

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**LITERATURE AND NEOCOLONIALISM:**

**THE LUIS LLORENS TORRES' CASE**

A Thesis in

Spanish

by

Carmen J. Jiménez

©2002 Carmen J. Jiménez

Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2002

The Pennsylvania State University  
The Graduate School  
College of the Liberal Arts

**LITERATURA Y NEOCOLONIALISMO:  
EL CASO DE LUIS LLORENS TORRES**

A Thesis in

Spanish

by

Carmen J. Jiménez

©2002 Carmen J. Jiménez

Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2002

We approve the thesis of Carmen J. Jiménez.

Date of signature

---

Julia Cuervo-Hewitt  
Associate Professor of Spanish and Portuguese  
Thesis Co-Adviser  
Chair of the Committee

---

Aída M. Beaupied  
Associate Professor of Spanish  
Thesis Co-Adviser

---

Lawrence Prescott  
Professor of Spanish and African American Studies

---

Aníbal González-Pérez  
Edwin Erle Sparks Professor of Spanish

---

Thomas O. Beebee  
Professor of Comparative Literature and German

---

John M. Lipski  
Professor of Spanish and  
Head of the Department of Spanish, Italian & Portuguese

## Tabla de contenido

Introducción .....	1
Capítulo I: Estrategias discursivas para la construcción de una ontología nacional: Arielismo y blanqueamiento en la poesía de Llorens .....	51
Capítulo II: Falogocentrismo y nacionalidad: Machismo y afeminamiento como estrategias de resistencia cultural, desde Luis Llorens Torres hasta Pedro Mir y Nicolás Guillén .....	106
Capítulo III: La sexualidad femenina como criterio para establecer un paradigma racial de identidad nacional puertorriqueña: Desde Llorens hasta la década de los cincuenta.....	174
Capítulo IV: Vestigios llorenianos en el discurso literario puertorriqueño de la segunda mitad del siglo XX .....	239
Conclusiones .....	284
Bibliografía .....	292

## Dedicatoria

El camino hasta aquí ha sido tortuoso y extremadamente largo. No lo hubiera podido recorrer sin el esfuerzo tan dedicado de los profesores miembros de mi comité de tesis, especialmente el de la doctora Cuervo-Hewitt. Agradezco sus innumerables sugerencias y sus palabras de consuelo durante los momentos de desánimo. También agradezco el apoyo emocional ilimitado de mi esposo, sin el cual reconozco que no hubiera podido terminar esta tesis. Otras personas que me alentaron durante todo el proceso de escritura de esta tesis fueron mi gran amigo Mariano Gutiérrez, mis amigos de la alcadía de Cayey, el pueblo donde vivía en Puerto Rico, mi madre y mis hermanos. A todos ellos les dedico esta tesis.

## Abstract

During the first four decades of the 20<sup>th</sup> century, Luis Llorens Torres was one of the most powerful and prolific literary voices in Puerto Rico. His colleagues as well as the public named him the national poet. Lovers of the Puerto Rican Creole recited his poetry, and the literary critics constantly repeated, without giving details, that his literary corpus, specially his poetry, constituted a national answer to the neo-colonialism.

With time, the literary presence of Llorens began to lose its appealing. Although occasionally writers briefly mentioned him on their primary texts, little by little the critics paid him less attention or only remembered him as a modernist poet. Before that tendency, this thesis appears not with the intention of rescuing the figure of Llorens but rather as a comprehensive re-reading of his work that deepens in his nationalism and explains it in details. The conclusions corroborate that the work of Llorens constitutes the first and the most urgent and ubiquitous literary anti-neocolonial response. He articulated strategies of cultural resistance defined in terms of race and gender to establish a dialogue with the colonizer to state similarities, differences and the supremacy of the

colonized. Although in his attempt Llorens became a negative model of what the pos-colonial theory critics censor, indirectly, his influence persists. One example is found in the literary works of Edgardo Rodríguez Juliá. As Llorens did, when Rodríguez Juliá tries to decolonize the writer affected by the modernity brought back by the neo-colonizer, that had as one of its consequences the diminished the role and the prestige of the writer in the society, he ends up colonizing and marginalizing other social groups.

## Sumario

Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, Luis Llorens Torres fue una de las voces literarias más potentes y prolíficas en Puerto Rico. El público y sus colegas literatos lo eligieron como poeta nacional. Su poesía era recitada por todos los amantes de lo criollo puertorriqueño y los críticos literarios no cesaban de repetir, sin dar detalles, que su obra, especialmente su poesía, constituía una respuesta nacional al neocolonialismo.

Con el tiempo la presencia literaria de Llorens comenzó a perderse de vista. Aunque era mencionado someramente por escritores en sus textos primarios, poco a poco la crítica le fue prestando menos atención o lo recordaba principalmente como poeta modernista. Ante esa tendencia, esta tesis se presenta no como un rescate de la figura de Llorens sino más bien como una re-lectura comprensiva de su obra que profundiza en su nacionalismo y explica en qué consiste. Las conclusiones a las que se llegan demuestran que la obra de Llorens constituye la primera respuesta literaria anti-neocolonial más imperiosa y cabal. En esa obra se articulan estrategias de resistencia cultural, definidas desde el punto de vista del género y la raza, con el propósito de establecer



un diálogo con el colonizador y poner de relieve las semejanzas, las diferencias o, en fin, la supremacía del colonizado, desde el punto de vista racial y de la masculinidad. Aunque en su intento Llorens se convirtió en un modelo negativo de lo que los críticos que utilizan la teoría pos-colonial censuran, su vigencia en la literatura puertorriqueña es continua. Indirectamente, algunos de los temas tratados por él se repiten en la obra de escritores, que como Edgardo Rodríguez Juliá, al intentar descolonizar al escritor afectado por la modernidad mediatizada por el neo-colonizador que menoscaba el papel y el prestigio del escritor en la sociedad, termina colonizando y marginando otros grupos sociales.

## Introducción

[L] a descolonización es simplemente la sustitución de una 'especie' de hombre por otra 'especie' de hombres (Fanon, *Los condenados de la tierra* 30).

Las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por el surgimiento, dentro de la crítica literaria, de una interpretación interdisciplinaria del colonialismo conocida como la teoría postcolonial. Las preocupaciones de este nuevo enfoque de la crítica se concentran, por ejemplo, en la relación de la historia con los discursos culturales, la representación del Otro,<sup>1</sup> del género, de la raza, dentro de relaciones de poder que incluyen las experiencias coloniales, post-coloniales y neo-coloniales.<sup>2</sup> Como parte de esos nuevos modos de exploración, se ha tratado de rescatar la voz de grupos culturales no dominantes, estudiando las creaciones culturales de los marginados. Sin embargo, la gran producción de ensayos críticos generados por estas preocupaciones teóricas recientes les ha dedicado poca atención a la interpretación y al significado de la experiencia colonial y neo-colonial hispano antillana, experiencia que, en diferentes modalidades, incluye todo el siglo XX y que constituye un discurso importante en su producción literaria. Los estudios coloniales sistemáticos sobre esa región son exiguos, dando la impresión de que todavía se sigue

pensando en el Caribe como un espacio liminal de menor importancia que la tierra firme.

Esa ausencia de estudios sistemáticos sobre el área del Caribe es significativa ya que fue en las Antillas donde comenzó la experiencia colonial americana. También es ése el territorio que, de una manera u otra, aún sigue sujeto a las presiones hegemónicas de sus antiguas metrópolis y de los Estados Unidos, muy específicamente en el caso de Puerto Rico. Asimismo, como señalan Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, refiriéndose a todo el archipiélago, "[t]he West Indian situation combines all the most violent and destructive effects of the colonizing process" (*The Empire Writes Back* 26). De modo que, para lograr una visión global más completa de los procesos históricos, económicos y culturales que moldearon y se derivaron de los diferentes discursos coloniales, es necesario incorporar el discurso literario antillano a la práctica de los más recientes estudios coloniales. Para que el conocimiento sobre esos procesos sea aún más completo, también creo que es imprescindible incluir el estudio de las respuestas al poder colonial en que incurrieron los pueblos colonizados antillanos, respuestas que fueron semejantes a las de otros discursos de resistencia en la América continental, como el de los indígenas y mestizos Guamán Poma y el del Inca Garcilaso de la Vega, o, inclusive, el del soldado Bernal Díaz del

Castillo, que tenían como propósito el legitimar sus reclamos a través de su escritura.

Como observa Foucault, "[l]os puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red del poder" (116), de lo cual se infiere que a la par con las estrategias de las ex-metrópolis y de las potencias económicas de hoy en día, las Antillas deben haber desplegado estrategias de resistencia cultural en contra del poder a través de sus diferentes manifestaciones culturales. Por otro lado, como recuerda Octavio Paz, "[l]a literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice, la inventa; al inventarla, la revela" (61). Además, según se expone en *The Empire Writes Back*, "[a] characteristic of dominated literatures is an inevitable tendency toward subversion" (Aschroft, Griffiths y Tiffin 33), en el sentido de constituirse, en muchos casos, en un contradiscurso del discurso hegemónico, manifestando estrategias de resistencia cultural. Es por eso por lo que, a tono con los potenciales de la literatura de expresar a la sociedad y de constituirse en un contradiscurso, en este trabajo examino principalmente a través de la teoría postcolonial las maneras en las que varios escritores hispanoantillanos que escribieron la mayor parte de sus obras durante la primera mitad del siglo XX, inventaron, revelaron y, en el proceso, intentaron descolonizar sus sociedades a través de sus obras. Mi objetivo al examinar la obra de estos escritores que

escribieron en circunstancias semi-coloniales o en las que se tiene cierto grado de autonomía, es ver cómo desplegaron en sus textos literarios estrategias de resistencia cultural. Entre estos escritores he decidido dedicarle mayor atención a la obra del puertorriqueño Luis Llorens Torres (1878-1944), a quien se le ha calificado como el poeta nacional de Puerto Rico. Mi decisión se basa en que a Llorens se le considera hoy uno de los más importantes fundadores de la literatura puertorriqueña del siglo XX. Su importancia en la genealogía literaria puertorriqueña incita a estudiar su producción literaria ya que Llorens influyó en la obra de varios escritores de su tiempo, como Luis Palés Matos. La importancia de Llorens radica en que fue el primer escritor puertorriqueño en construir un discurso literario cuya meta específica era definir la identidad nacional puertorriqueña en oposición al neocolonialismo norteamericano que se impuso en 1898. Ese discurso es el que continúa repitiéndose, en diversas modalidades, en los textos literarios de escritores más recientes, como Edgardo Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega, y ha tenido profundas repercusiones en la expresión y construcción (al menos literaria) de una identidad puertorriqueña.

