha eliminado las alusiones a una estética refinada y selecta que se mueve fundamentalmente dentro del espacio de la poesía clásica canónica. Los referentes literarios del poema son Francisco de Quevedo y Antonio Machado y, de ellos, el poeta elige pasajes especialmente desoladores. La cita de Quevedo –"Y esa Nada / ha causado muchos llantos, / Y Nada fue instrumento de la Muerte, / Y Nada vino a ser muerte de tantos" (135)– alude a una situación dominada por la negación absoluta de los apoyos que dan seguridad al ser humano en los momentos de desesperación. La de Machado –"Ya maduró un nuevo cero / que tendrá su devoción" (135)– es un alegato contra las ideologías totalizantes que en el siglo XX convirtieron sus promesas grandilocuentes en una ideología fanatizadora.

Ambas referencias son apropiadas para describir y definir la situación tanto de la vida personal de Salinas en el momento en que escribe el poema como del mundo, que estaba envuelto en la última fase altamente cruenta y destructiva de la segunda guerra mundial y el comienzo posterior de la guerra fría entre los dos mayores vencedores de la guerra: los Estados Unidos y la Unión Soviética. La nada de Quevedo y el cero de Machado se aplican a la destrucción absoluta de la vida como

consecuencia del lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, que produjo la extinción instantánea de la vida en un acto de magnificación ilimitada de las dimensiones de la guerra. La mencionada afirmación de Salinas en el prefacio del libro con relación al desfase entre tecnología y ética se ve corroborada por completo en este poema-relato que está visualizado desde la perspectiva del militar que pilotaba el avión desde el cual se lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima. Para ese piloto, el lanzamiento es parte de sus responsabilidades como aviador al servicio de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos y en el poema se lo presenta como cumpliendo un acto de obediencia militar: “El hizo su obligación” (139). No se le puede acusar, por consiguiente, de la responsabilidad primordial del lanzamiento ya que estaba cumpliendo órdenes de sus superiores. No obstante, la experiencia del lanzamiento es tan traumática que ese piloto acabará sufriendo los efectos de un acto, que acaba por contaminar su vida de manera paralela a como la radioactividad contamina a los que se vieron expuestos a los efectos de la bomba.

Salinas destaca la paradoja de que el progreso espectacular propio de la física nuclear de la época puede ocasionar tanto la mejora de las condiciones de vida en la tierra como la multiplicación de las dimensiones destructivas de la guerra. El mismo contexto tecnológico que promueve la edificación de rascacielos imponentes y bellos, como el Empire State Building en Manhattan, puede producir también la bomba que sitúa a la humanidad al borde mismo de su extinción: “Piso añicos de tiempo. / [...] Lo que era suma en un instante es polvo. / ¡Qué derroche de siglos, un momento!” (153). La ruptura de la continuidad histórica y la reversión de siglos de progreso material son hechos que desafían la comprensión precisamente porque son contrarios a los principios de la ética universal moderna que se fundamenta en la postulación a priori de una naturaleza humana común que debe permitir a todos los seres humanos compartir unos principios básicos de comunicación y entendimiento. Es esta destrucción de los proyectos colectivos en beneficio de toda la humanidad junto con la eliminación del horizonte de progreso moral y del concepto de solidaridad co-

lectiva la que provoca una decepción especialmente dolorosa en el poeta:

No se derrumban piedras, no, ni imágenes;
lo que se viene abajo es esa hueste
de tercos defensores de sus sueños.
Tropa que dio batalla a las milicias
mudas, sin rostro, de la nada; ejército
que matando a un olvido cada día
conquistó lentamente los milenios. (153-4)

La nada de la destrucción nuclear es un asalto directo contra la "hueste" de defensores de la opción de la creación de una humanidad más avanzada y generosa.

No obstante, por encima de esta destrucción generalizada y absoluta, provocada por las armas que son el resultado de la técnica más refinada puesta al servicio de los intereses de los más poderosos, el poeta puede afirmarse de nuevo en la cualidad terapéutica del dolor y destacar su comunión y empatía con todos aquellos que padecieron la misma experiencia. La referencia cultural se traslada ahora desde la mitología griega a la tradición cristiana y en particular al sacrificio máximo de Jesucristo que, sin abandonar su divinidad, se integra plenamente en la humanidad con el propósito de equipararse con el resto de los seres humanos y hacerse así plenamente partícipe de la condición humana irredenta:

Hay un crucificado que agoniza
en desolado Gólgota de escombros,
de su cruz separado, cara al cielo.
Como no tiene cruz parece un hombre. (154)

Como el doctor Rieux en *La peste* (1947) de Albert Camus, Salinas halla, en su inserción lúcida y reflexiva en la comunidad del dolor, la fortaleza para analizar críticamente y, al mismo tiempo, trascender las contradicciones de los desmanes de una historia humana caótica y autodestructiva.

6. El poema y la luz del mundo

El proceso de creación del poema ayuda a exponer y esclarecer las contradicciones de la razón moderna y someterlas a una interpretación que puede conferirles un sentido dentro del marco de la historia humana. En última instancia, la afirmación del poder de la poesía como instrumento hermenéuticamente transformativo es un acto de la voluntad que, por encima de los datos tangibles de un mundo en ruinas abocado a la aniquilación, se posiciona dentro de la vida y el amor. Las connotaciones platónicas de esta visión de la poesía son notables. La experiencia del amor puede trasladar al que lo experimenta a un estado privilegiado en el que las dificultades y los obstáculos de un mundo desgarrado y aparentemente sin opciones viables pueden ser ubicadas dentro de un marco de posible superación futura. El amor y su concreción creativa en la poesía no producen la eliminación de las contradicciones, pero permiten percibir las de un modo que facilite el camino de su superación. La afinidad de esta percepción del poema con el impulso religioso es notable, en cuanto que la poesía en la versión de Salinas y el impulso religioso fundan su legitimidad no en datos y argumentos objetivos y demostrables empíricamente sino en el imperativo de la existencia de un horizonte de trascendencia ontológica para enfrentarse a las situaciones extremas y, al menos de manera provisional, derrotar a la temporalidad produciendo un marco de eternidad:

¡Un cielo, un cielo, un cielo!
 Sólo en un cielo puedo
 escribir el balance de tu amor junto al mío:
 las demás superficies no me sirven. (108)

El poema “Error de cálculo” destaca el hecho de que la experiencia de este amor único e irrepetible no se corresponde con los arquetipos de las relaciones amorosas que han servido tradicionalmente para comprender e interpretar el amor. El poeta alude a que la relación con su amada no responde ni al modelo de la mitología clásica (con referencias a los dioses del amor y de la belleza como Venus y Apolo) ni a las figuras de la

tradicción literaria europea, como Abelardo y Eloísa. Para que el amor logre eternizar individualmente a los que aman tiene que crear sus propios hechos y actos y su propia trayectoria al margen de los principios convencionales de las relaciones afectivas.

El poeta llega a suponer hipotéticamente en el poema la posibilidad de amar como lo hacen los demás y repetir o imitar los modos habituales de las relaciones afectivas que se han seguido comúnmente en el pasado. De ese modo, él y su amada podrían ser una pareja como otras y vivir su experiencia amorosa sin la presión de la diferencia y de la orientación del amor como vehículo para la superación de la temporalidad. Amar como los demás podría producir placidez y tranquilidad, pero sería un obstáculo para la empresa de trascender los límites de un mundo mediocre a través de la fusión del amor y la poesía:

(De una mesa de al lado se levanta
una pareja; son Venus y Apolo
con disfraz de Abelardo y Eloísa,
y para más disimular vestidos
al modo de París. Se van hablando
de vos como en los dramas.
Pasan junto a un espejo y en el mundo
se ven dos más, dos más, dos más. De pronto
se me figura, todo alucinado,
que podríamos ser una pareja
tú y yo, *si tú y si yo...* (109, cursiva mía)

La opción tentadora de la conformidad y la complacencia (“podríamos ser una pareja”) es, no obstante, rechazada como un camino que el poeta no puede seguir. Para que el amor venza subliminalmente al tiempo debe ser auténticamente creativo y realizarse por encima de la previsibilidad de las normas habituales. Amar hacia y para el poema y, a su vez, crear el poema para que reconfigure la experiencia amorosa confiriéndole unos atributos estéticos y ontológicos que la enaltecen. Aunque Salinas es consciente de que su propuesta es ideal e irrealizable,

le proporciona la motivación para superar una situación histórica y personal inaceptable. El amor y la poesía son los medios de autodefensa contra un mundo turbulento y caótico cuyo poder de destrucción se hizo particularmente patente en los años treinta/cuarenta, en donde el poema aparece situado.

7. Conclusión. El poema en el exilio

La coyuntura dramática que plantean las dos décadas más sombrías del siglo XX ocasiona posicionamientos intelectuales y literarios diversos. La singularidad del perfil intelectual y literario de Salinas es que el conocimiento y la experiencia del dolor y el trauma de una época aciaga potencian tanto su obra creativa como su posicionamiento personal. En lugar de hacer de la textualidad el vehículo para la representación y la transmisión de los horrores de la ciencia y la técnica puestas al servicio de las armas de destrucción total, Salinas opta por hacer de la experiencia personal de un tiempo perturbador la motivación para la creación de un ámbito estético singular al que él y sus lectores pueden acudir para refugiarse y protegerse de manera subliminalmente efectiva. Podría argüirse que esa posición equivale a la evasión de la condición trágica de un tiempo moralmente abominable. Esa visión sería incorrecta, porque Salinas no elude la asunción de los males de su época. Por el contrario, como hace patente *Todo más claro*, el “cero” de la destrucción absoluta de la bomba atómica de Hiroshima se cierne ominosamente sobre su vida y su obra. No obstante, el poeta se resiste a abandonarse a la desesperanza y el fatalismo. Según Salinas, el poema potencia la empatía afectiva y la propone como superior a los efectos de la brutalidad y la destrucción generalizada de la época. El proyecto de vincular la poesía con sus raíces metafísicas y cósmicas que –desde Platón a Heidegger– afirma la unidad del amor, la belleza y la dicha se realiza con intensidad en la versión de la poesía de Salinas. La experiencia del exilio y el trauma de la separación y la violencia pueden generar no solo amargura y desánimo sino también la afirmación de un humanismo más resistente y lúcido frente a

sus límites y opciones viables tras la renuncia a las grandilocuencias del lenguaje de la modernidad.

Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. 1947. Continuum, 1996.
- De la Cruz, San Juan. *Noche oscura*. <http://www.sanjuandelacruz.com/noche-oscura/>.
- Hegel, G.W.F. *Elements of the Philosophy of Right*. Cambridge UP, 2002.
- Heidegger, Martín. "Letter on Humanism." *Basic Writings*, Harper & Row, 1977.
- Kant, Immanuel. *Perpetual Peace and Other Essays*. Hackett Publishing Co, 1983.
- La Rubia-Prado, Francisco. "The Pathos of the Hero in Unamuno". *Approaches to the Teaching of Miguel de Unamuno*, edición de Luis Álvarez-Castro, Publications of the MLA, 2020, pp. 99-106.
- Navajas, Gonzalo. *El intelectual público y las ideologías modernas. De los años 30 a la posmodernidad*. Renacimiento, 2019.
- Salinas, Pedro. *El defensor*. 1948. *Obras completas II. Ensayos completos*, edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Cátedra, 2007.
- . *Todo más claro y otros poemas*. Sudamericana, 1949.
- Traverso, Enzo. *Fire and Blood. The European Civil War 1914-1945*. Verso, 2017.
- Vattimo, Gianni. *Hermeneutic Communism, From Heidegger to Marx*. Columbia UP, 2011.
- Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. Hartcourt, Brace & World, 1925.

LOS ESTADOS UNIDOS DE PEDRO SALINAS:
AFINIDADES CON LA CRÍTICA DE LOS EXILIADOS
DE LA ESCUELA DE FRANKFURT

VÍCTOR FUENTES
University of California, Santa Bárbara

Resumen: Se ha escrito bastante sobre la obra de Pedro Salinas en los Estados Unidos y su visión de la gran urbe norteamericana, con lo que tanto le preocupaba de su dimensión tecnológica y avasalladora, no sólo de sus edificios y máquinas, sino de la vida de la sociedad en general. Mi aproximación al tema se vale de un enfoque comparativo poco abordado: lo que tiene de común la obra de Salinas con la teoría crítica de los exiliados pensadores alemanes de la Escuela de Fráncfort, que habían instalado su Instituto Internacional de Investigación Social, primero en Nueva York y luego en Los Ángeles. De ellos, principalmente me atengo al dúo que forman Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, con sus escritos sobre la industria cultural; y también a Marcuse y su visión del hombre y de la sociedad unidimensional, la cual extiende a las sociedades industriales avanzadas de después de la Segunda Guerra Mundial. También añado alguna referencia al tono chaplinesco y de angustia mundial y personal que se traslucen en la obra de Salinas en el exilio.

Palabras clave: exilio español, españoles en los Estados Unidos, pensamiento del siglo XX, poesía del siglo XX, Escuela de Fráncfort, Pedro Salinas.

Abstract: Much has been written about Pedro Salinas's works in the United States, about his vision of the great American cities and his concerns about the overwhelming technological dimension of their buildings and machines and about urban life in general. My novel approach to this topic is comparative: I examine the similarities between Salinas's work and that of the German exiled thinkers of the Frankfurt School who first taught at the New School for Social Research in New York City and later in Los Angeles. I especially focus on comparisons with the works of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer that deal with the culture industry, as well as on links with Herbert Marcuse's vision of man and the unidimensional society, a vision that Marcuse applies to advanced industrial societies after World War II. I also include some references about how Salinas's tone and existential angst in his works written in exile connect with Charlie Chaplin's films.

Keywords: Spanish exiles, Spaniards in the United States, 20th-century thought, 20th-century poetry, Frankfurt School, Pedro Salinas.

Aunque Salinas vino a Estados Unidos cuando empezaba la guerra civil española, no lo hizo como exiliado, sino respondiendo a una invitación de 1935 del colegio universitario femenino Wellesley College, en Massachusetts, para enseñar durante el curso 1936-1937. Aceptó, pues, Salinas, en carta del 8 de diciembre de 1935, tal salida temporal, y podríamos suponer, para estar en Nueva Inglaterra, cerca de su "gran amor", la hispanista Katherine Whitmore, y ausentarse, por algún tiempo, de la enrarecida y crispada situación de España dentro del llamado "bienio negro", y con tantas perspectivas de violencia, que tanto le disgustara, a él, tan ajeno en aquellas fechas al partidismo político y social al que se entregaba la nueva generación de escritores y artistas. También, como contestara a la carta de invitación de la profesora Alice Bushee, aceptaba llevado por "una vivísima curiosidad y simpatía" y "la mayor curiosidad espiritual por lo americano, que tan poderosamente

me atrae" (*Obras completas III* 486), y que tanta influencia ejerciera en Europa desde los años veinte.

No obstante, una vez en los Estados Unidos, y según expresará a lo largo de su obra americana, y adentrándose más en ello con el paso del tiempo, pronto empezó a sentir una fuerte desilusión e inadaptación. Ya en carta del 23 de diciembre de 1936 a su esposa Margarita Bonmatí –recogida con su hijo e hija en Argel, en casa de sus padres–, y ya en plena guerra civil, escribía: "El mundo me hace daño a veces. El otro día viniendo de Boston en el tren veía a la gente y apunté una poesía que pienso hacer sobre mi no estar allí, mi ausencia de lo que me rodeaba. No me ha conquistado América, no" (*Obras completas III* 571).¹ Con "ese no estar allí", y alienado, cada vez más, dentro del "American way of life", para usar su expresión, sí se fue forjando esa identidad del desterrado/exiliado en que se iría afirmando al ver que con la guerra y la eventual victoria de Franco y el fascismo, no podría volver a España.

Tal actitud de no adaptación a los Estados Unidos la compartía con otros exiliados de la Escuela de Fráncfort, varios de los cuales, y los propios Horkheimer y Adorno, se regresaron a Alemania poco después de la guerra y restablecieron allí el Instituto. También Salinas, en sus viajes a París a fines de los años cuarenta, quiso regresar a Europa con un cargo en la ONU, lo cual no cuajó.

Parece increíble que, ya en su primera expresión poética de la sociedad norteamericana, el poema, inédito hasta la edición de su *Poesía inédita* (2013), "Hombres felices van", escrito en 1937 –poco antes de que llegara Adorno a los Estados Unidos en 1938–, ya adelantara lo que este viera como resultado en su primer trabajo de investigación en Princeton: el que "los

¹ Y, ya en carta a Margarita Bonmatí del 26 de junio de 1949, tras quejarse de las pocas amistades y de la superficialidad del trato con personas de origen distinto al español en Estados Unidos, escribía: "Así miraré a América como un ambiente que me ha permitido vivir en lo mío y con los míos, pero sin darme nada suyo, íntimo y profundo. Lo que he sacado de América ha sido, excepto en lo material, por reacción y contraste. Siento en mí mi naturaleza española tan viva como el primer día, aunque más consciente, más dominada, y más serena" (*Obras completas III* 1294).

estereotipados mecanismos de producción de la cultura popular moldeaban las expectativas de los consumidores”, quedando atrapados en una relación de dependencia con las mercancías y creando “una armonía preestablecida entre la industria cultural y su público”, demandando lo que le era dado y, así, manteniendo el capitalismo su dominio, desde el plano de la superestructura, sobre la población, con su pasividad y conformismo (Jeffries 240).² Y así nos encontramos en “Hombres felices”, con el yo poético de Salinas, en el viaje de tren ya aludido desde Boston, rodeado por ellos, en presencia-ausencia, y cuya felicidad estriba, según la visión del poeta, en los artículos de consumo comprados; algunos son comerciantes, nos dice, y “... [g]anarán / miles de duros este año, están contentos”; y sobre una de ellos afirma con ironía:

Aquel tiene una novia. Acaso la convenza
a ir al cine esta noche. Y si lo logra
se acostará tan sonriente
diciendo: “Esto es la vida”.
Y todos, todos tienen
la cena preparada
en cuanto llegue el tren, la cena
ante la cual los hombres se arrodillan
y conocen al Dios que los sostiene.

(Poesía inédita 230)

Expresaba ya este poema una anticipación poética del “hombre unidimensional, que se reconoce en sus bienes”, analizado por Herbert Marcuse en *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964), basado en la sociedad de los años cincuenta, en donde, desarrollando lo que leemos en “Hombres felices van”, escribiera:

² Tomo estas conclusiones de Adorno, sugeridas por su biógrafo Stefan Müller-Doohm, y recogidas en *Gran Hotel Abismo* (240) por Stuart Jeffries, quien nos dice que “Gran Hotel Abismo” fue el sobrenombre que Brecht, con su crítica, dió al Instituto de la Escuela de Fráncfort. De tal libro, estudio de conjunto de sus miembros y actividades, tomo varias de mis citas.

The people recognize themselves in their commodities; they find their soul in the automobile, hi-fi set, split-level home, kitchen equipment. The very mechanism which ties the individual to his society has changed, and social control is anchored in the new needs which it has produced. (11)³

Para mejor comprensión de esta sintonía entre Salinas y la crítica de los pensadores de la Escuela de Fráncfort sobre la cultura popular de masas estandarizada, tenemos que recordar que él ya viniera a los Estados Unidos con el bagaje de lo leído en *La rebelión de las masas*, de Ortega y Gasset, publicado en 1930 y con su traducción al inglés en 1932, sobre el advenimiento de las masas populares a un primer plano de la vida social, vinculado a los progresos de la técnica y de la industrialización. Aunque Ortega no lo relacionaba con las nuevas estrategias del capitalismo y, menos, con sus modos clasistas de producción, no cabe duda de que también se inspirara en los Estados Unidos, pues, como advirtiera en el “Prólogo para franceses”, de su obra, escrito en 1937, la admiración en Europa de la cultura y el modo de vida estadounidenses era una fantasía que impedía apreciar el valor y el progreso de la cultura europea: “No niego que los Estados Unidos de Europa son una de las fantasías más módicas que existen, y no me hago solidario de lo que otros han pensado bajo estos signos verbales” (Ortega 7). Ésta parece ser la alarma que asoma implícita en los escritores del exilio alemán y del propio Salinas, y es una de las razones por las que a los de la Escuela de Fráncfort se les tachara de un cierto elitismo y de iconoclasia europea en su visión de la vida y sociedad americanas; algo que, asimismo, podría atribuirse a la visión saliniana.⁴

³ En una nota al poema “Chicago” en *Poesía inédita*, Escartín Gual evoca esta cita de Soledad Salinas de Marichal sobre su padre: “...el gran tinglado comercial montado por la sociedad del consumo le llevó por una parte a adoptar el lema de no comprar: ‘usar lo usado’, decía él” (365-6). Recordemos que uno de sus poemas de *Todo más claro* es “Lo inútil”, con el estribillo “Me haces falta”.

⁴ Muy posteriormente, Adorno en su ensayo “Free Time”, publicado por primera vez en 1977 e incluido en *The Culture Industry*, hace una rectificación en cuanto a lo que la cultura industrial y de masas tenía de total domi-

En el inédito “Hombres felices van” también hay una segunda parte con su parodia crítica de las “damas muy parecidas al pasado” de la sociedad burguesa norteamericana, que podríamos llamar “mujeres felices” siguiendo la primera parte del poema. Salinas critica sus modos sociales y consumo de lujo que, a lo largo de sus escritos, Salinas irá extendiendo a sus figuras representadas en las revistas ilustradas y, sobre todo, personificadas en las “estrellas” de la pantalla del cine de Hollywood, el cual tanto criticara Salinas, al igual que Adorno y Horkheimer.⁵

Me detengo en un aparte descriptivo sobre lo que Salinas escribe, en los Estados Unidos, respecto a la guerra española y el fascismo. En esto, también, hay una relación indirecta con lo que sintieron y escribieron los de la Escuela de Fráncfort sobre la Alemania nazi y, sobre todo, lo resalto en este ensayo, porque es algo que influye en su visión –como en la de tantos del grupo de exiliados españoles en los Estados Unidos– del país de acogida. Hay respeto y reconocimiento por esta acogida, y por tratarse de un país de libertades democráticas que les permite avanzar en sus profesiones, pero también existe en ellos un cierto resentimiento o mal regusto porque, en tres ocasiones, el Gobierno estadounidense había fallado en su ayuda a la demo-

nación e integración, diciendo, tras un estudio piloto, que lo que la industria cultural presenta a la gente en su tiempo libre es, efectivamente, consumido y aceptado, pero con cierta reserva (196). Esto de tal “reserva” lo ha ampliado mucho la crítica posmodernista viendo que, en la cultura popular de masas, y en los productos de la industria cultural, también hay elementos liberadores y de resistencia contra la dominación y la pasiva integración al sistema. Asimismo, en el ensayo “Resignation”, del mismo libro, Adorno se extiende, contra quienes les atacaban por limitarse a la teoría, sosteniendo que la praxis puede ser más represiva que la teoría.

⁵ Se reiteran en él las críticas al cine comercial de Hollywood, en películas tan basadas en “quebrar cabezas masculinas y hociar las femeninas”, escribe en una ocasión y en otra nos dice que una de las “formas más groseras de la relación del amor, las osculatorias”, Hollywood la entrega “a las miradas de la humanidad, a cada cinco minutos, a lo más tardar, de cada película, convirtiendo el beso en fuente de ingresos dinerarios” (*El Defensor* 971).

crática República española;⁶ primero, por apuntarse al pacto de No Intervención, declarado por varios países a poco de comenzar la guerra y negar toda ayuda al gobierno democrático español; segundo, con su indirecta aprobación en 1938 del Pacto de Múnich, que dejaba libre el camino expansionista a Hitler, y en su total ayuda al régimen franquista; y tercero, porque cuando se veía derrotado el nazismo y el fascismo, en la Conferencia de Yalta, en febrero de 1945, los Aliados, Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Rusia, en su “Declaración de Europa liberada”, dejaban en pie al régimen fascista de los franquistas, aliado de las potencias del Eje durante el conflicto bélico, aniquilando tantas esperanzas, como teníamos en el interior y en el exilio, de que al finalizar la guerra impulsarían el cambio de régimen.⁷ Contrario a ello, ya en aquel febrero Inglaterra y Francia reconocían al gobierno de Franco, y sin haber llegado al final de la guerra.

Apuntado esto, Salinas, ya en carta a su esposa fechada el 21 de marzo de 1937, expresaba: “siento en mí la enorme transformación espiritual que la guerra ha traído a mi ser” (*Obras completas III* 600). En meses anteriores, casi desde que llegó, están muy presente en él, como se recoge en su epistolario y explica Escartín Gual en su estudio introductorio y su aparato crítico en *Poesía inédita*, sentimientos y comentarios sobre los horrores de la guerra y sus crímenes contra la humanidad.⁸ Su

⁶ A la luz de esto, asimismo se negó, en los Estados Unidos, el permiso, contrario a otras democracias y la Unión soviética, de que vinieran al país refugiados niñas y niños españoles, víctimas de la guerra.

⁷ Respecto al segundo y el tercero de estos hechos, Salinas escribió dos textos narrativos que permanecieron inéditos; uno en 1938 sobre Chamberlain, el firmante inglés de tal acto, titulado *A la sombra del paraguas en flor* (*Desvarío en clave de ira*); y el otro en 1946, una fábula paródica sobre las cuatro potencias que ganaron la guerra contra el fascismo y dejaron al español en su sitio, titulada *Los cuatro grandes mayúsculos y la doncella Tibérica*. (*Cuento infantil con una túnica al fondo*). En 2011 fueron recogidos por Vara Ferrero en *Dos prosas inéditas (entre la memoria y la sátira)*. Trato de ellos un poco más adelante.

⁸ Sobre esto se extiende especialmente Escartín Gual, con citas de diversas cartas escritas a Guillén y a su esposa Margarita Bonmatí, en la nota 88 (242). Vemos un ejemplo en la carta de Salinas a su esposa del 18 de abril de 1937 en la que expresa: “Mi temperamento es de por sí, muy poco neutral.

dolor es por el común de la gente que sufre el horror y los crímenes de la guerra, y a quienes dirige uno de los más conmovedores poemas escritos sobre el conflicto desde fuera de España, inédito hasta 2013, comenzando “¡Oh, vosotros, hermanos / en la gran lejanía...” y sintiendo una cierta culpabilidad por no estar allí –algo que también experimentara Adorno al estar lejos de la Alemania nazi con tantos de sus congéneres padeciendo y siendo asesinados– sufriendo con ellos, como expresa al final de la primera estrofa: “¿me podréis perdonar / esto que yo no sufro?”, para concluir con estos estremecedores versos con la voz angustiada de un desterrado, que también podrían salir de la voz de los escritores alemanes exiliados en América:

¿Y podrán vuestras muertes,
tú, y la tuya, y la tuya,
y la del otro, y tantas,
diez, veinte, ciento, mil
muertes bajo la tierra,
perdonar una vida
que sigue en pie en mi pecho?

(*Poesía inédita* 243-4)

Pero ya en 1938, cuando lo de quién ganaría la guerra estaba todavía en la balanza, con la firma de los nefastos Acuerdos de Múnich el 30 de septiembre de 1938 por el *Chancellor* británico, Arthur Neville Chamberlain –quien meses antes dijera, refiriéndose a la guerra española, “No seré yo quien me queme los dedos en esa hoguera”– se abría la brecha para que las democracias occidentales dejaran el camino libre para la expansión bélica de Hitler, tan volcado en la ayuda a las fuerzas de Franco. Ante tal hecho, la actitud de Salinas deviene militante, y más, viendo a una gran parte de la opinión estadounidense a favor de lo hecho por Chamberlain, como declara que estaban en la comunidad de su *college*. Ahora, sí, la voz de Salinas se une a las de otros poetas y escritores del

Pero desde lejos procuro apartar de mí esas semillas de la discordia” (*Obras completas III* 613).

exilio en su denuncia de tal cobardía, y en el ataque a Franco y su bando; al fascismo franquista y al nazi de Hitler, al que tanto atacaron los intelectuales alemanes exiliados en Estados Unidos. Como explica Escartín Gual en una nota a “Tres sonetos político-satíricos”, recogidos en *Poemas inéditos*, Salinas se manifestó en contra de los Acuerdos de Múnich, y de Chamberlain, por “su política de *apaciguamiento* hacia el gobierno nazi” en dos cartas a Katherine Whitmore en 1938 y 1939, y en una a Catherine Centeno en 1940 (245). De hecho, sobre Chamberlain, en 1939, pronunció la ya citada conferencia “A la sombra del paraguas en flor”, que no se atrevió a publicar. Sobre ello se extiende en su carta a Whitmore fechada en 1 de febrero de 1939, donde expresa que, presintiendo sería mal acogida en el *college* donde enseñaba, no la publica, pues, como nos dice, extendiéndose, ahora, su crítica a su comunidad académica: “Como conozco bien lo *narrow minded* y conservador y aburguesado de este ambiente del *College*... pensé enseguida qué efecto podría tener el que yo publicase, aunque fuera en México y en español, una cosa tan violenta contra ese hombre que para muchas viejas de aquí es un modelo de humanidad” (*Obras completas III* 710). Concluye afirmando que el no publicarlo dejaría en él “un sentimiento de *uneasiness* en Wellesley, de incompatibilidad de fondo con gentes tan necias y cobardes que creen que un español no tiene derecho a indignarse contra los asesinos de su patria, como escritor, y que no existe la musa del alma encendida por la cólera *justa*” (711).

Con su alma encendida con la “cólera justa”, escribió, precisamente en 1938, esos tres sonetos en contra de, y uniendo a, Chamberlain, Hitler, Mussolini y Franco, con un sátira y juego verbal que, como señala Escartín Gual, al recogerlos en *Poesía inédita*,⁹ tanto recuerdan a Quevedo, y también, añadido yo, a lo cómico chaplinesco: el soneto “A Chamberlain, en su viaje a Roma”, comienza llamándole “Plusproxeneta y archicelestino,

⁹ Estos sonetos no se conocerían en España hasta 1991, cuando *Ínsula* los publicó. De haberse publicado en su día, la voz poética de Salinas se hubiera unido a la de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Emilio Prados y a otras tantas más, escribiendo poesía en favor del bando republicano.

/ corre. ¿No oyes a Adolfo, a Galeazzo...?" (245), Adolfo Hitler, y el conde Galeazzo Ciano, ministro de Mussolini, a quienes Chamberlain se inclina rindiendo pleitesía y al cual el poeta en el último verso llama "¡Oh insigne pruto de la gran Prutaña!" (246). ¡Qué hubieran pensado de esto los-as colegas de Wellesley?

El segundo soneto, con el título de "Nach München!", Hacia Múnich, el de la capitulación del Pacto, comienza con su presentación chaplinesca del "Gran dictador" germano: "Mientras el Superchulo ira vomita / y se meinkampfanea¹⁰ entre respingos..." (247), concluye con la burda y obscena entrega del "gran Neville", Chamberlain: "Y al acercarse a Adolfo, se le ensancha / el miedo tanto, que antes de que él chille / a la pata teutona ofrece el ano" (248).

El tercer soneto, a Franco, se podría contraponer al de tan vergonzoso elogio, escrito por Manuel Machado por las mismas fechas. Hubiera gustado mucho en la España republicana en plena guerra y en los años de la posguerra, con su juego satírico verbal desde el título, "Paca, La Franca Mona", denunciando su connivencia con Hitler, Mussolini y las tropas rifeñas, y poniendo por los suelos a quien la Iglesia española exaltaba como "Franco, Caudillo de España por la Gracia de Dios". Cito aquí el primer cuarteto:

Católico-apostólica alimaña,
 itálico-teutónica-marrueca
 hijo, ya de la Loba o de la clueca,
 que un traidor con su propia madre ensaña. (249)¹¹

Retomando el tema de la urbe y de la sociedad norteamericana, si Salinas, en sus primeros poemarios y primera obra, y en la estela de la vanguardia, celebraba la máquina y sus ade-

¹⁰ Se refiere a su manual nazi, el *Mein Kampf*, en el que Salinas enrolla al asesino Führer.

¹¹ Una serie de comentarios contra la dictadura franquista y contra el dictador de Salinas en sus cartas son recogidos por Escartín Gual en su estudio introductorio a *Poesía inédita* (84-85).

lantos, recordemos sus elogios del automóvil, la radio y hasta al radiador, confrontado con la vida maquinista y tecnocrática de los Estados Unidos, la máquina, el maquinismo, devienen central anatema de su poesía y escritos. Se da en su obra, aduerto, una nueva especie del *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, del siglo de Oro; la Corte, ahora, en su caso, es la mecanizada urbe moderna, a la que arribara con tanta “simpatía y curiosidad”, y la Aldea, el campo y la naturaleza. Como “Poeta en Nueva York y en Chicago”, en la estela del “Nueva York, de alambre y muerte” de García Lorca, escribe sobre la deshumanización mecanicista de la ciudad, trayendo a colación el dicho de Goya de que “El sueño de la razón produce monstruos” – algo en que también creían y exponían Adorno y Horkheimer, con su demoledora crítica del sueño de la razón utilitaria en *Dialéctica de la Ilustración*– y veía el rascacielos, aunque con cierta fascinación, como tal monstruo de la “razón bruta”.¹² Y así en su inédito “Tú, Nueva York. Nueva York”, fechado 1939-1940, sin el imaginario surrealista de Lorca, coincide con él en la visión de desoladora enajenación mecanicista de la urbe neoyorquina: “La Gran Manzana”, en su poema, al igual que en *Poeta en Nueva York* de Lorca, deviene una “Gran rueda mecánica”, como las que veíamos en *Tiempos modernos* de Chaplin –“Ruedas, prisas, prisas, ruedas”, expresa Salinas en “Hombre en la orilla”, en su total alegato contra la urbe neoyorquina en *Todo más claro y otros poemas (Obras completas I 624)*. Con el ejemplo del rascacielos, aunque en varias ocasiones expresara la admiración por la elevación de tales edificios, en este poema nos habla de “miradas altas” de los “hombres felices” que, a través de la máquina, suben casi hasta el cielo y, por entre “árboles de hierro” y “ascensores de metal”, corren “hacia las casetas estrechas / donde esperan sus máquinas”, y a “hablar y escuchar” “en las bocinas siniestras / que les ofrecen las máquinas”. “El teléfono los manda”. “Qué soledad sin remedio / la soledad del que habla / con este cajón preciso / como el ataúd, de talla”. Y al salir, mandados por el tiempo que “los desgarran” corren

¹² Como indica Escartín Gual, en varias notas de *Poesía inédita* con citas de cartas, Salinas expresó una doble actitud de admiración –sobre todo por la ciudad nocturna– y rechazo por su enajenación mecanicista (277).

y corren, ya separados,
otra vez a sus teléfonos,
a colgarse de sus hilos,
a vivir no con los ojos,
con el tacto, con el beso,
a vivir
en cajones de madera:
boca de sola palabra. (277-281)

Significativamente, su total impugnación de la gran metrópoli la escribe en su estancia en Puerto Rico, y frente al mar, en el poema "Civitas Dei", Variación XII de *El contemplado*, contraponiéndola a su capital, San Juan, "Qué hermosa es la ciudad, Oh Contemplado" –el mar a quien se dirige–, y añadiendo: "Su riqueza es la luz, la sin moneda / la que nunca termina" (*Obras completas I* 596). Mirándose en ella y en su luz, clama contra "la gran ciudad de los negocios", "No hay nadie, allí, que mire; están los ojos / a sueldo, en oficinas" (597). En la segunda parte del poema se extiende en su impugnación, ahora vinculada, como en los pensadores del exilio alemán, a ser, tal urbe, faro de un capitalismo rampante, como expresa en versos como estos, reiterados en otros escritos: "En Wall Street banqueros puritanos / las escrituras firman / para comprar al río los reflejos / del cielo que está arriba" (600). No obstante, en medio de la mecanizada deshumanización, desatada, nos dice en la tercera y última parte, "Un hombre hay, que se escapa, por milagro, / de tantas agonías. / No hace, nada, no es nada, es Charlie Chaplin", con el yo poético identificándose con él, "es este que te mira" (600). Continúa en la siguiente estrofa hablando con el mar:

somos muchos, yo solo, centenares
las almas fugitivas

de Henry Ford, de Taylor, de la técnica,
los que nada fabrican

y emplean en las nubes vagabundas
ojos que no se alquilan. (600)

Es interesante esta insistencia de Salinas, tan propia de un poeta, en que los ojos miran y ven, comparados a los de los "hombres felices", que deambulan y ascienden a las oficinas de los altos edificios con los ojos tapados por el dinero. Vemos, pues, que su visión de la vida americana, mecanizada, no exenta de un paródico humorismo, contiene ecos de la de Chaplin en *Tiempos modernos*, estrenada en 1936, año que llega Salinas a los Estados Unidos, y su posterior *El rey de Nueva York* (1957).

De vuelta en el solar de los Estados Unidos, en uno de sus viajes, en el inédito "Chicago", con fecha de abril 1949, poetiza su última estocada al "monstruo" de cemento y hierro del rascacielos: "...tallos / de cemento que nunca / dan flor; dan anuncios", "árboles acerados", y de nuevo, el poeta sintiéndose rodeado, perdido entre los "los hombres felices":

Ciudad y pasajeros
 todos a sus negocios, atados
 todos
 a esta cárcel –ciudad– donde
 trabajan. Todos deprisa, todos
 yendo a lo que conocen, a
 los conocidos, a la
 mesa ya puesta.

(*Poesía inédita* 364-6)

Nuevamente, encontramos en su poesía norteamericana ecos anticipatorios de la "falsa" y "feliz" conciencia que la racionalidad tecnológica produce en la sociedad unidimensional, según analizara Marcuse, y también del "gran rechazo", que proponía quien tanta influencia tuvo en las juventudes, americanas y europeas, de las revueltas del 68.

Al "poeta en Chicago", nos lo encontramos de nuevo en soledad y aislamiento –"Yo solo, despacio, que no conozco a nadie, ni me esperan" (366)– personificando una imagen parecida a la de Charlot, en *Modern Times* (*Tiempos modernos*, 1936) escapándose de la mecanización. Pero, en su caso, y combinando lo cómico con lo trágico, sobre esta soledad en tal situación vinculada a la del mismo Salinas, tan prestigioso catedrático, tan reconocido y celebrado en el Hispanismo del país, ya había escrito, poco antes, un desgarrador y conmove-

dor poema inédito, escrito tras doce años de vida en América. Su yo poético, ahora, identificándose como “El Extranjero”, título del poema, el cual, hoy, con tantísimas personas, muchísimos miles, desplazadas de sus países en otras tierras extranjeras, gana en actualidad y aparece como paradigmático. El yo poético de un escritor tan “defensor” de la conversación y el diálogo –sobre lo cual se extiende en su ensayo final de “El defensor”, donde vincula la palabra a la paz, evocando el dicho “hablando se entiende la gente” (*El defensor* 1067)– se encuentra en medio de la calle, como en aquel vagón del tren, rodeado, ahora, de multitudes, pero en una total incomunicación con sus semejantes:

Y están todos cercándome. Si yo les preguntara,
a alguno del millón, a este, o a aquella,
por dónde ir a donde voy... ¿Me entendería?
No, no me entendería...”.

(*Poesía inédita* 352-3)

“No me entendería” se convierte en la frase leitmotiv del poema. De nuevo, damos con algo parecido a lo que Adorno diría sobre “el extranjero”, el llamado inmigrante “con su vida partida en dos”, bajo tal apelativo, representante de una categoría, en lugar de un individuo. Tal despersonalización, tan negadora de la identidad propia, la expresaba Salinas, patéticamente, en carta a su amigo Dámaso Alonso (fecha del 11 de abril de 1951) ocho meses antes de su fallecimiento –Adorno, también dijera que la muerte en el exilio es algo terrible:¹³

Yo no soy más que un pobre desterrado, lejos de sus nietos y de su patria, que escribe por desesperación, y que se le quiere mucho y le da un gran abrazo, y no se resigna a que se vaya usted por esos aires sin verle otra vez. (Cit. en *Poesía inédita* 96)¹⁴

¹³ La reflexión de Adorno sobre el inmigrante y la muerte en el exilio procede de la carta que escribiera a su madre el 9 de julio de 1946 (Jeffries 290).

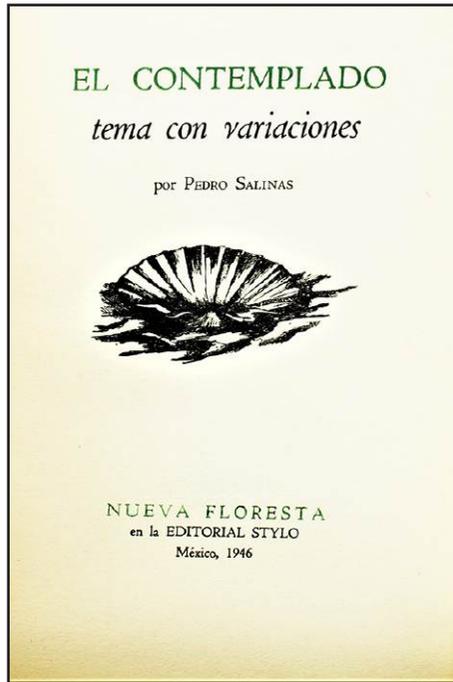
¹⁴ Poco antes, en carta a Margarita Bonmatí del 8 de julio de 1949, reiteraba lo mismo: “... yo, pobre de mí, el extranjero, el extrañado!” (Cit. en *Poesía inédita* 96).

A propósito de la falta de comunicación, de no entenderse, de no saber por dónde o adónde ir, en la urbe mecanizada de la sociedad industrial, en una nota al poema "Chicago", Escartín cita un párrafo de Salinas, en donde dice que, si bien hay que seguir confiando en las máquinas, por su utilidad, advertía, y contra algo en lo que en el presente estamos tan inmersos: "Pero mucho cuidado con el intento de organizar en torno a las máquinas la concepción de la vida humana, y el repertorio de los fines del hombre sobre la tierra" (*Poesía inédita* 366).

Esto se reitera en los escritos de Adorno, Horkheimer y Marcuse, por solo citar tres nombres de los pensadores y escritores de la Escuela de Fráncfort, exiliados en Estados Unidos.

Es en la Naturaleza, y con ella, con la que sí entrará Salinas en comunicación en sus años norteamericanos, desquitándose de su alienación social y personal. Y sintiendo gran admiración por los árboles "naturales", viéndose tan a gusto, entre ellos. Al igual que los exiliados de la Escuela de Fráncfort, crítica el despojo de la naturaleza por medio de la razón calculadora e instrumental. Sobre tal explotación de la naturaleza, vinculada al capitalismo, se extienden Adorno y Horkheimer en su *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la Ilustración*, 1947). Asimismo, Marcuse insiste en cómo la sociedad industrial avanzada impide la relación entre el hombre y la naturaleza: relación que, y frente al maquinismo, Salinas tanto exalta en numerosos poemas inéditos escritos en los Estados Unidos y teniendo, como máxima expresión de este abrazo a la naturaleza, su largo poema de Puerto Rico, *El contemplado (mar, poema)* (1946), poema capital de la poesía del siglo XX escrita en español, con su mirar, entregado, fundido en su abrazo con el mar; y junto a él, como pidiera, al morir fue enterrado en el cementerio de San Juan.¹⁵

¹⁵ Recuerdo, ahora, con emoción, la visita que hicimos a su tumba, a principios de los años sesenta, acompañado de dos personalidades del exilio español, don Joaquín Casaldueiro y don Alfredo Matilla, catedrático de música en la Universidad de Puerto Rico.



Portada de la primera edición de El contemplado (mar, poema), Stylo, 1946. Colección Vivancos-Pérez-Kriz. Foto de Mark Roth.

En sus cartas y ensayos critica tal proceso de la razón instrumental de desnaturalización de la naturaleza. Escartín cita una entrevista con el poeta en 1933: “Ahora bien, en nuestros días, lo que sucede es que la naturaleza adquiere un valor funcional y va perdiendo categoría de valor estético... deja su papel de belleza divina” (*Poesía inédita* 269). Sobre todo en sus cartas a Margarita Bonmatí, leemos sus reflexiones sobre este asunto. En una del 2 de julio de 1939, Salinas afirma que valora “la naturaleza porque nos devuelve al ser antiguo, al ser de siempre que hay en nosotros, por encima de ese actual y de hoy en que parecemos vivir”. Y en una del 4 de agosto de 1941 reflexiona sobre su íntimo contacto con la naturaleza en tierras americanas:

... siento en mí que cada vez aprecio más lo natural. Nunca he recibido tanto y tan profundamente de las cosas naturales como en estos últimos años. Nunca me han hablado con tanta fuerza y con tanto misterio, árboles, mares, aires, nubes, espacios. Nunca me he sentido tan a gusto, tan en mí, rodeado por estas cosas. (Cit. en *Poesía inédita* 307)

Se trata pues, de un Salinas poeta “ecológico” en los Estados Unidos cuando no se usaba tal expresión y en lo que podemos ver como un homenaje, y en su propia tierra, al autor de *Walden, or Life in the Woods* (*Walden, la vida en los bosques*, 1854), Henry David Thoreau.

En su inédito poemario *Confianza*, último que prepara y que es publicado póstumamente en 1955, el paisaje urbano ha desaparecido a favor de la Naturaleza, que tanto se exalta. Por ejemplo, el poema “Pájaro y radio” reflexiona sobre un duelo entre un concierto transmitido por la radio y los trinos de un pájaro. Este resulta el vencedor, como leemos en la antepenúltima estrofa: “Trino más trino, el ave su victoria / proclama en trino verde”. (708). Asimismo, en carta a Margarita Bonmatí fechada en Berkeley el 10 de julio de 1941, sobre su estancia en la zona de la bahía de San Francisco como profesor visitante en la Universidad de California y cruzando los puentes, el de la Bahía o el del Golden Park, Salinas describe cómo la niebla derrota a toneladas mecánicas:

Me hace gracia, aquí en esta bahía, pensar en la formidable obra de los hombres, en estos gigantescos puentes de metal, vencidos, simplemente por unos jirones de vapor. Llegan los nubarrones grises y esas estructuras metálicas, que pesan toneladas y toneladas se disuelven y se borran. Parece increíble que lo impalpable pueda vencer así a lo palpable. (*Obras completas III* 900)

En la del verano anterior y en esta misma estancia en San Francisco, en que Salinas comunica en carta del 7 de julio a Katherine Whitmore una “[n]ovedad: me ha nacido un gran amor a los árboles, en estos años” (*Obras completas III* 898), fecha Escartín tres poemas inéditos que ahondan en la pasión del autor por la naturaleza como dominadora de la ciudad, los que comienzan “Delicadas noticias, florecillas”, “¿Islas, puentes,

ciudad?" y "¿Esta ciudad que lleva el nombre tuyo..." (*Poesía inédita* 269-74).

Lo que vengo exponiendo sobre la visión de Salinas de la mecanizada vida en de los Estados Unidos, su industria cultural, su sociedad de consumo y cultura de masas estandarizada toma cuerpo en una serie de ensayos recogidos en el libro *El defensor* (1948), escritos en Puerto Rico, entre 1943 y 1946, y contraponiéndolo con la defensa de una serie de valores y prácticas humanas, tradicionales y trascendentales. Encontramos aquí una más directa afinidad con los escritos, coetáneos, de Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la Ilustración*, libro escrito, en alemán, entre 1941 y 1947, cuando se publicó y anticipando aspectos de la crítica de Marcuse en *Eros and Civilization* (*Eros y Civilización*, 1955) y *One-Dimensional Man* (*El hombre unidimensional*, 1964).¹⁶ En carta al fraternal amigo Jorge Guillén, del 14 de marzo de 1947, anunciándole su libro *El defensor*, le dice que responde a la preocupación por "la defensa de ciertas formas de la cultura tradicional humana amenazadas hoy por el gregarismo, la máquina y la barbarie pragmática". Y en otra posterior, del 3 de enero de 1948, siguiendo con el tema, precisaba: "...día a día se me hacen más patentes, las necesidades y dobleces, que constituyen la trama casi entera del llamado *American way of living* [sic.], del cual me siento día a día también más distante" (Cit. en *Poesía inédita* 65).¹⁷ Aun más distante se sentía

¹⁶ Todos ellos, cuentan con el antecedente del libro del pensador norteamericano Lewis Mumford, *Technics and Civilization* (*Técnica y civilización*, 1934), al cual citaba Salinas en su discurso-ensayo, "Defensa del lenguaje", capítulo quinto y último de *El defensor*, comenzando con que: "El tiempo se convierte en una mercancía, en un género, en el sentido en que se había convertido el dinero" (*El defensor* 1055).

¹⁷ Y al principio del libro, presentándolo, aducía: "Ojalá este DEFENSOR, obra de un español modesto, en su destierro, no resulte serlo de causas perdidas; aunque después de todo encajaría eso en ilustrísima tradición hispana" (848). Desafortunadamente, la mayoría de los ejemplares de la primera edición de *El defensor* se perdieron en los incendios de librerías ocasionados con el "Bogotazo", en 1948; los grandes disturbios que dejaron a Bogotá arrasada

cuando escribía los ensayos de *El defensor* en Puerto Rico, como se expresa al comienzo de “Defensa del lenguaje” al explicar las razones de su elección del lenguaje como tema del ensayo:

Nunca he mirado el idioma desde la vertiente científica. Pero tres motivos coincidentes me llevaron a escoger este tema. Uno, el primero, la emoción sentida, después de varios años de residencia en país de habla inglesa, al encontrarme en un aire, digámoslo así, en un aire lingüístico español. Cuando se siente uno rodeado de su mismo aire lingüístico, de nuestra misma manera de hablar, ocurre en nuestro ánimo un cambio análogo a la respiración pulmonar, tomamos de la atmósfera algo, impalpable, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora que nos ayuda a seguir viviendo. (1031)¹⁸

De aquí que, pese a su densa carga de erudición y frente al *presentismo* de lo que critica, traiga a colación toda la historia de la alta cultura occidental. Tal aire vivificador se siente en su escritura, aligerada por su agudeza, que remite a los clásicos de la literatura española, a quienes actualiza con sus imágenes poéticas, anécdotas personales y, a veces, un mordaz humor.

Sin entrar en ideologías o términos políticos o sociológicos, caso de los pensadores exiliados alemanes, la crítica de Salinas es más bien moral, aunque se contextualiza en una impugnación del capitalismo por lo que tiene de considerar el trabajo “como el supremo honor de los hombres”,¹⁹ algo que también habría que extender al marxismo, así como por la injusta

y quemada, tras el asesinato en plena vía pública del candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán. Se volvería a publicar en los años sesenta.

¹⁸ Este sentimiento “vivificador” lo debió sentir, asimismo, Salinas en los varios viajes que hizo por países hispanoamericanos –a México de 1938 a 1940, a Colombia, Ecuador y Perú en 1947. A tono con ello su hija, Solita Salinas, diría que en uno de los viajes a México se hizo una tarjeta “el extranjero en su tierra”, con la que viajaría por otros países hispanoamericanos, donde fuera tan bien recibido, y en donde mandó a publicar los ensayos de *El defensor*. Recordemos también que en Lima, en la Universidad Nacional, se le concedió el título de Doctor Honoris Causa, en 1947.

¹⁹ De nuevo en esto, coincidiría con Horkheimer y Adorno, quienes dijieran que el trabajo no es la categoría básica de la realización humana.

desigualdad con “las acumulaciones descomunales de dinero”, en manos de los “Rockefellers y Chryslers”, “dinosaurios de la economía”, en lo que tanto insiste (*El defensor* 918-9). No obstante, no hay en él inclinaciones al socialismo o al comunismo, rechazando como opresivo y alienador el sistema soviético.

Alejado de planteamientos políticos, se dirige a la conciencia de sus lectores, proponiendo, frente a lo que impugna, formas de ser y de actuar para una vida de mayor riqueza humana. De un modo indirecto, sí utiliza nociones como la de la alienación fetichista de la mercancía, de Marx, o la cosificación de la conciencia de Lukács.²⁰ Habría que ver de qué lecturas le llega esto. En su “Advertencia” al *Defensor* se comprometía a ser “el atacante”: “¿Qué otro modo de defender a las princesas apuradas, que no sea el de atacar a los monstruos que les amenazan?” (848). Ya en estas palabras hay algo de quijotesco.

No me puedo detener en el análisis de su erudita, y al mismo tiempo ágil y ejemplar defensa de las “apuradas princesas” –la escritura y el género epistolar, la buena lectura y las lecturas, las minorías literarias y artísticas, que con sus obras han enriquecido a la humanidad, y el lenguaje, ensayos que constituyen el corpus del libro. Someramente, y como parte última de este ensayo, expongo algunos últimos supuestos en *El defensor*, varios con paródicos y humorísticos ejemplos, afines a los planteamientos de la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort, en su caso manteniendo lo poético, lo humorístico y lo anecdótico en su ensayística. Siendo la máquina la matriz de los monstruos amenazadores, su visión de la sociedad norteamericana

²⁰ Esto queda resumido, y con su rotundo rechazo de la “sociedad de consumo”, ya en 1949, en un largo párrafo, que transcribo de su carta a Margaria Bonmatí: “Asqueroso es el dinero, porque le hace a uno sentir sus deficiencias, y la pena de no poder proporcionar a los que se quiere lo que uno querría darles. Leía yo el otro día un ensayo sobre Grecia. Lo que algunas veces hemos hablado, estaba dicho allí; la moral antigua consistía en enseñar al hombre a limitar sus necesidades, a vivir feliz con pocas cosas. La moral, inmoral, moderna consiste en excitar sus deseos, en avivar sus apetitos por las cosas materiales, en empujarle a necesitar más y más cosas. Todo, claro, para que la industria pueda vender sus productos. Nuevo ejemplo de la monstruosa inversión del mundo moderno, porque resulta que en vez de ser las cosas para el hombre, este es para ellas” (*Obras completas III* 1302-3).

aparece en sus ensayos como extendida en la cadena móvil de ensamble fordista, con moción acelerada, como en la película *Tiempos modernos*. Ya en la cita que Salinas recoge del libro de Lewis Mumford, leíamos estas frases: “El tiempo mecánico se convierte en una segunda naturaleza; la aceleración del *tempo* viene a ser un nuevo imperativo para la industria y el *progreso*” (1056). Y desde el primer ensayo lo que le anonada –podemos suponer, viéndose en medio de Times Square en Nueva York– son los enormes carteles de anuncio, “el gran imperio de la publicidad”, de la “nueva retórica del anuncio”, en un mundo cuyas tres nuevas Gracias “son la prisa, la eficacia y el éxito. Las tres hijas del mismo Dios, el dios Praktikos” (1055).²¹ El anuncio que más le choca es uno que ve en los portales de las oficinas de Telégrafos, “*Wire, don’t write*”, lo cual le provoca escribir su espléndido largo ensayo sobre la carta y el género epistolar, alzando su contra-anuncio: “No telegrafía, escriba” (1058).

Su primer alegato es contra la prisa, y “el más cómico de los *idola fori* de nuestro mundo, la velocidad santificada” (872) –lo cómico y lo trágico se irán intercalando en sus reflexiones. Junto a lo de la prisa saca a relucir lo de “*Time is Money*”, “estribillo favorito del pragmatismo barato” (874). Y con el ejemplo del “*bus-iness man*” (921) –nótese que “negocios” lo convierte en su neologismo automovilístico– hace ver lo bastardeado que está el “Free Time”, el supuesto tiempo de ocio, tan manipulado por la industria del entretenimiento, coincidiendo, en esto, y con su ejemplo de tal alienación, con lo tratado por Adorno en su ensayo “Free Time”. Sobre este tiempo, Salinas escribe, como el pensador alemán, que si quienes consagran unas horas al ocio se entregan a él, es porque en ellas se fortalecen y renuevan sus energías para el negocio, y lo confirma con el siguiente ejemplo: “Muchos casos hay en que ni la blanca bolita de golf es inocente; se usa como tónico, va disparada al mejor desem-

²¹ En otra instancia, en el segundo ensayo de *El defensor*, en su frecuente deambular por Nueva York, encontrándose una noche en Central Park, rodeado por los cuatro costados de rascacielos, cuadrículas de luces y sombras, vehículos, con luces fulgentes o apagadas, concluye: “...sentí que me estremecía de pronto una aprensión de locura, el terreno repentino de hallarse en la entraña misma de los senos de la sinrazón” (919).

peño de la empresa comercial, y al subsecuente aumento de los beneficios”.²² También, se despacha, en su “Defensa de la lectura”, el segundo ensayo, contra el ocio a través de los modos de comunicación y espectáculo de la sociedad de masas, la radio, cine y el mundo gráfico de dibujos y tirillas de *comics*; y contra el libro como mercancía, potenciando por “las listas de los best sellers” y “las selecciones del libro del mes” (964). Adentrándose en estos temas de la manipulación de la conciencia de la persona, mediante la industria cultural, para supeditarla al conformismo, se explaya también Marcuse en el ensayo “The Conquest of the Unhappy Consciousness: Repressive Desublimation” en su libro *The One-Dimensional Man*.

Frente a la pluma y al recoleto espacio íntimo de escribir una carta, que destaca con el ejemplo de varios, tan encantadores, cuadros del holandés Vermeer de mujeres en su habitación escribiendo cartas, Salinas contrapone lo que vio en la sala de correspondencia de un gran negocio neoyorquino: “Filas de mujeres, de ellas jóvenes, de ellas añosas, todas erectas, haciendo correr los dedos, de admirable agilidad, sobre los teclados. Me acordé del romance de Doña Alda, de las trescientas damas de Doña Alda: Todas visten un vestido, / todas calzan un calzón” (891). Y nos las describe en una escena que recuerda a la línea de ensamblaje mecánico, con los trabajadores, trabajadoras en este caso, convertidos en piezas dentro de una maquinaria, de *Tiempos Modernos*:

Volaban los dedos, como mariposas sin fatiga, libando de la misma flor, a la que vuelven y vuelven, como encadenadas. Y el aire estaba lleno de metal deshecho y vaporizado, de metal vuelto gotas de su ruido, niebla de alfabeto, partículas del idioma y de acero, confundidas, que velaban cualquier posible palabra humana clara, todas escribiendo cartas [...] todas estas escribientes no se comunicaban con nadie, no decían nada [...] las personas que más cartas escriben, hoy día, son las que no tienen nada que escribir. Porque el personaje que lo dictaba todo era la Casa H más B, la gran princesa mercantil, con sus trescientas damas “para la acompañar”. (891)

²² Sobre esto, se extiende, en profundidad, Adorno en el ensayo citado “Free Time”, incluido en su libro *The Culture Industry* (186-203).

Al igual que aquí, en otras ocasiones Salinas mezcla lo dicho por Mumford sobre el tiempo mecánico y la vívida “aceleración del *tempo*” que tanto veíamos en el cine mudo y, también, en *Tiempos modernos* de Chaplin. Véase este otro ejemplo, en su evocación de la aceleración del ritmo diario de la vida de los “*bus-iness men*”:

Tras ocho o nueve horas de oficina se precipita fuera de su despacho, toma un taxi, corre a la estación, se sube en un tren de las afueras, llega a la estacioncita coquetona del lugarcillo donde reside, se pone al volante de la máquina que allí tiene esperando, y pronto se ve en su casa. (921)

El título del tercer ensayo de *El defensor*, “En defensa de las minorías literarias”, podría suscitar polémicas si lo relacionáramos con la tan criticada teoría de Ortega y Gasset sobre las “minoría selectas”. Ya el propio Salinas sale al paso de ello al comenzar el ensayo. En realidad, lo que defiende como minorías, al igual que en el segundo ensayo en “Defensa de la lectura”, como ya mencioné, es a los cultores del arte, de la literatura y del pensamiento que, a lo largo de la historia europea, y remontándose a los griegos y romanos, han creado los grandes logros culturales y artísticos, los cuales, como también analizan Adorno y Marcuse, se ven amenazados, manipulados y puestos al servicio de la industria cultural y de una cultura popular estandarizada, comercializada al servicio de una concepción del arte afirmativo de la realidad establecida. Asimismo, este es el tema que Marcuse desarrollara en el capítulo ya citado de *The One-Dimensional Man*, “The Conquest of the Unhappy Consciousness: Repressive Desublimation”, hablando de cómo un arte y una literatura que tratan de lo sublime y lo trascendental, han sido desublimados en tal estandarización comercial, poniendo como ejemplos a varios creadores del siglo XIX y el XX. Frente a ello, Marcuse contrapone el valor de que tantas de tales grandes obras artísticas –y pensemos en nuestro *El Quijote*– tenían un carácter de

negatividad de lo establecido, y son parte de lo que llama el “Great Refusal –The protest against that which is” (Marcuse 83)–; algo que, tras los grandes crímenes del Holocausto, y la segunda guerra mundial, Adorno también sostenía viendo el arte como memoria del sufrimiento y que debe funcionar como crítica y no afirmación.²³

Y, de nuevo, vemos a Salinas en esta que, tristemente, sería su última etapa, muy cerca de esta concepción del arte de ambos exiliados alemanes. Se identifica, el que fuera “poeta puro”, con tal línea de creadores, como los evocados por Marcuse, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta su presente, que abrazaron la negatividad y el “Gran Rechazo” de lo establecido. En su “Defensa de la minoría literaria”, nos sorprende con este largo párrafo:

Pero comprendo íntimamente a los que ya dudan de todo, a los que claman doloridos por el estado presente del hombre, a los que sienten en carne viva el horror profundo de nuestro tiempo y devuelven al mundo, en poema o tragedia, las tinieblas y espantos que no se inventaron ellos en su círculo de minoría, sino que el mundo les tiró brutalmente encima. Son dignos del mayor respeto. Vivo, a ratos, entre ellos. (986)

Y acto seguido, continúa diciendo sobre la creación de esta minoría: “Literatura de remoción de conciencia, de tragedia moral, se yergue en medio de los escombros de su tiempo desmelenada musa trágica, a clamar por la palingenesia del hombre en bancarrota. ¡Ese es su modo de segregarse de la vida!” (987). Sostengo, y para finalizar este ya largo ensayo, que a tal musa, causa y palingenesia, es a la que se acoge Pedro Salinas en varios de sus escritos últimos en los Estados Unidos, y que las minorías, que él defiende y con las que se asocia, en el destierro y en los que serán los últimos años de su vida, son las de quienes, como señala, en su vida y arte,

²³ Como señala Jeffries en *Gran Hotel Abismo*, Adorno en su libro *Teoría estética* (1970), publicado póstumamente, expresa la idea del arte como único medio que aún quedaba para expresar la verdad del sufrimiento “en una época de indescriptible horror” (259).

asumen el sufrimiento y “claman doloridos por el estado presente del hombre”. Y entre ellos, vive y escribe él en su exilio norteamericano. Tras el holocausto y los horribles crímenes de la guerra civil española, muy multiplicados en la segunda guerra mundial, y viviendo en plena guerra fría y la amenaza de un exterminio mundial con la bomba atómica –tan maldecida en la obra de Salinas, desde que apareció su invento, como “la gran manzana del pecado original de nuestro paraíso moderno” (919)– todo lo anteriormente dicho será lo que se trasluce en la última obra suya con títulos como *El defensor*, *Todo más claro*, *Caín o una gloria científica* (obra de teatro sobre la fusión nuclear), *La bomba increíble* (novela sobre la bomba atómica) y *El valor de la vida* (novela inacabada sobre el exilio español en los Estados Unidos). Concluyo con un párrafo último, destacando cómo Salinas dejara expresado el sufrimiento y su dolorido sentir en pro de la causa de la humanidad, en el angustioso final de su último poemario publicado en vida: *Todo más claro*, con su poema: “Cero”.

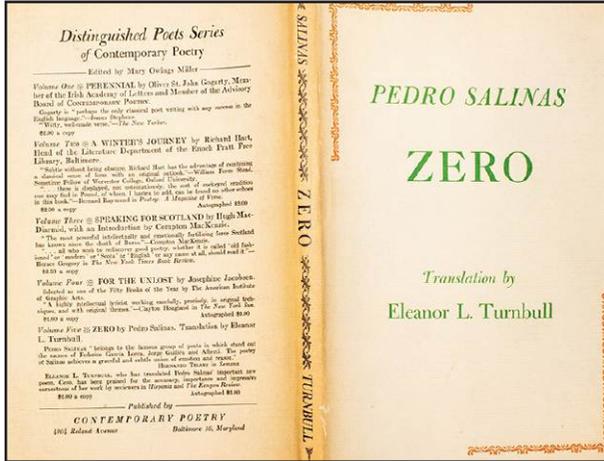
Anticipando lo que la bomba atómica haría, con la horrenda destrucción de Hiroshima y Nagasaki y su cuarto de millón de muertos, “Cero” es, posiblemente, la primera obra artística y literaria augurando ya tal exterminio, el cual ya explotara a través de sus cuatrocientos versos. El aullido de sufrimiento y dolor que ante parecido estado de cosas daría, posteriormente en 1956, el poeta de la Generación Beat Allen Ginsberg, en *Howl and Other Poems* (1956), ya lo habíamos oído, siete años antes, y quizás paseando por las mismas calles de Nueva York, en la voz de Pedro Salinas; el poeta inmigrante, de buenos modales, pero con la garganta herida, ya por el exilio, y la vista cegada/iluminada por los horrores que el mundo prometía volver a tirar sobre la humanidad. “Soy la sombra que busca en la escombrera. / Con sus siete dolores cada una / mil soledades vienen a mi encuentro”, se identifica su yo poético clamando sus últimos versos, dos años antes de su muerte, y con el “inmenso aullar nocturno”, de un perro, ¿el medio enterrado perro del cuadro de Goya redivivo en Nueva York?:

Hay un crucificado que agoniza
 en desolado Gólgota de escombros,
 de su cruz separado, cara al cielo.
 Como no tiene cruz parece un hombre.
 Pero aúlla un perro, un infinito perro
 –en inmenso aullar nocturno ¿desde dónde?–
 voz clamante entre ruinas por su Dueño.

(*Todo más claro* 154)

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Segunda edición, Routledge, 2001.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Akal, 2007.
- Jeffries, Stuart. *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Fráncfort*. Turner, 2018.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Societies*. Beacon Press, 1964.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas, con un prólogo para franceses y un epílogo para ingleses*. Revista de Occidente, 1954.
- Salinas, Pedro. *El Defensor*. 1948. *Obras completas II. Ensayos completos*, edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Cátedra, 2007, pp. 847-1068.
- . *Todo más claro y otros poemas*. Sudamericana, 1949.
- . *Confianza. Poemas inéditos 1942-1944*. 1955. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*, edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Cátedra, 2007, pp. 681-729.
- . *Obras Completas III. Epistolario*. Edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Cátedra, 2007.
- . *Dos prosas inéditas (entre la memoria y la sátira)*. Edición de Natalia Vara Ferrero. Devenir, 2011.
- . *Poesía inédita*. Edición de Montserrat Escartín Gual. Cátedra, 2013.
- Vara Ferrero, Natalia. "El lirismo de la materia bruta: Pedro Salinas ante la gran urbe norteamericana". *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, núm. 18, 2017, pp. 243-58.



Sobrecubierta de la edición bilingüe del poema “Cero” (Zero. Traducción de Eleanor L. Turnbull con el original en español, Baltimore, Contemporary Poetry, 1947). El poema había sido publicado en Cuadernos americanos en 1944. Salinas lo incluiría más tarde para concluir Todo más claro y otros poemas. Colección VPK. Foto de Mark Roth.

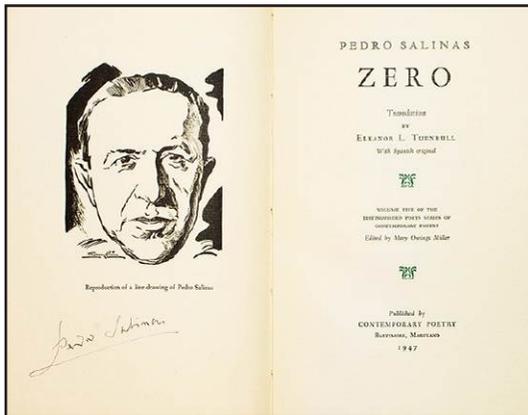
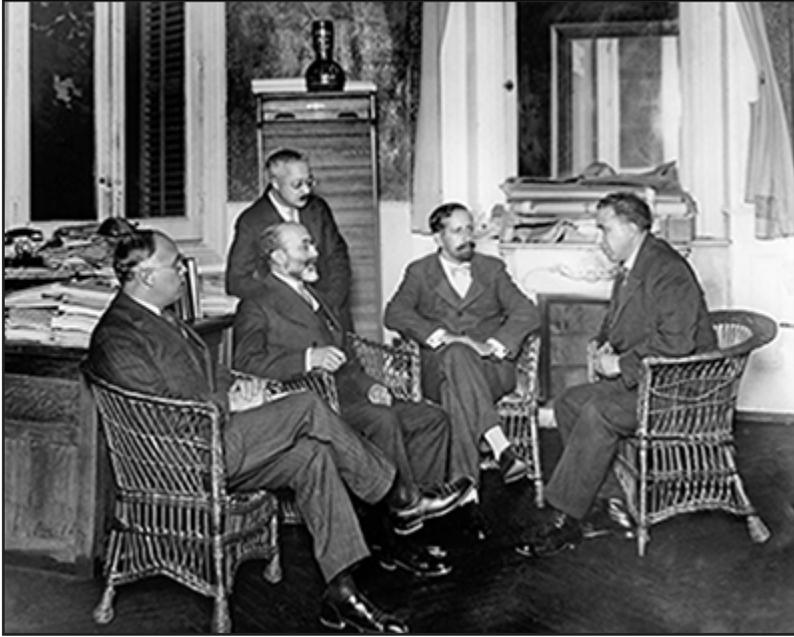


Ilustración y reproducción de la firma de Salinas acompañando a la portada de Zero. Colección VPK. Foto de Mark Roth.



*En el Centro de Estudios Históricos. Tomás Navarro, Ramón Menéndez Pidal, Homero Serís, Américo Castro y Pedro Salinas. Circa 1926
Fuente: Instituto Cervantes, CVC*



En el Centro de Estudios Históricos. Américo Castro, Tomás Navarro, Ramón Menéndez Pidal, Pedro Salinas y Claudio Sánchez Albornoz. Circa 1926. Fuente: Instituto Cervantes, CVC



De izquierda a derecha, Vicente Lloréns, Leo Spitzer, Pedro Salinas y Jorge Guillén, en el despacho de Pedro Salinas, Johns Hopkins University, Baltimore, USA., Cica 1948 Archives, Middlebury, Vermont¹



Pedro Salinas, sentado en la silla Adirondack; Eugenio Florit, a su lado en el suelo; Luis Cernuda y Jorge Mañach, en el banquillo. La foto, de una página web cubana dedicada a Florit, está fechada como "Vermont, 1948". Archives, Middlebury, Vermont

¹ *En las montañas de Vermont: Los exiliados en la escuela española de Middlebury College (1937-1963)*, por Roberto Véguez [Middlebury, Vermont]: Middlebury Language Schools, 2017, 216 p. <https://schoolofspanish.middlebury.edu/centenario/libro/chapter5?path=index>



*Pedro Salinas y Jorge Guillén en un encuentro social. Circa 1950
Fuente: zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/201/en-la-mirada-de-pedro-salinas Catálogo Bibliothemerográfico*



*Pedro Salinas, Middlebury, Estados Unidos, verano de 1951.
Cortesía de Middlebury College Special Collections and Archives,
Middlebury, Vermont.*

UNA AMISTAD TRANSATLÁNTICA:
EDICIÓN CRÍTICA DE LA CORRESPONDENCIA
ENTRE PEDRO SALINAS Y FEDERICO DE ONÍS

LAURIE GARRIGA
Boston University

Resumen: Este trabajo presenta la edición y el estudio de la correspondencia entre el escritor, crítico literario y profesor madrileño Pedro Salinas (1891-1951) y el editor, ensayista, profesor y administrador salmantino Federico de Onís (1885-1966). El epistolario consta de cuarenta y una cartas, gran parte de ellas inéditas, que corresponden al periodo entre 1928 y 1948, décadas significativas para el impulso del panhispanismo dentro y fuera de España. A través de la correspondencia es posible trazar los proyectos transatlánticos de las instituciones españolas y estadounidenses, liderados por el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Columbia en Nueva York. Las cartas evidencian el desarrollo y transformación de los Estudios Hispánicos como disciplina académica en las Américas.

Palabras clave: exilio español, panhispanismo, Estudios Transatlánticos, españoles en los Estados Unidos, Pedro Salinas, Federico de Onís.

Abstract: This study presents the first complete, commented edition of correspondence between Madrilenian writer, literary critic, and professor Pedro Salinas (1891-1951) and Salamancan

editor, essayist, professor, and administrator Federico de Onís (1885-1966). The epistolary consists of forty-one letters, most of them previously unpublished, spanning from 1928 to 1948: a crucial period for the dissemination of *panhispanismo* in Spain and abroad. This correspondence is pivotal in the chronicling of the transatlantic endeavors of Spanish and American institutions, such as the Centro de Estudios Históricos de Madrid and Columbia University in New York. These letters shed a light on the development and transformation of Hispanic Studies as an academic discipline in the Americas.

Keywords: Spanish exiles, panhispanism, Transatlantic Studies, Spaniards in the United States, Pedro Salinas, Federico de Onís.

Introducción: La amistad transatlántica entre Pedro Salinas y Federico de Onís

En el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico y en la biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard¹ se conserva la relación epistolar entre el escritor, crítico literario y profesor madrileño Pedro Salinas (1891-1951)² y el editor, ensayista, profesor y administrador salmantino Federico de Onís (1885-1966). Se trata de cuarenta y una cartas, gran parte de ellas inéditas, que corresponden al periodo entre 1928 y 1948, décadas significativas no solo en la historia del siglo XX sino para el impulso del panhispanismo dentro y fuera de

¹ Las cartas se encuentran disponibles bajo la signatura O-MS/C-143 en el Seminario Federico de Onís en la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras); BMS Span 100 (351) y BMS Span 100 (588) en la Biblioteca Houghton.

² La parte de la correspondencia que compartieron Onís y Salinas entre 1928 y 1939 ha sido recopilada, sin ser anotada, en Puig-Samper y Naranjo-Orovio, pp. 337-46 y 379-84. Asimismo, en el volumen epistolar de las *Obras completas* de Pedro Salinas, al cuidado de Enric Bou, está la carta de Salinas dirigida a Onís del 8 de octubre de 1936 (Salinas 526-7). Además de la correspondencia inédita, las cartas antes mencionadas han sido incluidas y anotadas en este trabajo.

España. A través de la correspondencia es posible trazar los proyectos transatlánticos de las instituciones españolas y estadounidenses, liderados, en un principio, por el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Columbia en Nueva York. Las cartas evidencian el desarrollo y transformación del estudio del Español y de los Estudios Hispánicos como disciplina académica en las Américas. Pedro Salinas y Federico de Onís participaron de un periodo fecundo en la historia cultural de España durante las primeras décadas del siglo pasado. Entre 1928 y 1936, Salinas, pluriempleado (Benítez Vega 19), trabajó para el Centro de Estudios Históricos en Madrid. Enseñó y dirigió cursos universitarios y se destacó como poeta, escritor de ficción y crítico literario. Asimismo, fundó y participó en la revista Índice Literario y, entre otras tareas, ayudó a organizar y fue secretario la Escuela Internacional de Verano en Santander. Federico de Onís, por su parte, se dedicaba a la docencia en la Universidad de Columbia y al importante componente administrativo de su labor: constituir el Departamento de Español y fundar otros programas académicos y organizaciones vinculadas a los Estudios Hispánicos dentro y fuera de la ciudad de la ciudad neoyorkina. Trabajaba, además, en su *Antología de poesía española e hispanoamericana* (1934), primera selección que vinculó en un volumen a los escritores hispanos de ambos lados del Atlántico.

En este estudio introductorio de la correspondencia entre Pedro Salinas y Federico de Onís estudiaremos la “fiebre española” (Kagan 3) que se vivió en Estados Unidos, en especial en Nueva York, y sus vínculos con el Centro de Estudios Históricos de Madrid. La comunicación epistolar entre Salinas y Onís nos deja ver algunos de los proyectos de la institución española rearticulados desde las Américas, especialmente tras la Guerra Civil. Del mismo modo, este trabajo procura arrojar luz sobre la vida y la labor de ambos hombres durante su destierro en las Américas, ahondando así en el estudio de la España Peregrina.³

³ La expresión de “España Peregrina” responde a la producción cultural del exilio republicano tras el estallido de la Guerra Civil en España. José Bergamín (1895-1983), escritor y poeta español, fue el director de una revista homónima fundada en México, en 1940.

Comunicaciones transatlánticas: Madrid vía Nueva York

El esfuerzo por la internacionalización de la cultura española, al igual que su modernización y la secularización de su educación se vinculan a la creación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) inaugurada por Francisco Giner de los Ríos en 1876. La ILE estuvo inspirada en el contacto con las universidades alemanas y las lecciones pedagógicas que Julián Sanz del Río trasladó a España. En la ILE, sus discípulos, encabezados por Giner de los Ríos, fomentaron el contacto e intercambio científico y artístico con el resto de Europa (García-Velasco 41). Juan Ramón Jiménez consideró a Francisco Giner de los Ríos como uno de sus importantes maestros: “el de la inteligencia, el de la sensibilidad y el de la conciencia” (Cit. en Heydl-Cortínez 344). A pesar de no haber sido alumno de la ILE, como lo fue Antonio Machado, el poeta se educó, según describió, bajo los principios de Giner: “el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo: poca necesidad material y mucha ideal” (García-Velasco 142).

Luego de la Guerra de 1898, muchas instituciones e intelectuales españoles intentaron reafirmar los lazos culturales, al igual que su posición de tutelaje sobre sus antiguas colonias en el Nuevo Mundo. Del mismo modo, frente a la hegemonía cultural, social y política de los Estados Unidos como fuerza mundial emergente, los intelectuales españoles y numerosos latinoamericanos ratificaron los vínculos entre España y sus países. En medio de los ánimos de regeneración nacional, se consolidó la idea del panhispanismo, la “raza” hispánica como una afirmación “of essential Hispanic values shared by Spain and Latin America” (Fernández, “Longfellow’s Law” 60). Bajo el velo de una comunidad internacional, el panhispanismo sugería que las Américas eran manifestaciones históricas y culturales de España, unidas a ella en su variedad. Federico de Onís sintetizó la postura:

La permanencia de España en América tendremos que buscarla [...] no como peso muerto o resto arqueológico del pasado, sino como fermento vivo latente en las creaciones nuevas y originales america-

nas; no en lo que España hizo y dejó en América, sino en lo que los americanos crearon por sí mismos diferenciándose de los españoles. (Onís, *España en América* 15)

El proyecto del panhispanismo requirió de la creación de instituciones, programas y adeptos que promovieran este tipo de ideología. Durante el primer tercio del siglo XX, el Estado español impulsó reformas educativas y sociales inspiradas en la ILE, que animaban la secularización académica, el acceso al aula académica de hombres y mujeres, la libertad de cátedra y las investigaciones científicas. La Junta de Ampliación e Investigaciones Científicas (1907) creó aún más organismos que favorecieron las investigaciones en el país y el intercambio internacional:

[La Junta de Ampliación] dispuso de tres instrumentos: una política de pensiones para ampliar estudios, fundamentalmente en centros de investigación extranjeros; el establecimiento y sostenimiento de instituciones científicas para estimular la investigación experimental [...] y el impulso a centros de innovación educativa para ensayar nuevos métodos de enseñanza a niños y a jóvenes. (López Ocón 9-10)

De estos esfuerzos surgieron la Residencia de Señoritas (1915), la Residencia de Estudiantes (1910) y el Centro de Estudios Históricos en Madrid (1910).

Esta política pública institucional coincidió, en 1910, con la fiebre española (“Spanish fever”) que se vivía en los Estados Unidos, especialmente en su epicentro, Nueva York: “its symptoms [...] a seemingly insatiable appetite for the art and culture of Spain, were real and occasionally morphed into hispanophilia, a related ailment, albeit one far more common in France and Great Britain than the United States” (Kagan 3). La fiebre comprendió el arte, la literatura, la moda, la música y la arquitectura. Sus antecedentes surgieron a principios del siglo XIX, debido al interés político y comercial que generaron en Estados Unidos las independencias latinoamericanas (Fernández, “Fragments” 1961). Luego de la guerra de 1898, el interés se volcó, más que en América Latina, en España. El establecimiento de la *Hispanic Society of America* en Nueva York, entre 1904

y 1908, fundada por el filántropo y heredero de una fortuna ferroviaria, Archer M. Huntington, es vivo ejemplo de este interés. Con su biblioteca y museo gratuito, Huntington promovía lazos entre la Península Ibérica y Estados Unidos para lograr “[the] advancement of the study of Spanish and Portuguese languages, literature, and history, and the advancement of the study of the countries wherein Spanish and Portuguese are or have been spoken language” (*The Hispanic Society of America* 4).

Hasta el siglo XIX la representación de España en los Estados Unidos había oscilado entre la leyenda negra y la Iberia soleada:

[The] Anglo-American view of Spain was a dark, sinister, almost gothic country ruled by tyrannical monarchs and fanatical priests, and of Spaniards as a people synonymous with cruelty, rapaciousness, and greed”. Por otra parte: “sunny Spain was land of castles, dashing caballeros, gypsy dancers, and hardy peasants [...] the idea proved infectious [...] it did not take long before other writers, friends, and acquaintances of [Washington] Irving came down with the disease. (Kagan 8-9)

La imagen de la España tenebrosa perdió vigencia en cuanto cedió su primacía en este continente y dejó de ser una amenaza para Estados Unidos, que se perfilaba como una potencia en ascenso. Las élites culturales y económicas de la época, que hasta el momento alardeaban por sus gustos cosmopolitas al adquirir muebles, arte y joyas de Francia, Italia, el Medio Oriente o Asia, a partir del entre siglo, incorporaron a España en su catálogo de consumición: “Since its inception in 1776, if not before, the United States, in the process of formulating a national culture of its own, regularly looked abroad for inspiration. The result: a series of crazes, among which the Spanish craze was only one” (Kagan 15).