Se da por sentado que Llorens dejó una huella indeleble dentro del ámbito cultural puertorriqueño, y que, en su momento, se destacó no sólo como poeta sino también como periodista, abogado y político. En el campo de la

literatura publicó un libro de ensayos, una obra de teatro, cuatro antologías poéticas y un sinnúmero de artículos literarios y periodísticos sobre diversos temas.<sup>3</sup> Su obra, especialmente su poesía, ha sido ampliamente estudiada a través de los años como un discurso nacionalista. Sin embargo, en esos estudios no se les ha prestado una atención detallada ni a su poesía ni a su prosa en cuanto a la representación de raza y género en su obra, muy especialmente, en su construcción de un discurso de identidad nacional. Es por ello por lo que al hacer un análisis de su obra, incluyendo su prosa y especialmente sus artículos periodísticos, considero, basándome en los postulados de Hommi Baba, que tanto la construcción del sujeto colonial como el ejercicio del poder colonial exigen formas de articulación fundamentadas en los aspectos raciales y sexuales (150). Por otro lado, también tomo en cuenta, como observa Albert Memmi, que las dos salidas históricamente posibles para el colonizado consisten en diferenciarse o igualarse al colonizador (126).

Hay dos razones principales por las cuales estos planteamientos de Bhabha y Memmi son particularmente relevantes al estudiar la obra de Llorens, dentro del contexto de lo caribeño, tanto individual como comparativamente. La primera es que, según observa Juan Manuel Carrión, "[e]n el Caribe es evidente la importancia de la cuestión racial en la formación de las nacionalidades" ("Etnia, raza y la nacionalidad

puertorriqueña" 5). La segunda razón es que la representación del género también ha sido importante en la configuración de la identidad caribeña, así como en la latinoamericana en general. Según argumentan Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, "[i]n Latin America, *nations* and associated *discourses* of democracy have been filtered through ideologies of gender" (134; mi énfasis). Además, entre las propuestas sobre el concepto de identidad nacional que han surgido del área geográfica antillana se encuentra la de acudir a la adopción de la mujer mulata como ente distintivo y metafórico de esa región, lo cual incita a posibles comparaciones entre las obras de aquellos escritores que utilizan la imagen de la mulata como metáfora para la tierra y la sociedad antillana.

En este estudio exploro el universo literario de Luis Llorens Torres primero en el contexto literario y socio-histórico de Puerto Rico, isla primeramente conquistada por España y luego poseída por los Estados Unidos, para examinar cómo, a través de ese universo, y dentro de un contexto de lo nacional, Llorens estructuró estrategias de resistencia cultural basadas en diferencias y semejanzas raciales y sexuales, para contrarrestar y/o socavar, la autoridad de los Estados Unidos en la Isla y crear un sujeto alterno puertorriqueño con el que Llorens enfrenta al Otro, al neo-colonizador. Puesto que la identidad o la subjetividad se define con respecto a la pertenencia a discursos de colectividades o instituciones, como la

familia y la clase, es necesario aclarar que en este estudio no sólo le daré mayor énfasis a la 'identidad' definida desde el punto de vista de la comunidad llamada nación sino, también, a la subjetividad definida con respecto a la comunidad de escritores y la 'misión' que éstos llevan a cabo en la sociedad, especialmente en las Antillas hispanas, misión que consiste en convertirse en voz del pueblo.

En segundo lugar, además de examinar el discurso literario de Llorens (y con la finalidad de contextualizar su obra dentro del marco de lo hispanoantillano), exploro y establezco paralelos entre Llorens y otros escritores en su mayoría contemporáneos de él como, por ejemplo, Rubén Suro (1916), de la República Dominicana; Nicolás Guillén (1902-1989), de Cuba, y Luis Palés Matos (1898-1959), de Puerto Rico. Estos escritores, al igual que Llorens, además de provenir de la misma región geográfica, cultivaron la poesía de tema negro y le dieron énfasis a la representación de la mujer y del hombre afro-antillanos, destacando nociones sobre raza y género en sus discursos de identidad nacional. Más importante aún es que, a pesar de las diferencias que marcan las obras de cada uno de ellos, estos escritores proceden de países con historias coloniales y neo-coloniales paralelas, muchas veces convergentes a la de Puerto Rico, y que, como respuesta de resistencia cultural, a través de la literatura, todos articularon en sus obras preocupaciones afines a las de



Llorens con respecto al neo-colonialismo y a la lucha del escritor (como voz de su pueblo) por asumir el poder político y social.

En la lectura que aquí hago de Llorens, aspiro a presentar una trayectoria literaria sucinta en la que destaco respuestas literarias a la situación colonial. Con ese fin, incluyo la obra de otros escritores que, aunque no cultivaron la poesía de tema negro, igualmente expusieron en sus contradiscursos literarios nociones sobre género o raza a través de otros géneros literarios. Entre estos escritores se encuentra el puertorriqueño René Marqués (1919-1979) quien, aunque posteriormente a Llorens también combatió beligerantemente el neo-colonialismo, insistiendo en la posición pasiva de la mujer a través de imágenes literarias que articulan y dan voz al paternalismo que se asocia con el viejo orden hispano que añora este autor.

Como ya indiqué, la piedra angular de este trabajo lo constituirá la obra de Llorens, obra que, afirma Arcadio Díaz Quiñones, a pesar de lo celebrada que fue durante la vida del escritor, ha dejado de leerse con fervor (*Antología de verso y prosa* 8) como si esto fuera indicio de su poca relevancia actual. Esa actitud no se limita al tiempo presente. Ya en 1926 Palés Matos desconfiaba del valor trascendental de la poesía criolla de Llorens (*Poesía completa y prosa selecta* 207). Surge entre estas dos actitudes la celebración de su obra y la cautela y

cuestionamiento de un vacío lleno de interrogantes. Es que, como también aduce Díaz Quiñones,

En el fondo [a la obra de Llorens] se le conoce muy mal... y la crítica literaria y académica --superficial y perezosa en la mayor parte de los casos-- no cesa de repetir los mismos clichés, y se ha obstinado en 'definirlo' (casi podría decirse 'acorralarlo') estrictamente en algunos de sus poemas, sobre todo las décimas, y en concepciones escolares y estáticas del 'modernismo,' o en rituales - casi siempre huecos- homenajes. (*Antología de verso y prosa* 8)

Son estas paradojas por las que la obra de Llorens invita a ser releída desde el otro lado de la repetición, con otros enfoques críticos que permitan destacar su riqueza de sugerencias, que cuestionen las complejas jerarquías en las que Llorens incurre, y que permitan una lectura comprensiva de su obra que abarque también su prosa. Arguyo en estas páginas que la obra de Llorens adquiere mayor riqueza histórica cuando es releída en su relación con las obras de otros escritores puertorriqueños (ya contemporáneos de Llorens, así como sus descendientes literarios), y la de otros poetas nacionales hispanoantillanos, para trazar la continuidad del desarrollo de sus temas, dado que, como afirma Díaz Quiñones, a través de su obra, Llorens se "esforzó en abrirles nuevos caminos a la poesía, caminos por los que habrían de transitar muy libremente -- y a

veces en dirección contraria a la suya-- sus contemporáneos y las generaciones posteriores" (*La isla afortunada* 8).

Otra razón por la cual este trabajo explora la obra de Llorens en su relación con la obra de otros escritores es porque ella representó, en su momento socio-histórico, la consolidación del discurso criollista que comenzó a cobrar su carácter más definido en *El Gíbaro* (1849), de Manuel Alonso. Ese discurso, a la manera de Llorens, se caracteriza, primero, por resaltar lo autóctono, en la figura del campesino y su modo de vida desaparecido o en vías de desaparecer, como encarnación del ser puertorriqueño, y, segundo, por ser un discurso donde impera el concepto de la armonía patriarcal. Esa ideología criollista fue la apropiada por los hacendados puertorriqueños con el propósito de defender el mundo agrario mercantil anterior (el que prevalecía durante el régimen español) "a través del cual había[n] desarrollado su (frágil) hegemonía social" (Quintero 23), perdida ante el colonialismo capitalista norteamericano. Ese discurso de los hacendados aún no ha cesado de repetirse en la actualidad, en variadas modalidades, y se muestra más insistentemente en canciones navideñas por ser ésa la ocasión que se aprovecha para celebrar 'lo tradicional' y recordar viejas tradiciones que anteriormente definían lo puertorriqueño.<sup>4</sup> De modo que el revisar la obra de Llorens, a quien se le considera el poeta nacional puertorriqueño, no sólo tiene como consecuencia el

enriquecimiento de la visión que se tiene sobre esa obra en Puerto Rico sino que, también, se aporta más información sobre la expresión popular puertorriqueña del siglo XX y la interpretación de los símbolos que definen su identidad aún hoy en día.

Por otro lado, en Puerto Rico, Llorens no sólo se destaca literariamente por ser el continuador de la corriente criollista que se gestó en el libro de Manuel Alonso, en el siglo XIX, sino, también, porque, a pesar de que él mismo negara su vinculación con el modernismo, se le atribuye el haber logrado, con la poesía de su segunda época literaria, la renovación modernista de la poesía puertorriqueña (Rivera de Álvarez, II 868), y la exposición de ideas afines a las de una de las etapas de este movimiento literario, el mundonovismo. Durante esta etapa, los escritores se dedicaron a 'exalt[ar] la naturaleza y la historia Hispanoamericana y [a expresar] ideas y preocupaciones [nacionalistas] acerca de su futuro" (Chang-Rodríguez, *Voces de Hispanoamérica* 218). Asimismo, por ejemplo, Luis Palés Matos, el poeta puertorriqueño con mayor proyección en el exterior y a quien se le confiere el inicio de la poesía afroantillana, consideraba a Llorens su maestro, según él mismo lo expresa en un poema que pertenece a su última etapa<sup>5</sup> y que escribió a raíz de su muerte: "A Luis Llorens Torres." Además de compartir con Llorens el cultivo de la poesía jíbara y de la décima, Palés, quien vivió toda su vida bajo el dominio colonial

norteamericano, continuó la persistente obra de Llorens en cuanto a la definición y afirmación de la identidad nacional puertorriqueña. En la obra palesiana, aunque en modalidades y estilos literarios diferentes, persisten los temas de la raza y de la relación entre el neo-colonizador y Puerto Rico, temas que estuvieron explícitos también en la obra de Llorens.