La fiebre española no se ciñó únicamente a los Estados Unidos. Pero en este país, las escuelas y universidades incorporaron el “Spanish fever” a sus currículos. Se emprendieron campañas de prestigio que favorecieron la ilusión de universalidad y utilidad del estudio de la lengua. Se popularizó la noción de que al estudiar español el alumno obtenía el renombre de una tradición europea y, a nivel pragmático, su conoci-

miento le aseguraba beneficios políticos y comerciales en este hemisferio.

En España, el Centro de Estudios Históricos apostó por tender lazos internacionales y transatlánticos, sin dejar a un lado sus proyectos de revalorización nacional y el panhispanismo. La sección de filología, a cargo de Ramón Menéndez Pidal, contó con la colaboración de destacados estudiosos españoles y latinoamericanos como Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís y, más adelante, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Dámaso Alonso y Pedro Salinas. Cada uno de los integrantes se dedicó a estudiar la lengua y las literaturas españolas en su amplitud, desde la morfología hasta la fonética, sin olvidar la historia literaria. Conscientes de la “fiebre española” al otro lado del Atlántico, en 1912 iniciaron sus cursos de verano para extranjeros, cuyo alumnado fue predominantemente estadounidense (López Sánchez 244). Apoyados por la Junta de Ampliación de Estudios,⁴ el Centro expandió sus horizontes en 1916. Para estrechar lazos transnacionales, la institución puso a disposición a su plantel de profesores para que ofrecieran cursos de filología, por ejemplo, en Argentina, México, República Dominicana, Puerto Rico (en la Universidad de Puerto Rico), Cuba y Nueva York (López Sánchez 278).

Federico de Onís

Miguel Ángel Puig-Samper y Consuelo Naranjo Orovio arguyen que el fomento de las relaciones entre Estados Unidos, las Américas y España permitió un rico intercambio educativo de profesores y estudiantes (159). Probablemente el mejor ejemplo de estos esfuerzos fue el salmantino Federico de Onís. Como parte de sus labores con la institución madrileña, por recomendación de Menéndez Pidal, en 1916 Onís se trasladó a Nueva York para organizar el Departamento de Español de

⁴ Federico de Onís fue el representante de la Junta de Ampliación de Estudios en los Estados Unidos desde el 1920 hasta su disolución en 1939, por órdenes del gobierno franquista (Puig-Samper y Naranjo Orovio 178).

la Universidad de Columbia. Su nombramiento, que debía ser de un año, se extendió por 38 más. Con la guerra y franquismo nunca regresó a vivir a su país. Aun así, cultivó su apostolado al difundir y estudiar a las "Españas", término que acuñó y que remite a las manifestaciones literarias o culturales de los países hispanohablantes cuyos orígenes históricos se situaban en la Península Ibérica. Tanto en la variedad regional y cultural de la Península Ibérica como en la del Nuevo Mundo, el ímpetu del panhispanismo que compartieron Onís y muchos de sus colegas del Centro de Estudios Históricos argumentaba a favor de la unidad en la diferencia. En una carta a Nicholas Murray Butler, presidente de Columbia University, el 24 de septiembre del 1929, Onís sintetizó su interés por las Españas, su definición y su aplicación a nivel curricular:

All these variations of Hispanic civilization are of equal interest, apart from their actual and practical significance. For this reason, all the regional variations peculiar to Spain and Portugal, those which have grown up in America in keeping with character of each of the Spanish American nations, that of the Philippine Islands, the survival of the Spanish language and traditions among the Sephardic Jews, and any other manifestation which has its historic origin in the Iberian Peninsula, are brought together in their common and their peculiar aspects under the name of "las Españas", a traditional name which was always used to designate the diversity of the Hispanic nations and that of the territories where these extended their language and civilization. (Onís, Carta)

Desde Nueva York, nos muestra su correspondencia que Onís se desempeñó como una suerte de "cónsul de las Españas" (Ruiz Manjón, "Federico de Onís" 344). La ciudad era una parada obligatoria para sus compatriotas, filólogos y artistas. Después de su llegada desfilaron por los predios de Columbia una larga lista de figuras de primer orden: Gabriela Mistral, Ramón de Valle Inclán, Fernando de los Ríos, el mismo Pedro Salinas y Federico García Lorca, cuyo año americano quedó plasmado en unas de las obras más conocidas de la literatura escrita en español, *Poeta en Nueva York*, publicada póstumamente en 1940. Onís creó un lugar de encuentro y desencuentro

de quienes salieron de Europa antes, durante y después de la Guerra Civil Española.

Como administrador y organizador del currículo de Español en Columbia, inicialmente su enfoque fue la literatura peninsular. Implementó los programas de clases y las lecturas requeridas que partían desde la literatura medieval y los siglos de oro hasta llegar a los más contemporáneos, incluyendo las obras de Benito Pérez Galdós, Unamuno, José Ortega y Gasset, Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán, Azorín, Baroja, los hermanos Quintero y Juan Ramón Jiménez (Ruiz-Manjón, "Federico de Onís" 350). Aún no incluía a la generación poética más joven de Pedro Salinas. La institucionalización de más cursos llegó poco después. De esta forma, Onís formuló gran parte del canon inicial de los Estudios Hispánicos en los Estados Unidos y como examinaremos, también en Puerto Rico. Introdujo también la literatura latinoamericana como asignatura doctoral en Columbia. Howard Young sostuvo que, bajo el liderazgo del profesor salmantino, la universidad neoyorquina otorgó el primer doctorado en estudios latinoamericanos (Young 268).

Su trabajo en el Centro de Estudios Históricos no se vio totalmente interrumpido al emprender la tarea en Columbia. Guiado por estas pautas de unidad en la variedad, en su carrera de docente, crítico literario y administrador estableció el Instituto de las Españas en Nueva York en 1920 (renombrado el Hispanic Institute en 1930), el Departamento de Español en Columbia (1916), el Programa de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico (1927), la *Revista de Estudios Hispánicos* (1928), el *Boletín del Instituto de las Españas* (1931) y la *Revista Hispánica Moderna* (1934), además de editar la ya mencionada *Antología de poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) (1934).

Pedro Salinas

Desde España y como integrante del plantel del Centro, Salinas compartió el marco de producción cultural con visión internacional y trasatlántica sin perder de vista la importancia nacional de esta labor. En sus recuerdos sobre su amigo en

1956, Guillermo de Torre escribe sobre lo que Salinas pensaba de los esfuerzos de la institución y sus integrantes:

¿Qué hacemos nosotros aquí, sencillos escritores del siglo XX, bajo este glorioso pabellón medieval? “Precisamente –me ha dicho Salinas, venciendo mis últimos escrúpulos, cuando me instó a acompañarle en tareas parauniversitarias– ahorrar trabajo a los que vengan después de nosotros: hacer desde ahora para el siglo XXV lo que don Ramón [Menéndez Pidal] y los suyos están haciendo para los siglos pretéritos: archivar la historia literaria al día, recoger esos menudos datos que luego suelen perderse...”. (de Torre 48)

Para el poeta, el Centro le permitía exhibir su versatilidad. Salinas contaba con un envidiable historial académico y literario. Se había doctorado en la Universidad Central de Madrid en 1917. Entre 1914 y 1917, fue lector de español en la Universidad de París y, desde 1918 hasta 1927, ocupó la cátedra de lengua y literatura española en la Universidad de Sevilla. En 1927, al trasladarse a Madrid e incorporarse en el Centro de Estudios Históricos, se encargó por cuatro años de estructurar los cursos para el estudiantado internacional. Esta labor resultó ser el germen para la creación, en 1933, de la Universidad Internacional de Verano en Santander, de la que fue secretario y organizador. En ella, como nos enseñan las cartas, se dieron citas intelectuales, profesores y estudiantes locales e internacionales hasta el verano de 1936. Soledad Salinas sincopó la ‘invención’ de su padre:

Pedro Salinas concibió aquella como una “universidad libre, deseosa de atender a las necesidades espirituales del momento, sin propósitos inmediatamente utilitarios”. Allí se congregaban doscientos estudiantes españoles (cuatro, aproximadamente, por cada facultad de las universidades existentes entonces) y un profesorado internacional [...] fue sin duda una originalísima “invención” del poeta madrileño. (Salinas, “Cronología”)

Entre sus labores y pluriempleos, como parte de sus faenas en el Centro de Estudios Históricos, desde 1932 dirigía la sección de Literatura Contemporánea y su publicación mensual, la revista Índice Literario (Bou y Soria Olmedo 64). Al mismo tiempo, era profesor en la Facultad de Filología y Le-

tras de la Universidad Central de Madrid. Participaba también de proyectos cívicos y culturales auspiciados por la Segunda República como el Patronato de Misiones Pedagógicas, para cuya iniciativa buscó hacer réplicas de los cuadros del Museo del Prado para llevarlas a zonas rurales más remotas (López García 335). Salinas también vivía una prolífica temporada poética. En 1933, publicó la primera obra de su trilogía amorosa, *La voz a ti debida*, inspirada en su relación con la profesora estadounidense Katherine Reding (cuyo apellido de casada, más adelante, fue Whitmore) a quien conoció en 1932. Según la primera biógrafa del poeta, Jean Cross Newman, su amor por Katherine Reding:

corrió paralelo a los años en los que estuvo inmerso en las aventuras republicanas; una participación sumamente activa que le hizo vivir una doble vida. Como miembro carismático de la élite literaria española, era solicitado por su experiencia práctica y su sano juicio. Pero tras el telón de la vida pública y familiar se ocultaba una relación amorosa y voluminosa correspondencia. (Cross Newman 224)

Las cartas

A lo largo de las dos décadas de correspondencia entre Federico de Onís y Pedro Salinas puede trazarse un promedio de tres cartas por año. Durante el primer periodo (1928-1934), previo a la guerra en España, la comunicación atendía, en primer lugar, los proyectos y publicaciones de cada cual relativas al Centro de Estudios Históricos y en el caso de Onís, a sus responsabilidades en el Hispanic Institute de Columbia. En más de una ocasión durante esta etapa Salinas, como la cabeza de la Sección de Literatura Moderna del Centro, fue intermediario entre Onís y Menéndez Pidal. Los trabajos encargados a Onís, las fechas límites para entregas y los cambios en proyectos editoriales pasaban a través de Salinas hasta llegar a la dirección. De esta manera, las cartas ponen de relieve los trámites institucionales del proyecto al referirse, por ejemplo, a la creación de cursos de verano para extranjeros, o a la Universidad de

Verano en Santander, y al tránsito de profesores entre las dos instituciones.

Los azares de la vida y de la guerra los convirtieron a ambos en desterrados. Como veremos en detalle en el epistolario, Salinas enseñó en varias instituciones académicas –Wellesley College en Massachusetts, Johns Hopkins University en Maryland y en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras– y Onís permaneció en Nueva York con breves estancias en varias universidades de Estados Unidos y en Puerto Rico, adonde se trasladó definitivamente en 1953 al jubilarse de Columbia. Ante estas circunstancias y con la desaparición del Centro de Estudios Históricos tras la guerra, se rearticulaban los proyectos del panhispanismo desde el exilio. Ya Onís, el 13 de abril del 1937, le escribía a Américo Castro sobre la idea de reestructurar la institución desde otras coordenadas:

la primera idea que se me ocurrió fue la de tratar de reorganizar el Centro de Estudios Históricos en América, mediante la creación de puestos en Buenos Aires, México, Cuba, Chile, Colombia, Estados Unidos; la colaboración con dichas instituciones existentes en dichos países, y el establecimiento de una base (Buenos Aires, Habana, Nueva York) donde estuviera la dirección, secretaría y centro de publicaciones. Comunicué este proyecto a Cuba y fue bien acogido; pero aun no sé lo que Don Ramón [Menéndez Pidal] ha decidido acerca de él. (Albert Robatto 136)

La correspondencia entre Federico de Onís y Salinas pone de relieve la reconfiguración del proyecto del panhispanismo roto en la Guerra Civil. La nueva forma de tender puentes con las culturas y literaturas hispánicas se practicó desde las Américas, allí también se transformó.

El epistolario revela que hubo temporadas, como en 1936 y 1937, en que la comunicación fue más frecuente. Salinas desembarcó en Nueva York a finales de septiembre de 1936, poco después de que comenzara la Guerra Civil en España. Durante su primer año en el país, tenía hambre de conversación y el volumen de su epistolario lo constata. Sin su familia y solo en el campus de Wellesley College, en Massachusetts, escribía en ánimos de crear una suerte de comunidad o núcleo hispánico desde estas tierras.

Durante este primer periodo de su vida en Estados Unidos, las cartas detallan posibles encuentros o visitas a Nueva York. Desde las nuevas latitudes cambió la relación. Salinas dejó de ser el intermediario entre una institución y otra. Por lo mismo, en las misivas compartieron noticias y envíos de libros o publicaciones, encomios, ideas para proyectos relacionados con el estudio de la lengua y la literatura. Ya sin el Centro hicieron una suerte de repaso sobre quienes en Estados Unidos se dedicaban a los Estudios Hispánicos como disciplina académica y se fijó una intención para que se agruparan, como gremio en el Hispanic Institute de la Universidad de Columbia o asociaciones profesionales similares. De esta manera, la correspondencia entre Salinas y Onís nos ayuda a trazar la figura del desterrado español en Estados Unidos, país que, debido a las estrictas políticas migratorias, favoreció un perfil académico, de ideología política moderada (Bou 34).

Otro elemento que merece la pena destacar es el tono de la correspondencia. En principio el trato es profesional y distante, acorde a la naturaleza de las cartas. Una vez que Salinas llega a Estados Unidos notamos que la correspondencia se vuelve más cálida o cercana. En especial por parte del autor de *La voz a ti debida*, quien hacía recuentos de su vida: las visitas a Nueva York, las reuniones académicas, sus clases, su familia y los planes del verano, por ejemplo. De las cartas de Salinas llama la atención la manera en que se familiarizó con su entorno y cómo fue explorando el nuevo circuito académico que tenía delante. Onís, por su parte, aún con tardanzas, daba seguimiento a su colega, compartió los proyectos del Hispanic Institute y siguió desarrollando su concepto de las Españas, cada vez más imbricado en la riqueza literaria de América Latina.

Como compañeros en el Centro de Estudios Históricos, Pedro Salinas y Federico de Onís compartieron una relación profesional que llevaba como punta de lanza el proyecto de la revaloración nacional y la difusión del panhispanismo. Cada uno sirvió como puente en el que se comunicaban las orillas institucionales del Atlántico. La correspondencia detalla cómo el proyecto del panhispanismo, a causa de la guerra en España, tuvo que ser rearticulado. Ya no se trazó desde España sino desde las mismas Américas. En este continente, tanto Salinas

como Onís ampliaron su visión sobre la riqueza y valor cultural de lo “hispanico” en su acepción más abarcadora. En la última entrevista que ofreció Pedro Salinas, pocos meses antes de muerte en diciembre de 1951, adujo: “Mis viajes por América me han abierto los ojos a la imponente realidad de este mundo [...] me convencí de que un español que desconoce los países en su habla en América es un provinciano que no tiene cabal conciencia de lo que representa lo hispanico” (Bleuca 2).

Criterios de la edición

La selección del epistolario completo de Federico de Onís y de Pedro Salinas ofrece un panorama tanto personal como institucional de la vida y el trabajo de los dos escritores. La transcripción de las cartas ha respetado la versión original de la correspondencia. Solo se ha intervenido para corregir la puntuación cuando dificultaba la comprensión de alguna frase. Los comentarios de la editora se han indicado entre corchetes. Del mismo modo, las palabras ilegibles o fechas dudosas han sido destacadas como [ilegibles] o [¿?]. Cada carta precisa si ha sido “[Manuscrita]” o “[Mecanografiada]” y se ha incluido el “[Membrete]” de la misiva original.

Las cartas se encuentran disponibles para consulta en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico (bajo la signatura O-MS/C-143) y en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard –como bMS Span 100 (351) y bMS Span 100 (588)–. Parte de la correspondencia que compartieron Onís y Salinas entre 1928 y 1939 ha sido recopilada, sin ser anotada, en el Apéndice de *Lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939* (Madrid: CSIC) (Naranjo-Orovio *et al.* 337-46; 379-84). Asimismo, en el volumen epistolar de las *Obras completas III* de Pedro Salinas, al cuidado de Enric Bou, está la carta de Salinas dirigida a Onís del 8 de octubre de 1936 (Salinas, *Obras completas III* 526-7). Además de la correspondencia inédita, las cartas antes mencionadas han sido incluidas y anotadas en este trabajo.

Correspondencia entre Pedro Salinas y Federico de Onís, 1928-1948

1

[Mecanografiada]
[Nueva York,] 21 de agosto de 1928
Sr. D. Pedro Salinas
Centro de Estudios Históricos
Almagro 26
Madrid

Mi querido amigo:

Un discípulo y amigo mío, Mr. M[añr José] Benardete,⁵ profesor de español en Hunter College de esta ciudad,⁶ tiene gran interés en editar, con notas y vocabulario ingleses, su versión poética del *Cantar de mío Cid*.⁷ Me ha pedido que haga yo un prólogo para dicha edición y que le escriba a usted para pedirle, en su nombre, el permiso para hacer la edición. Está dispuesto a dividir con usted el tanto por ciento que él haya de percibir, lo cual constará así en el contrato que él hará con la casa editorial y que le enviará cuando sepa su conformidad.

Benardete es un hombre competente que hará una buena anotación y preparará su trabajo con cariño. Las condiciones que le ofrece son generosas. Y como conviene

⁵ Mañr José Benardete (1895-1989) fue profesor de español y estudios sefardíes de origen turco. Dirigió la Sección de Estudios Sefardíes del Hispanic Institute –antiguo Instituto de las Españas– fundado por Federico de Onís en 1920. Onís estuvo a cargo de su dirección hasta su retiro de la Universidad de Columbia en 1954 (Aviva 303-4).

⁶ Entre 1925 y 1930, Benardete enseñó en Hunter College. Desde 1930 hasta 1965, año de su jubilación, se desempeñó como profesor de español en la Universidad de Brooklyn (Aviva 303-4).

⁷ En 1926, Pedro Salinas publicó el *Poema de mío Cid en romance vulgar y en lenguaje* (Madrid, Revista de Occidente). Además de estas cartas, no se ha encontrado documentación de la publicación de la edición de Benardete.

que el *Poema del Cid* se divulgue entre los estudiantes de español, me parece por todos estos motivos que sería bueno que le autorizase usted para hacer esta edición escolar norteamericana.

Sabe es su afectísimo amigo
[Federico de Onís]

2

[Mecanografiada]
[Membrete:] Centro de Estudios Históricos
Altet (Alicante)
14 de septiembre de 1928
Sr. D. Federico de Onís.

Mi querido amigo:

Al campo donde estoy descansando llega su grata carta del 28 pasado. Basta que me diga usted que el Sr. Benardete es amigo y discípulo de usted para que yo acceda gustoso y agradecido a dar el permiso que él desea. Por mi parte, pues, no hay inconveniente alguno. Ahora bien, hay otro factor: la *Revista de Occidente*,⁸ editora de mi versión, y cuya conformidad necesito para dar una seguridad plena a ese señor. Cuando hablé con ellos de ese asunto, hace unos meses, se mostraron muy poco propicios y por eso no escribí al Sr. Benardete. Ahora, dentro de una semana, en cuanto vuelva a Madrid, insistiré con el mayor interés para que den su autorización. Y si la logro, como espero, el Sr. Benardete podrá hacer la edición en las condiciones que acuerde con usted y que quedan aceptadas de antemano por mí, si usted es tan amable que me hace ese favor.

⁸ *Revista de Occidente* es una publicación española de divulgación cultural y científica fundada en 1923 por el filósofo José Ortega y Gasset (1883–1955). Bajo este sello editorial, Salinas publicó su colección de cuentos *Víspera del gozo* en 1926, el cual fue el primer libro en la serie *Nova Novorum*. Más adelante, en 1929, *Revista de Occidente* editó su libro de poemas *Seguro azar* (ver carta 6).

Así pues, dentro de ocho días le escribiré de nuevo con el resultado de mi gestión. Y por mi parte agradecidísimo a su benévola mediación en este asunto.

Me es siempre muy grato, querido Onís, tener noticias directas de un amigo como usted cuyos trabajos y actividades sigo siempre con la atención que merecen y que, aunque lejos, es siempre recordado y admirado. Ya sabe usted en qué empresa ando metido junto a don Ramón [Menéndez Pidal]⁹ y cuánto esperamos del consejo y ayuda de usted.

Tenga siempre por muy suyas la mejor consideración y la buena amistad de su afectísimo

Pedro Salinas

[Manuscrito] Príncipe de Vergara 64, Madrid¹⁰

3

[Manuscrita]

[Membrete:] Centro de Estudios Históricos
Madrid

15 de octubre de 1928

Sr. Don Federico de Onís.

Mi querido amigo:

He hablado con [Manuel] García Morente,¹¹ encargado de las ediciones de la Revista de Occidente. No ve inconveniente alguno en que se haga la edición adaptada a las necesidades de la enseñanza en los colegios norteamerica-

⁹ El filólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) dirigía, en el momento de la carta, el Centro de Estudios Históricos de Madrid.

¹⁰ Dirección domiciliar de Pedro Salinas hasta el verano del 1936 cuando partió como Visiting Professor para Wellesley College en Massachusetts. La estancia que debió ser por un año académico terminó convirtiéndose en su exilio. Nunca regresó a España.

¹¹ Manuel García Morente (1886-1942), fue catedrático de Filosofía en la Universidad Central de Madrid donde, desde 1932 hasta 1936, se desempeñó como decano de la Facultad de Filosofía y Letras.

nos, conforme desea el Sr. Benardete. Puede usted decirle por consiguiente, y si me hace ese favor, que queda autorizado para editar mi versión del *Poema del Cid* en la forma y condiciones que me indicó. Desde luego esta autorización se limita a una sola edición, con destino al público escolar. Si alguna formalidad más se requiriera, que el Sr. Benardete me escriba ya directamente y si usted por su parte cree que debo poner algunas otras condiciones a mi autorización, tenga la bondad de decírmelo. Yo en estas cosas de editoriales ignoro por completo el aspecto contractual e interesado y no sé cuáles son las costumbres americanas.

Muchas gracias de nuevo, mi querido Onís, por su amable mediación y sabe son muy suyas la mejor consideración y estima de su afectísimo amigo

Pedro Salinas

4

[Mecanografiada]

[Nueva York]

29 de mayo de 1929

Sr. D. Pedro Salinas

Centro de Estudios Históricos

Almagro 25

Madrid

Mi querido amigo:

Adjunto le envío el contrato por duplicado para la publicación de la edición del *Poema de mió Cid* por la casa editorial Henry Holt and Co. Esta casa es una de las más importantes de los Estados Unidos, Benardete ha querido que yo escriba la introducción de la obra y que le ayude con las notas. Lo haré con mucho gusto. El trabajo de Benardete está muy adelantado y el libro no tardará en publicarse.

El objeto del contrato que le envié es el de que usted reciba directamente de la casa editorial el producto que corresponda a su tanto por ciento. Le ruego le devuelva una de las copias firmada y se quede con la otra.

Estoy trabajando muy intensamente en el estudio sobre Cervantes que don Ramón [Menéndez Pidal] me asignó como mi parte en *La historia de la literatura*.¹² La Universidad me ha dado cierta ayuda económica para poder adquirir libros y pagar ayuda en las investigaciones que necesito hacer para esta obra y para otras en que me ocupo.

Dentro de pocos días escribiré a don Ramón [Menéndez Pidal] y a [Américo] Castro sobre algunos asuntos que nos interesan a todos.¹³

Felicitándolo por su último libro,¹⁴ que he leído con el mayor placer, se despide por ahora su afectísimo amigo
[Federico de Onís]

5

[Mecanografiada]

[Membrete:] Centro de Estudios Históricos

[Madrid]

13 de junio de 1929

Sr. D. Federico de Onís.

Mi querido amigo:

He recibido su grata carta del 29 de mayo y me alegro mucho de que la edición americana del *Poema de mío Cid* puesto por mí en verso moderno se avalore con un ensayo

¹² En 1932, Onís publicó *Ensayos sobre el sentido de la cultura española* (Madrid, Residencia de Estudiantes) que incluyó un estudio dedicado a Cervantes. En 1948, bajo el título *América en España* (Río Piedras, Universidad de Puerto Rico) reeditó y amplió este libro de ensayos.

¹³ Américo Castro (1885–1972) fue profesor, investigador y crítico literario. Junto a Ramón Menéndez Pidal organizó el Centro de Estudios Históricos. Al momento de la carta era el encargado del departamento de lexicografía de dicho organismo. En 1938, se exilió a las Américas. Enseñó en varias instituciones del continente como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Wisconsin-Madison y la Universidad de Princeton en New Jersey, entre otras (Peyton 353).

¹⁴ Puede referirse al libro de poemas *Seguro azar* (Madrid, Revista de Occidente), publicado en 1929.

introdutorio suyo. He tenido carta de Benardete en que me dice que tiene casi acabado el trabajo y celebraré que el libro salga cuanto antes. Adjunto le envío el contrato firmado, quedándome yo con una copia según me indica.

Mucho esperamos de su estudio sobre Cervantes y me alegro de que trabaje usted intensamente en él. Por aquí seguimos preparando la salida de esa magna obra que esperamos produzca su primer tomo a primeros del año próximo.

Le agradezco sus amables palabras sobre mi último libro y le envío un ejemplar dedicado; no lo hice antes porque apenas publicado tuve que salir a dar conferencias en algunas universidades inglesas y alemanas y con este motivo se demoraron los envíos.¹⁵

Sabe es siempre su afectísimo amigo y compañero
Pedro Salinas

P.S. Le agradeceré me envíe algunos ejemplares del *Poema [de mío Cid]* en cuanto se publique.

6

[Mecanografiada]

[Membrete:] Centro de Estudios Históricos

Madrid

19 de junio de 1929

Sr. D. Federico de Onís

Mi querido amigo:

Perdóneme que le vuelva a molestar de nuevo. En la edición española del *Poema de mío Cid*, por precipitación de última hora, se olvidaron de poner la dedicatoria de

¹⁵ Sobre el ciclo de conferencias en Inglaterra, Salinas le escribió a su amigo, el poeta Jorge Guillén, el 4 de mayo 1929: "Sigo soltando conferencias por doquier. Y encantado con Inglaterra. Cada vez más. Oxford me hizo una impresión enorme" (Salinas, *Obras Completas III* 218). Luego de esta carta, Salinas viajó a Hamburgo y a Berlín, donde culminó el circuito de charlas sobre la novela española moderna.

versión a don Ramón [Menéndez Pidal].¹⁶ Como deseo que este olvido sea reparado, le envío adjunta esta dedicatoria, con mi ruego de que la inserte al comienzo del texto de mi versión.¹⁷ Muchas gracias.

Ayer salió mi *Seguro azar* que me permito enviarlo dedicado.

Sabe siempre es su muy afectísimo y amigo.

Pedro Salinas

7

[Mecanografiada]

[Nueva York]

9 de diciembre de 1930

Sr. D. Pedro Salinas

Centro de Estudios Históricos

Almagro 26

Madrid

Querido Salinas:

En el mes de junio escribí a don Ramón [Menéndez Pidal] diciéndole que mi estudio sobre Cervantes para la *Historia de la literatura* estaría terminado dentro de seis meses. Como este plazo va acercándose a su fin y veo que me será imposible cumplir lo ofrecido, y tengo otros trabajos pendientes que atender, le ruego me diga cuál es la situación de dicha *Historia de la literatura* y cuál es el máximo de tiempo que yo podría dedicar a la terminación de mi trabajo sin retrasar la publicación de la obra.

Le hago esta pregunta porque, aunque se ha anunciado varias veces la salida del tomo primero, este no ha apa-

¹⁶ Ramón Menéndez Pidal publicó, entre 1908 y 1912, *Cantar de mío Cid: texto, gramática y vocabulario* (Madrid, Bailly-Baillière), tres volúmenes de estudio dedicados a la obra.

¹⁷ La dedicatoria a Menéndez Pidal fue incluida en las siguientes ediciones: "A Don Ramón Menéndez Pidal / el cid de lo cidiano / su amigo y discípulo / Pedro Salinas".

recido todavía. Esto implica, supongo, un cierto retraso en la publicación de toda la obra. Como deben aparecer bastantes tomos antes que el de Cervantes y usted conocerá la situación en que dichos tomos se encuentran y podrá calcular el tiempo en que han de publicarse, podrá decirme aproximadamente cuál es la fecha en que realmente se necesita mi trabajo sobre Cervantes.

Esto no quiere decir que yo piense en posponer o demorar la terminación de dicho estudio: de hecho, he estado y continuaré trabajando en él constante y principalmente: pero como tengo otras cosas que hacer al mismo tiempo, querría saber cuáles son más urgentes.

Una de ellas es la *Antología de poesía contemporánea*,¹⁸ de la cual envié en el mes de junio la primera parte, pensando que se iba a componer mientras yo iba a terminar las partes sucesivas. Como no he recibido las pruebas he pensado que prefieren en el Centro [de Estudios Históricos] tener todo el manuscrito antes de enviarlo a la imprenta y por eso no he enviado nuevas partes hasta que envíe el libro completo. Es poco lo que falta que hacer y me estoy esforzando por terminarlo antes de mi salida para Europa. Pero son tantos los detalles que hay que completar, no solo en la selección sino en la compilación de las biografías y bibliografías, que siempre se tarda más de lo que se piensa.

Saldré para Oxford el 10 de enero,¹⁹ el tiempo que me queda de estar aquí es corto y muy lleno de ocupaciones para dejar en buena situación los asuntos de la Universidad y otros. Si la antología no está terminada antes de que yo me marche,²⁰ como todavía espero, será muy poco

¹⁸ La *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, fue publicada por el Centro de Estudios Históricos de Madrid en 1934.

¹⁹ De enero a mayo de 1931, Onís fue Visiting Professor en la Universidad de Oxford.

²⁰ Según Ruiz-Manjón, Onís comenzó con el proyecto de la *Antología* entre 1917 y 1918 (*Entre España y América* 130). Tomó tantos años culminarla que el propio Menéndez Pidal le presionó para que terminara como fuera, aunque para ello tuviera que eliminar partes. Onís se negó y el tomo salió de la imprenta en 1934 (*Entre España y América* 184).

lo que quede que hacer y lo terminaré en Oxford. Espero tener allí más tranquilidad y quietud que aquí. Allí estaré más cerca de ustedes y tendremos comunicación más frecuente. Probablemente yo mismo podré ir a España en abril y seguramente en junio. Mi propósito en este viaje es aprovechar los seis meses de estancia en Oxford y los tres que pasaré en España y en Portugal, para dar cima a esos trabajos del Centro y al estudio sobre Cervantes.

Le ruego comunique todo esto a don Ramón, a quien saludo, así como a los demás amigos del Centro. Y para usted un abrazo afectuoso de

[Federico de Onís]

8

[Mecanografiada]

[Membrete:] Universidad Internacional de Verano en Santander

[Madrid]

25 de noviembre de 1932

Mi querido Onís:

Recibí una carta de Miss [Mary L.] Waite, secretaria del Instituto de Educación Internacional, en que me indica las gestiones que han hecho para poder preparar un viaje mío a los Estados Unidos, y la imposibilidad con que se presenta por el momento.²¹ Me dice Miss Waite los favorables términos en que usted ha tenido la bondad de expresarse al ser consultado respecto a mi candidatura. Muchas y muy sinceras gracias. Y en cuanto al futuro ya conoce mis vivísimos deseos de ir a América y el motivo que hacia allí me impulsa: curiosidad de conocer un país, que no sé por qué se me antoja ha de ser muy fecundo en mi vida espi-

²¹ Mary L. Waite, secretaria del International Institute of Education, cuyo director, Stephen P. Duggan, colaboró con Federico de Onís y con varios proyectos del Instituto de las Españas. Ver la segunda nota a la carta 20.

ritual. No otra cosa. Y le digo esto, querido Onís, (porque usted parece ser, según Miss Waite, el único posible introductor mío en estas tierras) para que en cualquier ocasión de viaje, que usted vea pasar por delante, la aproveche, aunque sea en condiciones que a su bondadosa amistad por mí pudieran parecer insuficientes. Dentro de mis planes inmediatos, el periodo septiembre 1933, junio 1934, sería el ideal para mi viaje.²² Como sé que las cosas allí se hacen muy anticipadamente, se lo digo ahora, para si el Instituto de las Españas tiene ocasión de invitarme en cualquier forma, como “Official Lecturer”, como “Visiting Professor” (no distingo bien estas calidades) aunque sea por un corto número de conferencias. Esto no me importa, porque esta invitación sería ya mi estación de partida y de liberación por unos meses de esta agobiadora situación actual. Porque es el caso que la república quiere organizar España a base de desorganizar a cada uno de los españoles encargados a organizarla a ella. Y yo soy, en mi modesto rango, uno de los organizadores desorganizados. En este concepto de organizar, y este es el objeto principal de esta carta, tengo que dirigirme a usted. Estamos montando la Universidad Internacional de Verano en Santander,²³ y a

²² En agosto de 1936, Salinas llegó a Estados Unidos como Visiting Professor de Wellesley College en Massachusetts. Tras el estallido de la Guerra Civil en España, su estancia en Estados Unidos, que suponía ser de un año académico, se convirtió en su destierro. El 8 de marzo de 1937, le escribió a Germaine Cahen, esposa de Jorge Guillén: “Este verano, una tarde [...] tuve la sensación que no olvidaré nunca: la despedida. Me di cuenta que estábamos despidiéndonos de algo, de muchas cosas, de una vida que ya no podría volver. Ni el país, ni Madrid, ni la gente volverán a ser los mismos. Nuestra vida, fatalmente está escindida en dos pedazos [...] Por eso mismo yo me aferro a lo único que no puede naufragar jamás: a los seres queridos siempre y para siempre” (Salinas y Guillén 178).

²³ La Universidad Internacional de Verano en Santander se celebró desde 1933 hasta 1936, durante el mes de agosto. Además de ser su secretario, Pedro Salinas ayudó a su fundación. En ella se dieron cita estudiantes y profesores españoles, como Américo Castro y Fernando de los Ríos, e intelectuales internacionales, como Marcel Bataillon de la Universidad de Argel y Karl Vossler de la Universidad de Múnich (Madariaga de la Campa y Valbuena Morán 99).

ella queremos traer para los cursos generales a la gente mejor de España y algunos de fuera. Muy pronto le escribiré oficialmente para rogarle se encargue de un cursillo sobre un tema de vida cultural (universidad, o cosa parecida de la España del siglo XVI).²⁴ Queremos estudiar ese periodo en todos sus aspectos. Castro hará la literatura. Propónganos tema si algo mejor se le ocurre y díganos fechas convenientes en cualquier semana de julio o agosto. Vaya usted pensando en el tema y no nos rehúse su colaboración, que tan indispensable nos es en el en el primer año de nuestra empresa. Ya puede usted figurarse cómo estoy de trabajo con esta nueva tarea que me cae sobre los hombros y sin poder desprenderme de ninguna de las anteriores.

Gracias de nuevo y los más cordiales recuerdos de su afectísimo

Pedro Salinas

[Manuscrito] ¿Qué tal la *Antología*?

9

[Mecanografiada]

[Nueva York]

30 de diciembre de 1932

Sr. D. Pedro Salinas

Medinaceli 4

Madrid

Querido Salinas:

Recibo su carta del 25 de noviembre y pueda usted estar seguro de que los planes de su venida aquí de que hablamos en España se llevarán a cabo a la primera oportunidad que se presente. Habíamos pensado en el verano

²⁴ Onís no llegó a dictar ningún curso en la Escuela de Verano de Santander.

próximo, en caso de que yo me fuera a España; pero como desgraciadamente y contra toda mi voluntad tendré que quedarme aquí por no tener seguridad de ciertos asuntos privados estén arreglados para entonces, no será posible que venga usted a sustituirme. Este verano vendrá en cambio Aurelio Viñas²⁵ a tomar el puesto de [Ángel] del Río,²⁶ sustitución que ya teníamos acordada desde hace tiempo y que en cualquier caso a usted no le hubiera convenido económicamente.

Para dar conferencias en diversas universidades es mejor, como usted dice, venir en el invierno, pues en el verano no es posible hacer otra cosa que dar los cursos de la universidad donde se venga a enseñar. Pero no es posible ni costear los gastos de viajes solo con conferencias sueltas. Estas hay que darlas en combinación con un nombramiento de "Visiting Professor" durante cuatro, seis u ocho meses. En Columbia es esto posible solo cuando uno de nosotros se marcha con licencia por ese mismo tiempo, cosa que puede ocurrir, pero que no ocurrirá el curso que viene.

Cuando mis asuntos se arreglen en España, yo iré allá sin duda todos los veranos, y en este caso podría usted venir aquí en el verano de 1934. También es posible que me conviniera estar en España alguna vez durante el invierno. Mientras una de estas posibilidades no llegue, tenemos solo que esperar que alguna otra universidad.

[Federico de Onís]

²⁵ Aurelio Viñas (1892-1958) fue catedrático de Historia de la Universidad de Valladolid, y director adjunto, desde su fundación en 1929, del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de la Sorbona en París.

²⁶ Ángel del Río (1901-1962) fue escritor y profesor de español. Desarrolló casi toda su carrera profesional en la Universidad de Columbia, donde trabajó junto Federico de Onís, en especial, en las actividades del Hispanic Institute. Cuando Onís se jubiló en 1954, le sustituyó como director tanto de la *Revista Hispánica Moderna* como del Hispanic Institute.

10

[Mecanografiada]
[Nueva York]
23 de octubre de 1933
Sr. D. Pedro Salinas
Centro de Estudios Históricos
Medinaceli, 4
Madrid

Querido Salinas:

Como le anuncié el año pasado, le escribo para invitarle a enseñar en esta Universidad el próximo curso de verano, del 9 de julio al 17 de agosto. Su trabajo consistirá en dos cursos de clase diaria (excepto los sábados) o sea dos cursos de treinta clases cada uno. El salario máximo que se pagará este año a los profesores visitantes extranjeros se ha fijado en \$850 y es el que recibirá usted en dos mitades pagaderas el 30 de julio y el 1 de agosto. Quiere esto decir que deberá traer dinero suficiente para sus gastos de viaje y de estancia en Nueva York hasta que cobre su primer cheque el 30 de julio. Como sus gastos de viaje no deben costarle más de \$250, suponiendo que no haya modo de que arregle usted en España algún modo más económico, y los gastos de estancia aquí pueden no exceder de otros \$250 y aún no llegar a esta cifra, puede usted estar tranquilo respecto a la parte económica. En años anteriores los sueldos eran algo mayores: pero la crisis actual ha obligado a reducirlos.

En cuanto a los cursos yo le propondría que diera uno sobre Literatura contemporánea y otro sobre un asunto que usted elija, advirtiéndole que debe ser un asunto de amplitud o de importancia, por ejemplo, una época de la literatura o un género o escuela, o un autor individual si es de primera importancia.

Debíamos haber hablado antes de los cursos, porque el caso es que ahora necesito contestación inmediata de usted no solo sobre su aceptación sino sobre los cursos que ha de dar usted y que deben salir en el catálogo que se imprime

durante el mes de noviembre. Por eso le ruego que al recibo de esta me envíe un cable diciéndome; sí o no, y en caso de afirmativo añadir en forma breve el tema del otro curso (por ejemplo: Renacimiento, comedia, clásica, mística, novela siglo XIX, Lope de Vega, Rubén Darío, etc.). En caso de que no esté usted seguro de que pueda venir, será mejor decir: no, y dejar su venida para otro año.

Como le dije, esta invitación está basada en el hecho de que yo iré a España el verano próximo. Pueden, por lo tanto, contar conmigo para los cursos de Santander, si puede usted repetir la invitación que no pude aceptar el verano pasado.

Le abraza

[Federico de Onís]

11

[Mecanografiada]

[Membrete:] Universidad Internacional de Verano en Santander

[Madrid]

9 de noviembre de 1933

Mi querido Onís:

Muchas gracias por su invitación para ir el próximo verano a Columbia. Ya sabe usted que el conocer América es uno de mis más vehementes deseos, y quizá por eso [estoy] constantemente contrariado. También en esta ocasión porque desgraciadamente no puedo aceptar su oferta. Estoy sujeto indisolublemente por el verano próximo a la Universidad Internacional, cuyo primer curso ha sido, aunque trabajoso para mí, un gran éxito, y hace concebir las mejores esperanzas para el próximo. Precisamente las fechas que usted me propone comprenden la parte central de ese curso. De no haber sido tan urgente la necesidad de la respuesta, podría haber intentado un arreglo, de esta manera no. Reciba pues mis más sinceras gracias, mi amigo Onís, y apúnteme como primero en la cola para un curso, no de

verano si es posible, y en todo caso, y si no hay otro remedio, para el curso estival de 1935, si todavía siguen ustedes invitándome y yo sobrevivo.

Mucho me alegro de que venga usted a España este verano. El Comité de Estudios de la Universidad Internacional está en estos momentos elaborando el programa para 1934. El curso que le ofrecimos a usted el año pasado no se puede dar este, porque estaba incluido en un tema "el siglo XVI", que no figurará en el programa de este año; pero no hay que decir que pondré el mayor interés en que usted enseñe en nuestra Universidad, incorporándose, aunque solo sea por unos días a la universidad española, en que tanta falta haría usted ya trataré de la cuestión con el Comité de Estudios y escribiré a usted lo que haya.

¿Y esa antología? Los aficionados a la poesía y amigos de usted la esperamos con impaciencia. En el Centro aún con más, como usted sabe. Ya que hablamos de poesía le anuncio para pronto el envío de un libro mío, que ha sido milagrosamente posible en este torbellino de quehaceres y preocupaciones diarias²⁷.

Gracias de nuevo y un abrazo de afectísimo
Pedro Salinas

²⁷ En 1933, además de sus labores profesionales y la organización de la Universidad Internacional de Verano en Santander, Salinas publicó una *plaque* titulada *Amor en vilo* (Madrid, La tentativa poética), en ella se incluyeron varios de los poemas que incorporó en su obra *La voz a ti debida* (Madrid, Signo/Los Cuatro Vientos), publicada como un volumen en diciembre de 1933 (*Obras completas III* 1529). *La voz* inició su ciclo de poesía amorosa, compuesto además por *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1937-38). Esta trilogía fue inspirada por la profesora estadounidense Katherine Reding (más adelante Whitmore), a quien conoció en el verano de 1932 y con quien sostuvo una relación hasta 1937. El 7 de septiembre de 1933, Salinas le escribió a ella sobre la obra poética: "Porque en un raro azar, paralelamente a la U.I. [Universidad Internacional] se iba haciendo mi libro de versos [*La voz*], el que más contento me tiene, el que más directa y hondamente me expresa. Ahí sí que me encuentro, ese sí que soy yo, sin dudar. Y ese yo es el que quiero, el que deseo que viva porque es el tuyo, el que tú suscitaste, el que has sacado de mí, amor de mi vida" (*Obras completas III* 430).

12

[Mecanografiada]
[Membrete:] Universidad Internacional de Verano en
Santander
[Madrid]
7 de diciembre de 1933
Señor Don Federico de Onís

Mi querido amigo:

Hemos ultimado, [Tomás] Navarro y yo,²⁸ el programa del Curso de Extranjeros de Santander. No quiero que al venir a España, deje usted de visitarnos y ayudarnos con su colaboración y consejo en nuestra empresa. Hemos hablado Navarro y yo de lo que podría usted hacer, y se nos ocurre que lo mejor serían dos conferencias sobre la literatura hispanoamericana con toda libertad por parte de usted para tratar el tema que desee y como quiera. Por consiguiente, hemos anunciado en el programa: "La Literatura hispanoamericana moderna. Aspectos generales". Perdone usted este abuso de confianza: el programa está en la imprenta y nos causaría grave trastorno esperar una respuesta suya. Acepte pues, le ruego, y luego haga dentro de esa forma titular de sus conferencias, lo que crea más oportuno. La Universidad Internacional [le] ofrecerá a usted alojamiento durante la semana en que se desarrollan sus conferencias, y la suma de 500 pesetas como módica indemnización. En cuanto al viaje, las compañías, esperemos con-

²⁸ Tomás Navarro Tomás (1884-1979) fue filólogo, lingüista y profesor. Al momento de la carta trabajaba de manera cercana con Salinas y Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, donde, desde 1914, dirigía el Laboratorio de Fonético Experimental. En 1939 se desterró, vía Francia, a los Estados Unidos y llegó a la Universidad de Columbia. Allí se desempeñó como profesor de Filología y colaboró con Onís en varios proyectos del Hispanic Institute hasta su jubilación en 1952.

cedan como el año pasado una bonificación de un 40% sobre el precio ordinario de los billetes.

Le repito que nuestro deseo es que asista usted a nuestro trabajo y vea lo que es la flamante Universidad, con su mucha experiencia de estas cosas.

Gracias anticipadas y en espera de su respuesta sabe es siempre su muy afectísimo.

Pedro Salinas

13

[Mecanografiada]

[Nueva York]

11 de abril de 1934

Sr. D. Pedro Salinas

Medinaceli 4

Madrid, Spain

Mi querido amigo:

Debía haberle escrito aceptando su invitación del 7 de diciembre para dar dos conferencias en el curso de Santander; pero como ya antes le había manifestado mi deseo de enseñar en dicho curso, creí que estaba implícita mi aceptación. Por eso no le escribí entonces; pero lo hago porque ha llegado a mis manos un programa del curso en el que veo que empieza el 1 de agosto y no el 15 de junio como yo había supuesto a juzgar por las fechas que se dan en el membrete de sus cartas. Conforme a esta idea equivocada pensé que podía dar mis conferencias a fines de junio, antes de regresar a Nueva York a donde debo volver el 9 de julio. Como usted no pudo aceptar nuestra invitación para venir este año y era tarde para encontrar otro profesor, tuve que decidir quedarme yo en el verano, cosa que por otros motivos además tenía ciertas ventajas para mí. En esta situación me será imposible asistir al curso de Santander. Espero que la supresión de dos confe-

rencias no causará trastorno de importancia y que les será fácil llenar ese vacío.

No necesito decirle que siento mucho no poder realizar el deseo de estar con ustedes este verano en Santander. Pasaré en España el mes de junio y espero tener entonces el gusto de verle.

Recibí su nuevo libro y con el agobio de trabajo que tengo sobre mí, no he podido escribirle y darle las gracias por placer que he tenido al leerlo. Pues aun me queda algún tiempo para leer, aunque no tenga todo el que necesite para escribir.

Le abraza
[Federico de Onís]

14

[Mecanografiada]
[Membrete:] Universidad Internacional de Verano en Santander
[¿Madrid?]
3 de mayo de 1934

Sr. Don Federico de Onís
Mi querido amigo:

Recibo su carta y siento muchísimo que no podamos contar con sus dos conferencias y con su presencia en nuestra Universidad que tan útil nos hubiera sido para conocer el juicio que a usted, tan experto en cosas de organización, le merecía lo de Santander. Por lo menos tendré el gusto de verle en el mes de junio y de hablar con usted de eso y de muchas cosas más.

Sigo en mi idea de ir a New York si ustedes me necesitan en el verano de 1935. Piénselo, y en junio ya hablaremos y dejaremos las cosas arregladas.

Gracias por las palabras con que usted acusa recibo de mi libro, verdadero milagro caído no sé cómo ni de

qué cielo en medio del periodo más ajetreado de mi vida.²⁹

No deje de avisarme cuándo viene y entretanto reciba los cordiales saludos de su afectísimo

Pedro Salinas

15

[Mecanografiada]

[Nueva York]

4 de octubre de 1934

Sr. D. Pedro Salinas

Centro de Estudios Históricos

Medinaceli 4

Madrid, Spain

Querido Salinas:

He esperado la carta que me prometió en Madrid sobre su venida el verano próximo. Como el programa tiene que estar hecho antes del 29 de octubre, escribo hoy a Pastor invitándole.³⁰ Siento que no haya usted podido arreglar sus cosas de modo que le permitiera venir como usted y yo deseábamos.

Le abraza

[Federico de Onís]

²⁹ Al momento de la carta, Salinas tenía a su cargo la dirección de la escuela de verano para extranjeros y de la Sección de literatura contemporánea del Centro de Estudios Históricos. Era, además, secretario general de la Universidad Internacional de Verano en Santander (*Obras completas III* 1528-9).

³⁰ Puede tratarse de Fulgencio Díez Pastor, diputado durante la Segunda República y vinculado a ambiente artístico de Madrid en las vanguardias (Baltar Rodríguez 327).

16

[Mecanografiada]
[Membrete:] Instituto de las Españas en los Estados Unidos
[Nueva York]
1° de octubre de 1936
Professor Pedro Salinas
Department of Spanish
Wellesley College
Wellesley, Mass.

Querido Salinas:

He tardado en contestar su carta del 24 porque mi trabajo en la Universidad no hasta esta semana y solo desde ahora estoy fijo en Nueva York excepto los fines de semanas que paso en el campo.³¹ Si fuera necesario que nos viéramos enseguida me estaría aquí el fin de semana o le llevaría conmigo al campo para hablar de sus asuntos. Pero no lo creo necesario, aunque tengo gran impaciencia por verle. Como no será fácil que venga usted a Nueva York en los días de semana, podríamos arreglar sus asuntos por carta y vernos cuando a usted le convenga venir a Nueva York. Yo salgo al campo el sábado por la mañana. Si usted encuentra fácil venir a Nueva York un viernes, podemos vernos ese día y pasar el *weekend* juntos, si usted puede hacerlo.

Todo está arreglado desde que usted me escribió para que sea usted el conferenciante oficial del Instituto esta año.³² El Institute of International Education lo anunciará

³¹ En la casa de campo de Onís, ubicada en Newburgh, al norte de la ciudad de Nueva York, pasó unos días Federico García Lorca en septiembre de 1929. La visita fue parte del año que permaneció el poeta granadino en América. Las impresiones de su viaje figuraron en su obra póstuma *Poeta en Nueva York* (New York, W.W. Norton, 1940).

³² No se ha encontrado información sobre estas conferencias. Se tiene constancia de que en 1937, invitado por Turnbull Poetry Lecture Founda-

así en su boletín apenas le demos todos los datos. Yo les envié los que usted me mandó; pero ahora convendría precisar más exactamente los títulos de sus conferencias. También hay que precisar las fechas que tiene usted libres durante su estancia en Wellesley, para que el Institute of International Education pueda tener seguridad al arreglar las fechas en que puede usted ir a otras instituciones.

Claro está que podríamos arreglar todo esto más rápidamente hablando si usted puede venir a Nueva York el viernes de esta semana o de la semana que viene. Pero si usted me contesta dándome estos datos, yo me comunicaré con el Institute of International Education y además escribiremos las cartas necesarias para dar cuenta de su estancia aquí.

El Instituto de Españas desearía hacer un reconocimiento público de su llegada mediante una recepción que podría celebrarse el lunes 2 de noviembre.³³

Ángel del Río volvió con su familia. Todos nos alegramos de que esté usted aquí y deseamos verle.

Esperando tener pronto ese placer, le saluda con el afecto de siempre

Federico de Onís

P.D. Si decide usted venir a Nueva York, en caso de que llegue aquí a cualquier hora durante el día entre las 9 de la mañana y las 5 de la tarde, puede tomar un taxi en la estación y dirigirse a la Casa de las Españas, 435 West 117th Street. Si llega después de las 5 puede tomar

tion, dictó un ciclo de seis conferencias en la Universidad de Johns Hopkins (Maryland). En 1940, el contenido de las charlas fue editado como *Reality and the Spanish Poet* (Baltimore: Johns Hopkins UP).

³³ No se halló documentación del reconocimiento. En una carta del 18 de febrero de 1937, Salinas le escribió a su esposa Margarita Bonmatí desilusionado con el trato de Onís: "se está comportando conmigo del modo más reservón y roñoso posible. Tanto en el terreno privado como en el académico. Ni siquiera me ha invitado a comer en su casa, lo cual es ya grosería" (*Obras completas III* 590).

un taxi y dirigirse a mi casa, 35 Claremont Avenue. Será la manera más sencilla de encontrarnos. Pero debe usted recordar que los sábados no estoy en Nueva York. Para telefonar puede usted hablarme entre 7:30 y 8:00 a University 4-4640.

17

[Mecanografiada]

[Membrete:] Instituto de las Españas en los Estados Unidos

5 de octubre de 1936

Professor Pedro Salinas

Department of Spanish

Wellesley College

Wellesley, Mass.

Querido Salinas:

Recibo su carta del 1 de octubre que se ha cruzado con la que yo le escribí en la misma fecha.

Como le dije en ella podremos vernos en Nueva York si viene usted el jueves o el viernes. Me encontrará usted en la Casa de las Españas hasta las 5 y en mi casa, 35 Claremont Ave. Desde las 7 de la tarde en adelante. Si para no perder clases ahí le conviene que nos veamos en sábado y domingo, podemos ir juntos al campo, si llega usted a Nueva York el sábado antes de las 12. El sábado próximo tengo que quedarme en Nueva York hasta esa hora porque doy una conferencia aquella mañana.

Le abraza

Federico de Onís

18

[Mecanografiada]
Wellesley [Massachusetts]
8 de octubre de 1936
Sr. D. Federico de Onís.

Mi querido Onís:

He recibido sus dos cartas. Estoy conforme con usted en que no es preciso que nos veamos enseguida. Pero sí es conveniente. Y además tengo ganas de charlar con usted un rato, he combinado un viaje a Nueva York, para el fin de semana que viene. Iré en aeroplano, porque de otro modo no puedo llegar a esa el viernes por la tarde, ya que tengo una clase que termina a las 3:30. Se llega en el avión a las 7:30 según parece, pero supongo que después, desde el campo de aviación hasta el centro de la ciudad se tardará bastante. De manera que podemos citarnos a las ocho de la noche el viernes 16, donde me diga usted, para cenar, si no es muy tardía la hora en estas tierras, y en todo caso para vernos y hablar. Y así usted está libre el sábado por la mañana para irse a su campo. Yo, aunque agradezco su oferta, no acepto esta vez porque estoy citado para el sábado con dos amigos franceses para ir al teatro. Resérveme usted pues lo que pueda de la noche del viernes.

Del asunto de mis conferencias hay mucho que hablar. Deseo dar el mayor número posible, por viajar y conocer el país y ganar algún dinero, que ahora me hace mucha falta. Pero tengo que inventarlo todo de nuevo porque me he venido a América sin un papel, una nota ni un libro. Todo está en Madrid, Dios sabe cómo, y desde Santander no hubo modo de poder hacer que me mandasen nada. Mi situación aquí es por consiguiente de terrible desnudez. Tengo que torear a cuerpo limpio, o rehacer, gracias a la memoria y a un trabajo difícil, lo que allí tengo escrito y hecho. De manera que no puedo, por ahora, hacer una lista completa de los temas que voy a tratar, porque no sé los que puedo tratar. Hablaremos de eso. Por lo pronto podría rehacer más fácilmente algunas cosas, por ejemplo:

La generación del 98. Su ser y su razón de ser.

El conflicto entre el espíritu del 98 y el modernismo.

Galdós, síntesis de la novela española del siglo XIX.

La obra de Pereda a la luz de la oposición entre el cultismo y populismo.

Las tres Españas de 1835. (Sobre la formación de la conciencia y la sensibilidad española del siglo XIX).

Mundo real y mundo poético. (Las relaciones de la poesía y la realidad en la lírica española desde el Renacimiento al siglo XX).

Castilla como paisaje espiritual del 98. (Explicación en profundidad del castellanismo de esa generación).

El tema del tiempo en Azorín y Baroja.

La poesía de Federico García Lorca.

La poesía de Jorge Guillén.

[Manuscrito] *Los caracteres del romanticismo español*

Todo esto son temas en guerrilla, puras propuestas que ya trataré con usted, cuando nos veamos. Usted puede decirme qué clase de temas interesan aquí, y qué auditorios son los que me esperan. (¡Vamos, los que yo espero!). También le diré entonces las fechas de que dispongo. Mi día libre es el jueves. En vacaciones del Wellesley no se podrá hacer nada porque supongo que también las habrá al mismo tiempo en las otras universidades.

Nada más por hoy. Gracias por sus cartas. Yo estoy encantado aquí, por la tranquilidad y hermosura del paraje y lo grato del College. Saludos a del Río, y enhorabuena su retorno. Y a usted un abrazo de su afectísimo

Salinas

Shepard House.

Wellesley, Mass.

[Manuscrito:] No sé nada de Madrid. [Américo] Castro está en París, creo.

19

[Mecanografiada]
 Shepard House
 Wellesley [Massachusetts]
 23 de octubre de 1936
 Sr. D. Federico de Onís

Mi querido Onís:
 He aquí las fechas en que estoy libre en Wellesley.
 Christmas vacation. Diciembre 17 hasta enero 6.
 Mideyears. Febrero I a II.
 Spring vacation. Marzo 25 a abril 5.
 Memorial Day. Mayo 31.
 Examinations. Junio 7 al 16.
 El curso termina el 21 de junio.

En cuanto a las horas y días libres durante el curso, dispongo del tiempo comprendido entre las 11:30 del miércoles y las 11:30 del viernes, es decir, de unas 48 horas, pero teniendo que incluir en ellas lo destinado a los viajes. No creo pues que pueda ir muy lejos. Los viernes termino a las 3:30 y estoy libre hasta el lunes a las 10:30.

Temas de las conferencias:

La generación del 98 y el Modernismo: sus contactos y sus diferencias.

La síntesis de la novela española moderna en la obra de Galdós.

El valor del costumbrismo romántico para la historia de España del siglo XIX. (Las tres Españas de 1835).

El romanticismo español. Sus rasgos distintivos dentro del movimiento romántico universal.

Castilla como paisaje espiritual de la generación del 98.

El tema del tiempo en Azorín y Baroja.

Dos poetas de hoy: Jorge Guillén y Federico García Lorca.

Si quiere algún dato más, pídamelo. No olvide mis deseos y con mis gracias repetidas reciba un abrazo de su afectísimo

[Pedro Salinas]

20

[Mecanografiada]
15 de febrero de 1937
Sr. Don Pedro Salinas
Wellesley College
Wellesley, Ma.

Mi querido amigo:

He tenido correspondencia con algunas personas acerca del incidente de Yale. Le interesará saber lo que el profesor [John Driscoll] Fitz-Gerald³⁴ me dice que le han escrito al Dr. [Stephen] Duggan,³⁵ que copio a continuación:

"I have heard of the attitude taken by Miss Solano³⁶ against Professor Salinas and you are quite right in terming it an «unwarrantable piece of inherence». Seldom has great discourtesy been shown to a visiting scholar from another country. Several persons have written to me about it and, when I saw Professor Salinas recently, I talked it over with him. He was very much hurt and depressed at the charges. I am writing a strong letter of protest to Miss Solano and sending a copy of the letter to the Superintendent of Schools in Boston. I hope that adequate action

³⁴ John Driscoll Fitz-Gerald (1873-1946) fue un hispanista estadounidense y profesor egresado de la Universidad de Columbia, donde también enseñó.

³⁵ Stephen P. Duggan (1870-1950) fue profesor de educación. Fundó y dirigió, desde 1919 hasta 1946, el Institute of International Education, organismo que fomentaba el intercambio de estudiantes extranjeros a los Estados Unidos.

³⁶ María A. Solano, directora de lenguas extranjeras modernas del sistema educativo público de la ciudad de Boston. Según Cross Newman, en diciembre de 1936 Salinas debía dar la charla "España, país de cruces" a la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. "El doble sentido de la palabra «cruces» provocó una interpretación errónea. Debió pensarse que Salinas quería hablar de la Iglesia en España" (276). El comité organizador rechazó su intervención.

may be taken to assure Professor Salinas that freedom of teaching and listening has not yet been destroyed in the United States”.

He recibido varias cartas de instituciones interesadas en conferencias de usted y las he transmitido al Institute of International Education. Supongo que este instituto estará en comunicación con usted.

Le saluda afectuosamente
[Federico de Onís]

21

[Manuscrita]
[Membrete:] Instituto de las Españas en los Estados Unidos
[Nueva York]
14 de octubre de 1937

Querido Salinas:

Desde que nos separamos tan abruptamente en medio de la Quinta Avenida, quería escribirle para darle las gracias por su amable invitación y por el buen rato que pasamos juntos. Esto, en nombre de mi mujer³⁷, y en el de ella también y en el mío, quiero añadir que dispone usted de nosotros para cualquier cosa que necesite su familia a su llegada.

Le abraza
Federico de Onís

³⁷ Harriet (Wishnieff) de Onís (1895-1976) editó y tradujo más de cuarenta obras del portugués y el español al inglés. Entre estos libros se encuentran trabajos de Alejo Carpentier, Jorge Amado, Alfonso Reyes y Ernesto Sábato. Se casó con Federico de Onís en 1924 (Livingstone).

22

[Mecanografiada]
[Membrete:] Wellesley College
[Massachusetts]
16 de noviembre de 1937
Professor Pedro Salinas
Wellesley College
Wellesley, Massachusetts

Mi querido amigo:

Sentí mucho no poder verlo a usted y a su familia; pero no volvió usted a comunicarse conmigo y yo, al tratar de hacerlo con usted, me equivoqué de hotel, porque se me había metido en la cabeza que estaba usted en el Biltmore y no en el Commodore, como me han dicho después.

Le envío la adjunta carta que he recibido del Dr. [Ricardo Joaquín] Alfaro, Ministro de Panamá y director del Instituto de Washington.³⁸ Le ruego me diga si le es posible aceptar esa invitación y detenerse en Washington un día en su viaje semanal a Baltimore.³⁹

He escrito al Sr. Alfaro preguntándole cuál es la cantidad máxima que pueden pagar por la conferencia, porque según entiendo el Instituto de Washington no puede pagar lo mismo que las universidades. Pero es posible que si le es fácil parar allí este usted dispuesto a dar una conferencia por la remuneración que le puedan pagar.

Deseando que su familia esté bien, le saluda su amigo
[Federico de Onís]

³⁸ Ricardo Joaquín Alfaro (1882-1971) fue presidente de Panamá entre 1931 y 1932. A lo largo de su carrera profesional desempeñó cargos en los que representó a su país en Estados Unidos y allí, desde 1933 hasta 1936, trabajó en calidad de ministro plenipotenciario.

³⁹ Entre 1936 y 1939, Salinas fue profesor visitante en Wellesley College a la vez que en The Johns Hopkins University. En 1940, se incorporó al Departamento de Lenguas Románicas de esta institución, donde permaneció hasta su muerte en 1951 (*Obras completas III* 1529-30).

23

[Mecanografiada]
 [Massachusetts]
 16 de noviembre de 1937
 Sr. D. Federico de Onís.

Mi querido amigo:

Estuve con los míos en New York día y medio. Y no telefoneé a ustedes porque mi familia⁴⁰ era paleta primeriza en la ciudad y no quería cargar ni sobre Harriet [de Onís] ni sobre usted esas obligaciones hacia el forastero, tan latosas. Me limité a enseñarles lo que pude y nos vinimos corriendo a Wellesley. Cuando vayamos a New York escribiré a usted para que puedan encontrarse nuestras mujeres, lo cual deseo vivamente.

Gracias por transmitirme la invitación del Sr. [Ricardo Joaquín] Alfaro. Haga usted el favor de decirle que acepto con mucho gusto, y en las condiciones económicas que sean usuales en esa sección de Washington. Mi única observación es respecto al día. Acabo mis clases en Johns Hopkins a las once de la mañana, de sábados alternos. Podría, pues, dar la conferencia un sábado por la tarde o noche. Es el único día disponible. En este año, y antes de las vacaciones, veo que me corresponde el día 4 de diciembre. ¿Les conviene esa fecha? Si no podemos dejarlo para después de Navidad, en enero o febrero. En cuanto a tema creo que conviene elegir uno de tipo general, por ejemplo: *La novela del siglo XVI y el sentido humanista de España*.

Le agradeceré diga al Sr. Alfaro que si se deciden por el 4 de diciembre me escriba enseguida. Mi familia está

⁴⁰ Al comienzo de la Guerra Civil, la familia de Salinas –compuesta por su esposa Margarita Bonmatí y sus hijos Soledad (“Solita”) Salinas y Jaime Salinas– vivió entre Francia y Argelia. No fue hasta octubre de 1937 que pudieron trasladarse a Estados Unidos. Anticipando su llegada, el 1 de octubre, le carteo a Margarita: “Escribo el nombre de este mes con mucha confianza, Marg. Es el que nos va a reunir” (*Obras completas III* 643).

muy bien y muy contenta en América. Los chicos ya han empezado a ir a la escuela. Creo que se aclimatarán bien.

Mis saludos a su señora, y muchos recuerdos a Don Ramón [Menéndez Pidal].⁴¹

Para usted los recuerdos cordiales de su amigo
Pedro Salinas

24

[Mecanografiada]
[Membrete:] Wellesley College
28 de noviembre de 1937

Mi querido Onís:

Creo que conoce usted a Miss Edith Fishtine,⁴² antigua discípula mía de Madrid, que tiene publicado un trabajo sobre "Juan Valera como crítico literario". Es profesora en Simmons College, Boston, y una de las personas más inteligentes y más conocedoras de España que hay por esta tierra. Se propone ahora escribir un libro sobre [Leopoldo Alas] Clarín, para el que tiene tomadas muchas notas. Un avance de ese libro es el artículo que envió a usted por este mismo correo, sobre los comienzos de la carrera de Clarín. Como verá usted ha aprovechado escritos de Alas, perdidos en periódicos viejos, y hoy casi inaccesibles. No solo desde el punto de vista documental, sino en sus juicios sobre la formación intelectual de Clarín, me parece este artículo de mérito sobrado para merecer la publicación. Y me permito mandárselo a usted con el ruego de que si abunda usted en mi parecer apadrine este trabajo

⁴¹ En otoño de 1937, Ramón Menéndez Pidal ofrecía dos cursos en la Universidad de Columbia, *La historia de la lengua española* y *Los problemas de la épica y el romancero*.

⁴² Edith (Fishtine) Helman (1905-1994) fue profesora en Simmons College, Boston, y amiga cercana de la familia Salinas y de Jorge Guillén. Tradujo al inglés las conferencias de Salinas, *Reality and the Poet* (Baltimore, Johns Hopkins UP) en 1940. Ver la segunda nota a la carta 16.

con *Romanic Review*,⁴³ de la que usted es consejero. Muchas gracias anticipadas.

Por aquí no hay novedad. He escrito a Don Ramón [Menéndez Pidal] invitándole en nombre del Departamento, a venir en enero. Haga usted lo posible por animarle. Espero que el proyecto de usted a favor de la formación de un grupo de amigos de Don Ramón vaya por buen camino. Aquí cuenta usted con todos nosotros.

Yo no sé aun si iré a México⁴⁴ en las vacaciones de Navidad. De no ir, pasaré unos días en New York con mi gente y aprovecharé la ocasión para que se conozcan nuestras familias.

Entretanto reciba usted los cordiales saludos de su amigo y compañero

Pedro Salinas

Supongo que llegaría a su poder a tiempo mi respuesta a la carta sobre la conferencia en Washington. No he recibido noticias de allí.

25

[Mecanografiada]

[Membrete:] Wellesley College

[Massachusetts]

26 de abril de 1938

Mi querido Onís:

¡Qué alegría me ha dado leer su carta en *La Prensa*!⁴⁵

Claro es, decisiones como la de usted nacidas en lo hondo

⁴³ Ver Edith Fishtine. "Clarín in His Early Writings", *Romanic Review*, vol. 29, núm. 4, 1938, pp. 325-42. Sobre su estudio de Juan Valera, ver Edith Fishtine. *Don Juan Valera, the Critic*, Bryn Mawr, 1933.

⁴⁴ En septiembre del 1937, Salinas viajó a México, donde, en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad capital, presentó la conferencia "Mundo real y mundo poético" (*Obras completas III* 1530).

⁴⁵ En 1938, Onís hizo público su repudio al fascismo: "Aunque no soy político, soy, he sido y seré siempre un hombre que pone la libertad, la democracia y la justicia social por encima de todo. Nunca he hecho una decla-

de la conciencia, no necesitan aprobación más que de uno mismo. Por eso sería indelicado quizás darle a usted ninguna forma de enhorabuena por su acto. Pero permítame que le exprese, sencillamente, la alegría que he sentido antes su noble y clara actitud.

Vienen tiempos muy difíciles. Su decisión de usted de seguir trabajando por nuestra España, no por la de ellos, nos tiene que dar ánimos a todos. España no está solo dentro de sus fronteras: vive España allí donde haya españoles que la vivan, con verdad y fe. Usted ha vivido España, en New York, con encendimiento y lealtad, muchos años. Yo ahora, empiezo a pasar por el mismo trance, en momentos más trágicos, y por eso acojo con tanta alegría esa decisión de usted que tan fecunda puede ser en resultados, por su personalidad y por la influencia del Instituto.

Un abrazo de su amigo
Pedro Salinas

26

[Manuscrita]
[Membrete:] Columbia University
[Nueva York]
10 de agosto de 1938

Querido Salinas:

Hace tiempo que quería haberle dado las gracias por su magnífico poema tan bellamente editado en México⁴⁶

ración de adhesión a ningún régimen o partido político durante la monarquía ni la República; pero en el momento crítico actual en que se encuentra, en peligro un gobierno que en circunstancias difícilísimas ha logrado organizar a un pueblo heroico que está muriendo por las ideas en que yo creo, yo declaro mi solidaridad completa con ese pueblo y su gobierno" (Cit. en Naranjo Orovio y Puig Samper 314-5). Dirigió esta declaración pública a Antonio Machado y a Tomás Navarro Tomás.

⁴⁶ Se refiere a la *plaque* titulada *Error de cálculo* (México, Fábula, 1938) que corresponde a su obra *Largo lamento*. Sobre este poema le escribió a

y por el libro de sus poesías traducidas al inglés.⁴⁷ Pero siempre ando retrasado en mi correspondencia. También quería darle las gracias por su cariñosa carta escrita con motivo a [Antonio] Machado y [Tomás] Navarro,⁴⁸ todo ello prueba de su buena amistad que tanto aprecio.

Le supongo al fin de su trabajo veraniego y espero que quizás después aparezca usted en Nueva York. Avíseme cuando venga para que podamos vernos. Yo estaré en el campo después de esta semana. Quizá usted y su familia, si vienen, quieran hacernos una visita en el campo.

Saludos a [Adolfo] Salazar⁴⁹ y reciba un abrazo de su buen amigo

Federico de Onís

27

[Mecanografiada]
Wellesley [Massachusetts]
12 de marzo de 1939

Mis queridos Onís y Navarro:

Dirijo esta carta a ustedes dos porque con los dos hablé del tema en cuestión y porque supongo que trabajarán ustedes en estrecha relación y en contacto con todas estas cosas.

Sigo pensando en la revista, y en las razones que [ilegible] alegó usted, Onís, y en las que yo expuse. Y veo como

Katherine Whitmore el 2 de mayo de 1938: "Ayer mandé un ejemplar del poema *Error de cálculo*. Es el ejemplar número 1. ¿Para quién iba a ser, sino para ti, Katherine? Todos los *números unos* de mis libros, desde hace seis años, te corresponden por derecho de inspiración" (*Obras completas III* 655).

⁴⁷ Se refiere a la antología bilingüe *Lost Angel and Other Poems* (Baltimore, Johns Hopkins University Press), traducida por Eleanor L. Turnbull y publicada en 1938.

⁴⁸ Ver carta 25 y la nota incluida en ella.

⁴⁹ Puede tratarse de Adolfo Salazar (1890-1958) músico, compositor y ensayista madrileño. En 1938, fue agregado cultural de España en Washington, D.C. Se trasladó a México en 1939 y permaneció allí hasta su muerte.

insuperables las dificultades que tiene el proyecto en gran escala, de una revista que buscara una gran masa de lectores hispanoamericanos, en cifras de treinta y cuarenta mil lectores.

1. Dificultades económicas. Por requerir un presupuesto de lanzamiento, sostenimiento muy elevado, sería más difícil hallar los fondos necesarios, tanto más cuanto que los donantes van a verse muy solicitados para otras necesidades apremiantes de los emigrados españoles.

2. Dificultades de organización. Como decía Onís, con mucha razón, para que esta revista en grande alcanzara la difusión y éxito necesario sería menester crear un organismo; pero no muy fácil. Y con eso, al hacer la vida de la revista dependiente del órgano administrativo crearíamos una dificultad más en el camino de su realización.

3. Razones de orden intrínseco. Creo que aquí es donde quizás podamos entendernos ahora mejor que el otro día. A mi juicio, los españoles que quedan fuera de España, necesitarán varias revistas o periódicos, de muy diversos propósitos: desde luego, y por lo menos un semanario político y general, de cuestiones del día, de información, etc., que es en general el periódico del pueblo español libre en el extranjero. Pero mi idea se ciñe a lo más delicado y débil de toda producción literaria, al pensamiento creador en verso o prosa, que se desentiende de circunstancia y número, y trabaja en una atmósfera reducida. Son dos necesidades, dos esferas, y deben tener dos órganos distintos. Una revista escrita por gente como Juan Ramón [Jiménez], [José] Bergamín, [Luis] Cernuda, Miguel Hernández, [Vicente] Aleixandre, etc., no podría ser jamás una revista de gran público. Intentar que ese grupo conquistara una masa enorme de lectores sería sacarlos de sus casillas o desnaturalizar su ser literario. No olvidemos que, aunque indecisas, las fronteras entre periodismo y literatura, son reales. El gran periódico hace falta, sí, pero yo no pensé al hablar a ustedes de él, porque no soy periodista, ni entiendo de eso, y porque estoy seguro que los

que deben hacerlo lo harán. Mi idea ha sido siempre la de defender la posibilidad de expresión y agrupación del grupo de escritores que, no por gusto, sino por fatal modo de ser, nunca pertenecerán a los llamados valores periodísticos, y que, sin embargo, son quizá los que están contribuyendo desde su independencia literaria, a la continuidad y futuro de las letras españolas. Esos son los que necesitan más protección. El proyecto de Onís se aproxima más a la empresa periodística, de alto rango, claro y de dignidad literaria, pero siempre encaminada, so pena de morir, al éxito numérico; revista que debe ser hecha por periodistas sin otra consideración que ese éxito. El mío, lo veo ahora claro, es otro: es el órgano de reunión de los valores más avanzados, finos e innovadores de nuestra literatura, donde al lado de autores consagrados como Jiménez, pueda el joven que empieza hacer su tentativa o su locura, sin miedo al juicio de un público de tipo medio.

Por todo esto mi proyecto se plasmaría en una revista mensual, de unas 120 páginas, tamaño corriente, con aspiración a tener de dos a tres mil lectores en Hispanoamérica y Europa, muy amplia de criterio, y que acoja a todo el que tenga algo bueno o nuevo que decir, sin capillismo, aunque con criterio, claro. Habría que encontrar fondos para lanzarla y sostenerla en su primera etapa aquí, en Estados Unidos. Pero sería mejor imprimirla en Cuba, en México, en Buenos Aires. En México, por ejemplo, hay una persona a quien todos queremos y respetamos, y que sería un excelente editor: [Enrique Díez] Canedo.⁵⁰ Si a Canedo se le dan \$1,000 americanos, que se conviertan en \$1,000 mexicanos, le ayudaremos mucho, y le podremos decir que consagre su tiempo y atención a la obra. Porque, claro, con este proyecto no sería posible traer a nadie de Europa, ni montar la redacción o administración aquí. Yo

⁵⁰ Enrique Díez Canedo (1879-1944) fue poeta y crítico literario español. Se exilió a México en 1939.

creo que ese tipo de revista podría estar en la calle dentro de dos o tres meses. Lo defiendo, entre otras cosas, porque la misma limitación natural de su objetivo, lo hace más viable. Y la viabilidad de cualquier proyecto me parece esencial.

En fin, ustedes verán. Lo que no tengo que decir, es que lo escrito no es más que una opinión y un voto. Pero que, si ustedes y las demás personas a quienes se pueda consultar, creyeran que no tengo razón, y adoptaran otro camino, yo retiro mi voto, y estoy dispuesto a ayudarles, si me necesitan, con el mayor entusiasmo, en lo que sea. Lo importante es que la revista, [ilegible], se haga.

Ah, creo que esa revista debía tener un comité de dirección, en que estuvieran representadas gentes de París, Buenos Aires, Estados Unidos (españoles, quiero decir) y un secretario de redacción: Canedo. Así nos evitamos el delicado problema del director, y podemos dar representación a varios grupos. Algo así como un Frente Literario Español Libre.

Procuraré pararme en New York en uno de mis próximos viajes a Baltimore, y desde luego les buscaré enseguida.

Entretanto ya saben ustedes que quiero lo que ustedes: que nos reunamos los españoles libres, cada uno en su esfera, para ayudarnos y ayudar, sobre todo a los compañeros, a poder seguir su labor creadora, que es lo único que no podrá ser vencido por ningún Franco.

Perdonen ustedes mi ardor proyectista y reciban ambos un abrazo de

Salinas

28

[Mecanografiada]
 [Nueva York]
 31 de marzo de 1939
 Professor Pedro Salinas
 Wellesley College
 Wellesley, Massachusetts

Querido Salinas:

Recibí su carta del 12 de marzo a la que no he podido contestar antes por la acumulación de trabajo en estos días. Hay que atender antes a los asuntos urgentes que surgen cada día y a los proyectos que caen más dentro de nuestro campo. El proyecto de revista literaria, sobre el que da usted tan buenas ideas en su carta, nos cae un poco lejos a [Tomás] Navarro y a mí, y por eso pensábamos siempre en que otros lo realizasen. Esperamos que con el tiempo vaya cuajando la idea y que llegue a realizarse cuando se forme el grupo de personas que pueden llevarlo a cabo.

Navarro y yo nos hemos ocupado, en cambio, en organizar la transformación de la *Revista Hispánica Moderna* en una revista más amplia que atienda a las necesidades filológicas y críticas que se han creado al desaparecer la *Revista de Filología Española*. Cuando estos planes se lleven a ejecución, será pronto, esperamos contar con su colaboración.

Le abraza
 Federico de Onís

29

[Mecanografiada]
 Wellesley [Massachusetts]
 3 de noviembre de 1939

Querido Onís:

¿Podría usted proporcionarme una lista de los españoles que aspiran a algún puesto en la enseñanza, en este

país? Supongo que no le será difícil y le agradecería que lo hiciese lo antes posible. Ya le diré de viva voz, cuando le vea en New York, para qué lo necesito.

Hace tres semanas no logré verle. Ya le contaría [Luis Álvarez] Santullano⁵¹ que le escribí para que nos citáramos por intermedio suyo, pero resultó que salía usted ese *weekend* a su finca. Tengo grandes deseos de que charlemos.

No le escribo más hoy porque salgo para Baltimore dentro de media hora y ando de prisa y corriendo.

Gracias anticipadas, saludos a Harriet [de Onís], y recuerdos a [Tomás] Navarro y a Santullano.

Un abrazo de su afectísimo,
Salinas

30

[Mecanografiada]

[Membrete:] Instituto de las Españas en los Estados Unidos

[New York]

13 de marzo de 1941

Professor Pedro Salinas

The Johns Hopkins University

Baltimore, Maryland

Querido amigo:

Varios amigos y discípulos de Mrs. Susan Huntington Vernon⁵² han acordado ofrecerle un homenaje como prue-

⁵¹ Luis Álvarez Santullano (1879-1957) fue pedagogo y vicepresidente de la Junta de Ampliación de Estudios. Durante su exilio fue profesor en la Universidad de Columbia, en Puerto Rico y, finalmente, en el Colegio de México.

⁵² Susan Huntington Vernon (1869-1946) fue profesora de pedagogía e hispanista estadounidense. A lo largo de su vida se dedicó a impulsar el intercambio educativo, particularmente el de las mujeres, entre Estados Unidos y España.

ba de agradecimiento por su constante y admirable labor hispánica. En nombre de dicho grupo me dirijo a usted para pedirle su adhesión al homenaje y una contribución variable que puede ser mayor o menor de un término medio de \$5.00.

El homenaje se celebrará en abril en la forma que se considere más duradera y adecuada, de la que le daremos cuenta oportunamente.

Le saluda muy cordialmente
Federico de Onís

31

[Mecanografiada]
[Membrete:] Columbia University
[New York]
1° de junio de 1941
Professor Pedro Salinas
Department of Romance Languages,
The Johns Hopkins University,
Baltimore, Maryland.

Querido Salinas:

Ángel del Río me entregó su carta del 31 de marzo en la que nos da usted algunas ideas acerca de la monografía que pensamos dedicarle.

He escrito a Margot Arce⁵³ pidiéndole los nuevos datos que tenga para la bibliografía que será completada por Miss [Sidonia C.] Rosenbaum⁵⁴ con los datos que nosotros tenemos en nuestra Bibliografía Hispánica, y con otros que se están investigando.

⁵³ Margot Arce de Vázquez (1904-1990) fue profesora y escritora puertorriqueña. En 1927, con la ayuda de Onís y de Thomas E Benner, canciller de Río Piedras, ayudó a fundar el Programa de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico.

⁵⁴ Sidonia C. Rosenbaum (1905- ¿?) fue hispanista y profesora en Hunter College, Nueva York.