Además de la influencia de Llorens en el ámbito local, su impacto trascendió las fronteras isleñas. Entre las figuras que reconocieron su talento se encuentran Rubén Darío y Santos Chocano. También, el crítico dominicano Diógenes Céspedes llegó a señalar que en la República Dominicana los miembros del grupo postumista (1921-1922), quienes se caracterizaron por su deseo de romper con la tradición anterior, llegaron a ignorar a los modernistas dominicanos e inclusive hasta a Rubén Darío, pero, sin embargo, reivindicaron una relación con Llorens Torres (40). En la República Dominicana, a los miembros del *Postumismo*, al igual que en Puerto Rico con la poesía de Llorens, se les atribuye el logro de la renovación de la poesía de su país.<sup>6</sup> Además, de manera similar a lo que logra la poesía de Llorens, se ha dicho de la obra del postumista Manuel Jimenes que en ella, "[e]l Postumismo había preconizado una poesía altamente reveladora del paisaje nacional. Lo criollo, y con ello su historia, sus costumbres, sus bellezas naturales, eran la esencia de la obra de Moreno" (Lantigua 102).

Sin embargo, a pesar de los paralelos entre los postumistas dominicanos y Llorens, es necesario también observar que entre sus obras existen diferencias muy matizadas por la gran censura impuesta por la dictadura trujillista (1930-1961). Explica José Rafael Lantigua que "[c]omo [Domingo] Moreno Jimenes arrastraba consigo a grupos de jóvenes que seguían sus ideales, o por los menos, se interesaban en asimilarlos" (92), Trujillo lo consideraba una amenaza capaz de persuadir a la masa a la acción en su contra. Es por eso por lo que a pesar del apoyo público que este escritor le había expresado, "[e]l tirano [Trujillo] creía que el poeta era su enemigo" (Lantigua 93). Irónicamente, más tarde, luego de que en una ocasión fuera asaltado por la policía, Trujillo le ofreció un puesto. No obstante, lo cierto es que la represión política trujillista incidió en su obra, en la cual, según mi opinión, no se llega nunca a ventilar resistencia alguna ni contra Trujillo ni contra el neocolonialismo que apoyaba a ese dictador. Aunque otro de los poetas del llamado triunvirato del postumismo, Andrés Avelino, se pronunció en contra de la invasión norteamericana, lo hizo sólo a través de un poema. Por esa razón, al examinar la obra de Llorens y al compararla con la de escritores dominicanos de esta época, tomo en cuenta, principalmente, la obra de Pedro Mir, también (como Llorens) el poeta nacional de la República Dominicana, porque considero que en la obra de este escritor se expresa

un contradiscurso neo-colonial. Dado que uno o ambos de estos aspectos son también compartidos por algunos cultivadores de la literatura afrocubana, como Nicolás Guillén, en esta reflexión le presto atención a la poesía afro-cubana.

Los temas en común cultivados por estos escritores tienen como resultado estrategias de resistencia cultural similares. Entre las estrategias expuestas por estos escritores, muy específicamente por Llorens, se encuentran aquéllas que, según ha observado Edward Said, frecuentemente surgen al concretarse la experiencia cultural del proceso descolonizador. Estas se reflejan en tres grandes temas relacionados entre sí:

- 1) el surgimiento de un nacionalismo cultural cuya meta principal es el redescubrimiento o la imaginación del pasado;
- 2) la voluntad de cambiar o transformar el discurso del poderoso para insertarse dentro del mismo; y
- 3) el surgimiento de un nacionalismo integrativo en el cual se privilegia la identidad étnica, religiosa o comunitaria del colonizado vs. el colonizador (*Cultura e imperialismo* 334-336).

En la obra de Llorens se hacen patentes estas tres estrategias de resistencia que observa Said: una vuelta al pasado, una voluntad de cambiar el discurso del poderoso para insertarse dentro del mismo y, sobre todo, la articulación de un discurso nacionalista en el que se

privilegia la identidad nacional no sólo en términos raciales sino, también, desde el punto de vista de género.

Algunas de esas estrategias de resistencia cultural que Said desglosa se evidencian también en la producción literaria de los escritores de la novela abolicionista cubana del siglo XIX. Es por esta relación dialógica que se hace importante destacar ciertos paralelos y contrastes significativos entre la obra de los escritores de la novela abolicionista y la obra de Llorens. En primer lugar, es por medio de la novela abolicionista que los hombres y mujeres blancos de Cuba privilegiaron (al igual que Llorens) la identidad nacional en términos raciales y, para hacerlo, incorporaron al negro como personaje en sus obras. Lorna Williams ha mostrado que, aunque los escritores de la novela abolicionista, como Llorens, parecían defender la causa abolicionista, aquéllos incluyeron en sus obras mensajes con agendas muy definidas, que más estaban relacionados a sus intereses de clase y al reclamo de una soberanía criolla frente a la metrópoli que a la causa de la abolición y de los derechos humanos. Escritores como Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés* (1839), según palabras de Lorna Williams, "no doubt, turned to literature as a compensatory field in which to reclaim sovereignty over the self in the social domain" (5).

A través de la creación literaria y de la recreación de la sociedad de su tiempo, los escritores de la novela abolicionista desplazaron sus propios sentidos de



marginación (Williams 5), comparando la falta de libertad política y social padecida por los criollos bajo el régimen absolutista español con la falta de libertad experimentada por el esclavo. Partiendo de esa comparación y, anteponiendo siempre el interés humanitario, los intelectuales que apoyaban el movimiento abolicionista deseaban que la trata de esclavos se terminara para que en la sociedad cubana imperara demográficamente el elemento blanco, de modo tal que los negros, que ya excedían en número a los blancos, dejaran de constituirse en una amenaza y presagio de rebelión, como había ocurrido en Haití.<sup>7</sup>

En general, los escritores de la novela abolicionista no se atrevieron a plasmar "en toda su dimensión la capacidad del negro, su inteligencia y la importancia de su lucha emancipadora contra el blanco" (Rivas 128). Entre estos escritores que no incluyeron en sus trabajos las contribuciones sociales del negro se destaca Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), con su novela *Sab*, publicada en 1841. Según Williams, Gertrudis Gómez de Avellaneda, como mujer intelectual con inclinaciones 'peligrosas' y como miembro de una sociedad patriarcal colonial, quiso mostrar en su novela *Sab* su sentido de diferencia, su marginación, semejante a la del negro Sab, and "her desire to advance a claim for the autonomy of the difference" (Williams 86). No obstante, Avellaneda no incluyó detalles que pusieran de relieve la aportación

social del negro. De hecho, lo que diferencia a Sab, un esclavo, de otros esclavos es su implícita sangre blanca y su semejanza, en cuanto a lecturas y crianza, a su ama. La complicada política del discurso literario abolicionista en Cuba, y de su articulación algo tardía en la novela, la sugiere Moreno Fragnals en *El Ingenio*, un extenso y detallado estudio en el que Moreno Fragnals presenta la genealogía del paradigma socio-político y económico del criollo ante el asunto de la abolición en Cuba.

No muy diferente en su esencia a este contexto abolicionista cubano, en la obra de Llorens, la incorporación del negro se relaciona con la voluntad de expresar un reclamo hegemónico que legitime al subyugado, al colonizado. Sin embargo, en su obra Llorens no compara su situación de colonizado con la del negro. El negro, para Llorens, no es un marginado como lo es Llorens en su categoría de escritor blanco criollo ante el nuevo colonizador norteamericano. Para Llorens el negro es el Otro, el diferente, a quien más bien hay que excluir de aquello que constituye la identidad nacional de su país, para que el colonizado, como lo es el propio escritor, invocando su diferencia con respecto al negro, pueda reclamar una innata igualdad o semejanza racial con el colonizador.

Quiero aclarar que ese matiz ideológico un tanto diferente con respecto a la novela abolicionista que cobra la representación del negro en la obra de Llorens está

condicionado por el contexto histórico. Para cuando Llorens comenzó a escribir, la esclavitud ya había sido abolida en Puerto Rico, en 1873. Es por eso por lo que se hace relevante señalar que el interés por el negro en la obra de Llorens y, también en la de otros escritores coetáneos, probablemente se debe, por un lado, a la prolongación de un mundonovismo, en su manifestación antillana, que consideraba al negro como personaje distintivo de ese entorno geográfico (aunque no necesariamente parte integral de ese espacio), o a la continuación de las teorías positivistas racistas que circularon durante el siglo XIX. Por otro lado, otras corrientes que sin lugar a dudas también debieron influir en la concepción general de la poesía de Llorens y la de otros escritores hispanocaribeños de su época fueron el nacionalismo cultural<sup>8</sup> y la resistencia contra la modernidad y el imperialismo norteamericano.

Al igual que habían hecho los escritores de la novela abolicionista frente a sus circunstancias históricas particulares, como reacción a la modernidad y a la influencia del país epítome de esa tendencia, los Estados Unidos, Llorens mostró "denunciations of difference and affirmation of immutable self-identity" (Alonso 12), yuxtaposición que, según Carlos Alonso, es una de las características de las manifestaciones de crisis cultural. De hecho, según también observa Alonso, el discurso cultural latinoamericano, desde que comenzó a constituirse

como tal, siempre ha existido en permanente estado de crisis (14), o sea, en permanente búsqueda de la esencia cultural desafiada tanto por su nuevo estado político de independencia como por causa de la modernidad manifiesta en el deseo de romper con el pasado para insertarse en las nuevas corrientes y tendencias mundiales.