Si como dice tiene usted fotografías además de las que nos ha enviado, le agradecería que nos las mandase. Se las devolveremos todas cuando estén hechos los fotogramados.

Si tiene usted una poesía inédita breve, que pueda caber en una página, podremos publicarla como autógrafo además de los apuntes de viaje por América que nos envió.

[Ángel] del Río ha terminado su estudio sobre usted⁵⁵ que ha resultado muy extenso y bueno y que prepara muy bien para el estudio especializado de [Leo] Spitzer.⁵⁶ Todo el material, excepto la bibliografía, está preparado para mandarlo a la imprenta en julio, de modo que el libro aparecerá en septiembre.⁵⁷

Deseando que pase buen verano, le saluda con el afecto de siempre su buen amigo
Federico de Onís

32

[Mecanografiada]
[Membrete:] The Johns Hopkins University
[Baltimore]
15 de septiembre de 1941

Mi querido amigo:
Pasé por Nueva York y pregunté por usted con deseos de verle. Me dijeron que estaba usted en su campo.

⁵⁵ Ver Ángel del Río, "El poeta Pedro Salinas: Vida y Obra," *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 1-32. Es el número dedicado al estudio de la obra de Pedro Salinas.

⁵⁶ El profesor de origen austriaco Leo Spitzer (1887-1960) fue crítico literario y colega de Pedro Salinas en la Universidad Johns Hopkins. La carta alude al estudio de Spitzer, en el número especial dedicado a Salinas en la *Revista Hispánica Moderna*: "El conceptismo interior de Pedro Salinas". *Revista Hispánica Moderna*, año 7, núms. 1-2, 1941, pp. 33-69.

⁵⁷ El número que dedicó la *Revista Hispánica Moderna* a Pedro Salinas fue publicado como libro en 1942. Ver Pedro Salinas, *Vida y Obra*, New York, Hispanic Institute, 1942.

Me he encontrado aquí con unos recortes de prensa sobre mis últimos libros. Como son de diarios poco accesibles en este país y que acaso no lleguen a conocimiento de ustedes le mando nota de ellos, para adicionarlos, si así le parece, a la bibliografía.

"Letras Españolas". (Sobre Literatura española, siglo XX.), por S.M. *El País*. Córdoba. (Argentina). 20 de julio de 1941.

"Los poetas frente a la realidad", por Guillermo de Torre. *La Gaceta*, Tucumán. (Argentina). 29 de junio de 1941.

En la sección Los libros, de la revista *Pensamiento Español*, año 1/No. 3, julio 1941. Buenos Aires, una nota por Guillermo de Torre, sobre "Literatura española, siglo XX".

Crónica literaria. (Sobre el mismo libro) por Ricardo Latcham. *La Nación*. Santiago de Chile. 18 de mayo de 1941.

Yo pasé mes y medio en Berkeley, muy bien. Y luego me fui a terminar el verano en Middlebury.⁵⁸ Allí me leyó Jorge Guillén el ensayo sobre Bécquer que le ha dado a usted para la revista, y que me gustó mucho. ¿No le parece a usted que el estudio, con las notas, que son una verdadera antología de textos de Bécquer sobre la poesía y su poesía, haría un tomito precioso para la colección del Instituto? Yo creo que por ser la primera obra en prosa de Guillén, y por tratar de un poeta un tanto público como Bécquer podría tener gran éxito de crítica y de venta.⁵⁹

Nosotros estamos poniendo casa.⁶⁰ (Que les ofrezco por suya, naturalmente, cuando esté puesta). De modo que yo desde que he venido no hago más que bregar con

⁵⁸ Durante los veranos del 1940 y 1941, Salinas fue profesor en la Summer School de la Universidad de California en Berkeley. Al culminar el curso, regresó a Middlebury, Vermont, a pasar unos días con su familia y con los Guillén. Con la excepción de ese año, desde 1937, Salinas dictaba cursos de verano en la Escuela Española de Middlebury College (*Obras completas III* 1529-30).

⁵⁹ Ver Jorge Guillén, "La poética de Bécquer", *Revista Hispánica Moderna*, año 8, núms. 1-2, 1942, pp. 1-42.

⁶⁰ Pedro Salinas compró casa en Baltimore (Maryland) en la 3521 de Newland Road (*Obras completas III* 1530).

obreros, pagar cuentas y observar con pasmo que otra vez empiezo a tener un hogar. *Amica America!*

Muchos saludos a Harriet [de Onís] y a don Juan,⁶¹ de nosotros, y un abrazo cordial de
Salinas

33

[Mecanografiada]
Middlebury [Vermont]
17 de julio de 1942

Querido Onís:

Desde hace doce días, cuando recibí el número último de la revista, estoy deseando escribir a usted y a [Ángel] del Río. Pero ha habido tal acumulación de trabajo en la escuela, de conferencias extraordinarias, visitantes iberoamericanos y clases, que no he tenido minuto libre. Lo que quería decirle y por fin le digo en estas líneas, es mi gratitud por el honor que me ha hecho la revista dedicándome tanto espacio y tan bien lleno.⁶² En cualquier momento lo hubiera agradecido como se debe; ahora, en que se encuentra uno desprendido de público inmediato, de crítica cercana, lo estimo más profundamente.

Por [Tomás] Navarro supe de usted. Que lo había pasado muy bien en Albuquerque. Y, noticias que me alegran mucho; que está usted trabajando en la segunda edición de la antología, y que saldrá un volumen de interpretación literaria del Quijote.⁶³ Las antologías más recientes, tan parciales, tan malintencionadas, y

⁶¹ Juan de Onís (1927-2019), hijo de Onís y de su esposa Harriet. Fue periodista corresponsal del New York Times.

⁶² Ver carta 31 y notas.

⁶³ Existe una segunda edición de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Nueva York, Las Américas Publishing Company) que se publicó en 1961. Por otra parte, en 1951 (Barcelona, Éxito), Onís sacó una edición anotada, con un estudio preliminar, de *El Quijote*.

deficientes,⁶⁴ colocan más y más a la de usted en su lugar. Y hacen más necesaria la segunda edición. Ojalá acierte Losada con un buen formato. A mí me están imprimiendo allí ahora el tomo de poesías.⁶⁵ Pero con las dificultades de comunicación acarreadas por la guerra me temo que no a llegar que no alcanzarán a llegar? Que no llegarán? VER a mis manos, ni a este país, Dios sabe en cuánto tiempo.

Ya sabrá usted que se casaron Laura [de los Ríos] y Paquito [García Lorca],⁶⁶ ayer. Yo fui testigo, con [Enrique Díez] Canedo, [Francisco de] Pizarro y [Juan] Centeno. Todo salió muy bien y muy simpático. Se han ido a Maine, por ahora. Canedo tiene muchas ganas de verle a usted. Se detendrá a su regreso en New York. Le he encontrado un poco cansado y con la edad muy visible.

Yo estaré aquí hasta el final de este curso de verano y luego tengo que volverme enseguida a Hopkins, a dar clases de esas de los cursos acelerados, de español elemental. ¡Flequillos de la guerra! Pero este invierno pienso ir más a New York y verlos a ustedes con más frecuencia.

Recuerdos a Harriet [de Onís] y al garzón, y para usted, con gracias reiteradas de la amistad de
Pedro Salinas

⁶⁴ Probablemente se refiera a la *Antología de la poesía española contemporánea* (México, Ediciones Atlante, 1941), editada Juan José Domenchina (1898-1959). Pedro Salinas estaba muy disgustado con esta *Antología*. El 31 de enero de 1942, le comentó a Jorge Guillén: “No se desdice ni un momento este Domenchina de su natural condición. Hay visibles odios preferentes [...] todo él infamia y odio” (*Obras completas III* 941).

⁶⁵ Se refiere a *Poesía junta* (Buenos Aires, Losada) publicada en 1942.

⁶⁶ Laura de los Ríos (1913-1981), hija de Fernando de los Ríos, fue profesora de Lengua y Literaturas españolas en la Universidad de Columbia. Francisco García Lorca (1902-1976) hermano del poeta Federico García Lorca, fue escritor y profesor. Salinas fue invitado de esta boda, le comentó a Margarita de Mayo, el 16 de julio de 1942: “Ayer tuvimos casorio [...] Muy guapos, los dos, muy simpático todo” (*Obras completas III* 963).

34

[Mecanografiada]
Middlebury [Vermont]
16 de agosto de 1942

Mi querido amigo:

Voy a pasar unas horas en New York en mi viaje de Middlebury a Baltimore, muy precipitado. Me gustaría verle a usted un rato después de tanto tiempo. Y si al paso se lo dijera usted a [Ángel] del Río, a quien tengo asimismo grandes deseos de ver, mejor que mejor. Podemos ir a su casa, o a la de del Río, como ustedes convengan, el martes 18. Nuestro tren llega a New York a las 8 de la noche. Les telefonaré enseguida desde el Hotel Commodore, donde pararé. Vienen también los Canedo, e iríamos todos juntos a verlos después de cenar si están libres.

Y [Tomás] Navarro, ¿anda por ahí también? Recuerdos a todos y hasta pronto.

Un abrazo de su siempre afectísimo
Pedro Salinas

35

[Mecanografiada]
28 de agosto de 1942
Professor Pedro Salinas
The Johns Hopkins University
Baltimore, Maryland

Querido Salinas:

No pude contestar su carta del 17 de julio por haber estado sumamente ocupado durante la escuela de verano en la que tuvimos doble número de estudiantes que el año anterior. También sentí mucho no verle a su paso por New York, donde me encontraba haciendo funciones de

jurado que me tenían medio secuestrado. Pude arreglar una cita con [Enrique Díez] Canedo la noche antes de su salida, pero usted ya se había marchado.

Han llegado al Instituto ejemplares de nuestra monografía sobre usted en la serie de "Autores Modernos". Como la Casa Hispánica está ahora cerrada y sus empleados en vacaciones, no podremos enviarles ejemplares a usted y a [Leo] Spitzer hasta que se abra de nuevo la Casa el 16 de septiembre.

Deseando que siga usted bien así como su familia, le abraza

[Federico de Onís]

36

[Manuscrita]

Middlebury [Vermont]

28 de agosto de 1942

Mi querido Onís:

Llega a mis oídos que Juanito ha sufrido un accidente y una operación grave. También me dicen que todo ha salido bien. No obstante, me gustaría saber si el chico está ya fuera de peligro y ustedes tranquilos. Y un cordial saludo de Pedro Salinas

He pasado el verano aquí, salvo mi viaje a California de tres semanas. Ahora del 1 al 15 de septiembre estaremos en New York, ([¿Altura Club?] 616 W 116 St.), [ilegible] para Baltimore.

37

[Manuscrita]
[¿Nueva York?]
[¿3 de septiembre de 1942?]

Mi querido Onís:

Mucho me alegro de que lo de Juanito vaya por pronta vía de sanación. Dígaselo así a Harriet [de Onís], de parte de todos nosotros.

Tengo grandes deseos de verle, pero esta noche no puedo ir a cenar como usted mismo me propone porque tenemos, Margarita y yo, una invitación de compromiso con gente de Wellesley. Muchas gracias de todos modos. Espero nos veamos la semana que viene.

Deseando pronta mejoría del chico y un abrazo de Salinas
[¿Altura Club?]
616 W 116 St.

38

[Manuscrita]
[Membrete:] Pedro Salinas
Middlebury [Vermont]
11 de enero de 1943

Mi querido Onís:

Voy a pasar dos días en New York. ¿Podría verle a usted el jueves por la noche? Es mi único momento libre. Le ruego se lo diga también a [Ángel] del Río, por si puede ir. Yo le telefonaré para saber si está libre el jueves por la mañana.

Pararé en el [ilegible] Plaza Hotel.
Siempre suyo
Pedro Salinas

39

[Manuscrita]
4 de octubre de 1946

Mi querido Onís:

Regresando a Baltimore tras los años de Puerto Rico⁶⁷, le envió un cordial saludo para que sepa que estoy como siempre a sus órdenes en esta. Con deseos de verle pronto y saludos a Harriet [de Onís].

Pedro Salinas

40

[Mecanografiada]
[Membrete:] Pedro Salinas
[Baltimore]
10 de febrero de 1948
Sr. Don Federico de Onís

Mi querido amigo Onís:

Ha solicitado una beca para estudiar con ustedes al mismo tiempo que da algunas clases, el "Assistant Professor" de la Universidad de Oklahoma, Mr. Lowell Dunham.⁶⁸ Le conozco personalmente hace tiempo; habla español y lo entiende con toda facilidad, es persona de excelentes prendas personales y tiene muchas ganas de trabajar bajo una buena dirección, como la que ustedes pueden proporcionarle ahí. Por eso me tomo la libertad de recomendarlo con interés.

⁶⁷ En agosto de 1943, Pedro Salinas se trasladó a la isla como profesor visitante de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras), donde permaneció hasta 1946. La estancia en la isla resultó ser muy productiva para el poeta. Allí escribió el libro de poemas *El contemplado* (1946), inspirado en el mar de San Juan, su estudio *La poesía de Rubén Darío* (1948) y varias obras de teatro.

⁶⁸ Lowell Dunham (1910-2001) fue profesor e hispanista estadounidense.

Aquí me tiene acobardado por el frío de este invierno, y sin atreverme a ir a New York. Estuve muy deprisa, a ver la exposición de tapices, en noviembre y pensaba volver con menos apuro, pero ahora espero el deshielo y las auras de la primavera. Tengo ganas de echar una larga parrafada con usted.

[Pedro Salinas]

41

[Mecanografiada]
[Nueva York]
2 de junio de 1948
Professor Pedro Salinas
3521 Newland Road
Baltimore, Maryland

Mi querido Salinas:

Recibí su carta del 10 de febrero a mi regreso de Guatemala.⁶⁹ He estado luego muy ocupado para poder escribirle y lo hago ahora al empezar las vacaciones; pero puse el asunto de su recomendado Lowell Dunham en manos de los profesores [James F.] Shearer y [Frank] Calcott,⁷⁰ los cuales mantuvieron correspondencia con el Sr. Dunham y trataron de arreglar algo para él en la School of General Studies. Según me han dicho esto fue imposible por no disponer de cursos suficientes para justificar la venida del Sr. Dunham. Lo siento.

También deseo mucho verle cuando pueda venir por Nueva York.

[Federico de Onís]

⁶⁹ Entre el 1947 y 1949, Onís viajó a varios países de América Latina como parte de un ciclo de conferencias que dictó sobre el hispanismo. Ver Enrique Laguerre, "La España de don Federico de Onís", *Revista Hispánica Moderna*, año 34, núms. 1-2, Homenaje a Federico de Onís, 1968, pp. 25-30.

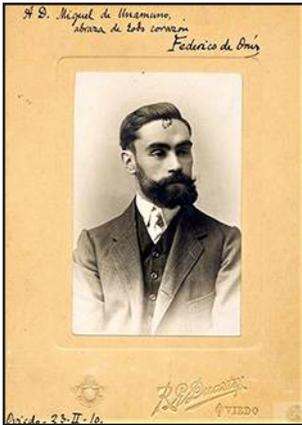
⁷⁰ James F. Shearer y Frank Callcott fueron profesores de Español de la Universidad de Columbia. Shearer, sucedió a Onís como jefe del Departamento cuando este se jubiló y se mudó a Puerto Rico en 1953.

Obras citadas

- Aviva Ben-Ur, "Benardete, Maír José". *Encyclopedia of Jews in the Islamic World*, edición de Norman A. Stillman, consultado en línea, 10 diciembre, 2020, pp. 403-4.
- Albert Robatto, Matilde. *Federico de Onís: cartas con el exilio*. Ediciones Do Castro, 2003.
- . "La querencia americana de Federico de Onís". *El reino de la memoria*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 86-119.
- Baltar Rodríguez, Juan Francisco. "Apuntes para una semblanza: Fulgencio Díez Pastor". *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 71, 2015, pp. 327-356.
- Benítez Vega, Yolanda. "Pedro Salinas y el teatro desde adentro". *Revista de Humanidades*, vol. 20, 2013, pp. 11-40.
- Blecuá, José Manuel. "Una charla con Pedro Salinas". *Ínsula*, vol. 70, 1951, pp. 2-3 y 6.
- Bou, Enric. "La barrera infranqueable. Dos casos del exilio español neolinglés (Salinas y Cernuda)". *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*, edición de Sebastiaan Faber y Cristina Martínez Carazo, Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, Universidad de Alcalá, 2009, pp. 31-46.
- Cross Newman, Jean. *Pedro Salinas y su circunstancia*. Editorial Páginas de Espuma, 2004.
- De Torre, Guillermo. "Pedro Salinas en mi recuerdo y en sus cartas". 1956. *Pedro Salinas*, edición de Andrew P. Debicki, Taurus, 1976, pp. 45-52.
- Fernández, James D. "Fragments of the Past, Tasks for the Future: Spanish in the United States". *PMLA*, vol. 115, núm. 7, 2000, pp. 1961-4.
- . "Longfellow's Law: The Place of Latin America and Spain in U.S. Hispanism, Circa 1915". *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, edición de Brad Epps y Luis Fernández Cifuentes, Bucknell UP, 2005, pp. 49-69.
- Heydl-Cortínez, Cecilia. "Giner de los Ríos: el maestro en unos poemas de Unamuno, Antonio Machado y en la prosa de Jiménez". *Hispanic Journal*, vol. 16, núm. 2, 1995, pp. 339-49.

- Kagan, Richard L. *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. U of Nebraska P, 2019.
- Laguerre, Enrique. "La España de don Federico de Onís". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 34, núms. 1/2, 1968, pp. 25-30.
- Livingstone, Victoria. *Translating Latin America: Harriet De Onís and the U.S. Publishing Market, 2015*. Boston University, tesis doctoral.
- López García, Narciso José, et al. "El papel del Patronato de Misiones Pedagógicas como divulgador de la cultura musical en la España de la II República". *Co-herencia*, vol. 15, núm. 29, 2018, pp. 335-55.
- López Ocón, Leoncio. *Aulas modernas: Nuevas perspectivas sobre las reformas de la enseñanza secundaria en la época de la JAE (1907-1939)*. Dykinson-Universidad Carlos III, 2014.
- López Sánchez, José María. *Las ciencias sociales en la Edad de Plata española: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. 2004. Universidad Complutense, tesis doctoral.
- Madariaga de la Campa, Benito, y Celia Valbuena Morán. *La Universidad Internacional de Verano de Santander (1932-1936)*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1999.
- Onís, Federico. Carta a Nicholas Murray Butler. 24 de septiembre del 1929. Central Files, 1890-1984, Columbia University, caja 346, carpeta 2.
- . *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Peyton, Myron. "Américo Castro, 1885-1972". *Hispania*, vol. 56, núm. 2, 1973, pp. 353-57.
- Puig-Samper, Miguel Ángel, Consuelo Naranjo-Orovio. "Hacia una amistad triangular". *Los Lazos de la cultura: El centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*, edición de Consuelo Naranjo-Orovio, María Dolores Luque y Miguel Ángel Puig-Samper, RB Servicios editoriales, 2003, pp. 121-52.
- Roggiano, Alfredo. "Federico de Onís (1885-1966)". *Revista Iberoamericana*, vol. 33, 1967, pp. 119-23.
- Ruiz-Manjón, Octavio. *Entre España y América: Federico de Onís (1885-1966)*. Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2019.

- . "Federico de Onís, cónsul de las Españas". *Redes internacionales de la cultura española: 1914-1939*. Edición de José García-Velasco, Residencia de Estudiantes, 2014, pp. 344-51.
- Salinas, Pedro. *Obras Completas III: Epistolario*. Edición de Enric Bou, Cátedra, 2007.
- Salinas, Pedro, y Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*. Edición de Andrés Soria-Olmedo, Tusquets, 1992.
- Salinas, Solita. "Cronología biográfica". *Poesías completas de Pedro Salinas*, edición Kindle, Penguin Random House, 2016.
- Soria Olmedo, Andrés, y Enric Bou. "Pedro Salinas: cartografía de una vida". *Pedro Salinas (1891-1951)*, Ediciones E.L.R., 1992, pp. 21-159.
- The Hispanic Society of America*. The Hispanic Society of America, 1916.



Federico de Onís Sánchez
 (Salamanca, 20 de diciembre de 1885 - San Juan, Puerto Rico, 14 de octubre de 1966)
 Fuente: Repositorio documental Gredos Universidad de Salamanca

Federico de Onís, en los años de la Residencia de Estudiantes, 1915.
 Fuente: Instituto Cervantes, CVC





© Gerardo Piña-Rosales

DOCUMENTOS



La Gran Vía (1974-1980), de Antonio López García
© 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

MADRID INHABITADA: SUEÑOS SOBRE LIENZOS

MARINA MARTÍN
College of St. Benedict | St. John's University

*Ce n'est pas la loi qui compte, c'est la condamnation.
Nous n'y pouvons rien.
Albert Camus, La Peste*

Visiones de una soledad confinada

Las calles desiertas de Madrid durante el confinamiento del Covid-19 dieron a la población una experiencia onírica, fantasmal. Ese sueño colectivo de plazas vacías y avenidas sin autos –sin transeúntes ni bullicio, sin prisas– amanecía día a día con descreimiento y pavor detrás de las ventanas. Difícil dar crédito a la extraña placidez que mostraba la vista; difícil no pensar cada mañana, tras comprobar el silencio de la luz cubriendo las calles, que todo aquello no era un sueño. Parecía que volvíamos a recorrer, estupefactos, la soledad fantasmal de la Gran Vía, de ese temblor que Alejandro Amenábar reflejó magistralmente en *Abre los ojos* (1997) ¿Cómo y cuándo despertar? Eso parecía. O quizá nos enfrentábamos a la quietud que eternizó Antonio López en el callado brillo de balcones y moles grises alzándose sobre la crecida de un asfalto vacío, allí: en la conjunción de la Gran Vía con la Calle Alcalá. Eso parecía. . . ¿O realmente estaba pasando? ¿Era todo un sueño? Simplemente, no podía ser.

Día tras día, incrédulos, frente y ojos pegados a la ventana, o abriendo balcones a la soledad de la brisa sin bocinas ni vahos, llevando consigo, quizá sí, quizá no, la sombra de aleteos y trinos perdidos. Sin palabras, sólo ojos en una ciudad sorda. ¿Dónde quedó el cauce de los días? ¿Dónde su bullicio y apremio? Sin tránsito, desde el centro urbano con su entramado de calles y cruces a la amplitud de avenidas; desde los parajes de cotos privados a las periferias y al extrarradio de perdidas chabolas, la ciudad quedaba paralizada bajo el cielo. El Madrid del ya histórico 2020 vivía una primavera insólita, incluso de ciencia ficción. ¿O acaso no era así? A juzgar por torres y edificios con su enjambre de antenas sobre calles desiertas, habitadas por la añoranza y la luz de lo irreal, eso parecía. Pero... ¿No vimos ya ráfagas de ese espejismo? De pronto, lienzos mostrando un Madrid sin gente, irreal, nos sorprende. De pronto, la palpitación congelada de una gran urbe, que repetidamente obsesionó al pintor manchego Antonio López, irrumpe cuarenta años más tarde en las noticias del Telediario, o en las pantallas digitales del bisiesto 2020; irrumpe con extraño dominio y fuerza, como si revelara el misterio callado de una premonición.

Lienzos mostrando la faz de una ciudad engañosamente realista, de súbito parecen encontrar su réplica, no sin ironía, en la experiencia urbana de un inesperado confinamiento. Valga, por tanto, recordar aquí, en el señalado 2020, las visiones de un Madrid insólito en el nuevo milenio; imágenes que, de manera persistente, Antonio López legó al arte de mediados del siglo XX dejando una huella imborrable.

La inspiración del silencio

El 30 de mayo del imborrable 2020, poco antes de declararse en España el estado de alarma, Antonio López García –Tomelloso, Ciudad Real, 1936– declara en una entrevista estar viviendo la desolación no ya de la pandemia y su confinamiento, sino la que dejara tras sí poco antes, el 17 de febrero, la muerte de su esposa, María Moreno (*El País*). Los dos artistas, dedicados principalmente a la pintura, habían estado muy uni-

dos desde que se conocieron en los años cincuenta, en la Academia de Bellas Artes. Y los dos formaron parte de un grupo de amigos pintores –Isabel Quintanilla, Lucio Muñoz, Amalia Avia, Julio y Francisco López Hernández– con quienes compartieron inquietudes artísticas. En la primavera del 2016 y bajo el nombre de *Realistas de Madrid*, el Museo Thyssen-Bornemisza dio a conocer una selección de sus obras, exceptuando a Lucio Muñoz, que optó por el arte abstracto. Este grupo de artistas ha recibido distintas denominaciones: *realismo madrileño*, *figuración madrileña*, *hiperrealistas*, o *Escuela de Madrid*. Sin embargo, ninguna de esas nomenclaturas se aviene a la callada magia o a la extrañeza que caracteriza, específicamente, una obra como la célebre *Gran Vía* de Antonio López; ni tampoco se ajusta por entero a las visiones de un Madrid deshabitado. De hecho, esta serie de lienzos tiene su propio sello; forma un *corpus* específico dentro de su producción que difícilmente se ajusta a los cánones del realismo. El arte transita las bifurcaciones de la historia apelando a distintos gustos y criterios. Con cambios y tanteos, pero sobre todo por encima de los convencionalismos imperantes, Antonio López decide desde joven entregarse al arte en solitario, e incluso contra corriente, lo que depararía críticas que no le faltaron en España.

El surgimiento de una obra verdaderamente espectacular y única, como es la de este pintor, responde en gran medida a la necesidad de explorar un camino que, por un lado, representa un monólogo consigo mismo y, por otro, un diálogo retrospectivo con el barroco español, y sobre todo con Velázquez.¹ En un momento en el que la abstracción geométrica o conceptual, y las diversas corrientes neofigurativas dominan el foro artístico, Antonio López no tarda en buscar su propio camino, decantándose por la representación –bien sea de modelos naturales, de seres cotidianos, o de la gran urbe– motivo por el que su obra fue tachada de *anacrónica* y *obsoleta*. Alejándose, por tanto, de

¹ Ver las observaciones que el escritor Francisco Nieva, amigo personal de A. López, hace al respecto en “La evolución de Antonio López”: “Todo está cargado de todo, todo es tema, todo es la umbría de las meninas y de las hilanderas, la fluida sombra, la analítica de la luminosidad” (*Exposición antológica* 41).

modas vigentes en las artes del siglo XX, Antonio López decide forjar su producción “desde la soledad del creador, desde su experiencia individual”, o según declara él mismo, desde un diálogo con el lienzo “trabajando a partir de la impresión que te producen las cosas. . . el carácter de una determinada luz en un determinado momento, la belleza de una flor” (María del Corral, 9).² El mito y la poética de la ciudad, su vida cotidiana, así como su irrealidad, han sido en todos los tiempos patrimonio de la literatura y del arte. Todos estos aspectos confluyen en las imágenes urbanas que con sabio pincel lega Antonio López, volcando repetidamente en sus lienzos la fascinación por el medio urbano que supuso para él Madrid y eludiendo, a la vez, cualquiera de las clasificaciones convencionales.

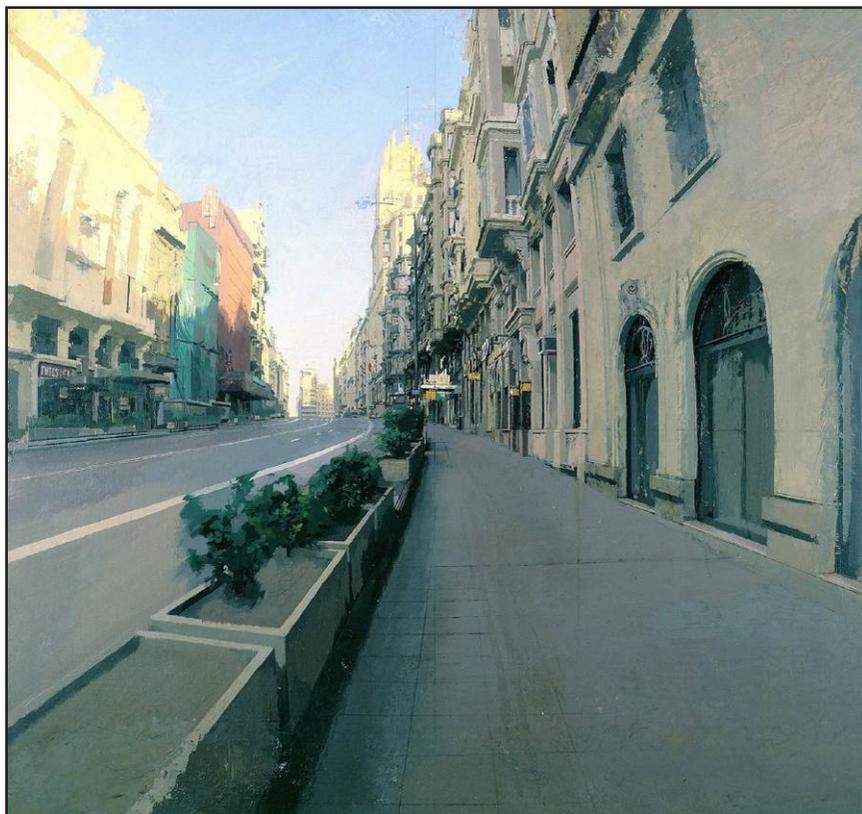
En uno de los ensayos que recoge el catálogo de la exposición *Palabras pintadas, 70 miradas sobre Madrid*, declara Antonio Bonet Correa que la obra de Antonio López, con repercusión internacional, es la que ha sabido dar “una nueva visión de la ciudad” y la que “mejor ha retratado el Madrid de la segunda mitad del siglo XX” (74, mi énfasis en *itálicas*).³ Tal declaración, aplicable a la técnica empleada en los lienzos y a su visión innovadora, es sin embargo cuestionable conceptualmente ya que la vida cotidiana de la urbe se cubre de irrealidad bajo su pincel. Vistas urbanas ilustradas, por ejemplo, en los lienzos de *La Gran Vía*; o panorámicas, como *Madrid desde Capitán Haya y/o desde Torres Blancas* donde se enciende el resplandor del amanecer, presentan por igual un Madrid onírico. Es una visión de la urbe desprovista por completo de figuras humanas; es un retrato que emula la fotografía en su evocación fiel, sumergiéndola a la vez en un nivel netamente subjetivo.

² Gracias a la colaboración de María del Corral, en calidad de directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tuvo lugar en dicho centro, y con increíble éxito, la Exposición Antológica de la obra de Antonio López en 1993.

³ La exposición, patrocinada por la Fundación Caja Madrid, hizo confluir la pluma y el pincel a través de la selección de pasajes literarios y de cuadros que bosquejaban o retrataban la ciudad. Tuvo lugar en la Sala de las Alhajas (Madrid, 23 de marzo-20 de junio, 2004) e incluyó tres cuadros de Antonio López: *Madrid Sur*, *Vallecas* y *La Gran Vía*.

Desprovistos de figuras humanas y protagonizados por un enjambre o un conglomerado de edificios, la contemplación de estos cuadros nos enfrenta a una “colmena urbana” que, según Bonet Correa, conllevan la nostalgia de “la paz campesina, de la arcadia perdida” (74). De ser realmente así, tal añoranza bucólica podría tal vez evidenciarse de manera más convincente en lienzos como *Vallecas*, o en *Madrid desde el Cerro del Tío Pío*, donde la ciudad parece irrumpir, o amenaza invadir paulatinamente, el campo. Pero el vacío humano bajo moles arquitectónicas en los lienzos de *La Gran Vía*, por ejemplo, o en *Madrid desde Torres Blancas*, así como el enjambre urbano desde *Capitán Haya*, o el reflejado en *Madrid Sur*, despiertan asombro ante un aislamiento que, gradualmente, sella la imagen con un aspecto fantasmal. Queda un impacto mudo; queda la presencia de una metrópolis inerte bajo un cielo de luces donde se augura un crepúsculo o un amanecer; un fin o un comienzo.

Lienzos ya clásicos presentan visiones de un Madrid insólito. Esta galería de imágenes ya sea exponiendo La Gran Vía, los parques, los arrabales, o las vistas áreas y panorámicas de la ciudad, forma un valioso cuerpo pictórico en las artes contemporáneas, destacándose por su técnica y su singularidad. Con él se retrata un espacio urbano fundido en la subjetividad, incluso en el mutismo quizá de un misterio, quizá de una amenaza. ¿Cómo ha llegado Madrid, vista en su soledad y en su contraste de cielo y tierra, a ser *central* en el conjunto de la obra de Antonio López? Teniendo en cuenta que el siglo XX es la cuna de las vanguardias y de las artes abstractas, la pregunta no carece de sentido, pero su respuesta es compleja y múltiple. Valga aquí un bosquejo de la trayectoria artística del pintor y de la fascinación e intriga que en él ejerce periódicamente la vida urbana. Aunque hubo actitudes críticas ante al arte de Antonio López, también es cierto que nunca faltaron defensores, como es el caso de Francisco Nieva, amigo personal del pintor, quien señala: “No hay una pintura moderna y otra antigua, hay un arte de pintar” (43). Tal declaración revela una afinidad de ideas entre los dos amigos, pues tras iniciarse en la pintura en su pueblo natal, gracias a su tío Antonio López Torres, y tras pagar tributo en su juventud a los diversos *ismos* de las artes en Madrid, Antonio López busca su propia luz.



La Gran Vía, Claver (1977-1990).
© 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

Desde la llegada del pintor a Madrid en 1949 esta ciudad se convierte en su residencia permanente adquiriendo un innegable protagonismo en su vida. En 1950 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando donde ocupará después una cátedra. Durante la década de los 50 las áreas próximas a su recorrido están presentes en sus primeros lienzos urbanos. Atocha y Embajadores representan durante este periodo un espacio de tránsitos familiares y de vivencias urbanas que dejarán la huella de un tiempo bohemio y joven; un tiempo de búsquedas y experimentaciones. La década de los 50, marcada por viajes a Italia y a Grecia, representa un periodo de titubeos y de iniciación, al igual que de superaciones. Y los años 60, según la crítica, representan una etapa de maduración, un periodo en el que la obra del artista experimenta un giro evolutivo. El interés en la representación surge cada vez más convincente y seguro, consolidándose en los 70. Hacen aquí acto de presencia las primeras vistas panorámicas de Madrid, sin duda el tema por antonomasia entre todos los que integran su repertorio. Según Paloma Esteban Leal, Antonio López “retrata el tejido urbano de la capital con verdadero mimo, una y otra vez, recreándose en cada detalle y en cada uno de los matices con que la luz baña diferentes momentos del día” (*Antonio López: Exposición antológica*, 10).

Madrid se había asomado ya en la obra del pintor en *Nochebuena* (1955) con tonos expresionistas, captando la vibración de un ambiente nocturno y el bullicio de sus gentes, en contraste con sus lienzos posteriores, caracterizados por el retrato de una ciudad *desolada*. La casi completa ausencia de individuos, que después será total, les convierte en un pretexto para asomarse, en silencio, al misterioso latido de la gran urbe.⁴ Las calles y los edificios se enlazan en un clima de cotidianidad, pero también de *extrañeza*, de irrealidad. La crítica no ha pasado por alto este factor. Algunos ven en Antonio López al pintor del

⁴ Véase como ejemplo el cuadro *Mari en Embajadores*. Aquí, la figura de la mujer –la propia esposa del pintor– parece irrumpir en el silencio. Este único personaje observa, con timidez y complicidad, al espectador y parece invitarle al silencio, a la quietud de la desolada avenida que abarca la vista desde su posición.

“realismo fantástico”; otros le conciben en términos paralelos, como “el cronista de la soledad”.⁵

Un dato significativo y claro en este caso es que, a finales de los años 60, Madrid comienza realmente a configurarse en su obra como protagonista único, majestuoso y monumental. Es un desierto urbano, una mole que se extiende y se erige emitiendo sus luces en el cosmos. Se trata de un tema que sus lienzos exploran a conciencia en las décadas siguientes. Es el Madrid de las vistas conocidas genéricamente como *panorámicas*, que inicia en los años 60, desarrolla en los 70, y concluye progresivamente en los 80. Son magníficas perspectivas urbanas realizadas todas ellas en un formato apaisado y con dimensiones semejantes. La composición, como se puede ver en los lienzos *Madrid Sur* o en *Vallecas*, es también similar: El espacio se divide en dos claras bandas longitudinales de las cuales la superior, casi por completo vacía, corresponde al cielo, mientras que en la inferior se agrupan las diversas construcciones, “produciéndose así un fuerte contraste entre ambas zonas” (Esteban Leal, 16). El detalle, la concreción y la sugerencia coexisten de manera calculada y constante. En dicha partición bipolar el cielo de Madrid se torna en los óleos de Antonio López en protagonista indispensable, como constata claramente *Madrid Sur*. Su luz, según las diversas versiones, se enciende en reflejos grises, azules, rosas, pardos, como si se tratara de un espejo en el que el paso de las horas dejase una sucesión de sombras y claridades.

El contraste cielo / tierra produce una dinámica de diálogos y perspectivas, como ocurre en el óleo *Vallecas*. Aquí, desde los arrabales, el espectador divisa la ciudad como un *encuentro*. La urbe se extiende en el horizonte y, como un personaje, sugiere su propia narrativa. Dicha colmena humana, señala Bonet Correa, deja en el espectador “la nostalgia de la paz campesina, de la arcadía perdida, y la admiración por el esfuerzo y la energía que emana de la ciudad moderna” (74). La captura del

⁵ Véanse los artículos de Sol Alameda en 1975 y de Elbia Álvarez en 1984, enfatizando el “realismo fantástico” y el de Nissa Torrents quien en 1986 trata el tema del pintor como “cronista de la soledad”.

instante en las vistas urbanas refleja asombro ante lo grandioso y extraordinario. Hay, efectivamente, en las vistas panorámicas de Madrid un culto a la estética volcada en lo monumental. Pero se trata de una contemplación bañada de subjetividad, e incluso de irrealidad, dado que el ámbito urbano se convierte en un vacío humano.

La ciudad se vislumbra paralizada en el tiempo. Las vivencias y emociones que rodean lo cotidiano quedan sumergidas bajo una luz que funde lo real con lo irreal. El quietismo y el aislamiento de la imagen contrastan con la placidez idílica de un entorno campestre. El poderoso encuentro con la ciudad se evidencia aquí repetidamente. Antonio Muñoz Molina señala en “La decisión de la verdad”, artículo publicado por *El País* en 1992, la siguiente observación:

En una foto reciente Antonio López aparece vestido de explorador o buhonero en la confluencia de la Gran Vía y la Calle de Alcalá, justo en el mismo lugar que durante varios años se apostó con las primeras luces del día para pintar el amanecer desierto de Madrid. . . . Emerge sobre el asfalto de Madrid como un peregrino saludable y arcaico, que ha venido a pie desde su provincia para ver con sus propios ojos el alba misteriosa de la capital y se le nota enseguida que no dejará de ser forastero y que nunca se marchará de allí.

Cada año, cada amanecer, Antonio López tenía una cita consigo mismo en la confluencia de La Gran Vía y la Calle de Alcalá –no en vano la ejecución de su célebre cuadro comprende el periodo de 1974 a 1980. Es la marca del trabajo cauteloso y atento, pero esa lentitud “guarda relación con la profundización de la mirada”, como él mismo confiesa, pues “[e]n una fachada, una calle, un paisaje, veo, presiento más cosas que hace treinta años” (*Exposición antológica* 23). La ciudad, como objeto de representación, va cobrando en el lienzo cada vez mayor importancia hasta el punto de convertirse en símbolo de un *orbe* inmerso en su propia soledad; misterio perdido en el cosmos.

El concepto de *realismo* se desvanece en estos cuadros. Pero la concepción metafísica del *tiempo* permanece en pie. Así lo apunta Paloma Esteban Leal: “A diferencia de unos y de otros –hiperrealistas y realistas– Antonio López inspira su creación no en la fugacidad sino en lo contrario: lo que ansía apresar es

el retazo de eternidad que cada ser representa, la ausencia de tiempo” (16). La ciudad, apresada en un latido, parece reflejar la magia del tiempo detenido.

A la obra de Antonio López no le han faltado críticas, ni tampoco aplausos. Pero su belleza, con su tenue emoción y extrañeza, ha superado modas y reticencias, conquistando gustos a todos los niveles. En mayo de 1993 el Museo Nacional de Arte Reina Sofía rindió homenaje a Antonio López en una exposición antológica sin precedentes en la vida del artista.⁶ Reuniendo obras de diversas colecciones ubicadas en España, Estados Unidos, Japón, Alemania, Italia y Gran Bretaña, el *Reina Sofía* buscó entonces la exposición más completa del pintor no ya en cuanto al número –con un total de 170 obras: 89 óleos, 21 esculturas y 60 dibujos– sino también en cuanto a representatividad. Curiosamente, dicha exposición, aun coronada por el éxito, no estuvo exenta de polémicas. No faltaron figuras del arte contemporáneo –pintores españoles en concreto– que manifestaron su desdén abogando por una pintura abstracta, supuestamente lejos de *desfases*. De hecho, la exposición en un principio fue suspendida, pero terminó llevándose a cabo tras protestas por la ausencia de obras de corte realista en la colección permanente del *Reina Sofía*, y tras hacerse pública la marginación que habían padecido artistas opuestos a seguir la corriente de modas en las artes plásticas. Pero condenar formas de expresión es desconocer la naturaleza del arte mismo e incluso olvidar que grandes figuras de las vanguardias fueron también marginadas al abrir su camino.