No hay que olvidar que en el Caribe insular hispano, tanto la modernidad como la presencia americana están indisolublemente ligadas ya que los cambios ocurridos en esta zona han sido, en su mayoría, consecuencia de las tendencias modernistas y han sido mediatizados por el afán capitalista y expansionista de los Estados Unidos; afán que, a su vez, tuvo como una de sus culminaciones la Guerra Hispanoamericana. Las consecuencias de todos esos cambios modernizantes se observaron casi simultáneamente en todos los órdenes de las sociedades. Como proyecto emancipador, o como una de las respuestas hispanoamericanas a la modernidad se formuló lo que se llamó el modernismo literario, movimiento que, entre otros propósitos, defendía el rol del artista en creciente marginación en una sociedad donde la burguesía y sus valores materialistas se erigían como amenazas.<sup>9</sup>

En medio de tal situación de desplazamiento, los artistas modernistas, y entre ellos Llorens (como comenta Alonso que sucede cuando hay crisis cultural) se erigieron en portavoces de su comunidad de escritores y de sus sociedades, y se dedicaron a denunciar su diferencia con

respecto a la tradición y a afirmar su identidad o esencia cultural. Comenta Alonso que "Latin America's preoccupation with the affirmation of its cultural specificity has constituted the essence of its experience of modernity" (Alonso 32), esencia que se ha manifestado en sucesivas olas de nacionalismo el cual, desde finales del siglo XIX, ha estado ligado y se ha enunciado en contra de los Estados Unidos. Así ha sucedido en las Antillas hispanas, sin excepción, con respecto a su experiencia nacionalista. Sin embargo, antes de tener que conformar y reafirmar su identidad política y nacional frente a los Estados Unidos, estas islas tuvieron que hacerlo en contra de España. Particularmente, en el caso de la República Dominicana, para lograr sus metas nacionalistas, este país también tuvo que enfrentarse contra Haití y, como arguye Jesús M. Zaglul, "algunos representantes de la historiografía reciente coinciden en reconocer ya hacia finales del siglo XVIII manifestaciones embrionarias de una idea de lo nacional" (141), idea que se formó ante la amenaza del vecino Santo Domingo francés.<sup>10</sup> En 1844, Santo Domingo logró su independencia y, como medida dirigida a mantenerla, luego de conversaciones con España, se anexó a ese país. La anexión tuvo una vida muy breve pues duró desde 1861 hasta 1865 debido al disgusto resultante por las medidas económicas tomadas por España.

En el caso de Santo Domingo, el proceso que degeneró en el logro de la independencia fue lo que consolidó el

desarrollo de la conciencia de lo nacional. No obstante, continuaban la inestabilidad y el caos político, los cuales fueron aprovechados por los Estados Unidos para aumentar su presencia e influencia en el país, influencia que llegó a su clímax en 1907, en virtud de los acuerdos tomados por la Convención Dominico-Americana.<sup>11</sup> Pero debido a que sus metas de lograr la estabilidad política y económica de la República Dominicana no se materializaron, desde 1916 hasta 1924, los Estados Unidos estableció un gobierno militar con propósito de estabilizar al país. En 1924 se llevaron a cabo elecciones en las que salió electo Horacio Vázquez, quien convirtió a Trujillo en jefe del Ejército Nacional. En 1930, contando con la ayuda de los Estados Unidos, Trujillo ganó las elecciones presidenciales de ese año y se mantuvo en el poder, ejerciendo un gobierno dictatorial hasta 1961. La persecución y la censura caracterizaron a ese régimen y el silencio imperó entre los intelectuales. Sin embargo, hubo algunas (aunque fueran pocas) voces que se pronunciaron en contra del estado de cosas. Entre ellas, Andrés Avelino publicó un poema mediante el cual alaba la resistencia de uno de los que se constituirían los héroes de la disidencia. Otra vez, como consecuencia del 'caos' socio-político, y por miedo a una aproximación indeseada por los Estados Unidos al régimen cubano, en 1965 los Estados Unidos nuevamente invadió la República Dominicana. En esta ocasión la resistencia fue

más fuerte, lo cual propició la intervención de la ONU y el retiro de las tropas norteamericanas.

En el caso de Cuba y de su discurso nacionalista, éste comenzó a mostrarse de una manera más vehemente después de la segunda mitad del siglo XIX. Como observa el historiador cubano Julio Le Riverend, los sentimientos nacionalistas "se desarrollaban en Cuba desde finales del siglo XVIII (1760-1799) e incluso antes, pero a mediados del siglo XIX aún no eran muy vigorosos " (55).

Inicialmente el nacionalismo se expresaba en contra de la metrópoli española y su administración absolutista, la cual llegó a generar un movimiento independentista que fue en ascenso desde 1887" (Le Riverend 64) y que estalló en la Guerra de Independencia de 1895. Debido a la inestabilidad y la resistencia en las colonias antillanas, el gobierno español comenzó a implementar reformas que fueron interrumpidas por la declaración de guerra contra España hecha por los Estados Unidos en 1898.<sup>12</sup>

Dado que los Estados Unidos se había pronunciado a favor de la independencia de Cuba, muchos miembros del ejército libertador apoyaron a las tropas norteamericanas. Pero el fin de la guerra durante ese mismo año no supuso el comienzo de la independencia de Cuba. Si bien ya se había ganado la lucha en contra de España, ahora correspondía luchar contra la colonización y el poderío militar de la nueva metrópoli, los Estados Unidos, que, de plano, no les permitió a los cubanos participar en las decisiones

políticas de su país. Sin el consentimiento de los cubanos, los norteamericanos implantaron un gobierno militar que se prolongó hasta 1902. En ese año se convocó la Asamblea Constituyente con el propósito de redactar una constitución. Sin embargo, esa constitución debía incluir un apéndice, el cual se llamaría la Enmienda Platt, que establecía "el derecho de Estados Unidos a intervenir en los asuntos internos de la República de Cuba" (Le Riverend 79). Muchos de los delegados cubanos inicialmente se opusieron a la aprobación de dicho apéndice, pero más tarde cedieron ante las amenazas de los Estados Unidos de mantener indefinidamente un gobierno militar. A partir de entonces, hubo protestas y revueltas por parte del pueblo cubano que se rebelaba en contra del imperialismo, la crisis económica, la imposición de gobernantes marionetas de los Estados Unidos, el latifundismo, el alto desempleo, el apoyo al monocultivo y el control de la industria cañera. Los Estados Unidos respondió enviando tropas y barcos de guerra a Cuba durante los años de 1906-1909, 1912, 1917-1920, 1933-1934, y aun después del triunfo de la Revolución de 1959, intentó intervenir en 1961 e indirectamente en 1962. Después de solucionada la Crisis de los Misiles, en 1962, el presidente de los Estados Unidos, John F. Kennedy, finalmente se comprometió a no invadir más a Cuba.

El nacionalismo puertorriqueño, al igual que el cubano, comenzó a expresarse más vigorosamente a partir de



la segunda mitad del siglo XIX. Una muestra y consecuencia fallida del proceso nacionalista se cuajó en el Grito de Lares (1868).<sup>13</sup> Sin embargo, a partir de 1898, el cambio de soberanía intensificó aún más ese proceso de definición de la identidad *vis à vis* la metrópoli, proceso que, dicho sea de paso, no ha terminado de definirse puesto que, como se sabe, los Estados Unidos continúa su política colonial en Puerto Rico. Por ejemplo, para los miembros de la Generación del 30, entre los cuales se destaca el autor de *Insularismo* (1934), Antonio S. Pedreira (1898-1939), la identidad nacional se convirtió en una temática obsesiva (Gelpí 7). Fue durante los años treinta cuando las protestas y ataques contra los abusos y las imposiciones de la administración colonial norteamericana llegaron a su punto culminante (Díaz Quiñones, *El prejuicio racial en Puerto Rico* 21). Algunos factores que contribuyeron a intensificar el clima de disensión fueron las repercusiones de la Gran Depresión; el gran malestar que imperaba debido al índice de desempleo excesivamente alto, consecuencia de la naturaleza de la industria agrícola; el creciente miedo a la proletarización por parte de los antiguos propietarios desplazados por la nueva burguesía azucarera aliada de la administración neo-colonial y el aumento en la desilusión de los que en un principio habían abrazado la invasión norteamericana como inicio de una etapa democratizante que mejoraría la situación social y económica del país. Por último, otro factor, muy ligado a los anteriores, que tuvo

un impacto significativo en el ambiente de conflicto fue el disgusto de los criollos, primero, frente a la tirantez de la Ley Fóraker (1900), que establecía un gobierno civil, y, a su sucesora, la Ley Jones (1917), que les otorgaba la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños. A pesar de sus concesiones, ambas leyes favorecían los intereses de los colonizadores. Como observa James Dietz,

la Ley Fóraker no era sólo un documento político; también era un instrumento económico diseñado para controlar la vida económica del país... Colocaba al gobierno de los Estados Unidos en una posición de control total de la política y abría las puertas al capital norteamericano para que dominara la economía... [Por otro lado,] [1]a Ley Jones reafirmaba la condición colonial de Puerto Rico... [pues no supuso una diferencia con respecto a la Ley Fóraker] en cuanto a la inmigración, el comercio, la moneda, los aranceles, los tratados comerciales, la transportación marítima, las comunicaciones, el sistema judicial ni la defensa. (106, 113, 115)

Sin embargo, ya antes de 1930 y del agravamiento de los conflictos políticos y económicos en la escena puertorriqueña, y desde su primer libro, el nacionalismo y la vertiente de la identidad nacional eran dos de los temas de Luis Llorens Torres. Como miembro del grupo de los burgueses caficultores desplazados por la nueva burguesía azucarera, Llorens formuló una respuesta nacionalista

beligerante en contra de la nueva metrópoli. En su discurso contestatario se conjuga el pensamiento de varios otros escritores contemporáneos que pertenecían a su grupo social, los cuales, a diferencia de Llorens, expresaron sus ideas principalmente a través del género del ensayo. Por ejemplo, la respuesta de Llorens coincide con la reacción expresada por Tomás Blanco (1900-1985), Emilio S. Belaval (1903-1972), Pedreira y José de Diego Padró (1899-1974) (el compañero de Luis Palés Matos en la exposición del Diepalismo) en lo que respecta a la propuesta de un proyecto racial conciliatorio que defendía la hispanidad y atenuaba la importancia del elemento negro dentro de aquello que se constituye como la identidad nacional puertorriqueña. Como se verá en el capítulo II, la respuesta de Llorens también tiene puntos de contacto con las propuestas de Pedreira, Belaval y René Marqués (1919-1979) en lo relacionado con la enunciación de un proyecto nacionalista en el cual se destaca la importancia de la mujer como símbolo de la tierra a la vez que como amenaza que socava los cimientos del viejo orden patriarcal.