La exposición antológica levantó una gran expectativa en Madrid, como demostraban las prolongadas filas a la entrada del *Reina Sofía*. Era innegable el interés que despertaba la obra de Antonio López, y tanto el espectador corriente como el crítico apreciaron su arte con el reconocimiento merecido. Entre esculturas, dibujos y retratos; entre los destellos narrativos de un mundo fiel y singularmente cotidiano, destacaba en esa exposición el protagonismo de la ciudad. Madrid se contemplaba a sí misma en lienzos que enmudecían en un desierto urbano

⁶ La exposición abarcó 40 años.

bañado de luz. Calles, edificios, tierra y cielo se recreaban puntualmente evocando la carga narrativa propia de un personaje. Fiel tanto al detalle como a la sugerencia, el pincel de Antonio López se detenía, paciente, para registrar una ciudad impasible y quieta en el recuerdo.

Los cánones del artista –exigentes en extremo en este caso– ven el logro de la creación como un lento recorrido, un aprendizaje de los propios errores encaminado hacia el autoconocimiento. “Los errores –confiesa Antonio López– se producen en mi pintura, como en todo proceso de creación, por el temor a ser uno mismo”. Y añade: “Cuando de verdad has hecho lo que creías, de una manera plena y profunda, y con todas las consecuencias, no puede existir el error” (*ABC Cultural* 28).

Siguiendo criterios atentos a la depuración, tendencia que se manifiesta abiertamente a partir de la década de los 70, la obra de este artista se torna cada vez más austera tanto en su temática como en su técnica, pero afirmándose en luz y en color. La capa cromática de sus lienzos se adelgaza bajo finas y apretadas pinceladas. Su pintura se torna en viaje hacia la luz; una luz que irriga las superficies lisas o rugosas de objetos cotidianos –un lavabo, una nevera, una ropa en remojo– y es también luz que difumina o concreta los volúmenes en vistas aéreas, panorámicas. El viraje en Antonio López hacia el llamado *realismo*, término que no se ajusta a la serie de lienzos urbanos sin desvirtuar su carácter, pretende ahondar en el terreno de la representación y de la subjetividad. El objetivo es una conquista librada en la soledad:

La realidad la vas conquistando a través de la forma en que otros artistas lo han hecho, y ésa es básicamente lo que diferencia mis primeras obras de mis trabajos de madurez. En las de mi juventud hay surrealismo, cubismo, cierta pintura metafísica, arte griego, hasta que todo eso va quedando sumergido, y aflora una manera de ver la realidad más individualizada, que es la tuya de verdad. (*ABC Cultural* 28)

Los clásicos lienzos que tienen a Madrid como protagonista constatan este hecho. Envuelta en una cotidiana extrañeza y en soledad, la gran urbe sella una producción pictórica bajo el

dominio del asombro y del silencio. Nos instala en un espacio de vistas, calles y edificios poblados de invisibles vivencias y recuerdos; en un latido poético, comunal y anónimo, alejado de los rostros y los nombres que habitan ese espacio.

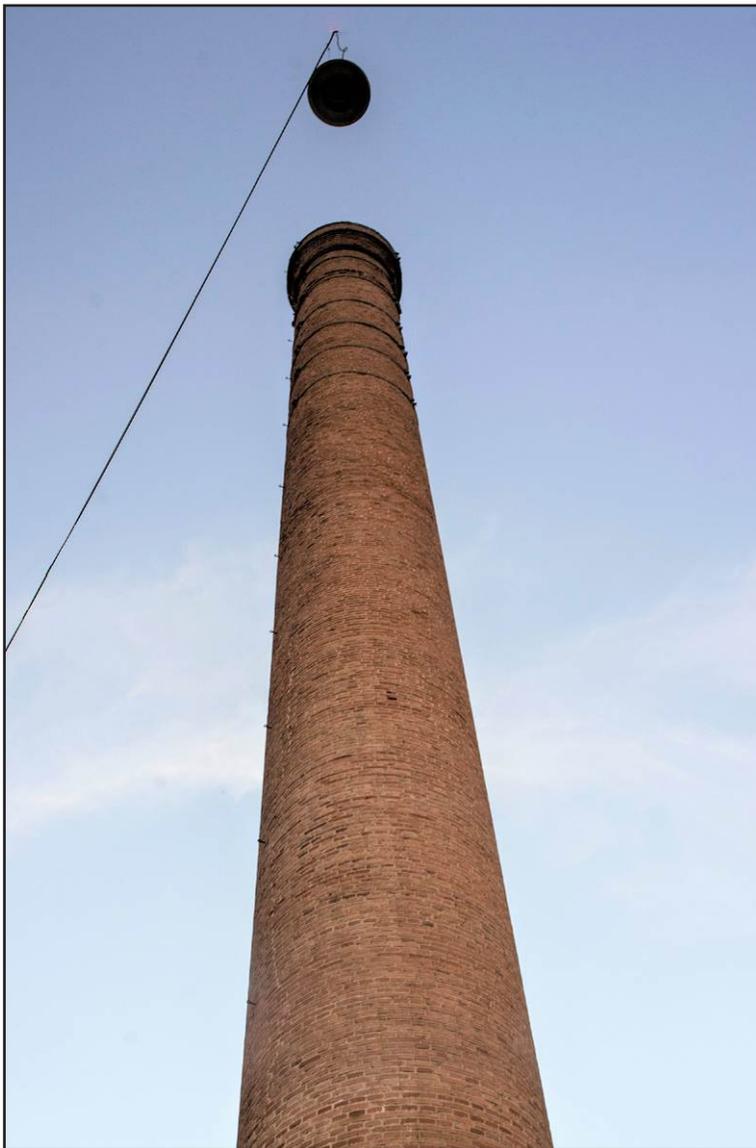
La escritora Rosa Regás apunta en *De Madrid ... al cielo*, la necesidad de buscar un conocimiento *poético* de la ciudad, identificable para ella con “las pinceladas de paisajes y sentimientos que la memoria, la fabulación, el deseo o el rechazo dibujan sobre ellas” (112). No cabe duda de que la obra de Antonio López lo ofrece con emoción y medida, convocando en sus lienzos urbanos evocaciones sin nombre. Y es que los senderos de la inspiración tienen su propio misterio: dictan, exigen, liberan e incluso acechan nuestra imagen en el espejo profundo del arte.



El pintor y escultor Antonio López contempla la calle vacía desde el estudio de su casa en Madrid, 30 de mayo, 2020

Bibliografía

- Alameda, Sol. "Antonio López García: El pintor del realismo fantástico". *Athena*, nº 14, 1975, pp. 37-43.
- Álvarez, Elbia. "Antonio López García: El ámbito urbano como ámbito desierto", *Quardens d' Arquitectura i Urbanisme*, 1984, pp. 8-25.
- Amenábar, Alejandro. *Abre los ojos*. Redbus Film Distribution. Spain. 1997.
- Bonet Correa, Antonio. "De la Villa y Corte a la metrópoli moderna: La imagen pictórica de Madrid", *Palabras pintadas, 70 miradas sobre Madrid*. Fundación Caja de Madrid, 2004, pp. 63-75.
- Del Corral, María. "Introducción". *Antonio López. Exposición antológica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Lerner & Lerner Editores, 1993.
- Esteban Leal, Paloma. "Un breve recorrido por la exposición de Antonio López". *Antonio López. Exposición antológica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Mayo-Julio, 1993. Lerner & Lerner Editores, 1993, pp. 13-16.
- García, Ángeles. "Entrevista con Antonio López". *El País*. 30 de mayo, 2020.
https://elpais.com/cultura/2020-04-30/antonio-lopez-no-creo-que-salgamos-mejores-de-esta-crisis.html?utm_source=Facebook&ssm=FB_CM#Echobox=1588315169
- López, Antonio. *Exposición antológica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Mayo-Julio, 1993. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Lerner & Lerner Editores, 1993, pp. 23.
- . *ABC Cultural*. 1993, pp. 28.
- . 'Entrevista con Antonio López.' Ángeles García. *El País*. 30 de mayo, 2020.
- Muñoz Molina, Antonio. *ABC Cultural*. 30 de abril, nº 78, 1993, pp. 28-29.
- . "La decisión de la verdad". *El País*. 19 de marzo, 1992.
https://elpais.com/diario/1992/03/20/cultura/701046006_850215.html
- Nieva, Francisco. "La evolución de Antonio López". *Antonio López. Exposición antológica*, Madrid: Lerner & Lerner Editores, 1993, pp. 39-47.
- Regás, Rosa. *De Madrid... al cielo*. Madrid: Muchnik editores, 2000.
- Torrents, Nissa. "Antonio López García, cronista de la soledad". *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de mayo 1986, pp. 45.



© Gerardo Piña-Rosales

A PROPÓSITO DE *FICCIONES DE VERDAD. ARCHIVO Y NARRATIVAS DE VIDA*, DE PATRICIA LÓPEZ-GAY ¹

GERARDO PIÑA-ROSALES
ANLE

Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida, de Patricia López-Gay, profesora en Bard College (Nueva York), donde dirige el programa interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos e Ibéricos, es, digámoslo ya de entrada, un estudio riguroso, lúcido e impecablemente escrito. Tanto para el lector común como para el estudioso, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, de López-Gay, constituye un verdadero festín, porque la autora, manejando un notable aparato crítico (Bajtín, Derrida, Genette, Barthes, Deleuze, Foucault y otros), se acerca, con inteligencia y sutileza, a esa modalidad narrativa que los críticos han dado en llamar autoficción. Permítaseme que arrime el ascua a mi sardina: a mí, como escritor y fotógrafo, el libro de López-Gay me toca de muy cerca: yo mismo me he valido de la autoficción en algún escrito mío. Eso al menos es lo que creo.

Ficciones de verdad está dividido en cuatro partes: Umbral de entrada; Panorámica: fiebre de archivo y autoficción; Enfoque preliminar: Jorge Semprún. La autoficción, de Francia a España; Primeros planos: la autoficción de Javier Marías, Enrique

¹ *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, de Patricia López-Gay. Madrid: Iberoamericana –Vervuert, 2020 ISBN 978-84-9192-158-5 / 978-3-96869-051-3

Vilas-Mata y Marta Sanz. El tema de la autoficción (neologismo acuñado por Serge Doubrovsky, en 1977) es mucho más complejo de lo que pudiera pensarse, pues a la hora de escribir un texto caben varias posibilidades y/o variables. Baste un ejemplo. El autor puede evocar algún episodio de su vida, y para ello se limita a contarnos lo que él cree que sucedió; pero también es posible que el mismo autor contrapuntee esa voz autobiográfica con pasajes en los que prima la ficción, lo imaginado. No es fácil deslindar esas voces fronterizas, pues conforman un todo híbrido, heterogéneo.

El título de este libro, *Ficciones de verdad*, podría parecer un oxímoron, pero no lo es, porque la ficción, producto de la imaginación, es decir, lo inventado, aspira a la verosimilitud. El subtítulo, *Archivo y narrativas de vida*, lleva aún más allá los presupuestos de esas "ficciones de verdad". No hay duda de que los materiales contenidos en un archivo personal (o institucional, lo que nos llevaría por otros derroteros) coadyuvan a avivar las experiencias vividas por el escritor. En los últimos años han aparecido en España una serie de novelas (vamos a llamarlas así, porque, a mi juicio, de novelas se trata) en las que los autores, para componer sus relatos, disponen de materiales que han ido acopiando a lo largo de los años: álbumes familiares, cartas, documentos oficiales, mapas, etc.

Si aceptamos que en la autoficción el autor, el narrador y el personaje principal son indiferenciables, no sería descabellado calificar de autoficción a gran parte de la novela picaresca (española e hispanoamericana, de los siglos XVII y XVIII). En la novela realista decimonónica, el autor es un fantasma (aunque siga siendo real) y el narrador omnisciente opta por hacer mutis, permitiendo que sus personajes actúen por cuenta propia, de tal suerte que la biografía del autor resulta eclipsada o por lo menos asordinada. Y en el siglo XX, una obra como *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce, podría considerarse autoficcional. El sustrato biográfico –Stephen Dedalus, el *alter ego* ficcional de Joyce– se diluye al contarnos la vida de un adolescente, pero nunca desaparece del todo. La memoria es aquí el archivo de donde se extraen, con mayor o menor fortuna, jirones del pasado, pero todo esto, no olvidemos, evocado desde el presente, y por un yo que no es ya el joven irlandés. Por úl-

timo, en nuestro siglo XXI, la globalización, la explosión de las comunicaciones tecnológicas –selfis, blogs, Twitter, Facebook, etc.– han potenciado la autoficción al ofrecerle otras vías no tradicionales de expresión. En estos tiempos, el autor no puede ya esconderse tras la pálida máscara de un narrador, por lo menos no con la inocencia de antaño.

Para que a una novela (sigo pensando sola y exclusivamente en ese género) podamos colgarle la etiqueta (que no el sambenito) de autoficcional, aquella ha de cumplir dos requisitos: que el autor sea parte del relato y que los hechos estén ficcionalizados, ya sean estos completamente inventados o no. El autor nos habla de sus experiencias, y los lectores asumimos que son verdaderas. ¿Por qué iba a engañarnos el autor? Por una razón muy simple: porque en el proceso de selección de esos recuerdos, y/o por las razones que sean, ha decidido omitir aquellos que preferiría olvidar, o dar preeminencia a otros que estima significativos. De hecho, el autor se vale de esa simulación: lo falso lo cuenta como verdadero (y en algún caso, lo verdadero como falso, es decir, inventado).

Me pregunto: ¿en la autoficción, el yo del autor está ficcionalizado? ¿O será acaso que ese yo, confundido con el narrador y el personaje, se presenta como verdadero y falso a la vez? Sea como fuere, podríamos seguir rizando el rizo hasta lo impensable. De lo que no hay duda es que en la autoficción se imbrican, se fusionan, se alean, la ficción y la realidad. ¿Cómo puede el lector saber que el autor nos dice la verdad? Cuando el autor se explaya contándonos, con pelos y señales, hasta los más inocuos y anodinos actos de su diario vivir (pienso en Karl Ove Knausgård, con seis volúmenes de una obra autobiográfica, con aliento novelesco, autoficcional *ma non troppo*), hasta llegar al momento en que al lector (al menos a mí me ha pasado) le abruma y cansan tantos detalles superfluos.

Con todo, es la memoria la que permite al autor ordenar sus vivencias. A veces la memoria necesita apoyo, y el autor lo encuentra en ese archivo del que nos habla López-Gay. Pero el archivo –fotografías, documentos, objetos– puede ser un arma de doble filo, al menos en cuanto concierne a la verosimilitud de lo que se cuenta; por otra parte, esos materiales no constituyen sino el punto de partida hacia la evocación del pasado: esto

es, no son el pasado en sí, que solo puede residir en la memoria, y únicamente de forma fragmentaria.

Como ejemplo de esa tendencia a abandonar la ficción (la novela) con el objeto de contar pura y simplemente la vida de uno, López-Gay trae oportunamente a colación el texto autobiográfico *El balcón de invierno*, de Luis Landero (el gran novelista extremeño). López-Gay compara *Coto vedado* con *Paisajes después de la batalla*, de Juan Goytisolo. La diferencia entre ambos textos es obvia. En *Coto vedado*, el lector asume que lo que nos cuenta el autor es verdad, mientras que en *Paisajes después de la batalla* (¿y en *Señas de identidad*?) se nos presenta una realidad autoficcionalizada.

Otro ejemplo de autobiografía es *Pretérito Imperfecto y Casa del Olivo*, los dos volúmenes autobiográficos del psiquiatra Carlos Castilla del Pino. ¿Constituyen acaso estos dos volúmenes una obra de autoficción?: de ninguna manera, porque la ficción es siempre simulación, fabulación, aunque se alimente de la realidad, de lo que en verdad sucedió y el autor recuerda. También puede ocurrir que un autor aparezca en la obra, pero de manera oblicua, como el mismo Martín-Santos en algunas escenas de *Tiempo de silencio*.

Otras obras de autoficción serían (y no me limito sólo a la narrativa española) *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, *El año que viene en Tánger* de Ramón Buenaventura, *Ordessa*, de Manuel Vilas (espléndida novela, donde se conjugan la historia personal en una mezcla de realidad y ficción, con un telón de fondo como crónica de España de las últimas décadas).

López-Gay reflexiona sobre el concepto de archivo y la acción de archivar, subrayando la importancia que esas huellas del pasado –fotografías, documentos, etc.– poseen para el escritor. No siempre, claro está, el novelista necesita acudir a ese archivo material (tal vez porque no lo tiene), y se contenta (y ya es bastante) con el de la memoria.

López-Gay recuerda la campaña de Prosper Mérimée de crear un “archivo de imágenes que contuviera todos y cada uno de los monumentos históricos de Francia”. En puridad, alguien se preocupó de hacerlo: ahí están los cientos de placas fotográficas de esos monumentos históricos (amén de parques, calles,

etc.) del viejo París que realizó el fotógrafo ambulante Eugène Atget, algunas por encargo, otras por puro gusto.

López-Gay opina que la autoficción no se puede considerar autobiografía ni novela. Entiendo que la autobiografía queda fuera del concepto de autoficción, puesto que el autobiógrafo no pretende ficcionalizar su vida, sino contarla lo más objetivamente posible. Sin embargo, la novela se presta, por su adaptabilidad y amplitud de miras, a la autoficción. El autor cuenta su vida, pero es una vida hasta cierto punto ficcionalizada. Es imposible separar ambas.

Al rastrear los antecedentes de la literatura autoficcional publicada en España, López-Gay cita a Pérez Galdós y Mesonero Romanos, escritores "realistas". Pero ni las *Memorias de un desmemoriado*, de Pérez Galdós ni *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos, son novelas sino memorias (en plural).

López-Gay presta especial atención a la importancia del archivo, y en él, a la fotografía, sin duda el medio más frecuente a la hora de evocar el pasado. La fotografía es pues paradigma moderno del archivo. Pese a la ambigüedad de toda fotografía, el autor se apoya en esas imágenes de su pasado para hilvanar el hilo de su vida.

Bien sabido es que el autor de *Les fleurs du mal* no apreciaba la fotografía, o al menos rechazaba la pretensión artística del nuevo invento. Para él, el aspecto mecánico del proceso fotográfico invalidaba toda pretensión de arte. No olvidemos, Baudelaire era crítico de arte, de pintura. ¡Una lástima! (Uno se pregunta cómo reaccionaría el poeta francés ante esos extraordinarios, reveladores, retratos que le hizo Nadar).

Tiene razón López-Gay: el archivo es una fuente inapreciable para el historiador. Sin duda lo es, pero se entiende que la historia no es ficción, aunque el historiador sea consciente de la pluralidad de significados que presentan esos documentos archivísticos. Que el pensamiento de la fotografía y el pensamiento histórico son inseparables verdad es, pero sólo hasta cierto punto, pues todo dependerá del tipo de fotografía. Al historiador, los documentos fotográficos le permiten corroborar los hechos. El fotógrafo, en cambio, es consciente de que la realidad que muestra la fotografía es siempre una representación de esa realidad. La Historia (en mayúscula), lo sabemos,

aspira a contar la verdad de unos hechos, pero esa verdad será inevitablemente tan relativa como parcial. El historiador (por lo menos el historiador moderno) registra esos hechos históricos del modo más objetivamente posible, evitando emitir juicios de valor.

Cuando la fotografía y la escritura se encuentran, como en las obras de Joan Fontcuberta (escritor y fotógrafo), surge una nueva dimensión. La fotografía y la escritura pueden complementarse entre sí, pero también negarse. No olvidemos que son medios distintos de expresión: sincrónico el fotográfico, diatónico el escritural. El peligro está en que el lector preste más atención a la imagen que al texto, o viceversa, como llegó a temer Wright Morris, el novelista y fotógrafo norteamericano, inquietud que lo llevó a abandonar esa práctica bífida después de sus primeras novelas. ¡Otra lástima!

López-Gay nos muestra (reproducido en el libro) el primer autorretrato fotográfico, *El ahogado* (1840), de Hippolyte Bayard. En realidad, de un año antes es el autorretrato de Robert Cornelius. Pero lo importante aquí es el tema de Bayard: su suicidio. Un suicidio escenificado para la cámara. (No es un caso aislado. Baste pensar en los autorretratos realizados por fotógrafos actuales, como Cindy Sherman –aunque ella no los considere autorretratos–, en los que a través del disfraz y un ambiente teatralizado, asumen, con intención paródica, identidades múltiples). Pero la fotografía de Bayard se distingue por ser la imagen de un presunto suicida. Que sepamos, Bayard no se suicidó, pero se sirvió de esa foto para proclamar que el inventor de la fotografía era él y no Daguerre.

Para López-Gay, lo intrigante en la fotografía de Bayard es el hecho de que ese primer autorretrato fotográfico fuera el de una muerte, aunque se tratara de una muerte ficticia, de un simulacro. Y lo compara con el cuadro de Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* (ambas imágenes aparecen reproducidas en el libro). Las diferencias son claras: el cuadro de David no es el autorretrato del pintor sino la imagen de un personaje histórico, Marat, en el momento de su muerte.

Relacionado con las premisas anteriores, López-Gay examina la cuestión del autor / narrador / traductor en el *Quijote*. En la novela de Cervantes, relato de vida, el autor no quiere

que su obra termine, porque eso significaría su propia muerte. Pero a su personaje debe matarlo para que no vaya a salir por ahí otro embaucador como Avellaneda que intente suplantarlo. Sólo puede haber un don Quijote, aunque Cervantes declare ser meramente su padrastro. Es todo un juego especular en el que Cervantes se distancia de su historia, endosándosela a Cide Hamete Benengeli, y en traducción hecha al castellano por un árabe.

Cervantes no nos cuenta su vida, sino la de don Quijote. Salvo en contadas ocasiones, el narrador no nos habla de sí mismo. Además, el carácter mismo, dialógico, polifónico, de la obra cervantina no se presta a una narración autobiográfica en primera persona. Por otro lado, ¿no es la novela interpolada del cautivo un texto autoficcional (o autoficticio)? Sabemos que Cervantes estuvo cautivo en Argel, que intentó fugarse varias veces, que nunca fue castigado por ello, etc. Como es natural, el episodio del cautivo no es una crónica de sus experiencias carcelarias, pero qué duda cabe de que sin esas memorias personales el relato no sería el mismo.

De Cervantes, López-Gay nos lleva a Jorge Semprún y a sus novelas *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Federico Sánchez se despide de ustedes*, textos ciertamente autofccionales, en los que se barajan la ilusión política y la realidad literaria. Aquí la realidad de los hechos –la lucha contra el franquismo, el exilio– queda subordinada a otra realidad: la literaria. El título podría inducirnos a engaño. Si por un lado la obra de Semprún es autobiográfica –el autor se encarna en el personaje principal–, por otro lado, lo hace apelando a la imaginación, a la ficción. La creación literaria transmuta la realidad (o lo que damos en llamar realidad) en ficción. Es imposible saber dónde termina una y dónde empieza la otra.

En los últimos años –apunta López-Gay–, por mor de las nuevas tecnologías, los textos autobiográficos han llegado a gozar de un gran predicamento y auge. Todos cuentan su vida, y lo hacen en sus blogs, a través de sus teléfonos inteligentes (aunque el usuario no lo sea) y otros medios. Es evidente que cada vez más, con las nuevas tecnologías, es mucho más fácil almacenar archivos –ya no fiebre sino locura en la era digital– y se van creando obras que no acaban nunca. Como las teleno-

velas. También había ocurrido en el XIX con el folletín. En el mundo digital, el lector ya no sigue de manera lineal el relato, y hasta puede incluir enlaces a otros relatos, suyos o ajenos. Sin embargo, considero exagerada la afirmación de Gordon Bell de que la inteligencia artificial engendrará una memoria mucho más precisa que la biológica. No sé hasta qué punto me interesará leer un relato escrito por un robot. Pero nunca se sabe.

Entre los escritores españoles contemporáneos que han cultivado la autoficción López-Gay menciona a Andrés Trapie-llo, Ray Loriga, Paloma Díaz-Mas, Marcos Giralt, Juan Marsé, Soledad Puértolas, Jorge Semprún, Marta Sanz, Enrique Vila-Matas y Javier Marías. Tanto Marta Sanz, Vila Matas y Javier Marías tienden en algunas de sus obras a la fragmentación que vehicula la multiplicidad del yo. Pero siempre hay una voz original, una visión del mundo, porque si no la hubiera, esas obras carecerían de interés (literario al menos).

Javier Marías, en *Negra espalda del tiempo*, narración claramente autoficcional, cita a autores desconocidos, y a veces inventados (a la Borges). Habría que destacar aquí –y así lo hace López-Gay– los paralelismos que encuentra Marías entre esos autores y él mismo. Como William Faulkner, con la invención de ese territorio mítico de Yoknapatawpha, Javier Marías crea la historia de Redonda, que ampliará en su blog y sitio web. López-Gay señala que, en esta novela, el archivo narrativo se percibe como ficción de verdad. Sin embargo, en su novela más reciente, *Los enamoramientos*, Marías es consciente –y así lo manifiesta– de que las huellas, los ecos del archivo, no desaparecen nunca. Gracias a la ficción, el novelista puede seguir esas huellas, oír esos ecos, que son, al fin y al cabo, los rastros de su propia vida.

En la novela *Esta bruma insensata*, de Enrique Vila-Matas, “el protagonista archiva citas para distribuirlas entre escritores que las insertan en sus obras” (165), apunta López-Gay. En última instancia lo que Vila-Matas constata es la influencia de otros autores (hasta los no leídos) en su propia obra. No es menester abundar en ello: todo escritor entronca con una tradición literaria, con unos autores ante los que sentirá afinidad o repudio.

Un caso interesante, según López-Gay, es el de Marta Sanz, quien en sus obras *La lección de anatomía* y *Clavícula* (mi

clavícula y otros inmensos desajustes), auscultando su propia piel, su propio cuerpo, lleva a sus últimas consecuencias la metáfora del archivo. Asimismo, estas autoficciones de Marta Sanz se sustentan del archivo de la autora: textos autobiográficos-ensayísticos, correspondencia personal y fotografías, entre otros materiales. En *La lección de anatomía*, la autora dice que se niega tanto a autofotografiarse como a que la fotografien, porque aspira a crear un autorretrato en palabras. Lo que equivaldría a una especie de antiékfrasis muy *sui generis*.

Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida, de Patricia López-Gay, es sin lugar a dudas un estudio esclarecedor, persuasivo, de las heterogéneas modalidades narrativas que pueden darse entre la autobiografía y la autoficción. La escogida bibliografía con la que se cierra el volumen será de gran utilidad para todos aquellos que se interesan por estas nuevas formas de la ficción, de la autoficción.

Por último, me parece justo dedicarle un elogio al expresivo diseño de cubierta de Florian Klauer: las piezas desmontadas de una máquina de escribir (de las ¡antiguas!) –el tabulador, el timbre, el teclado, la platina, las bobinas de tinta, etc.–, que sugieren la cualidad fragmentaria, despiezada, de la autoficción.



ENTREVISTAS



© Gerardo Piña-Rosales

ENTREVISTA AL POETA CARLOS ALCORTA

PABLO TORÍO SÁNCHEZ

Carlos Alcorta nació en Torrelavega, Cantabria, en 1959 y siempre ha estado vinculado a Campuzano, una pedanía torrelaveguense. Editor, crítico y gestor cultural, comenzó a publicar poesía en 1986, con *Doureios Hippos*. Desde entonces, ha publicado otros 11 poemarios, entre los que destacamos *Cuestiones personales* (1997), *Sutura* (2007), *Sol de resurrección* (2009), *Ahora es la noche* (2015), *Tiempo vivo* (2019) y el reciente *Aflicción y equilibrio* (2020). Su obra ha aparecido antologada en *Ejes cardinales. [Poesía escogida 1997-2012]* (2014). Además, cultiva el ensayo (*Casa sin puertas*, 2016) o el collage, y ha comisariado exposiciones como una sobre Pablo Neruda. Actualmente, es coordinador de las Veladas Poéticas de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y corresponsable del Aula Poética José Luis Hidalgo. Codirigió la colección de poesía *Scriptum* y la revista *Ultramar*, entre otras colecciones, y fue codirector de la colección de poesía de Quálea Editorial. En la actualidad, dirige *Libros del Aire* y *Septentrión Ediciones*, además de ser director literario de la editorial *Calambur*. Su blog de traducción y crítica literaria es carlosalcorta.wordpress.com.

Carlos Alcorta tiene una larga trayectoria poética que comienza en 1986, aunque él mismo apunta en su antología *Ejes Cardinales* (183) que sus primeros libros presentan una voz en la que no se reconoce en la actualidad. A partir de *Condiciones de vida* (1997), su obra se aparta de la poesía del silencio,



© María José González Martínez

aunque el punto de inflexión en su obra comienza con *Sutura* (2007) y se afianza con *Sol de resurrección* (2009), poemarios en los que el giro narrativo es aún más claro. Ahora el poema le sirve para comprenderse a sí mismo, así como el mundo que lo rodea, algo que queda más patente en *Ahora es la noche* (2015): el poeta es consciente de la fragilidad del mundo, pero la creación poética le ayuda a estar sereno en medio del estupor del mundo. La memoria (como en los poemas *Didáctica* o *Sounion*) le permite proyectarse al pasado, pero también reflexionar sobre su propia identidad en el presente. En su poesía se aprecian otros temas como el paso del yo poético a un sujeto colectivo, la reflexión sobre el lenguaje y su intento de trasladar la base del pensamiento, además de la reflexión metapoética.

Su último poemario, *Aflicción y equilibrio*, gira en torno a la desaparición del padre, el dolor que esta le produce y en cómo la aceptación de la vida lo lleva a un estado de equilibrio que, paradójicamente, siempre es frágil. Alcorta acepta la inevitabilidad de nuestro destino para reconciliarse consigo mismo, evitando caer en las trampas del patetismo o en los excesos del sentimentalismo. Se trata de un libro que no tiene capítulos, pero los títulos de los 21 poemas se presentan a la manera de una hoja de ruta que nos guía a lo largo de la historia que desa-

rrolla. La memoria entreteje diferentes recuerdos con el padre, anécdotas y (des)encuentros. Así, en el poema “Un buen hijo”, vemos al padre mientras “braceaba hasta el urro/ que se erguía a unos cientos de metros la playa”, y anima al padre y a sí mismo para que siga “nadando sin descanso, / sorteando las olas de sus recuerdos” (72-73). Unos recuerdos que ayudan a construir “la casa natural / de la vida”, una morada que tiene “grandes ventanales / para vernos mejor por dentro” (73) y que le ayudan a comprender al padre y reconocerse en él. De esta forma, en el poema que cierra el libro, *Aflicción y equilibrio*, la voz poética se reconcilia consigo mismo y con la vida: “Hacer vida es aprender a morir. / Pasada la aflicción, empieza el equilibrio” (89).

En esta entrevista, Alcorta nos habla de su último libro y de la presencia de la Naturaleza en el mismo y en su entorno vital. Asimismo, nos explica su evolución poética y las vinculaciones entre vida y poesía, en cómo esta se cuela en su visión del mundo gracias al lenguaje, mediante un tono confesional que le permite analizar su mundo, y el mundo. Por otro lado, valora cómo puede influir la poesía en la sociedad. Pero Alcorta no es solo poeta, y nos comenta su labor como gestor cultural y editor para concluir con su visión de la pandemia que nos atenaza.

Pablo Torío Sánchez [PTS]: *Aflicción y equilibrio* es tu último poemario, ¿a qué alude el título?

Carlos Alcorta [CA]: El título alude a dos periodos vitales muy definidos. La “Aflicción” corresponde a los duros años de la enfermedad de mi padre, que acabó en el triste final previsto, su fallecimiento. El “Equilibrio” corresponde a una fase posterior, la del duelo y la reconciliación con el pasado para hallar ese equilibrio emocional que te permite seguir viviendo. Cioran lo expresa de otra forma más cruda y contundente: “Escribir es deshacerse de nuestros remordimientos y de nuestros rencores, es vomitar nuestros secretos. El escritor es un desequilibrado que utiliza esas ficciones que son las palabras para curarse”. Sin embargo, aunque no oculto que mi filiación estética está en la órbita de lo que se ha denominado “confesionalismo”, en *Aflicción y equilibrio*, como, por otra par-

te, en todos mis libros, las evocaciones, en este caso de asunto familiar, están impregnadas de una alta dosis de ficción y alimentadas por referencias culturales y experienciales de amplio espectro.

PTS: La naturaleza está muy presente en este último libro, desde “el violento granizo” al “oleaje percutiendo contra las rocas” o el mar como “un brazo azul turquesa –tan hermoso”. ¿Esta naturaleza es el marco en el que se desarrolla el poema, un punto de apoyo en su redacción, o resulta un aspecto básico en su redacción y/o inspiración? ¿Cómo entiendes la naturaleza?

CA: Mi contacto con la naturaleza se ha acentuado en los últimos años, en buena medida porque el lugar en el que vivo actualmente, lindando con un Parque Natural y frente al mar Cantábrico, todavía conserva casi intactos ciertos rincones que frecuento a diario, pero las transformaciones que operan en la naturaleza se han convertido también en un trasunto de la enorme fragilidad del ser humano y esa asociación, esa identificación entre ambas fragilidades es sobre la que indago en mis poemas. Por otra parte, no creo en la presunta bondad de la naturaleza, idealizada por los poetas místicos y románticos. Es este un atributo propio de los seres humanos, no de los animales o las plantas. Esa bondad está adulterada por el poder de las imágenes publicitarias, más propia de postales o de algunos documentales que de la realidad. Cualquiera que conviva con ella, sabe que la naturaleza es cruel, por esencia. La naturaleza actúa por instinto, no piensa, y es instintivo luchar por la supervivencia propia, pese a quien pese.

PTS: De tus versos “Hacer vida –esa es la intención / con la que he escrito este libro– es vivir” pareciera que literatura y vida están imbricadas. ¿Hasta qué punto lo están (o no)?

CA: En mi caso, vida y literatura, en sus diferentes representaciones, son casi una misma cosa. No concibo la existencia de una sin la de la otra. Gracias a la literatura, sobre todo a la poesía, soy capaz de reflexionar y de comprenderme tanto a mí mismo como a lo que me rodea. Fuera del poema los acontecimientos poseen un carácter distinto, no circunstancial, porque afectan directamente a la existencia del poeta, pero sí con me-

nos carga emocional. Esta emoción se manifiesta directamente, al menos en mi caso, en el propio poema.

PTS: A partir de los versos “He perdido ya demasiadas cosas / en mi voluntariosa batalla con el mundo, / en mi propósito de comprender / la vida transcribiendo la experiencia / en hojas de papel ya amarillentas”, ¿se puede inferir que la vida es la aceptación de una renuncia?

CA: Hubo un tiempo, en los primeros años de mi trayectoria poética, en el que entendía la poesía como una especie de salvación personal. La poesía minimizaba las agresiones del exterior porque te elevaba a otra esfera del mundo en la que el poeta era, sino un dios, sí un ser privilegiado. La poesía era, además, una especie de escudo contra el fracaso, contra la desdicha, contra el dolor de vivir, era una forma de compensación. La sensación que experimentaba –y que aún experimento, aunque con mayores reservas–, al dar por concluido un poema, era algo muy parecido a la felicidad, pero, con el paso del tiempo, fui tomando conciencia de que la entrega a la poesía conllevaba también ciertas renunciaciones vitales quizá solo asumibles si uno vive en completa soledad. Compensar esas renunciaciones vitales solo con poesía me parece una temeridad, por más que siga intentándolo cada vez que escribo un poema.

PTS: “Ahora que asumes tus errores / con honestidad, ves la vida con otros ojos, / casi tan puros como los de tus hijos” escribes en *Aflicción y equilibrio*. ¿Consideras que la poesía es aprendizaje, una forma de introspección personal?

CA: Sin duda. A dicho aprendizaje me he referido en las respuestas anteriores. Como decía, cuando mejor reflexiono sobre lo que experimento es cuando me propongo plasmarlo en la página. Yo pienso a través de la palabra escrita, a través del poema, aunque el poema sea lo real, no lo que cuenta.

PTS: Los versos “Poniendo nombre con las palabras / que me enseñaste a todo lo que me rodeaba” se refiere al padre, mientras que “puso en los hijos devoción y fe, / no sé si siempre bien recompensados” es un claro homenaje a tu madre ya que aún buscas “el calor” de su mano. ¿Este homenaje es parte del equilibrio al que alude el título del libro?

CA: Las relaciones con los padres, y de eso hay suficientes ejemplos no solo en la literatura, sino en cualquier disciplina

artística, son generalmente conflictivas, como suelen serlo con las personas a las que amas, con las personas con las que convives. Aceptar a los otros resulta imprescindible para aceptarse a uno mismo y, sin esa aceptación, el equilibrio conseguido será del todo inestable.

PTS: ¿Es la poesía una forma de hacerse presente en la vida, como puede apuntar “Entonces ignoraba que pasar / de puntillas por la realidad / era una forma de estar muerto”? ¿Cómo podrías explicar la realidad a la que aludes en los versos anteriores, o resulta contradictoria?

CA: Cuando la poesía es solo una mera reformulación de sentimientos, por muy nobles que estos sean, se queda en la superficie de las cosas, solo cuando indaga y excava en el interior del poeta, la poesía logra ponerte en contacto con la realidad verdadera, te convierte en un ser activo, en un ser vivo capaz de modificar esa realidad imperfecta. Si solo eres un bien intencionado receptor, no percibirás la realidad en toda su amplitud, con sus dramas y sus alegrías. La poesía nace de un conflicto interior y si este es impostado, la poesía se resentirá, trasluirá esa impostura, por muy bien construido que esté el poema.

PTS: ¿Cómo llegaste a la poesía?

CA: No lo recuerdo con precisión, pero creo que mi primer poema fue fruto de un enamoramiento adolescente, del intento de preservar en la memoria aquel sentimiento. Ahora bien, a la escritura de poesía llegué gracias a la lectura. Aunque recuerdo que se me atragantó Góngora por culpa de los comentarios de texto de la época, otros autores como Manrique, Lope, Calderón o Quevedo me inocularon ese veneno que ningún antídoto ha podido refrenar, al menos hasta el día de hoy. No sé lo que ocurrirá en el futuro, porque la poesía es una amante veleidosa, de la misma forma que te seduce, te abandona sin decir adiós.

PTS: ¿Qué autores te influyeron en tus primeros libros y cómo estas influencias han ido evolucionando?

CA: Mi primer libro, *Doureios Hippios*, en realidad una *plaque* con una veintena escasa de poemas de carácter hermético, delataba una serie de influencias conceptuales cuyo origen provenía de mi admiración, aun plenamente vigente, por la cultura grecolatina, de hecho, el título hace referencia al Caballo

de Troya. Por lo que respecta al ámbito poético, cuando tenía unos veinte años, los llamados poetas *novísimos* supusieron un intensísimo, aunque fugaz, deslumbramiento (con un poema culturalista obtuve mi primer reconocimiento poético público). Posteriormente, se pueden rastrear influencias de autores como Paul Celan, Octavio Paz, María Zambrano o José Ángel Valente, fundamentalmente en mis primeras publicaciones. Sin embargo, sentí pronto la necesidad de ensanchar mi discurso y la lectura de poetas como Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma, Ángel González o José Hierro, propició un cambio en mi poesía, que, si no fue brusco o inmediato, sí fue irreversible.

PTS: En tu poesía se aprecian dos etapas, una hasta *Sutura* o *Sol de resurrección* y otra después. ¿Te consideras un poeta de poesía intuitiva o de una poesía más conceptual? ¿Dónde piensas que nace tu poesía, en el conflicto personal o en la forma?

CA: Empezando por el final, te diré qué, sin asomo de duda, mi poesía nace de un conflicto personal. A este respecto, me gusta recordar aquella frase de W. H. Auden que dice lo siguiente: «No hay poeta que pueda proporcionarnos verdad alguna sin haber introducido en su poesía lo problemático, lo doloroso, lo caótico, lo feo». Suscribo por completo esa idea que, por cierto, no está muy lejos de la «capacidad negativa» de la que hablaba Keats. Respecto de la forma, aunque trato de cuidarla y de ser fiel a ciertas normas que favorecen la musicalidad del verso, he de reconocer que siempre he dado prioridad al contenido, al argumento, de tal manera que, cuando lo que necesitaba expresar suponía romper esas fórmulas prefijadas y renunciar a la más estricta musicalidad, no he dudado en hacerlo. Mi poesía parte de una intuición –no tengo reparo en llamarlo “inspiración”– pero el resultado final, aceptable o no para el lector, es fruto de un lento y prolongado trabajo de elaboración y corrección. Siempre he defendido que la mejor combinación en un poema es esa que se reparte a partes iguales entre la inteligencia y la emoción, y eso es lo que busco en mis poemas.