Desde antes de regresar definitivamente a Puerto Rico en 1901, cuando aún se encontraba estudiando en España, y durante su primera época de superación del romanticismo y de distanciamiento del modernismo, entre los temas de Llorens se encontraba la identidad nacional. Así se revela en su libro en prosa titulado *América* (1898). En ese texto se hace evidente que Llorens intenta "conservar la memoria

del pasado como trampolín para proyectar el porvenir de la patria" (Babín XIII), rescribiendo la etapa histórica de Puerto Rico anterior al arribo de los españoles y la historia de su descubrimiento. En *América* la agenda es demostrar dos teorías relacionadas con la historia de Puerto Rico que, respectivamente, le otorgan un lugar especial a su país y configuran la imagen de un autor con conocimientos extraordinarios que hace uso de la filología, materia que, según González Pérez, "ocupa un lugar privilegiado, céntrico, entre las disciplinas científicas del siglo XIX" (*La crónica modernista hispanoamericana* 18) y que se constituye "en una forma de ejercer poder", configurando al filólogo en "un 'Yo' supremo que enjuicia y analiza, que separa y clasifica, alcanzando, por encima de las barreras interdisciplinarias, una visión de conjunto del 'sistema' de las cosas" (*La crónica modernista hispanoamericana* 18). Llorens desea probar, primero, que Puerto Rico fue descubierto por Martín Alonso, durante el primer viaje de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, y, segundo, que el nombre indígena de Puerto Rico no era Borinquén sino Boriquen. Después de ese libro, publicó, también en España, *Al pie de la Alhambra* (1899), una antología en la cual se dedica a cantarles a ese monumento y a su novia andaluza y luego esposa, Carmen Rivero. Aunque en esa colección de poemas no trata el tema de la identidad nacional, el cual continuaría en su tercera antología, *Al pie de la Alhambra*, es importante para este estudio porque

en ella se manifiesta un interés por definir el 'yo' del escritor en términos poéticos, un 'yo' que a través de toda su literatura cada vez va adquiriendo proporciones mayores que terminarían configurando, como más tarde lo haría Marqués, la voz literaria encargada de definir la nacionalidad. Después de su regreso a Puerto Rico, en 1901, y de su encuentro con las consecuencias de la dominación norteamericana, Llorens volvió a la temática nacional. Es entonces que intensifica su lucha por inventarse a sí mismo, y a su patria, para construirse como sujetos históricos y legitimar los espacios que ambos ocupaban.

Para defender su manera de percibirse a sí mismo y su identidad nacional, Llorens se dedica a exaltar lo que consideraba como específico y suficientemente poderoso para competir con la amenaza del 'Otro' (EE.UU.): Una hispanidad definida de acuerdo con los supuestos propuestos por José Rodó en su *Ariel* (1900). Llorens se dedica insistentemente a elaborar e invocar una diferencia que inspire respeto, definiendo la puertorriqueñidad en términos raciales y tratando de homogeneizar, o sea, de hacer de la raza, específicamente, de lo hispánico, un factor de unidad. Según Carrión, "Recalcar la pertenencia cultural a la antigua metrópoli fue mecanismo de defensa de la puertorriqueñidad" (15). También sobre la identidad nacional expresada en términos raciales, José Luis González señala que:

[E]n la literatura producida por la clase dirigente puertorriqueña resulta evidente que la concepción de la identidad nacional que ésta expresa (cuando la expresa) generalmente omite, o subestima en grado tal que prácticamente equivale a la omisión, el elemento negro de esa identidad. (267)

Las afirmaciones de Carrión y González no extrañan a los lectores. Sin embargo, a pesar de su incuestionable aceptación y de haberse examinado en las obras de otros escritores puertorriqueños, como Pedro Albizu Campos<sup>14</sup> (1891-1965), destacadísimo líder del movimiento nacionalista, resulta notorio que, por un lado, el hispanismo y, por otro lado, el papel del elemento negro en la identidad nacional racial puertorriqueña no se hayan estudiado en la obra de Llorens, pese a su importancia fundacional en las letras puertorriqueñas. De ahí que este trabajo intente suplir esa ausencia, examinando las estrategias discursivas a través de las cuales Llorens construye la identidad nacional puertorriqueña y su postura sobre la presencia del negro en esa identidad que elabora y que de cierta manera 'inventa.' A través del examen de esos dos aspectos arguyo que, a diferencia de lo que hace el mulato Nicolás Guillén en su poesía afrocubana, "quien habla de negros y negras que establecen su firme presencia americana" (Benítez Rojo 121), Llorens excluye solapadamente la presencia negra dentro de su representación de la identidad de su país. Su manera de

hacerlo es asimilándola. Llorens parece imponer o concretar la tendencia que escritores puertorriqueños posteriores a él seguirían, entre ellos José de Diego Padró,<sup>15</sup> que se dedicaron a promover un proyecto nacionalista en el cual el hispanismo o lo occidental era el elemento homogenizador. Sobre este particular, de Diego Padró, desde el contexto antillano y de una manera muy detallada en 1959, señaló lo siguiente:

[Las Antillas] fueron pobladas y colonizadas, originalmente, por españoles; esto es, por un 'aspecto' de la cultura occidental. Más tarde se importa al negro, poseedor de una cultura disímil, rudimentaria, en las fases del primitivismo, pero, se entiende, cultura al fin. Y en la confrontación y barajamiento de estas dos culturas, una superior y otra inferior, fue debilitándose, como es natural, y perdiendo contenidos autóctonos la cultura negra. Hasta que el negro adoptó y asimiló a las mil maravillas la cultura que *nos vino* de Occidente. Entretanto, el hombre blanco, el descendiente del tronco ibérico (o europeo), conservó en toda su integridad las líneas generales de su cultura, y no hizo sino adaptarse al medio tropical, que puede haber modificado ligeramente el color de su piel, sus facciones y tal vez su hígado, pero no en forma apreciable su psicología, su tradición, su actitud mental, sus reacciones frente a la realidad objetiva. (59)

En la obra de Llorens también se preconiza la actitud hispanista de Padró. Sin embargo, de una manera no tan tácita, también se incurre en la exclusión de lo negro, de lo africano, como parte integral de la cultura puertorriqueña. A mi juicio, dado que el elemento negro constituía un obstáculo a su deseo de establecer un equilibrio, desde el punto de vista de blancura, entre lo blanco hispano puertorriqueño y lo blanco estadounidense, Llorens lo diluye, lo acultura con el fin de eliminarlo. Ese balance que conceptualizara Llorens era necesario porque ante el nuevo colonizador aun lo blanco español estaba en tela de juicio, como observa Carrión,

[a] principios de siglo, cuando se lleva a cabo la conquista norteamericana de Puerto Rico, la identidad nacional yanqui estaba fuertemente cargada en el discurso oficial por un orgullo racial de un claro contenido teutónico en el cual no sólo eran inferiores los no-blancos sino también los blancos de origen hispano o latino ("Etnia, raza y la nacionalidad puertorriqueña" 17).

La raíz de la actitud de Llorens hacia el elemento negro y su articulación de la identidad nacional puertorriqueña hispanófila, según lo demuestro en los próximos capítulos, es una manifestación de su hostilidad política hacia los Estados Unidos, así como lo es su ataque a lo que más tarde René Marqués llamaría la docilidad



cultural puertorriqueña. Según Marqués, quien escoge la acepción provista por Roque Barcía,

Docilidad es carecer de fuerza y aun de voluntad para oponer resistencia a lo que los demás exigen, insinúan o mandan; cierta propensión a obedecer, a seguir el ejemplo, la opinión, el consejo de los otros, lo cual nace ya de su propia debilidad y flaqueza, ya de ignorancia, ya de desconfianza de la propia inteligencia, conocimiento o fuerza. (153-154)

En virtud de una mentalidad que prefigura la de Marqués, como defensa contra la docilidad colectiva, Llorens se ampara bajo el baluarte del machismo y, entonces, también como parte de su estrategia defensiva, equipara a la nación puertorriqueña con la mujer. Puesto que, y de acuerdo con las observaciones de Foucault, "[e]n las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad" (126), Llorens textualiza un discurso sexual de poder en su obra, caracterizando lo femenino de una manera en la que se promueve su dominación, mostrando, ya sea en mayor o menor grado, el deseo viril de poseer a la mujer y a su cuerpo.

Ante un poder (el de los Estados Unidos), Llorens opone otro poder (el de los puertorriqueños viriles, como él) y, a través de su fantasía sexual, simbólica y políticamente se adueña y reclama el espacio (cuerpo de mujer-tierra-Puerto Rico) ocupado por el enemigo, EE.UU., y crea una

imagen poderosa del macho-poeta. En mi opinión, toda la estrategia de Llorens, en cuanto a las imágenes de virilidad y de género se vincula, en última instancia, al propósito de no sólo dominar al Otro mujer en su doble aspecto (como 'segundo sexo,' utilizando la expresión de Simone de Beauvoir, y como alegoría de la tierra), sino también con el objetivo de construirse una posición de autoridad retórica que le permita dominar a la madre castrante y a la mujer-muerte para penetrar en una historia contemporánea marcada por lo moderno y por el imperialismo norteamericano, una historia cuyo timón debía estar en manos de los próceres 'viriles' puertorriqueños.

Quiero aclarar que esta tendencia de comparar a Puerto Rico, a la tierra, a la nación, con un ente femenino no es exclusiva de Llorens. Como observa María Elena Rodríguez Castro, "[l]a función de lo 'femenino' y sus connotaciones telúricas" se destacan en las retóricas nacionales o metanarrativas de la modernidad ("Las casas del porvenir" 45), es decir, en los grandes relatos unificadores o legitimadores fundamentados en la autoridad y/o el consenso (36). Entre estos relatos puertorriqueños sobresale *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, texto en el cual "[l]a casa nacional, modelada en un conjunto de normas y valores tradicionales atribuidos al agro y restaurada por los lazos filiales que unen a los criollos del pasado con los del presente, se legitima como la reserva moral del país. La figura femenina es el enlace necesario en esa

gestación de la nacionalidad" (Rodríguez-Castro, "La casa del porvenir" 45). En esos relatos, asimismo, el paisaje femenino se representa como violado y amenazado por los cambios modernizantes impulsados por el neo-colonialismo, entre ellos, el urbanismo, el cañaveral [que conllevaba el monopolio de la tierra y los intereses ausentistas] y la diversidad social y cultural (Rodríguez-Castro, "La casa del porvenir" 45).