PTS: Los versos “Uno no puede renunciar a lo que ha sido”, de tu último poemario, implican una mirada a la obra pasada, ¿en qué medida crees que ha evolucionado tu obra des-

de que empezaste a publicar y, en particular, a partir de *Sutura* y *Sol de resurrección*?

CA: Este verso que citas abunda en una idea que recorre mi poesía, no sé si desde mis inicios, pero sí desde una época temprana. El tono confesional que posee mi última poesía ha existido siempre, solo que en esta última etapa que mencionas, se ha acentuado. En esa evolución ha tenido mucho que ver además el cambio de sujeto poético. De una presencia angustiosa del *yo* en la que no escasean los exámenes de conciencia y la necesidad de comprenderse a uno mismo, he pasado –y esto es aún más perceptible en los poemas en los que estoy trabajando en la actualidad– a dar prioridad a un sujeto colectivo, acaso porque uno ya está cansado de asumir un protagonismo poemático que excede con mucho esa necesidad de conocimiento de uno mismo de la que hablaba y la pretensión de construirse una identidad, pretensión que encuentro inasumible sin la presencia del otro. Otros temas, como el metapoético, por ejemplo, siguen presentes de una manera especular en mi poesía desde que comencé a escribirla y, presumo, que lo seguirá haciendo.

PTS: En *Ahora es la noche* (2015), recuerdo el poema “Didáctica”, en el que escribes “¿A quién contemplo cuando me miro en el espejo?”. ¿Cómo te ves y cómo percibes tu evolución personal con relación a la poética?

CA: Aludía más arriba al problema de la identidad, un problema que ha existido siempre pero que se ha agudizado en las últimas décadas. Probablemente sean Gil de Biedma en nuestra tradición más reciente o el portugués Fernando Pessoa quienes mejor lo hayan expresado, aunque, en mi caso, otros poetas como Gabriel Ferrater o Robert Lowell han sido determinantes en la construcción verbal de ese yo que no se reconoce en el espejo y que ha ido evolucionando simultáneamente, al menos eso me gustaría pensar, tanto en la poesía como en su personalidad.

PTS: ¿Podrías describir tu labor como poeta? ¿Y tu poesía?

CA: Mi labor como poeta es la de mantener un compromiso, en primer lugar, con la palabra, con el lenguaje como instrumento para preservar la experiencia y rescatarla del ol-

vido y, en segundo lugar, con mi forma de entender el mundo, la realidad de la que formo parte. Me gustaría que mi poesía en particular, y la poesía en general, contribuyeran a hacer más habitable este mundo –recordemos que Aristófanes, en *Las ranas*, pone en boca de Eurípides el siguiente comentario sobre el por qué debemos admirar a los poetas : “Por su inteligencia aguda, su sabio consejo y porque haga mejores a los ciudadanos”– , pero me temo que no es tiempo ya de utopías –más ahora, con la desubicación mental, no solo física, que está infligiendo en nuestra sociedad el covid-19, una circunstancia casi de ciencia ficción para la que, es evidente, no estábamos preparados– y tal pretensión se ha convertido en algo absolutamente irrealizable.

PTS: La poesía toma como material las palabras, pero ¿qué entiendes por lenguaje?

CA: El lenguaje, como decía más arriba, es la herramienta de la que disponemos los poetas para expresar nuestras emociones, para detenerla en un instante infinito –ese que reverbera en la mente del lector después de la lectura–, el lenguaje brota del pensamiento, pero es una herramienta un tanto contradictoria porque busca la precisión expresiva desde la ambigüedad semántica, por esa razón, resulta imprescindible realizar un trabajo de orfebrería con cada palabra. Esa es la única forma de ajustar en lo posible lo escrito a lo pensado, tarea, por otra parte, imposible de completar de manera satisfactoria en su totalidad, de ahí que sigamos escribiendo.

PTS: “No hay más red que la del pensamiento”, escribes en el inicio de tu poema “Acróbatas del aire” (de *Sol de resurrección*): ¿a qué te refieres con este verso?

CA: Supongo que cada lector interpretará una cosa diferente al leer dicho verso, pero mi intención fue recalcar que es el pensamiento el que fuerza al lenguaje a su representación, aunque el lenguaje generalmente avance más allá del propio pensamiento que lo origina, al menos en la escritura del poema. Chantal Maillard, poeta y ensayista, dice que ese es el gran reto de la poesía, de lo que Zambrano llamó “la razón poética”: “Cómo simultanear el acto intuitivo, simple, por el que el sujeto se pierde en la coincidencia con su objeto, y esa recuperación que el sujeto hace de sí mismo al distanciarse para lograr expre-

sarlo". No obstante, este sentir propio tiene la misma validez que cualquier otro. Descreo de las opiniones monolíticas. El engranaje de la incertidumbre mueve los resortes de cualquier existencia, seamos conscientes de ello o no, pero me gustaría que mis intentos por desvelar los misterios de una vida común como la mía, cumplieran también algún cometido en la experiencia de mis hipotéticos lectores.

PTS: ¿Qué papel juega la memoria en la creación poética? ¿Y la mirada (recuerdo el verso "Quien aprende a mirar, aprende a ser", de *Sutura*)?

CA: La memoria es esencial, sobre todo para aquellos que pensamos que la poesía es, entre otras cosas, como quería Wordsworth, "una emoción recordada desde la tranquilidad", pero uno ha de ser muy consciente de que la memoria no es una panacea, tiene sus propias limitaciones, con el paso del tiempo se traiciona a sí misma, muta y se reinventa. "También la memoria inventa", decía Antonio Machado. Por otra parte, la mirada debe entrenarse diariamente en el gimnasio de la realidad para evitar que la cotidianidad, el hábito o la costumbre anulen nuestra capacidad de asombro, capacidad inseparable del buen poeta. Una mirada perspicaz, inquisitiva, atenta es capaz de "levantar la alfombra" para descubrir las capas de significado que el polvo acumulado oculta a la vista.

PTS: ¿Cuál es el lugar del yo lírico, del sujeto poético en la poesía contemporánea? ¿El yo lírico miente o parte de la experiencia y los sentimientos, aunque los ficcionalice?

CA: No creo que el lugar del yo lírico, al menos para los poetas de cierta edad como yo, haya variado mucho desde el Romanticismo. El yo lírico es una parte indivisible del yo individual y este, a su vez, lo es de un yo social o colectivo que debe proteger su intimidad por medio, no diré de la mentira, pero sí de la simulación, si no desea arriesgarse a ser un títere en manos del destino. El yo lírico construye una verdad con materiales propios y ajenos, con mentiras y verdades. En poesía, y en esto me permito contradecir a Salinas, la verdad –por otra parte, uno ignora qué es en sentido último la verdad– carece de importancia. Lo que interesa es la verosimilitud, es decir, que aquello que el poema describe sea creíble, dejando al margen si se fundamenta en algún hecho real o es producto de la imaginación.

PTS: ¿Qué autores podríamos considerar hoy como imprescindibles y por qué?

CA: Esta es una pregunta que admite infinidad de respuestas, según quien la responda. Mis influencias literarias son lo suficientemente eclécticas, y algunas de ellas han variado tanto con el tiempo, como para no arriesgarme a dar listas. En cualquier caso, a lo largo de esta conversación han ido saliendo nombres que te pueden dar una pista de por dónde van mis querencias. Sí quiero resaltar, no obstante, que leo con sumo placer literatura norteamericana de la segunda mitad del siglo pasado y, en particular, poesía. Autores como Marianne Moore, Elizabeth Bishop, el ya citado Lowell, Philip Levin, Charles Simic o Robert Hass, por citar solo algunos, aunque no puedo dejar de mencionar a Ted Hughes, a John Burnside, a los acmeístas rusos o a poetas polacos de la talla de Zbigniew Herbert o Adam Zagajewsky. La lista, en todo caso, es muy extensa.

PTS: Por cierto, ¿qué papel dirías que juega la poesía en el mundo actual?

CA: Te podría contestar con cierta ironía: ¿juega alguno? Pero esta ironía encierra una verdad irrefutable. La poesía, y la cultura en general, carece de una importancia real en la sociedad actual. Solo un reducido grupo de lectores cada vez más mermado concede importancia a la poesía. Pero me enorgullece pensar que formo parte de esa “inmensa minoría” de la que hablaba Juan Ramón Jiménez, por cierto, una de las cumbres de la poesía europea del pasado siglo, aunque yo no perciba su influencia en mi propia poesía.

PTS: ¿Es un buen o un mal momento para la poesía?

CA: Creo que de mi respuesta anterior se puede colegir que no es buen momento, quizá nunca lo ha sido, pero, pese a todos los ataques que sufre –incluso desde su misma trinchera, no hay más que ver ese engendro que es la llamada “parapoesía”–, pese a la primacía de la subcultura de consumo promovida por algunos medios como la televisión y las redes sociales, sobrevivirá, con las mutaciones que sean oportunas, pero la poesía, la Poesía con mayúscula, sobrevivirá.

PTS: ¿Qué es lo mejor que te ha aportado tu labor editorial en Quálea, Septentrión o, ahora, en Calambur?

CA: No todas las experiencias son homologables. En cada una de las editoriales que mencionas he tenido, o tengo, una función distinta. En la primera de ellas ejercí como codirector de la colección de poesía, sin duda una labor atractiva y enriquecedora, pero supeditada a los criterios, no siempre coincidentes con las propias, de la dirección de la editorial. En Septentrión ediciones todas las decisiones recaen en mí, como gerente de la editorial, aunque trate de consensuarlas con los colaboradores. Los aciertos y desaciertos son únicamente de mi responsabilidad, por lo tanto, el riesgo es mayor, pero también lo son las satisfacciones. Mi labor en la editorial Calambur es, por otra parte, la de director literario, pero al ser esta una editorial de mayor envergadura, con varias colecciones, muchas de las cuales tienen su propio director, todas las decisiones se toman de forma colegiada. En cualquier caso, yo entiendo la labor editorial como una parte más de mi labor creativa y, por tanto, el aprendizaje y el estímulo para continuar es permanente. Podría decir todas las facetas –la propia creación poética, la crítica, la traducción, el ensayo, los dietarios, la gestión cultural o la edición– se retroalimentan mutuamente y todas forman un todo compacto e indivisible.

PTS: ¿Cuál ha sido lo mejor de tu experiencia como organizador de las “Veladas Poéticas”, en las que se daban cita en Santander poetas relevantes de la poesía española, o del Aula poética, José Luis Hidalgo, en Torrelavega?

CA: Sin duda, lo mejor ha sido –sigue siendo, he de decir– el contacto directo con un gran número de poetas a los que admiro, la oportunidad de conocerlos personalmente y de intercambiar ideas y opiniones, las relaciones de amistad que se han fraguado con el tiempo y, sobre todo, la posibilidad de reconocer las bondades de estéticas muy diferentes. En igual medida debo situar la estrecha relación que se establece en las lecturas públicas con los asistentes, con el público lector, siempre enriquecedora y estimulante.

PTS: Además de tu labor editorial o de gestión, también has hecho *collages*. ¿Qué es lo que te gusta de este lenguaje a medio camino entre varias artes?

CA: La técnica del *collage* me ofrece una libertad de planteamiento creativo que no he encontrado en ninguna otra disciplina. Paradójicamente, al menos en mi caso, la realización de un *collage* no se debe solo al azar o el arbitrio del autor, sino a un proceso previo de investigación sobre un determinado tema y la acumulación de materiales, muchos de los cuales son, finalmente, desechados. La construcción de mis *collages* está muy lejos de la improvisación o de la elaboración automática. El proceso se sustenta en la elección de imágenes y en su disposición en el espacio, pero dichas imágenes enmascaran, a partir de una seducción estética, un propósito ético. Eso sí, el montaje, técnica que también empleo en algunos de mis poemas, es el que determina el significado último, y no al contrario.

PTS: Una última pregunta: ¿cómo has pasado el confinamiento? ¿Cómo nos puede afectar como sociedad?

CA: Gran parte de mi trabajo habitual lo realizo desde mi propio domicilio, así que, en ese aspecto, no he notado mucha diferencia. Sí que es cierto que este tiempo me ha servido para poner en orden muchos asuntos laborales atrasados y para reelaborar los proyectos futuros. En cuanto al efecto que ha podido tener en la sociedad, lamentablemente, no puedo ser optimista. Si antes de la pandemia tenía muchas dudas sobre la bondad del ser humano, esta circunstancia que estamos viviendo, y no es un ejercicio de misantropía, me las ha despejado por completo. Salvando, por supuesto, todas las excepciones posibles, esta crisis sanitaria está poniendo en evidencia algo que ya intuíamos, la baja calidad de nuestra democracia, comenzando por el oportunismo de gran parte de nuestra clase política –un oportunismo que produce asco y vergüenza ajena– y continuando por la dudosa imparcialidad de los medios de comunicación, la escasa solidaridad con nuestros semejantes, la falta de civismo y la incontestable sensación de que, por desgracia, vivimos en una España –“esa camisa limpia de mi esperanza”, que escribiera Blas de Otero– no muy diferente a la que vivió el Lazarillo de Tormes.

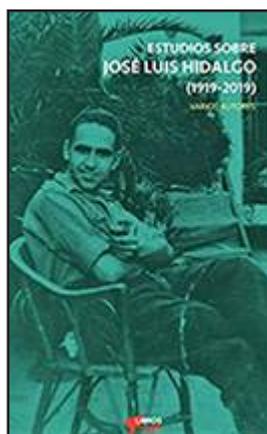
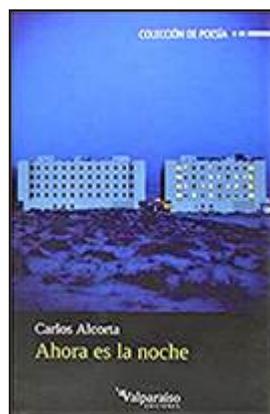
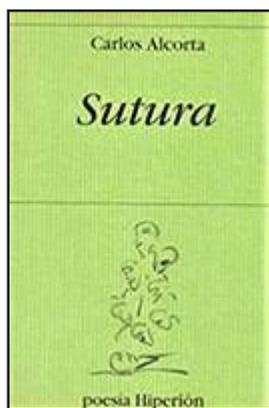
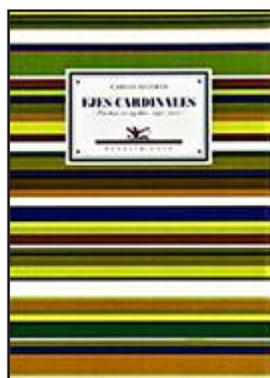
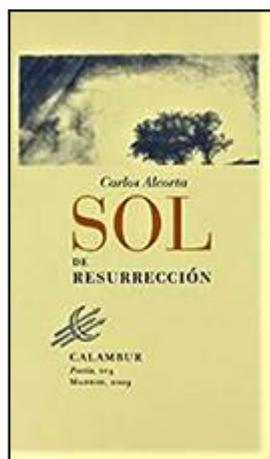
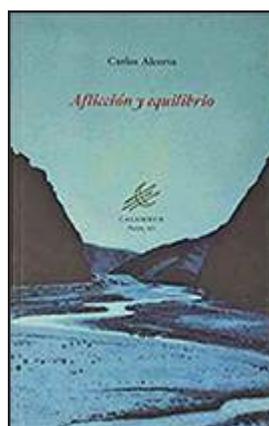


© María José González Martínez

Obras citadas

- Alcorta, Carlos. *Aflicción y equilibrio*. Madrid: Calambur, 2020.
---. *Ahora es la noche*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2015.
---. *Ejes cardinales. [Poemas escogidos, 1997-2012]*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
---. *Sol de resurrección*. Valencia: Calambur, 2009.
---. *Sutura*. Madrid: Hiperión, 2007.

Fotografías: María José González Martínez, Tomadas en la librería DLibros de Torrelavega, el 7 de septiembre de 2020.





© Michael Somoroff

LOS EXTRAORDINARIOS MUNDOS DE GIANNINA BRASCHI. UNA CONVERSACIÓN INFINITA

NURIA MORGADO

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo,
un juego, una rueda que se mueve por sí misma,
un primer movimiento, un santo decir sí.

F. Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

A Giannina Braschi no se le pueda clasificar. Es de aquí y es de allí, y no es de ninguna parte. Como artista y escritora es poeta, narradora, dramaturga, actor, filósofo, y es todo a la vez. Pero, sobre todo, Giannina es *Poeta*, en el amplio sentido de la palabra. Vive, siente, piensa, habla, camina como Poeta. Es la que da (a) luz a la nietzscheana estrella danzarina. En el terreno intelectual latino-estadounidense ocupa un lugar destacado, relevante por su compromiso crítico al colonialismo estadounidense y por alternar el uso del español, spanglish e inglés en su obra, entre otros temas. Su genialidad está expresada en libros como *El imperio de los sueños* (1988), una epopeya posmoderna en donde tiene lugar una sinfonía de poesía, prosa y teatro sobre su relación socio-política, cultural y lingüística con la ciudad de Nueva York; *Yo-Yo Boing!* (1998), escrita en espanglish y en donde se tratan temas tan diversos como el racismo, el colonialismo, la independencia de Puerto Rico o la violencia doméstica; y *United States of Banana* (2011), una tragicomedia posmoderna en la que se mezcla novela, drama y poesía sobre la caída del imperio americano. Y todo

su trabajo, absolutamente todo, es un divino concierto musical de palabras. Sobre su obra existe ya una extensa bibliografía crítica, siendo el libro más reciente el editado por Frederick Luis Aldama y Tess O'Dwyer, *Poets, Philosophers, Lovers. On the Writings of Giannina Braschi* (University of Pittsburgh Press, 2020).

Para Giannina Braschi la libertad es muy importante. Es la libertad que nace de la poética de la afirmación. Y cuando escribe, a ella le gusta que las cosas fluyan, no tiene ningún argumento *per se*, pero sí tiene ideas y tiene sentimientos, mucho sentimiento. Y escribe como camina por la vida, viviendo una aventura cuya multiplicidad de escenarios la transforman, inevitablemente, la metamorfosean. Conversar con Giannina es caminar, y cuando se camina con Giannina se vive esa dimensión que se parece a la que experimenta un niño cuando, emocionado, abre un cuento y, como una caja de sorpresas, un mundo de infinitas vivencias le inunda con asombro. O como esa otra dimensión creada cuando se manifiestan en su sublimidad los universos escondidos tras el encaje de las rizadas ramas recién nevadas de un bosque. Giannina es Wendy y Peter Pan en su isla del Siempre Forever, y vuela con el poeta actor y el poeta filósofo, porque ha logrado victoriosa la transformación nietzscheana del espíritu.¹ Como el poeta de su “Breve tratado del poeta artista”, Giannina “sueña grandes sueños, porque trabaja como canta el ruiseñor [...] [Porque] siente como un niño, piensa como un filósofo y se transforma como un actor”, porque posee el demonio de la afirmación del poeta artista, el demonio que rompe con todo vínculo y nace de la ruptura y afirma lo negado, siempre portador de valores positivos.² Así, Giannina es el poeta niño, actor y filósofo que *afirma*, “porque la ofensa es una negación” (Breve Tratado). Decía Nietzsche que, “para el juego del crearse precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su

¹ Dice Zarathustra que en el ser humano es primero un camello que dice “yo debo”, luego se transforma en un león que dice “yo quiero” para acabar en un niño que afirma su voluntad.

² En “Breve tratado del poeta” file:///Users/nuriamorgado/Downloads/breve-tratado-del-poeta-artista.pdf

mundo" (*Así habló Zaratustra*). Giannina es la que activa el sí para poder seguir creando. Como directora de su propia orquesta poética, Giannina alza la batuta y, como si de una varita mágica se tratase, los movimientos sinuosos de su pluma-batuta-varita mágica transmiten la fuerza de la afirmación en cada personaje e historia, en cada drama que surge de su universo poético y que transforma la ficción, porque el poder del poeta artista se disuelve en su obra. Y así engendra la poética del niño, del actor, del filósofo, transformándose, y a la vez siendo una sola esencia, la del poeta artista.

Esta entrevista, o parte de una conversación que en su naturaleza infinita se va construyendo en el tiempo, se detiene un momento en los mundos inagotables que la acompañan. Un nuevo libro se está conjurando. Giannina me habla de un fragmento de su nueva creación que se titula "La puta, la partera y la bruja". El personaje de la bruja, confiesa, está inspirado en uno de los personajes de Ovidio. En *Las metamorfosis*, (libro IX, versos 273-323), la madre de Hércules, Alcmena, una reina mortal, recuerda el nacimiento de su hijo (su padre era Júpiter) y el dolor vivido en el momento de dar a luz a un niño tan grande. Atormentada durante siete noches y siete días, Alcmena imploró la ayuda de Lucina, la diosa que se encargaba de auxiliar a las mujeres durante el parto. Pero aunque Lucina se manifestó, no la ayudó, ya que cumplía el deseo de Juno (la esposa de Júpiter) de impedir que ese parto se diera, y lo intentó impedir cruzando los dedos y los brazos. Pero Galántide, la sirvienta de Alcmena, se dio cuenta de los planes de Juno y engañó a Lucina diciéndole que el niño ya había nacido, lo que provocó tal sorpresa a la diosa que esta aflojó las manos haciendo que su propia magia abortara, permitiendo así el nacimiento de Hércules. Y Giannina recrea o reescribe la historia de este mito en una parte de su nuevo libro:

Giannina Braschi [GB]: Yo tengo un fragmento de mi libro que se llama "La puta, la partera y la bruja". Me gustan estos personajes porque abren puertas. Son personas que abren. La partera está ahí para darle la bienvenida a los niños al mundo. Y la puta también está abriendo algo. En mi fragmento la bruja estaba allí viendo el parto de un niño. Está inspirada en

un personaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, la diosa que fue enviada para impedir el nacimiento de Hércules. Me interesó ese personaje de Ovidio, aunque no es un personaje que haya atraído la atención general. Como los personajes fugaces del Quijote,³ esos personajes que pasan desapercibidos, nadie se fija en ellos, pero yo sí que me fijo y me interesan. Una vez les prestas la atención debida te das cuenta de que tienen las mismas características que los personajes principales, son microcosmos en el macrocosmo, pero en realidad es lo mismo. Son microcosmos pero tienen el mismo carácter.

En mi novela, la bruja está impidiendo el nacimiento del niño de la puta, *and she is crossing her fingers, crossing her arms, crossing her legs*, pero viene este otro personaje, que es la mucama, y le dice que el niño ya ha nacido, pero no es verdad, la engaña. Pero al decirle esto, la bruja se lo cree, y deja de cruzar los dedos y los brazos y las piernas, haciendo que el nacimiento se produzca. El poder que impedía ese nacimiento, es decir, el poder negativo, se convierte en un poder positivo, del “no” va al “sí”, de la negación a la afirmación, y eso hace posible en ese momento que el nacimiento se produzca. A veces hay que usar trucos para cambiar esa negatividad a algo positivo. Y el poder se encuentra en uno mismo, en la fuerza, en la misma hechicera, está dentro de la persona. No se trata del poder del “no” o del “sí”, sino del poder que tiene la persona para esa transformación.

Nuria Morgado [NM]: Lo que parece que pasa en este personaje de la bruja es que también sufre una metamorfosis. Se abre a la inocencia y asombro del niño cuando se cree que el bebé ha nacido, y al creérselo se produce el nacimiento. De alguna forma se transforma.

GB: Como las Furias de Esquilo.⁴ Las Furias, o las Erinias, diosas de la venganza, persiguen a Orestes, quien había

³ Ver “Cinco personajes fugaces en busca de Don Quijote”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 328, 1977, pp. 101-115.

⁴ En la tragedia de Esquilo *Las Euménides* (tercera parte de la trilogía la *Orestíada*), las Furias, o las Erinias o Euménides (fuerzas primitivas anteriores a los dioses olímpicos y que por ello no se someten a la autoridad de

matado a su madre, Clitenmestra, en venganza por el asesinato de su padre, Agamenón. En el juicio que llevó a cabo Atenea sobre este matricidio las Furias actúan como abogado de Clitenmestra y persiguen y atacan y están en contra de Orestes. Es el primer juicio que aparece en la literatura, el de Atenas, y hubo un empate. Y Atenea lo desempata votando a favor de Orestes, en beneficio del acusado, para cortar así la cadena de crimen, venganza, crimen. Porque primero Clitenmestra mata a su marido, después Orestes, el hijo, la mata a ella, así que no es preciso seguir vengándose *forever*, sino que se hace preciso cambiar esa negatividad en positividad. Entonces, las Furias se enfurecen más todavía, pero Atenea, muy sagaz, hace un pacto con ellas y les ofrece un terreno en las afueras de Atenas, yo creo. Les ofrece ese terreno y les dice: van a tener un lugar donde vivir. Ustedes pueden vivir ahí pero tienen que transformar su venganza en aires positivos, y tienen que traer niños al mundo, tienen que traer cosas positivas al mundo. Entonces, ellas lo consideran y lo toman, toman la oferta porque simplemente Atenea les ofreció un lugar para existir, y ellas, las Furias, lo toman, y me parece muy bien. Las Furias cambiaron, se transformaron, y esa es otra transformación del mal al bien, la misma fuerza se transforma del mal al bien.

Todo esto nos ayuda a nosotros mismos, yo encuentro que esto es una cosa tan interesante. Porque lo bello que tiene Esquilo es que en sus obras se ve algo que muy pocas veces se ve en la literatura, que es la transformación de un momento histórico a otro momento histórico, o la transformación de algo negativo en positivo. Pero a veces no es eso, a veces son transformaciones de poderes, de un poder a otro poder, Esquilo acaba así sus obras, con transformaciones de un poder a otro poder. Y eso me fascina. Tú ves la transformación de las Furias, de algo negativo a algo positivo, y yo creo que en ese lugar a donde ellas fueron, donde se establecieron, el lugar que les dio

Zeus), persiguen a Orestes, quien había matado a su madre, Clitenmestra, en venganza por el asesinato de su padre, Agamenón.

Atenea, es a donde Edipo fue a morir. Y es un lugar bendito porque está lleno de lo positivo, porque transformaron su maldad en bendiciones. Así es que ahí puedes ver también cómo se transforman las Furias.

NM: La bruja se transforma, se transforman las Furias, todos nos transformamos, porque todo lo que se vive te transforma, pero también todo queda.

GB: Sí, es cierto, nos transformamos, pero hay un carácter, hay una forma que ha estado en la persona desde el nacimiento hasta ahora, y esa persona tiene algo que no ha cambiado. Y ese no-cambio es lo que ha hecho las transformaciones. Uno es la misma persona. La misma persona es la que te está transformando. O sea, tú puedes ver las características de una cierta persona, lo que no cambia. Como decía Gertrude Stein: "A rose is a rose is a rose is a rose". Eso es ir en contra de la metáfora, que yo también estoy en contra, no hay que buscar metáforas. Una rosa es una rosa es una rosa. Las cualidades de una persona, por más que se transformen, ahí están. En las transformaciones hay algo que queda. Se pueden reconocer las cualidades de la persona. Puede ser que se transforme de una cosa a otra, pero en esa transformación reconoces ciertas cualidades que pueden ser físicas, morales o espirituales, pero las reconoces. Es la misma persona.

NM: Y esa esencia se puede encontrar también en los objetos. Todo forma parte del mismo hilo que conforma el tejido del universo del que somos parte.

GB: Hay que tener en cuenta la energía de las cosas. Todo respira, todo tiene vida. Hasta las sillas te hablan. Las luces te hablan, los cuadros te hablan. Todo existe. Por ejemplo, todos mis muñecos, las marionetas que tengo, están ahí y me están hablando, me están ayudando a vivir y siempre me han ayudado. Todas estas cosas existen y tienen vida. Y se acoplan a uno, y a veces toman la personalidad de uno, y les gusta también, les gusta estar aquí. Todas las cosas te hablan. Si uno entendiera el lenguaje de las cosas, o el lenguaje de los animales, estaría en comunicación con la vida, con todo el universo.



© *Michael Somoroff*

Por ejemplo, tengo un amigo, el conde de Alba, que me enseñó unos huevos de Fabergé⁵ que eran de los Romanoff. Y él me dijo que si me interesaba alguno él me lo podría vender. Y yo le dije que no, que no me interesa nada de esa familia Romanoff. Serán exquisitos, todo lo que tú quieras, pero no quiero ese destino en mi casa. Son objetos con mala energía.

NM: Hablando de transformaciones y esencias que quedan, me leías el otro día un fragmento del nuevo libro en el que estás trabajando que describe la diferencia entre “delusion” e “ilusion”.

GB: “Delusion” es lo que pasa cuando se te presenta el pasado como una guía para arreglar el presente, ya que eso nos lleva de regreso a los muertos, y se produce una contaminación, un engaño, es un espejismo, no una ilusión. Es muy diferente a una ilusión. La ilusión es una esperanza y la esperanza es algo que todavía no ha sucedido. “Delusion” es como una ilusión pasada que se presenta como esperanza, pero si está pasada ya está muerta, y si se presenta como si estuviera viva en el presente, deja de ser ilusión y se convierte en “delusión”, en una suerte de engaño o espejismo. Esta es la cita:

Whenever you have the past (what is dead) presenting itself as an agenda to fix the present moment by taking us back—to the dead—you have contagion, pest, collusion, pollution, delusion—not illusion. Illusion is hope. Delusion is a past illusion presenting itself as hope. Hope is something that has not happened yet—but when it happens—and the happening has already died—and been buried—and other present moments have come forward—and have made us live other present moments—and a dead body—a dead moment comes back—presenting itself as if it were alive—and it is dead—and it doesn’t tell us that it is dead—that is not an illusion—that is a delusion.⁶

“Delusion” es como “Make America Great Again”. No estoy hablando del “Great”, sino del “Again”, de querer traer

⁵ Una de las joyas creadas por la empresa de Carl Fabergé entre los años 1885 y 1917 para los zares de Rusia, la nobleza y la burguesía.

⁶ Cita inédita del nuevo trabajo de Giannina Braschi, todavía en proceso de creación en el momento de esta entrevista.

algo del pasado, algo que ya está muerto, porque ya no existe. Traer la muerte al presente sigue siendo muerte. No lo puedes tomar como vida porque lo muerto, muerto está. Es muy diferente a una ilusión o a una esperanza, que tienes una esperanza en el futuro.

NM: ¿Cómo relacionas esto con lo que las nuevas generaciones intentan comunicar?

GB: No hay que acarrear el pasado en el presente, hay que abrirse al futuro y a las nuevas propuestas y realidades que llevan a un mundo más libre. El mensaje que parece que nos están transmitiendo las nuevas generaciones es que “they can’t breathe”. No puedo respirar. Yo lo entiendo. Imagínate estas generaciones que han perdido un año, el 2020. Imagínate que esto nos hubiera pasado a nosotros cuando teníamos 20 o 23 años. Hubiera sido mortal, para ti y para mí. Nos hubiera transformado de otra forma, a lo mejor nos hubiéramos quedado en nuestros lugares de nacimiento, es horrible lo que está pasando. Pero a lo mejor les da un incentivo y una fuerza muy grande, quién sabe. Pero les ha quitado un año, y uno pierde muchos años en la vida. Cuando vino Ground Zero yo perdí dos años de mi vida.

NM: Fueron los años en los que escribiste *United States of Banana*.

GB: Sí. Me dio una depresión, y no sabía de dónde venía esa depresión, porque yo no había perdido a nadie que conociera. Yo tenía un luto sin origen. Yo he estado mucho tiempo perdida en el mundo.

NM: ¿La causa fue el 11 de septiembre?

GB: Bueno, yo siempre me he sentido perdida, pero ese sentimiento fue más grande que nunca con el 11 de septiembre, esa “pérdida” fue inmensa, me duró como dos años, y no sabía qué hacer con mi vida. Es que, tú sabes qué, cuando uno está entre un libro y otro, cuando uno no sabe lo que está haciendo y le falta un enfoque en la vida, uno anda perdido. Hay gente que nunca está enfocada. No necesitan estar enfocadas, funcionan en la vida y no necesitan algo que los motive para seguir viviendo. Hay gente que no necesita eso, que no se cuestionan el significado de la vida, y que no les importa tampoco. A lo mejor son felices. Pero si yo no tuviera una vocación, yo no estaría fe-

liz en la vida, yo no sería feliz, porque me parece que hay como un sinsentido, yo tengo que buscar una trascendencia en mi vida de alguna forma, y eso me lo ha dado, hasta cierto punto, la literatura. Yo lo necesito. Siempre he necesitado expresar esa profundidad.

Cuando era adolescente yo fui campeona de tenis en Puerto Rico. Fue el mismo año que me nombraron la mujer mejor vestida de Puerto Rico. A mí me han venido siempre las cosas sin esperarlas. Y era una niña muy popular. Pero un día decidí que el tenis no era lo mío, no me gustaba salir a la cancha y que me diera el sol en la cara. Sentía que mi vocación era otra. Era el deseo de expresar esa profundidad que sentía de las cosas.

NM: Y te fuiste a estudiar a Estados Unidos y Europa. Y después de ejercer como profesora de universidad lo dejaste todo para dedicarte a la escritura. ¿Qué queda de esa Giannina adolescente?

GB: Mira, hace unos cinco años más o menos, estaba en el Hotel Condado Vanderbilt en San Juan comiendo, y en la mesa de al lado había un grupo de mujeres tomando unas copas y hablando alegremente.

“¿De dónde eres?” me preguntaron.

“De aquí”, les dije, “me crie aquí al lado, en Kings Court”.

“No, no eres de aquí. No sé de dónde eres, pero no eres de aquí”.

“¿Cómo te llamas?”, le pregunté a las más agresiva.

“Coralí Bentacourt”.

“Coralí, eras tan libre y salvaje. Te admiraba. Llevabas cascabeles en los pies y siempre tenías a un grupo de admiradores siguiéndote a todas partes. Como Madonna”.

“¡Ay, Gia!” empezó a llorar, y me abrazó. Fue todo tan extraño, estar en tu país y que tu propia gente te diga que no eres de allí. Pero yo sí que soy de allí. Y también soy de aquí.

NM: Giannina, ¿qué es la felicidad para ti?

GB: Yo veo la felicidad como una esperanza que se realiza en el momento. Yo soy feliz ahora porque estoy creando. A mí me hace feliz estar en el presente, presente con la gente, en

el momento, eso me hace feliz. Cuando tus alas están volando, esa es la felicidad. Cuando las múltiples posibilidades— porque no es solo una, son muchas posibilidades— cuando todas se desarrollan a la vez, eso me hace feliz. Cuando todas las raíces dan fruto, la multiplicación de los panes y los peces me hace feliz. Tener gente a mi lado y ver el desarrollo de esa gente, eso me hace muy feliz también. No me gusta tanto la soledad, ya no creo que la soledad me haga feliz, pero yo era un ser muy solitario, y todavía lo soy, pero me gusta estar con gente. Me doy cuenta de cuánto te da la gente, cuánto te da el comunicarte con la gente. Y cuánto uno puede dar también.

NM: Recuerdo que una vez me hablabas de que, aunque haya momentos en que nos sintamos atrapados, uno siempre debe salir de ello con más valor, como el “Jack in the Box” que sale de su caja con fuerza, y sale con una sonrisa como Charles Chaplin.

GB: Exacto, como dice César Vallejo, “Hoy me gusta la vida mucho menos, pero siempre me gusta vivir: ya lo decía”. O sea, él sube de nuevo y afirma su amor por la vida. Se ve el mecanismo del espíritu. Es como el estilo, o como el tic nervioso, es una forma de analizar la realidad, o de brincar, o de caminar. A veces dices, “mira cómo se mueve esa persona”. Pues cómo se mueve la poesía también es importante. Para mí eso es lo más importante en la poesía: descubrir el movimiento, las conjunciones, cómo se monta la cosa, cuál es el andamiaje. Porque ahí está el espíritu, está la persona cavilando, cómo esta persona cavila, cómo esta persona piensa, cuál es la gimnasia que capta el movimiento de esa persona. Not everybody’s got it, but great poets do. Como dijo Antonio Machado sobre el “sí pero no” de Bécquer, ese es el movimiento de Bécquer, su dialéctica, el “sí pero no”. Yo lo encontré ahí, en el Jack in the Box de Vallejo, que en realidad es el Jack in the Box mío, porque yo soy así también.

Mira, mi profesor de filosofía —el profesor Cimadevilla—, que a mí me encantaba, daba las clases con la mano en el pecho, siempre de pie, nunca se sentaba, y cuando volví una vez a España pregunté por él y me dijeron que se había muerto de amor. Y yo no entiendo qué quiere decir muerto de amor —como que murió de una decepción amorosa o algo así—, pues él decía que



© *Michael Somoroff*

había una diferencia entre Unamuno y Ortega y Gasset. Y, si mal no recuerdo –porque puede ser que me lo esté inventando– decía que Ortega y Gasset empezaba con un tema, como en una caminata, y pensaba en una finalidad, pero se encontraba con tantas cosas por ahí, y se perdía tanto en las cosas con las que se encontraba, que la finalidad ya no tenía prioridad. Y Unamuno era totalmente distinto porque él siempre tenía una finalidad. Yo me imagino que esto tiene que ver con lo que le molestaba a Nietzsche de los scholars –y puede ser que también me esté inventando esto–, según yo entendí, lo que le molestaba es que ellos tomaban una idea muy pequeña y sobre esa idea sacaban un libro inmenso, mientras que, por otra parte, uno puede tener múltiples ideas y escribir sobre ellas y sobre otras que surjan en el camino, o sea, escribir sobre esas múltiples ideas a través de todo el camino. Como método, eso es muy diferente a lo otro que le molestaba a Nietzsche de una idea sola, que es más aburrido también. Pero los scholars lo encuentran más serio. Yo no lo encuentro más serio, porque solo hay que tener una hipótesis y probarla. ¡Y por qué demostrarla! Es que hay tantas ideas, que ¿por qué tener una idea sola y probarla? ¡Porque no tiene ni idea! La literatura no es sobre eso, no es sobre demostración de nada.

Hay que tratar de romper con el método. Uno puede descubrir esos estornudos, esos eructos, esas formas de expresión que tiene un escritor. Hay unas cualidades que se reconocen. Se trata del atletismo del poeta, cómo manifiesta su cuerpo poético, cuáles son sus estructuras, pero sin método. Me molesta que haya un método fijo, aunque uno puede reconocer ciertas cosas. Pero hay que romper con el método. Y hay que romper con la dialéctica también. Aunque uno sabe que existen y que pueden crear una obra, pero en la próxima obra hay que romper y buscar.

NM: Hay un episodio sobre un estornudo en la nueva obra que estás creando.

GB: Para mí el estornudo es muy importante porque no lo puedes controlar. Son eructos de la vida. La multiplicidad es lo que cuenta. ¿Por qué una sola cosa? ¿Por qué un solo dios cuando hay tantos dioses? ¿Por qué demostrar una hipótesis? Porque un monoteísmo es hipótesis, y eso ya no funciona, por-

que uno ve la multiplicidad del mundo. El creer en el *uno*... mira, lo único que le da unidad a un libro es que está cerrado, la forma, es *uno* porque está cerrado, pero todo es múltiple ahí.

Una de las cosas que me fascinan de Ibsen, de Beckett y de Calderón de la Barca, es que cogen tópicos trillados, como por ejemplo "The Doll House", o "Waiting for Godot", o "La vida es sueño", y les dan vida. Es como coger un refrán y darle vida al refrán, como decir: vamos a darle vida a esto, vamos a hacer esto real, una obra de teatro. Y me parece fabuloso eso. Es un concepto filosófico que se convierte en vida, en una obra de teatro. Y Ibsen lo hizo y lo hizo Calderón de la Barca, porque uno siempre dice que "la vida es sueño", pero convertir ese tópico de la vida es sueño y hacerlo vida, hacerlo una obra de teatro, eso es genial. Y *Waiting for Godot* también. Cuántas veces uno se ha visto "waiting for Godot", waiting and waiting for God, or waiting for something to happen and you are waiting, porque en nuestras vidas siempre estamos waiting for something to happen and then, nothing happens, but the waiting. Y hay una esperanza siempre, esperando que algo va a venir, pero nunca llega. Es fabuloso, pero que te lo creas, hay una creación que le da la vida a estos conceptos, eso me fascina.

NM: Se trata de crear, ¿no?