Muchos años más tarde, para los escritores de la Promoción del 40, la importancia de la mujer y la relación con la identidad nacional continuaría siendo decisiva. Según Agnes I. Lugo-Ortiz, esa importancia se ejemplifica en *El puertorriqueño dócil* (1960) de René Marqués. En ese texto, de una manera bastante explícita, a la mujer se la representa como una presencia amenazante y como símbolo del matriarcado estilo anglosajón que, por un lado, intentaba feminizar la subjetividad del escritor (264) y, por otro lado, asediaba la nacionalidad puertorriqueña. El matriarcado ("con la aceleración de los procesos de industrialización dependiente y del debilitamiento de la economía agrícola" (265)) significó la máxima expresión de la docilidad puertorriqueña que había que combatir con el machismo. Según Marqués, explica Lugo-Ortiz, poseyendo a la mujer simbólicamente en la literatura, es decir, demostrando que se le conocía porque se tenía capacidad analítica para explorar su mundo psicológico, los

escritores se convertían en salvadores de la nacionalidad, creando una identidad nacional viril (266).

Anticipándose a *Insularismo* y a los textos de René Marqués, ya en la obra de Llorens, casi desde su inicio, la mujer es el eje temático cuya presencia se relaciona definitivamente con la identidad nacional viril puertorriqueña. Llorens comparte con Marqués y Pedreira, respectivamente, ya sea una definición viril de la identidad puertorriqueña o la equiparación del terreno colonizado con un espacio femenino. Otro aspecto que comparten estos escritores es el tener como telón de fondo las luchas de la mujer por la emancipación y el sufragio que comenzaron a organizarse a partir del 1917. Esas luchas amenazaban con socavar el viejo orden tradicional en el que la mujer tenía un papel subordinado, al margen de la actividad cultural.

Sin embargo, a pesar de los paralelos con los argumentos de otros escritores, la obra de Llorens se distingue por dos particularidades. La primera es un marcado deseo por poseer la tierra, es decir, una lucha intensa por dominar la tierra-mujer y poseer su cuerpo. La segunda particularidad es que, con el propósito de definir una identidad hispanófila, Llorens puebla su espacio literario con mujeres a las cuales define y jerarquiza de acuerdo a las tonalidades de la piel. Al examinar esas jerarquías se descubre que a través de ellas Llorens escribe en su cuerpo su ideología patriarcal y racial, a la

vez que configura y establece el perfil de lo que habría de definir de una manera más detallada como las señas de identidad de la puertorriqueñidad. Además, la jerarquía racial que Llorens desarrolla en su obra, explica el proceso que ha conformado esa identidad, a la que Llorens le atribuye un rostro español. Si bien Llorens coloca a la mujer puertorriqueña de tipo español en la cima de la pirámide racial invertida, no sólo coloca a la mujer de piel oscura en el extremo opuesto sino que también la excluye o reduce su aporte dentro de su definición de la puertorriqueñidad. Según mi parecer, en la obra de Llorens a la mujer negra, a quien se le distingue por su sensualidad, se la representa como un inquietante peligro a la homogeneidad racial. En esa obra su presencia constituye un obstáculo que interfiere con la imagen de la identidad racial puertorriqueña que Llorens propone, imagen que debe competir en blancura con la norteamericana y ser respetada por el colonizador.

En fin, en este estudio de la obra de Llorens en comparación a otros poetas 'nacionales' hispano-antillanos, y a otros escritores contemporáneos y posteriores a Llorens, analizo, desde el punto de vista de la crítica colonial, las relaciones de poder en el discurso lloreniano, prestándole suma atención a la representación de las diferencias y las semejanzas en términos de raza y de género. Siguiendo esa línea de pensamiento, en el primer capítulo exploro cómo, dentro de un concepto lloreniano de

lo nacional, y con la intención de construir en su obra una identidad puertorriqueña que pueda ser respetada por el colonizador, Llorens defiende la hispanidad puertorriqueña en términos arielistas y crea diferencias y semejanzas raciales que constituyen la columna vertebral de su agenda anticolonial. Como parte de sus estrategias de resistencia cultural, Llorens destaca las semejanzas entre puertorriqueños y europeos en cuanto al origen racial y entre lo que él denomina 'lo hispánico' y los nuevos colonizadores. A pesar de esas semejanzas, Llorens provee argumentos que proponen que, de existir diferencias entre ambas 'razas', la hispana sería la superior. En este capítulo hago referencia a la obra de varios escritores que ponen de relieve la polaridad viejo colonizador / nuevo colonizador. La mayor parte de estos escritores cuyas obras comparo con la de Llorens son escritores puertorriqueños que han sido catalogados como miembros de la Generación del 30. Sin embargo, más que compartir con Llorens la exploración del tema de la identidad nacional, muchos de los miembros de esta generación, entre ellos Antonio S. Pedreira (1898-1939), casi siempre a través del ensayo, expusieron nociones raciales sobre la hispanidad que reflejan las que, anteriormente a ellos, Llorens ya había formulado sobre el mismo tema.

En el segundo capítulo de este trabajo exploro la manera en que Llorens crea un discurso falogocentrista como arma defensiva contra la atropellante política neo-

colonial. Exploro también cómo Llorens recurre a la creación estética de diferencias de género, textualizando un discurso sexual de poder a través de la caracterización de lo femenino de maneras que posibilitan su dominio. A medida que estudio el tema del falologocentrismo en la obra de Llorens, hago alusión o examino más detalladamente la obra de otros escritores hispanoantillanos en la que la representación de la mujer (en relación a un discurso o contradiscurso colonial) ocupa un lugar prominente.

Comparo la obra de Llorens con la del puertorriqueño René Marqués, ya que ambos escritores, como defensa contra el neocolonialismo, recurren a un falologocentrismo similar literario, a veces extremo. En este capítulo comparo también la obra de Llorens con la del cubano Nicolás Guillén (1902-1989) y la del dominicano Pedro Mir (1913), a quienes se les ha designado, como a Llorens, los poetas nacionales de sus respectivos países. Mir y Guillén, desde una perspectiva falogocentrista un tanto menos conservadora que la de Llorens, incluyen una denuncia vigorosa de la explotación a la que están sometidos las mujeres y sus países a los cuales, al igual que Llorens, comparan con mujeres.

En el tercer capítulo abordo el tema de la raza en su relación al neo-colonialismo e identidad. Comienzo valiéndome de las descripciones de las muchas imágenes femeninas que se encuentran en la obra de Llorens con la finalidad de examinar las jerarquías enunciadas por este

autor, las cuales, según mi modo de ver, no sólo están basadas en la sexualidad de la mujer sino también en la tonalidad de su piel. Luego, presento una síntesis que recoge la manera en que otros escritores puertorriqueños también enfocaron y definieron la identidad racial en su relación a la identidad nacional, y en relación al discurso lloreniano, a través del cultivo de la poesía afroantillana, y con la representación, en sus discursos literarios, de la mujer negra y la mulata como símbolos nacionales.

En el cuarto capítulo amplió la discusión de la representación literaria de raza y género hasta finales del siglo XX. Al incorporar la experiencia puertorriqueña neocolonial, específicamente la respuesta lloreniana, en el recinto de los estudios coloniales, espero destacar los matices que diferencian esa experiencia que articula Llorens de otras respuestas coloniales puertorriqueñas. Es, por tanto, que en este capítulo analizo rasgos que enlazan el discurso lloreniano con otros contradiscursos literarios coloniales del pasado así como del presente, en particular el de Ana Lydia Vega y el de Edgardo Rodríguez Juliá, contradiscursos que continúan suscitándose como consecuencia de la actual intervención norteamericana en Puerto Rico. Al comparar la obra de Llorens con la de otros escritores, en cuanto a sus enfoques del tema de la raza y de la representación de la mujer, dentro de un contexto nacional, develo semejanzas y diferencias entre



éstos. En última instancia, mis metas críticas se relacionan estrechamente con otros objetivos globales de este trabajo que son, en primer lugar, leer una muestra del Caribe hispano insular del siglo XX principalmente a través de la teoría postcolonial y, en segundo lugar, contribuir al caudal de estudios que tienen como propósito lograr un mayor conocimiento de esa región a través de su manifestación cultural literaria. Después de todo, el Caribe, como Antonio Benítez Rojo ha señalado en *La isla que se repite*, a pesar de que fue el área por donde comenzó la colonización europea, es aún hoy en día, unas de las regiones menos conocidas del continente (ii) donde aún queda mucho por explorar y donde aún faltan indagaciones profundas de su historia y de su literatura. Suplir algunos de esos vacíos es lo que intenta hacer este trabajo al estudiar la obra de Llorens en torno al tema de la nacionalidad y a la luz de la teoría poscolonial. Otros dos propósitos de este trabajo, número uno, hacer una relectura de la obra de Llorens como un ejemplo negativo de lo que critica pos-colonial rechaza y, número dos, ofrecer un análisis más profundo que el hecho por Arcadio Díaz Quiñones, quien es el crítico que más ha estudiado la obra de Llorens. En fin, el cuestionamiento que se lleva a cabo en estas páginas es una manera de conocer más allá de los discursos oficiales de nacionalidad las experiencias del Ser y Estar caribeños y de descubrir la obra de Llorens como un cuerpo literario a través del cual ese escritor

intentó descolonizar su sociedad, defendiendo y legitimando sus intereses de grupo, para, consecuentemente, colonizarla retóricamente.

## Notas

<sup>1</sup> Por Otro me refiero a aquél a quién o a lo que el sujeto discursivo convierte en objeto de su discurso, y que, generalmente, ocupa una posición pasiva. El Otro es también lo que resulta del intento de representar algo. Según Johannes Fabian: "the Other is never simply given, never just found or encounter, but made" (755). A lo largo de este estudio el Otro adquirirá diferentes significados que se explicitarán a medida que vayan surgiendo.

<sup>2</sup> Con el término experiencia colonial me refiero al fenómeno político y económico que comenzó en la historia del Caribe a partir del 1492, año del 'descubrimiento' del Nuevo Mundo, y a través del cual varias naciones europeas reclamaron, se asentaron, exploraron y explotaron los países que componen lo que hoy es América. En cuanto al término postcolonial, aunque reconozco la definición de Ashcroft, Friffiths y Tiffin ("Post-colonialism ... begins from the very first moment of colonial contact" (*The Post-colonial Reader* 117)), en este trabajo lo utilizo para designar el período posterior a la independencia de las naciones latinoamericanas. Por último, con neo-colonialismo defino el nuevo orden que surgió a finales del siglo 19 y a principios del siglo 20, a través del cual algunas naciones, como los Estados Unidos, se apoderaron o

ejercieron gran influencia sobre otras naciones menos poderosas.

Al exponer estas definiciones, es necesario aclarar que en el caso de Puerto Rico no se puede señalar un período postcolonial ya que este país nunca obtuvo su independencia, sino que de manos españolas pasó a las de los Estados Unidos. En otras palabras, del período colonial pasó al neo-colonial.

<sup>3</sup> Según Josefina Rivera de Álvarez, los títulos de los libros publicados por Llorens son los siguientes: *América* (Estudios históricos y filológicos) (1898); *Al pie de la Alhambra* (1899) "donde no se muestra referencia al modernismo, aunque sí revela, dentro de su conservadurismo, cierta flexibilidad expresiva que lo aparta del siglo XIX;" *Sonetos sinfónicos* (1914), "entre el modernismo y su nueva modalidad pancalista;" *El grito de Lares* (1927), teatro en prosa y verso, "obra de tónica fundamentalmente romántica, pero que enlaza asimismo, para la época cuando se compuso, con el despertar modernista de una conciencia espiritual puertorriqueña, enraizada en los desenvolvimientos claves de nuestra esencia e historia de pueblo hispánico y americano;" "reimpresiones de su obra pasada de mayores logros junto a alguna labor de nueva creación:" *La canción de las Antillas y otros poemas* (1929); *Voces de la campana mayor* (1935) y *Alturas de América* (1940) (867-875).

<sup>4</sup> Ejemplos de esto se encuentran en los discos navideños recientes de Lucecita Benítez y Danny Rivera cuyos títulos, respectivamente, son: "Un regalo de alegría" y "Borinquen vive." Esos trabajos artísticos muestran una preocupación por el idioma y constantemente hacen alusiones al campesino puertorriqueño y a un pasado del cual emanan sus tradiciones.

<sup>5</sup> Margot Arce de Vázquez divide la poesía de Palés en tres etapas:

A. Evolución: *Azaleas* (1915) que corresponde a la etapa inicial de nuestro tardío modernismo (1912-1920) y recibe influencia de Rubén Darío, Lugones y Herrera Reissig; *El palacio en sombras* (1918-19)-- inspirado por la muerte prematura de su esposa; la influencia de Poe se muestra en muchos poemas; *Canciones de la vida media* (1925), de estilo posmodernista y donde se encuentran algunos de los poemas afroantillanos

B. Poemas afroantillanos, *Tuntún de pasa y grifería* (1937);

C. Últimos versos (1949-1959), etapa de trascendencia cósmica y de gran subjetividad. (*Poesía completa y prosa selecta ix-xxi*)

<sup>6</sup> En palabras de Franklin Gutiérrez,  
El *Postumismo* cambió radicalmente el sentido del discurso poético dominicano. A partir de éste se

comenzó a hablar de poesía dominicana tradicional y de poesía dominicana moderna, debido a que los postumistas pusieron en práctica una nueva forma de poetizar la realidad dominicana...

El *Postumismo* descubre de un modo amplio, por primera vez, la tierra dominicana, el sentido racial y el sentido morfológico de nuestra realidad... El *Postumismo* apareció en marzo de 1921, cuando la revista *Cuna de América*, bajo el título *Postumismo*, dedicó un número completo a la divulgación de un conjunto de poemas que se apartaban radicalmente de las normas y los patrones vigentes del quehacer poético dominicano. (31-32)

<sup>7</sup> El siguiente comentario de Lorna Williams sobre Arango y Parreño, cuyo pensamiento influyó en el grupo de escritores abolicionistas dirigido por Domingo del Monte, ilustra muy bien la tendencia del momento:

[C]reole intellectuals in Cuba were becoming more troubled by the island's growing black population. Perhaps the career of Francisco de Arango y Parreño (1765-1837) best exemplifies this tendency. The Cuban state man who, at the outset, had argued repeatedly for the free and unlimited entry of slaves into Cuba and who, in 1811, had resisted a Spanish American proposal

to outlaw slavery and the slave trade was, by 1816, advocating the gradual suppression of the slave trade. (16)

<sup>8</sup> The struggle to achieve national unity, one of the most important movements in Latin American in this century, helped contribute to the discovery of the black and to his entrance into literature as a major theme. (Jackson 38)

Jackson también afirma que "[t]he dark-skinned peoples, nevertheless, were 'discovered' in this century and together with the land became the focal point for a new outlook on life, defined as *mundonovismo*." (37)

<sup>9</sup> *Ariel* (1900) de José Rodó, una de las obras modernistas por excelencia, "plantea ... la necesidad de defender los valores de la latinidad, ante el avance agresivo del Norte... es una desmitificación y resistencia a los símbolos materialistas e ideológicos transnacionalizados por la política expansionista norteamericana (Moraña 659-60)... Al tiempo que se constituye como alegato americanista, *Ariel* apunta a la redefinición de los fueros y funciones de la *intelligentsia* que en el continente buscaba rearticularse dentro del cambiante sistema de relaciones sociales. (Moraña 659)

<sup>10</sup> La coyuntura histórica dominicana de finales del siglo XVIII se distinguió por ser un momento cuando el

Santo Domingo español (hoy la República Dominicana) estuvo gobernado por Toussaint, quien había sido nombrado gobernador general de la Española por Francia, después de que España le cediera su parte de la Isla. El proceso de toma de conciencia de lo nacional fue precipitado por los acontecimientos que, como consecuencia de lo anterior, desencadenaron en el movimiento de La Reforma. Ese movimiento, encabezado por los líderes de la sociedad conspiradora llamada La Trinitaria, se proclamó en contra del gobierno de Toussaint y a favor de la separación del Santo Domingo francés, separación que se concretó en 1844.

<sup>11</sup> Como señala Frank Franco, "la Convención Dominico-Americana de 1907 [que operaba en conformidad con los parámetros impuestos por la Doctrina Monroe] coronó el proceso de dominación de los Estados Unidos sobre la República Dominicana" (389).

Es importante destacar que entre los acuerdos de la Convención Dominico-Americana se establecía que los Estados Unidos le prestaría 20 millones de dólares al gobierno dominicano, que le compraría la deuda de los inversionistas extranjeros (de manera que la deuda sólo estuviera en manos de los Estados Unidos) y ayudaría en la recaudación de las rentas aduaneras. Entre las razones que el gobierno de los Estados Unidos exponía para justificar su involucramiento se destacaban el propiciar la estabilidad del país y el lograr la rehabilitación económica, para así



evitar disturbios internos y con otras naciones. Estas medidas, sin embargo, no lograron la estabilidad.

<sup>12</sup> Poco tiempo después, al explotar el navío norteamericano Maine que visitaba la bahía de la Habana, los Estados Unidos le declaró la guerra a España, iniciándose así la Guerra Hispanoamericana. En su declaración de guerra el Congreso de los Estados Unidos expresaba que "Cuba era y de derecho debía ser libre e independiente" (Le Riverend 72). Dadas estas intenciones, muchos de los soldados del ejército libertador colaboraron con las tropas militares norteamericanas. El 10 de diciembre de 1898 se firmó el Tratado de París, el cual dio por terminada la guerra.

<sup>13</sup> "En 1868, los sentimientos anti-españoles de un grupo de hacendados e intelectuales culminaron en la única y breve revolución puertorriqueña, el Gritos de Lares. Esta había sido organizada por un médico puertorriqueño educado en Francia, Ramón Emeterio Betances, que había pasado gran parte de su vida en el exilio debido a sus actividades independentistas en la isla, pero fue realizada por hacendados, comerciantes y trabajadores criollos íntimamente vinculados con la economía cafetalera... En un ataque que comenzó cerca de medianoche el pueblo de Lares

fue capturado por una fuerza de casi mil rebeldes, se proclamó la República de Puerto Rico y se izó la bandera de la nueva república... El ataque a la mañana siguiente [el 24 de septiembre]... fue un fracaso, y los españoles aplastaron rápidamente la revuelta, dispersando a los rebeldes. " (Dietz 88-9)

<sup>14</sup> Para mayor información, véase *La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*, editado por Juan Manuel Carrión.

<sup>15</sup> Tomás Blanco promueve el hispanismo y lo antepone al norteamericanismo al cual caracteriza como inferior por ser racista. Para más detalle sobre este particular, véase *El prejuicio racial en Puerto* (1938) y el estudio preliminar a ese texto escrito por Arcadio Díaz Quiñones.