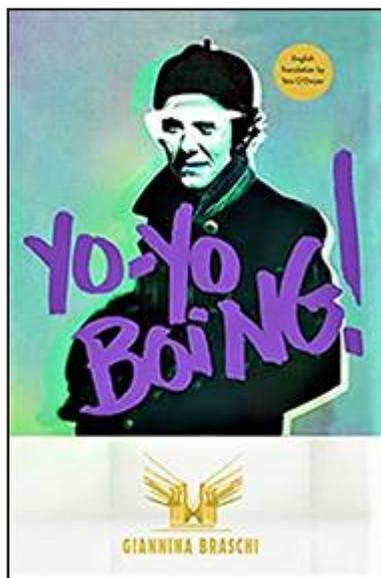
GB: Esos conceptos filosóficos que se crean y se convierten en un mecanismo que funciona, en literatura, en drama. Eso también tiene que ver con el mecanismo de las cosas, o sea, porque ya no es un concepto filosófico, con esas obras se convierte en una realidad, en una creación, como tú dices. Me encanta esa transformación.

NM: Y para crear hay que creer.

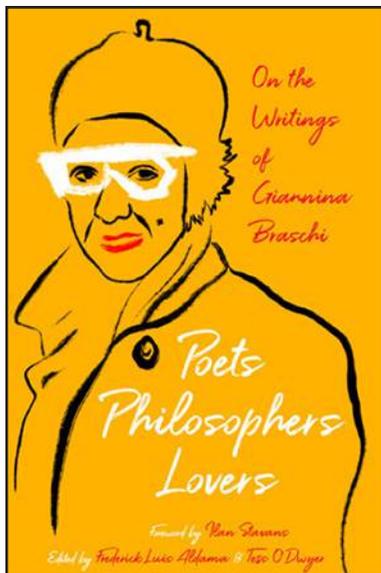
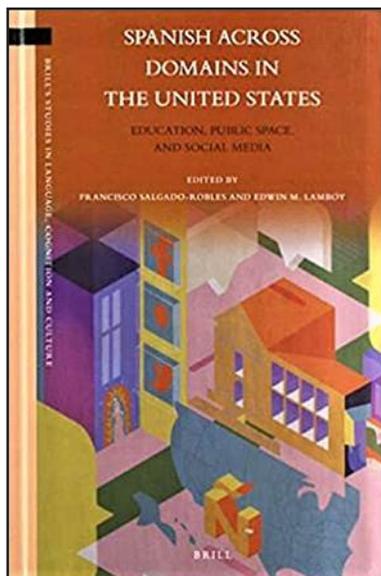
GB: Sí, hay que creer, porque hay que tener fe. Sin fe no existe el milagro. El milagro viene con fe.

NM: Tu obra, como la de Beckett o Calderón de la Barca, es también puro teatro.

GB: Sí, es teatro con las palabras, pero es teatro, y algún día se hará todo, de todo se hará una representación.



RESEÑAS



Francisco Salgado-Robles y Edwin M. Lamboy (Eds). *Spanish across Domains in the United States Education, Public Space, and Social Media.* Leiden, Boston: Brill, 2020. ISBN: 9004433228. 424 p.

Desde sus inicios, el estudio del español en los Estados Unidos (EE. UU.) ha intentado aclarar su futuro existencial: si se extenderá formando parte del paisaje cultural norteamericano o si perecerá en un lento proceso de extinción dejando un territorio de un orden muerto. Aunque existen cálculos que con precisión métrica miden el crecimiento de la lengua hispana, en millas al año en ambas costas, este y oeste en sentido norte y sur, lo cierto es que el destino del idioma en el país está en el aire.

Estudios demográficos, sociolingüísticos o culturales han aportado a lo largo de los años una descripción exacta de los fenómenos principales que afectan a las lenguas en contacto del país: *codeswitching*, atrición lingüística, interacción bilingüe, competencias parciales, estigmatización, actitudes hacia la lengua o descripción de modelos sociales multilingües, por mencionar unos pocos. Aunque valiosos, gran parte de estos estudios revela aspectos concretos de casos locales incapaces de generar reglas ciertas. En otros trabajos, el enfoque es demasiado general para entender en detalle los hechos. De una manera u otra, la hipótesis permanece inefable: la dudosa presencia del español en EE. UU. en el medio plazo no queda resuelta.

Esta es la gran virtud del trabajo que editan Salgado-Robles y Lamboy: la creación de un panorama bastante riguroso de una realidad compleja y múltiple. El conjunto de estudios por los principales estados hispanohablantes de los EE. UU.

que forma el volumen construye un retablo exacto del momento actual de nuestra lengua en el país: un resumen equilibrado de datos, una selección ordenada de informantes y una valoración medida por parte de posiblemente el plantel más cualificado de la academia norteamericana en la actualidad. Sea como fuere, la lectura de la obra evoca al conocido *what you see is what you get*, una reproducción fiel de la situación sin que los detalles deformen la realidad.

Como todos los trabajos sociolingüísticos, *Spanish across domains in the United States* necesita segmentar la realidad. En este caso lo hace de acuerdo con dos factores que dan al libro sensación de unidad: el carácter etnográfico de las investigaciones y la presencia de muestras de español en contexto. Los entornos que los editores eligen no son arbitrarios, los que en una concesión al *codeswitching* esta reseña denomina como las *tres eses*: el español *at school, in the streets, and on the screen*. Cierro es que la escuela, la calle y el celular tienen algo en común: son entornos en los que los hablantes cuentan con (cierto) margen de libertad para expresarse en una lengua de su elección. Como, en definitiva, es la decisión libre de los hablantes –determinadas por sus actitudes y motivaciones– lo que depara una corta vida o larga al idioma, los escenarios elegidos son fuentes fiables para el pronóstico.

El primer ámbito de estudio que da forma al libro, el de la escuela, confirma las ventajas contrastadas de la inmersión dual respecto a los programas transicionales o los de inglés como segunda lengua. A estas alturas, no existen dudas de que la enseñanza dual resulta un modelo óptimo como expresión de educación inclusiva de calidad; tanto como que los impedimentos para su difusión provienen de presiones asimilacionistas que la impiden con argumentos falsos. También esta sección muestra que la enseñanza en español se concentra en las primeras etapas educativas y que desciende en enseñanzas medias de manera que la presencia del español pretende un enlace emocional del alumno con su primer entorno pero no consigue la consolidación de competencias multilingües en programas sostenidos en el tiempo. Como resultado, el propio modelo educativo genera una transición mayoritaria hacia la lengua inglesa en la comunidad hispana que generalmente ca-

rece de un código elaborado con el que pueda desenvolverse en los entornos académicos y profesionales en su lengua original. Por capítulos, Beaudrie y Loza desde Arizona exploran el *sello bilingüe (seal of biliteracy)* como medio para prestigiar los centros que implementan un modelo realmente comprometido con el mantenimiento de la lengua y cultura hispanas frente a lo que denominan *blatant hispanophobia*. Jenkins hace una interesante aportación sobre la presencia bidialectal del español en las aulas de Colorado. Potowski, en un destacado capítulo, explora el uso del español en la segunda ciudad del mundo con mayor número de ciudadanos mejicanos, paradójicamente Chicago. Apunta el dato de que en la población hispana el número de años de escolarización se correlaciona negativamente con la competencia en la lengua, lo que sentencia al idioma a una situación diglósica. Lacorte, Gironzetti y Canabal-Torres muestran el español en Washington D.C. y el desfase entre el alto número de *elementary schools* que lo ofertan y la escasez de *middle schools*. Gómez-Soler desde Tennessee pone de relieve un aspecto fundamental: el hecho de que los hablantes de herencia son asignados a programas de inglés como segunda lengua, que no asumen ni su situación sociolingüística ni su sustrato cultural.

La sección sobre el paisaje lingüístico pone de manifiesto hábitos recurrentes. Por un lado, sobresale la abundante presencia del español como lengua espontánea en el paisaje lingüístico: textos manuscritos, soportes informales, sitios con una marcada carga cultural. También, se ilustra la representación del español como lengua de interés comercial que señala a la comunidad hispana como *target* de primer orden. En esta parte, Roggia estudia las peculiaridades del discurso bilingüe en el paisaje de Oklahoma City: el cambio de código, la aceptación del *translanguaging* no como rasgo lingüístico alternativo sino como parte de la comunicación estándar. Colombi, Cervino y Llorente-Bravo en una destacada aportación se acercan al paisaje español de California para comprobar que no es una lengua racializada que cree una división simbólica del territorio, sino plenamente incorporada en los modos de comunicación *mainstream*, con soportes de prestigio y para usos elevados. El análisis mediante el concepto funcionalista de la *teoría de la valo-*

ración descubre peculiaridades de las versiones hispanas de los anuncios en inglés, que inciden en valores propios de la comunidad como los lazos familiares y la solidaridad intergeneracional. Foulis y Martínez, por su parte, estudian la creación del centro cultural *La Villa Hispana* en el centro urbano de Ohio y la configuración de un espacio de afirmación de la latinidad. Un análisis similar realizan Dixon y George del *Heritage District* en la ciudad neoyorquina de Buffalo. Para terminar este apartado, Álvarez examina el decorado hispano al que da lugar un programa social de apoyo a las minorías en un espacio inusual: la biblioteca *Valle del Bluegrass Library* en Kentucky. Un número de carteles, anuncios y pósteres explica el proyecto educativo dirigido a las minorías hispanas, con clases de apoyo, ayuda a administrativa a las familias y préstamos especiales que legitiman la lengua española en un espacio de alfabetización. En general, el español aparece en todos estos escenarios como una lengua emergente vinculada a una minoría con una fuerte inercia que quizás comienza a ser consciente de que la hegemonía cultural angloparlante ha frenado su progreso social y percibe que la lengua no es, como hicieron creer, un impedimento para la integración.

En la tercera sección, la presencia del español en las redes Twitter, Instagram o Facebook descubre un lado íntimo del uso del idioma, un lugar donde se practica la *comunicación hiperpersonal*. McGregor-Mendoza y Moreno estudian la expresión de la mexicanidad en Instagram, Fernández-Mallat y Valentín-Rivera y Brown en Facebook, y Magro en Twitter, vinculado a los usos marginales de la música hip-hop y al *rapeo* en español. Estas aportaciones exploran una cara oculta de la lengua española y proporciona un meritorio acceso a datos propios de la comunicación privada.

El epílogo del libro llega de la mano de Moreno-Fernández, el gran factótum del español en el mundo. El idioma le debe el rigor de su investigación y parte de su fuerza como industria cultural. En este apartado discute la posibilidad de tres escenarios futuros: la asimilación, la diglosia o el biculturalismo anglo-hispano. Sin duda, Moreno-Fernández estará para contarnos el desenlace. Con todo esto, los editores Salgado-Ro-

bles y Lamboy han creado un sugerente relato sobre el idioma. No es un libro que vaya a consultarse en episodios sueltos. Se lee como una ruta que el idioma transita, desde las zonas del sur puramente hispanas del *Tratado de Guadalupe Hidalgo* hasta las más lejanas del norte donde la lengua adquiere presencia en un nuevo *Camino Real de Tierra Adentro*.

Los dominios del español en Estados Unidos crecerán o menguarán y con ellos la vitalidad de la lengua. El futuro estará marcado, en cualquier caso, por dos fenómenos que la investigación actual ha señalado. El primero es que si el español no se cultiva en su dimensión académica –el conocido *cognitive academic language proficiency*–, siempre será una lengua demediada. Es necesario en el futuro garantizar que los hablantes de herencia serán capaces de expresar funciones discursivas avanzadas: generar hipótesis, plantear escenarios alternativos, discutir causas complejas de hechos trascendentes.¹ Unido a esto, se quiera o no, el estudio del español no puede dejar de estar comprometido con la justicia social, icónicamente representada en la imagen de los niños latinos separados en la frontera por la abyecta política de tolerancia cero. Para esto, como apunta recientemente Lourdes Ortega,² será necesario relacionar distintos paradigmas: el análisis crítico del discurso, la descripción del bilingüismo educativo y los estudios sobre migraciones. En este panorama de la investigación, la obra de Salgado-Robles y Lamboy tendrán un lugar especial.

FRANCISCO LORENZO
Universidad Pablo de Olavide

¹ Véase De Alba, Virginia, *et al.* “El Desarrollo del Español Académico en los Programas para Estudiantes Universitarios Internacionales: Las Funciones Discursivas Superiores.” *Journal of Spanish Language Teaching*, vol. 5, no. 2, 2018, pp. 115-124. También, Lorenzo, Francisco, *et al.*, eds., *El desarrollo del español académico en L2 y LE. Perspectivas desde la educación bilingüe*. Peter Lang, en prensa.

² Ortega, Lourdes. “The Study of Heritage Language Development from a Bilingualism and Social Justice Perspective”. *Language Learning*, no. 70, 2020, pp. 15-53.

Frederick Luis Aldama y Tess O'Dwyer (Eds.). *Poets, Philosophers, Lovers. On the Writings of Giannina Braschi*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press. ISBN: 9780822946182. 168 p.

Puertorriqueña, estadounidense, nuyorican, latinoamericana y latinx, poeta, novelista, dramaturga y artista, Giannina Braschi desafía cualquier intento de clasificación. Con una obra iconoclasta que se viene desarrollando desde los años 80, Braschi ha ayudado a moldear el panorama de la literatura escrita por latinas, latinos y migrantes en EE.UU., diseñando estrategias lingüísticas, estéticas y éticas para abordar los problemas que surgen de vivir entre dos culturas y dos países, de los cuales uno mantiene un firme control político sobre el otro. El nuevo volumen *Poets, Philosophers, Lovers. On the Writings of Giannina Braschi*, editado por Frederick Luis Aldama y Tess O'Dwyer, viene a saldar una deuda con la bibliografía crítica sobre la obra y vida de Braschi, además de ser un merecido reconocimiento de su trabajo literario. Ambos editores tienen credenciales de sobra en el área: como académico, Aldama ha publicado y editado varias decenas de estudios sobre la producción cultural chicana y latinx, y O'Dwyer es la traductora al inglés de los libros que Braschi originalmente escribió en español y *españolish*: *Imperio de los sueños* (1988) y *Yo-Yo Boing!* (1998).

La obra de Braschi surge desde las entrañas del movimiento nuyorican, al lado de poetas como Pedro Pietri, Nancy Mercado y Edwin Torres, pero también se inserta en el campo literario puertorriqueño que transita entre la isla y Estados Unidos, dialogando con la producción de autores contemporáneos como Urayoán Noel, Nicole Delgado y Raquel Salas Rivera y los más clásicos como Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Julia de Burgos y hasta –en ciertos elementos– Luis Palés Matos. Una figura fundamental de la cultura puertorriqueña insular que aflora en la obra de Braschi, aunque de manera sutil, es la de Nilita Vientós Gastón, a quien le dedica *United States of Banana*, su última novela publicada en 2011. Abogada de profesión e intelectual por elección, Vientós es conocida no solo por su exitosa participación en el “Pleito de la Lengua”, que estableció el uso exclusivo de la lengua española en los tribunales naciona-

les, sino también como la directora de *Asomante* y *Sin Nombre*, importantísimas revistas literarias que en conjunto circularon de manera trimestral desde los años 40 hasta los 80.¹ El gesto de Braschi de dedicar su *opus magnum* a Vientós no puede pasar desapercibido por la relevancia de recuperar las trayectorias de mujeres intelectuales de Puerto Rico.

Más allá del universo boricua, Braschi comparte elementos con la producción cultural caribeña en general. Pienso en las semejanzas con la figura afrocaribeña Ananci, mitad hombre, mitad araña que, a través de sus engaños, ofrece moralejas muchas veces despegadas de la moral. También vemos perspectivas afines en poemas del Caribe anglófono, como “Colonization In Reverse” de la poeta jamaicana Louise Bennett, que invierte las relaciones de poder establecidas por el colonialismo británico en la región. Asimismo, la poética de la voz que desarrolla Braschi es comparable con la búsqueda de imbricar la escritura con el habla popular en la obra del poeta e historiador barbadense Kamau Brathwaite. Por otro lado, como señala Aldama en su introducción al volumen, también se puede entender la escritura de Braschi en diálogo con autoras afroestadounidenses, como Audre Lorde y Claudia Rankine, ambas de origen caribeño. Sin lugar a dudas, la obra de Braschi es carnavalesca, aspecto que, a través de un estilo y temáticas particulares, la conecta profundamente con una tradición literaria caribeña.

Poets, Philosophers, Lovers, que incluye doce trabajos más una entrevista a Braschi, se divide en tres secciones: “Vanguard Forms and Latinx Sensibilities”, “Persuasive Art of Dramatic Voices” y “Intermedial Poetics and Radical Thinking”. El prefacio de Ilan Stavans es más bien un saludo que una presentación, pero ayuda a situar desde un comienzo la relevancia de Braschi en el campo intelectual latino-estadounidense. Por otro lado, la introducción de Aldama ofrece una necesaria contex-

¹ Es de notar que, pese a su férrea defensa de la lengua española en Puerto Rico, Vientós vivió unos años en EE.UU., era traductora desde el inglés y admiradora de autores estadounidenses que no necesariamente coinciden con ideales revolucionarios o anticoloniales, como Henry James.

tualización de la vida y obra de Braschi, identificando algunos temas sobresalientes, como el uso del *espanglish*, su crítica al colonialismo estadounidense y la negociación entre la cultura letrada y popular.

La primera sección es la más extensa, con cinco capítulos que giran en torno a cómo Braschi utiliza la lengua y el lenguaje en su obra. Parte con "The Uncommon Wealth of Art: Poetic Progress as Resistance to the Commodification of Culture in *United States of Banana*", donde Madelena Gonzalez plantea que la última novela de Braschi construye una estética de delirio que ofrece una alternativa ética al avasallador impacto del capitalismo tardío. En el siguiente capítulo, "Rompiendo esquemas: Catastrophic Bravery in *United States of Banana*", John "Rio" Riofrio conceptualiza la expresión "romper esquemas" para explicar los aspectos iconoclastas en la narrativa de Braschi, en términos estéticos, ideológicos y genéricos, entre otros. Ambos capítulos apuntan a una clave en la novelística de Braschi: la transformación de la tragedia en una potencia creadora, que, en este caso, narra cómo el ataque a las Torres Gemelas gatilla el cambio de paradigma en el eje de poder mundial para dar paso a la creación de las Naciones Unidas sin Naciones, con la apertura de las fronteras de EE.UU. y el otorgamiento de pasaportes estadounidenses a todos los latinoamericanos. El tercer capítulo, "Exile and Burial of Ontological Sameness: A Dialogue between Zarathustra and Giannina", de Anne Ashbaugh, sigue con el análisis de *United States of Banana*, pero desde una perspectiva filosófica que revela los vínculos que establece Braschi con la obra de Nietzsche, en particular sus ideas sobre conceptos como el destierro / exilio y la libertad.

Los últimos dos capítulos que cierran esta sección tratan explícitamente los aspectos lingüísticos que desarrolla Braschi. En "Yo-Yo-Boing! Or Literature as a Translingual Practice", Francisco Moreno-Fernández cuestiona el uso del término *espanglish* por implicar una alternancia entre español e inglés, cuando Braschi –según argumenta el autor– se mueve fluidamente entre los dos idiomas en lo que se conoce como *translanguaging*. Maritza Stanchich, en "Bilingual Big Bang: Giannina Braschi's Trilogy Levels the Spanish-English Playing Field", ofrece una lectura de *Imperio de sueños*, *Yo-Yo-Boing!* y *United*

States of Banana en relación a la lengua en que Braschi escribe cada libro: español, espanglish e inglés, planteando que esta estructura no solo refleja la trayectoria de vida de la autora – algo que la misma Braschi ha dicho–, sino que también enuncia el bilingüismo como lengua franca de las Américas, en pos de eliminar el binario norte-sur. Este análisis se detiene en la relación entre lengua y política, destacando la metáfora que Braschi construye de las posibles salidas políticas para Puerto Rico: *wishy*, *wishy-washy* o *washy*, correspondiente a la independencia, el Estado Libre Asociado o la anexión plena como Estado; que, en otras palabras, implica nación, colonia o Estado y, en términos lingüísticos, se refleja en el español, el espanglish y el inglés. Hay que señalar que estos dos capítulos ofrecen perspectivas conceptuales contrastables (bilingüismo y *translanguaging*), un aspecto que se agradece, porque, al igual que el resto del volumen, no se pretende promover una visión consensuada sobre la obra de Braschi.

La segunda sección, “Persuasive Art of Dramatic Voices”, incluye cuatro capítulos que se agrupan en torno a las estrategias que utiliza Braschi para establecer conexiones emotivas y cognitivas con sus lectores. Cristina Garrigós, en “Giannina and Braschi: A Polyphony of Voices”, se centra en la importancia del diálogo en la obra de Braschi, argumentando que lo podemos entender como un signo alternativo de la postmodernidad, que generalmente privilegia la fragmentación. Su capítulo demuestra las separaciones y vínculos entre la autora y sus personajes, afirmando que Braschi escribe y Giannina actúa. El siguiente capítulo de Laura R. Loustau, “The Poetry of Giannina Braschi: Art and Magic in *Assault on Time*”, si bien solo trabaja el primer poemario de Braschi, posteriormente integrado como el primer apartado de *Imperio de sueños*, entrega claves para leer toda la obra poética de Braschi, con fuertes influencias de las vanguardias latinoamericanas, y en particular de César Vallejo. Los otros dos capítulos que componen esta sección vuelven su foco sobre *United States of Banana*: Elizabeth Lowry, en “The Human Barnyard: Rhetoric, Identification, and Symbolic Representation in *United States of Banana*”, argumenta que la novela se distancia de los típicos relatos post-Torres Gemelas, negociando el terreno del dolor y la memoria desde

la perspectiva de una migrante a Estados Unidos, a través de estrategias retóricas que pueden resultar incómodas; y Daniela Daniele, en “Gamifying World Literature: Giannina Braschi’s *United States of Banana*”, asemeja la novela a la función de la viñeta que, a partir del humor, permite ver los horrores del imperialismo estadounidense.

Los tres trabajos que integran la última sección del volumen, “Intermedial Poetics and Radical Thinking”, se centran principalmente en temas estéticos. Dorian Lugo Bertrán, en su capítulo “Leaping Off the Page: Giannina Braschi’s Intermedialities”, examina la heterogeneidad genérica en la obra de Braschi, vinculándola con implicancias que van más allá de la escritura y también cómo otros artistas han traducido su trabajo a medios como la pintura, el teatro, la escultura, entre otros. Por su parte, en “Free-dom: *United States of Banana* and the Limits of Sovereignty”, Ronald Mendoza-de Jesús compara las trayectorias de Braschi con Derrida, ambos con formaciones en situaciones coloniales. Disecciona las implicaciones de la libertad soberana y personal, con una comprensiva discusión sobre los eventos que han vuelto a cuestionar el estatus político de Puerto Rico, en particular el infame proyecto de ley PROMESA, aprobado en 2016 por el Congreso de EE.UU. para aliviar la crisis económica, pero que profundiza el control colonial sobre la isla. El texto articula cómo Braschi formula propuestas estéticas que nos hacen repensar los conceptos de libertad, derechos y soberanía. El último trabajo de esta sección, “The Holy Trinity: Money, Power, and Success in *United States of Banana*”, de Francisco José Ramos, lee la última novela de Braschi como una sátira política capaz de develar, a través del espectáculo propio de la cultura pop estadounidense, la compleja dependencia colonial de Puerto Rico.

El volumen cierra con una entrevista –o más bien conversación– entre Rolando Pérez y Braschi, aportando una especie de coda más personal al conjunto de trabajos críticos. Aquí, Braschi habla de su proceso creativo, entrega claves en torno a algunos personajes de sus libros, reflexiona sobre las diferentes posibilidades que brinda escribir en español e inglés, y defiende la riqueza cultural y natural de Puerto Rico (nunca se ha llamado Puerto Pobre, afirma la autora). Algunos de los

temas tocados aquí aparecen en otras entrevistas, incluso citados en los capítulos anteriores, como los tres poetas que la han acompañado durante su vida: el poeta-actor (Hamlet), el poeta-filósofo (Zarathustra) y la poeta-niña (ella misma); y también la importancia de Vallejo en su obra, que siempre reaparece como una caja sorpresa, independiente de las veces que intente cerrarla. Esta entrevista es la primera parte de una serie que será transformada en un libro, proyecto que sería un provechoso complemento al presente volumen cuando vea la luz.

Poets, Philosophers, Lovers es un volumen muy comprensivo sobre la obra que Giannina Braschi ha estado desarrollando desde los años 80 hasta la actualidad y, con trabajos rigurosos y fáciles de leer, representa un recurso indispensable para los estudios braschianos y la literatura migrante en general. Dicho eso, si bien la mayoría de los colaboradores son profesores universitarios, el libro en su conjunto no se lee como un típico volumen académico: los trabajos no buscan exponer objetivos ni resultados de investigación, más bien son ensayos de reflexión crítica. Llama la atención que, de los doce trabajos, hay siete sobre *United States of Banana*, sin duda la obra que ha provocado mayor impacto en el público lector de Braschi. Es de esperar que la traducción al español, publicada en España en 2016, genere un impacto similar entre lectores del mundo hispanohablante y, muy particularmente los latinoamericanos, debido a los temas que trata, aunque una breve comparación entre las versiones en inglés y español revela una serie de elementos que quedaron fuera de la traducción, como secciones enteras de diálogo, la metáfora de *wishy, wishy-washy* y *washy*, entre otros.

Un aspecto fundamental de *Poets, Philosophers, Lovers*, es que, si bien se publica en inglés en EE.UU., los colaboradores representan una mezcla bastante equitativa de críticos que trabajan entre EE.UU. y Puerto Rico, además de España e Italia. Mientras se echa de menos algunas perspectivas latinoamericanas, el volumen abre la posibilidad de profundizar nuestro conocimiento de la obra de Braschi en el resto del continente. También aporta importantes enfoques críticos sobre los fenómenos de la escritura bilingüe o translingüística, presentes en la producción cultural latinoamericana desde la frontera de

EE.UU.-México, hasta el Cono Sur, históricamente entre las lenguas indígenas y el español, aunque también entre el español y el creol anglófono en el caso de la costa caribeña de Centroamérica o, más recientemente, entre el español y el creole haitiano en un país como Chile.

Como los poetas, filósofos y amantes que están esperando al otro lado de la puerta para entrar al diálogo de la república al final de *United States of Banana*, este libro traspasó el umbral como un esfuerzo de reflexión crítica y creativa sobre la obra de Braschi, como un acto de amor.

THOMAS ROTHE
Universidad de Chile

SEMBLANZAS

José Acosta-Seda

Es puertorriqueño, estudiante graduado del programa doctoral en Latin American, Iberian and Latino Literatures and Cultures del Graduate Center (CUNY) y dicta clases de lengua y literatura hispánica en The City College of New York. Además, forma parte del proyecto Los Universos de René Marqués que tiene sede en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y pretende estudiar, editar y publicar la obra inédita de dicho autor puertorriqueño.

Germán David Carrillo

Profesor Emérito de la Universidad de Marquette en Milwaukee y Presidente Emérito de la Sigma Delta Pi, la Sociedad Honoraria Hispánica de los Estados Unidos que acaba de cumplir cien años desde su fundación en Berkeley (1919) y de la cual es miembro de la Junta Directiva. Es también socio *Numerario* de la ANLE y recientemente ha sido confirmado en el cargo de CENSOR que venía desempeñando interinamente. Es autor de varios libros y muchos ensayos sobre literatura hispanoamericana, española y colombiana de los siglos XX y XXI. Pasó muchos años en Madrid como Director Residente de un programa de estudios de su universidad en la Universidad Complutense.

Armando Chávez-Rivera

Doctorado en literatura hispánica por la Universidad de Arizona y egresado de la Escuela de Lexicografía Hispánica de la Real Academia Española. Libros: *Memorias de papel* (2000), *Rescate del tiempo* (2001), *El poeta en la ciudad* (2005), *Cuba per se* (2009). Becas: UNESCO (1996), Programa Mutis y Ministerio de Educación de Argentina (2001-2003), Fundación Tinker (2010),

Biblioteca Pública de Nueva York (2011), Centro Harry Ransom UT Austin/ Fundación Andrew Mellon (2012) y Biblioteca del Congreso de EE.UU. (2018-19). Miembro correspondiente de la ANLE. La Biblioteca Nacional de España lo incluye en su catálogo con la categoría de Autoridad.

Víctor Fuentes

Académico de número de la ANLE y profesor emérito de la Universidad de California, en la que impartió clases de 1965 a 2003. Pertenece a la generación del segundo exilio español, la que emigró en la década de los cuarenta y los cincuenta del siglo XX en busca de horizontes democráticos. Es autor de más de 250 artículos en revistas académicas y literarias y más de una veintena de libros, entre los que destacan, recientemente, *La mirada de Luis Buñuel* (2005), *Buñuel, del surrealismo al terrorismo* (2013), *California hispano-mexicana* (2014), *César Chávez y la Unión* (2015), *Antonio Machado en el siglo XXI* (2018) y *Galdós, cien años después y en el presente* (2019). Su trilogía autobiográfica –*Morir en Isla Vista* (1999), *Biografía americana* (2008) y *Memorias del segundo exilio español* (2011)– constituye un hito en la escritura del exilio y la emigración en español.

Laurie Garriga

Candidata doctoral por Boston University y profesora de lengua y literaturas hispánicas en esta ciudad. Colabora como columnista en distintas publicaciones culturales de Puerto Rico. Ha publicado artículos académicos sobre Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís, Pedro Salinas y la literatura puertorriqueña contemporánea.

Iker González-Allende

Catedrático de estudios hispánicos en la Universidad de Nebraska-Lincoln. Sus campos de especialización son la Guerra Civil española, el exilio republicano, la cultura vasca y los estudios de género y sexualidad. Ha publicado las monografías *Hombres en movimiento: Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999* (Purdue University Press, 2018) y *Líneas de fuego: Género y nación en la narrativa española durante la Guerra*

Civil (1936-1939) (Biblioteca Nueva, 2011); los volúmenes colectivos *El mundo está en todas partes: La creación literaria de Bernardo Atxaga* (Anthropos, 2018) y *El exilio vasco* (Universidad de Deusto, 2016); y las ediciones de las obras completas de Pilar de Zubiaurre. Asimismo, es autor de más de cincuenta artículos en libros y revistas académicas.

Francisco Lorenzo

Catedrático de Lingüística Aplicada en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla; investigador en sociología del lenguaje, políticas lingüísticas y educación bilingüe. Ha publicado estudios en *Applied Linguistics*, *Linguistics & Education*, *Language Policy*, *Language & Education*, *International Journal of Bilingual Education*, entre otras. Es autor de *Motivación y Segundas Lenguas* (Madrid: Arco Libros, 2006); *Educación Bilingüe* (Madrid: Síntesis, 2010), *Competencia Comunicativa en Español como L2* (Madrid: Edinumen, 2012). Su último libro es *Lenguaje académico en español L2: Perspectivas desde la educación bilingüe* (Bern: Peter Lang, 2021). Ha sido investigador invitado en Texas Tech University, Harvard University, University of London y CALS (Finlandia).

Marina Martín

Catedrática en el College of St. Benedict & St. John's University (MN). Cursó estudios en la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Filosofía y Facultad de Filología). Becada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), trabajó en el Instituto de Filosofía Luis Vives sobre Hume y Kant. Vino a Estados Unidos en 1982 y ejerció la enseñanza en Oberlin College (OH) y después en la Universidad de Virginia, donde completó su doctorado con una tesis doctoral sobre Borges y Hume. Su vocación por la filosofía, por la literatura hispana contemporánea (poesía, ficción, ensayo) y su interés en el cine hispano, así como en el arte, se han compartido en Actas de Congresos, libros y revistas especializadas. Fue presidente de ALDEEU y dirigió el Congreso de esta Asociación en su ciudad natal, Segovia, en el 2015.

Cristina Morales Segura

Licenciada en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Asesoría Jurídica de Empresas por el IE Business School de Madrid. Es también Doctora en Filosofía (PhD) por la City University of New York y Master en Latin American, Iberian and Latino Cultures por el Graduate Center de la City University of New York. Profesora asistente en la rama de Derecho y Literatura en John Jay College of Criminal Justice de Nueva York, es también autora de diversas publicaciones sobre el tema de Law and Literature en Estados Unidos y varios países de Europa.

Nuria Morgado

Catedrática de literatura y cultura española en CUNY-Staten Island y Graduate Center (City University of New York). Sus áreas de investigación se corresponden con los estudios culturales, los estudios de género, la literatura comparada, y la relación entre la filosofía y las culturas hispánicas. Entre sus publicaciones académicas destacan: dos monografías editadas: *El exilio republicano y el hispanismo en Estados Unidos* (2016), *Cervantes ilimitado. Cuatrocientos años del Quijote* (2016); tres volúmenes co-editados: *Filosofía y culturas hispánicas: Nuevas perspectivas* (2016), *Cervantes ayer y hoy* (2016), *Entre la ética y la estética; estudios en homenaje a Joan Gilabert* (2017). Otras publicaciones incluyen numerosos ensayos, artículos, entrevistas y reseñas en volúmenes monográficos y revistas académicas nacionales e internacionales. Es co-fundadora de la publicación electrónica *Letras Hispanas: revista de literatura y cultura*, editora de la sección de reseñas del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, y directora / editora del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* (BANLE). Es Miembro Numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española (RAE).

Gonzalo Navajas

Académico correspondiente de la ANLE y profesor distinguido de literatura e historia intelectual moderna en la Universidad de California, Irvine. Ha publicado numerosos libros de teoría y crítica literaria, historia intelectual europea y espa-

ñola, además de estudios monográficos sobre novela y cine. Entre los más recientes destacan: *El intelectual público y las ideologías modernas* (2019), *Literatura y nación en el siglo XXI* (2017), *El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX* (2013), *La utopía en las narrativas contemporáneas* (2008) y *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI* (2004). Es autor, además, de varias novelas y textos de ficción entre los que destacan recientemente, *Comenzar de cero. Pedagogía de un exilio americano* (2021) y *El manuscrito Durruti* (2014). Ha publicado también un gran número de ensayos en volúmenes colectivos y revistas sobre temas de cultura y estética moderna y contemporánea. Forma parte del comité editorial de revistas internacionales de literatura y ha sido conferenciante y profesor visitante en numerosas universidades e instituciones culturales de Europa y América.

Jeffrey Oxford

Catedrático de español y Director del Departamento de Idiomas y Culturas Mundiales en Midwestern State University, Wichita Falls, TX, y especialista en la literatura y cultura española desde el siglo XIX hasta la actualidad. Es autor de *Reyes Calderón's Lola MacHor Series: A Conservative Feminist Approach to Modern Spain* (Sussex Academic Press, 2015) y co-editor del volumen número 28 (2012) de *Revista Monográfica/Monographic Review* (sobre Alicia Giménez Bartlett). También ha publicado ensayos sobre varios autores españoles como Francisco Ayala, Vicente Blasco Ibáñez, Jorge Martínez Reverte, Eduardo Mendoza, Mayte Para Torres, Arturo Pérez-Reverte, Carme Riera y Dolores Redondo.

Gerardo Piña-Rosales

Nació en La Línea de la Concepción (Cádiz) en 1948, y emigró a Marruecos en 1956. Estudió en el Instituto Español de Tánger, en la Universidad de Granada y en la Universidad de Salamanca. Ya en Nueva York (donde reside desde 1973), se graduó por el Queens College de CUNY y se doctoró en el Centro de Estudios Graduados de esa misma Universidad. Desde 1981 hasta 2017 fue profesor de lengua y literatura española en la City University of New York. Es Miembro de Número

de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, que dirigió de 2008 a 2018; es correspondiente de la Real Academia Española, de la Academia Panameña de la Lengua, de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras, y de la Academia de Buenas Letras de Granada. Sus dos últimos libros son *El secreto de Artemisia y otras historias* (2016); *Cuando llegamos: experiencias migratorias* (2020), coed.

Su obra fotográfica: < <https://www.pinarosales.com/> >

Lena Retamoso Urbano

Poeta y profesora de literatura hispanoamericana y español. Se doctoró en culturas latinoamericanas, ibéricas e hispanas en el Graduate Center, CUNY. Sus áreas de investigación incluyen la poesía latinoamericana del siglo XX y XXI, la vanguardia latinoamericana, el surrealismo transnacional y la intertextualidad. Su trabajo poético incluye *Blanco es el sueño de la noche* (2008) y *Milagros de ausencia* (2002); sus poemas forman parte de antologías como *Multilingual Anthology: The Americas Poetry Festival of New York 2015*; sus cuentos y poemas han sido publicados en revistas literarias y culturales como *Latin American Literary Review*, *Pomona Valley Review*, *Corresponding Voices* y *Los Bárbaros*. Sus artículos académicos han sido publicados en revistas de crítica literaria como *Cuadernos de ALDEEU* y *LL Journal*.

Michael Somoroff

Artista conceptual, director y fotógrafo. Ha dirigido y producido trabajos para agencias de publicidad, publicaciones e instituciones culturales a ambos lados del Atlántico. Ha colaborado en prestigiosas revistas como *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Stern* y *Life*. Su obra se ha exhibido en Alemania, Italia, Francia, España, Suiza y Estados Unidos, incluyendo exposiciones en la Bienal de Venecia, The Rothko Chapel, el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, el Museo de Arte de Los Angeles, el Museo de Arte Moderno de San Francisco, o el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Su trabajo está presente en colecciones de arte del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Houston (Texas) y la Smithsonian Institution de Washington.

Thomas Rothe

Doctor en Literatura por la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abarcan la literatura latinoamericana y caribeña con un enfoque en la traducción, revistas culturales y la historia literaria. Ha publicado sobre estos temas en varias revistas especializadas, entre ellas *Mutatis Mutandis*, *Meridional*, *Anales del Caribe*, *Sargasso* y *Revista de Estudios Hispánicos*. En su trabajo de traducción, ha llevado al inglés los poetas chilenos Rodrigo Lira, Jaime Huenún, Julieta Marchant y Elvira Hernández. Junto con Lucía Stecher tradujo al español el libro de ensayos *Crear en peligro* de la escritora haitiana-estadounidense Edwidge Danticat. Enseña literatura en varias universidades chilenas.

Pablo Torío Sánchez

Profesor de Lengua Castellana y Literatura en Cantabria. Anteriormente, trabajó como profesor de Español como Lengua Extranjera en España, Irlanda, Indonesia e Inglaterra. Ha publicado *Vida y Pintura* y *Una aproximación a los Pliegos de Cordel Valisoletanos*, y se encargó de la edición de *Retrato de familia. (Autobiografía del Grupo Simancas)*, siempre en la editorial Fuente de la Fama. Entre sus líneas de trabajo, además de la didáctica de la lengua y la literatura, se encuentra la poesía contemporánea.

Ricardo F. Vivancos-Pérez

Colaborador de ANLE y Profesor Titular (Associate Professor) en George Mason University en el Norte de Virginia. Es especialista en la producción cultural de los hispanos en los Estados Unidos y autor del libro *Radical Chicana Poetics* (Palgrave Macmillan, 2013), editor principal de la primera edición crítica de *Borderlands/La Frontera*, libro central de la pensadora chicana Gloria Anzaldúa (de próxima aparición en 2021), y editor de la Sección Especial "Aproximaciones transdisciplinarias al pensamiento de Gloria Anzaldúa" en la revista académica *Cuadernos de ALDEEU* (2019). Ha publicado numerosos ensayos académicos y presentado ponencias plenarias y comunicaciones en congresos sobre las distintas generaciones de exiliados e inmigrantes españoles en los Estados Unidos, narrativa contempo-

ránea española y mexicana, y la cultura fronteriza entre México y los Estados Unidos. Su manuscrito más reciente tiene el título provisional es “Españoles en Estados Unidos: Desplazamiento, cultura de residencia y narrativas de identidad (1936-2020)”. Sus trabajos ofrecen múltiples perspectivas desde los estudios de género y sexualidad, estudios transnacionales y trasatlánticos, y la relación entre derechos humanos, arte y literatura. Es además Editor Asociado del *BANLE*, *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua*; y editor adjunto de la *RANLE*.

Ana Zamorano

Profesora Titular de literatura anglo-norteamericana y estudios de género en la Facultad de Filología de la UNED. Ha coordinado y participado en numerosos congresos y conferencias nacionales e internacionales y publicado numerosos artículos sobre Virginia Woolf, modernismo, teatro anglo-norteamericano, poesía escrita por mujeres y narrativa del siglo XX y contemporánea. Podemos destacar aquí la edición de *Cartografías del yo. Mujeres y escritura autobiográfica* (Editorial Complutense, 2006) y coedición de *Mujeres de Palabra: Mujeres de palabra: Género y narración oral en voz femenina* (Colección Literatura y Mujer UNED, 2017). Pertenece al Consejo Editorial de la revista *Journal of Gender Studies* (Reino Unido) Es directora de la Colección Literatura y Mujer del *Seminario Permanente Sobre Literatura y Mujer* de la F. de Filología de la UNED. Coordina el programa radiofónico “Poetas en la radio”, donde se da voz a las poetisas más relevantes las letras hispanas (2013-2020).

Este volumen XII, N° 23
del *Boletín de la Academia Norteamericana
de la Lengua Española*.
acabose de imprimir el día 17 de junio de 2021,
solemnidad de San Manuel Mártir,
en los talleres *The Country Press*, Massachusetts,
Estados Unidos de América