Otro escritor que también apoya el hispanismo es Emilio S. Belaval. Este escritor arguye, en *Problemas de la cultura puertorriqueña* (1935), que "No hay costumbre popular puertorriqueña que no sea una corrupción o una asimilación de la vida española (35). Sobre el elemento africano en la cultura puertorriqueña, añade Belaval, por ser ínfimo en número y en sagacidad nacional, no ha podido ayudarnos a aposentarnos decididamente en

nuestra tierra. Todo lo contrario: mientras dura el período de absorción nos ha creado un malestar oscuro, fatalista en cuanto al poderío anímico de nuestra accesión europea. El negro en Puerto Rico, es sin embargo, el negro más blanco de toda América. Compárese el negro de nuestro país con el de Cuba y se verá la justeza de la afirmación. (56)

## Capítulo I

Estrategias discursivas para la construcción de una  
ontología nacional: Arielismo y blanqueamiento en la poesía  
de Luis Llorens Torres

Para los hombres pensadores, para  
los apóstoles del ideal latino,  
Puerto Rico debe ser el escenario  
más interesante de Hispano-América.  
Porque en esta isla es donde se está  
aquilatando cuál es la superior de  
las dos razas que pueblan el  
continente americano. (Llorens,  
*Política y economía* 85)

Juan Flores arguye que el uruguayo José E. Rodó, al publicar su libro *Ariel* en 1900, introdujo en el pensamiento hispanoamericano la corriente intelectual que contrapone los ideales 'latinos' heredados de la antigua 'madre patria' a la influencia contaminadora de la amenaza presente y real que es la cultura nórdica, anglosajona. Este recurso a la latinidad, con su glorificación de la espiritualidad areliana y su rechazo de la imagen calibanesca de la mediocridad norteña, constituye la médula de la oposición intelectual y cultural al imperialismo estadounidense para un sector de elite culta de América Latina. (*Insularismo e ideología burguesa* 77-78)

En el ámbito puertorriqueño, esa estrategia de resistencia cultural anti-imperialista fue apropiada, casi en su integridad, por muchos intelectuales de principios de siglo que fueron afectados muy directamente por las consecuencias de la invasión norteamericana de 1898. Luis Llorens Torres es uno de los primeros puertorriqueños cuyo discurso literario es afectado por tal corriente de pensamiento.

Como se mostrará en este capítulo, Llorens asimila esa perspectiva arielista como una de las bases de su discurso literario y, del mismo modo, se refugia en el hispanismo y en la latinidad con el fin de oponer el viejo colonizador (España) al nuevo (los Estados Unidos) y, así, desarrollar una oposición binaria como núcleo de resistencia. Mediante esa polarización, la cual en la obra de ese autor tiene un componente racial dirigido hacia el blanqueamiento conceptual de la sociedad, Llorens no sólo destaca las diferencias raciales y culturales (muchas veces este escritor convierte en sinónimos las palabras cultura y raza) entre los colonizadores españoles y norteamericanos sino que también subraya semejanzas que promueven elementos de armonía e igualdad entre la cultura puertorriqueña (o lo que éste llamara 'raza' puertorriqueña hispánica) y la de los neo-colonizadores anglo-sajones.

En el examen de la obra de Llorens que aquí se propone, se muestra que si bien en ese cuerpo literario se ataca al neo-colonizador y, para hacerlo, se apoya la latinidad, también en esa obra se hace una presentación

paradójica del neo-colonizador. A través de la concepción del Otro neo-colonizador que se representa en la escritura de Llorens se evidencia lo que observara Fanon en el Caribe, que "[e]l mundo del colono es un mundo hostil, que rechaza, pero al mismo tiempo es un mundo que suscita envidia" (Fanon, *Los condenados de la tierra* 46), es decir, que se desea. Su obra en general, aunque pretende reclamar la soberanía política puertorriqueña y, por consiguiente, demandar el desalojo del neo-colonizador, también muestra fisuras, ambigüedades, que sugieren que en realidad Llorens, como mostraré más adelante, no pretende lograr un cambio radical en la política imperialista puesto que lo que anhela no es la independencia del País sino un *status quo* neo-colonial en el que los asuntos políticos, sociales y económicos estén en las manos de la *intelligentsia* puertorriqueña.

Sobre este particular, los planteamientos de José Luis González sobre *Insularismos*, de Antonio S. Pedreira, son relevantes al estudiar la obra de Llorens. González explica que la fluctuación entre un conservadurismo y un liberalismo político en la obra de Pedreira explicita "la contradicción inherente a su doble aspiración histórica en este siglo: hegemonía local y participación en la deslumbrante riqueza de la sociedad capitalista norteamericana" (*Literatura e identidad* 273). Esas mismas aspiraciones históricas se convierten en el timón que

dirige el barco ideológico lloreniano así como el de varios otros intelectuales contemporáneos a ese momento histórico.

Al igual que Llorens, también otros escritores puertorriqueños de la Generación del 30 pusieron de relieve en sus obras literarias las mismas estrategias de resistencia cultural utilizadas principalmente por ese autor; estrategias que se pueden definir como arielismo y blanqueamiento. No hay que olvidar que la Generación del 30 es el grupo literario que, en palabras de Juan Gelpí, "tiene como temática obsesiva la identidad nacional" [puertorriqueña] (7). Los que componen ese grupo, además de compartir con Llorens el cultivo del tema de la identidad nacional, más bien, casi siempre a través del ensayo, operaron bajo las nociones expuestas por Llorens, dándoles diferentes acentos.

Juan Flores considera que fue Pedreira quien dictó "las pautas y el tono filosófico de una parte considerable de la interpretación cultural puertorriqueña " (*Insularismo* 19). Sin embargo, en mi opinión, muchos temas relacionados con la identidad nacional explorados por Pedreira anteriormente ya habían sido estudiados por Llorens. De hecho, hay que notar que antes de Llorens no había habido una voz tan enérgica en contra del neo-coloniasmo. Por cuestiones de edad, puesto que era ya un joven maduro cuando se llevó a cabo el cambio político de mando, también por razones de longevidad, por haber vivido ambos mundos,

el colonial y el neo-colonial, y por ser afectado negativamente por el segundo, Llorens es el escritor que primero y más vigorosamente convirtió su obra literaria en un contra-discurso neo-colonial. Más tarde, los miembros de la Generación del 30, como el mismo Pedreira, continuarían con bastante insistencia lo iniciado en Puerto Rico por Llorens. Como recuerda Arcadio Díaz Quiñones, fue durante la década del 30 cuando la indignación y la desilusión ante las promesas hechas por la nueva metrópoli llegaron a su clímax (*El prejuicio racial* 21), y cuando más enfáticamente había que recordarles y mostrarles tanto al invasor como a los invadidos la misión histórica de los intelectuales burgueses y las raíces prístinas que los capacitaban para llevar a cabo su misión rectora. Durante la década de los 30 fue también cuando ocurre la cristalización de la conciencia de lo nacional puertorriqueño llevada a cabo por Pedro Albizu Campos (1893-1965) (Carrión, "The Construction of Puerto Rican National Identities under U.S. Colonialism" 180). Dirigido por Albizu, en esa época emergió un anti-imperialismo radical que convirtió a la independencia en la opción política más popular (Carrión, "The Construction of Puerto Rican National Identities under U.S. Colonialism" 180).

Cabe señalar que dentro de la sociedad puertorriqueña, el grupo compuesto por miembros de la antigua burguesía intelectual, grupo que tenía su propio proyecto nacionalista, que competía con la nueva burguesía aliada al



neo-colonizador y a la industria cañera y que rechazaba el anexionismo proletario, fue uno de los más afectados por los cambios modernizantes que conllevó la invasión norteamericana. Para estos intelectuales la presencia norteamericana significó la interrupción de la historia, el cese de su rumbo, como comenta Pedreira (44) o, como lo expresa Belaval, la pérdida de los estribos de la historia (*Los problemas de la cultura puertorriqueña* 33). También significó la imposibilidad de conquistar la tan luchada hegemonía política que la recién lograda Carta Autonómica (1898) anunciaba otorgarles a los líderes puertorriqueños que, juntos a los colonizadores, controlaban los medios de producción durante el régimen español. Esta situación ya de por sí difícil para los intelectuales se problematizó aún más debido al obstáculo en que se convirtieron los grupos que comenzaron a ascender socialmente como parte de los cambios democratizantes que se suscitaron. Uno de los grupos cuya presencia amenazaba las aspiraciones hegemónicas de los intelectuales burgueses era el compuesto por las mujeres que comenzaban a desempeñar papeles sociales, políticos y culturales más dinámicos. A tales efectos, como se muestra en el capítulo II de este estudio, muchos literatos que pertenecían al grupo social de los burgueses asumieron una postura literaria conservadora y en sus obras recrearon una imagen pasiva de la mujer puertorriqueña, cuyas funciones coincidían con las imperantes durante el régimen colonial y patriarcal

español. Por la misma razón, se imaginaron a sí mismos como hombres viriles capacitados para dominar plenamente, es decir, monopolizar la arena pública y el cuerpo de la mujer, al cual convirtieron en metáfora de la tierra. Sin embargo, la mujer como grupo social fue sólo uno de los miembros de la comunidad puertorriqueña que constituían en peligros inquietantes para las aspiraciones nacionalistas de los intelectuales. El otro gran grupo estaba compuesto por negros y mulatos.

Al explicar la situación tanto de las mujeres como de los negros y mulatos, González menciona lo siguiente:

No es coincidencia fortuita, ciertamente, que la mujer y el puertorriqueño negro y mulato hayan sido beneficiarios objetivos de las transformaciones sociales y económicas operadas en Puerto Rico como consecuencia del desarrollo del capitalismo dependiente bajo el régimen norteamericano. El progreso relativo - relativo por dependiente y colonial, pero real y objetivo ello no obstante- de la mujer y del puertorriqueño negro y mestizo no podía ser sino un factor negativo e irritante en el contexto de las aspiraciones hegemónicas de la burguesía tradicional en el ámbito local. (*Literatura e identidad nacional en Puerto Rico* 273-4)

Si el temor hacia la ascendencia social de la mujer se transformó en favorecimiento de una ideología hegemónica en la cual el lugar de lo femenino se reducía a la esfera

privada, el temor al peligro negro se tradujo en racismo. Sobre ese particular, González añade en el mismo ensayo lo siguiente:

En el resentimiento y el temor suscitados en la burguesía criolla por el relativo ascenso social del negro y el mulato bajo el régimen colonial norteamericano, es donde hay que buscar la verdadera explicación del racismo implícito y explícito que abunda en la producción literaria de la elite puertorriqueña en el siglo XX. (244)

Consecuentemente, ante tal temor al desplazamiento por los negros y mulatos y a la castración definitiva de la *intelligentsia*, como medida contrarrestadora, y como parte de su auspicio de la hispanidad, los intelectuales recurrieron al blanqueamiento a nivel cultural y fenotípico de la sociedad puertorriqueña y a la creación de una imagen homogénea de la misma en la cual negros y mulatos constituyen figuras marginales.

Es fundamental añadir que el blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña es una estrategia cultural a la que ya habían recurrido otros criollos puertorriqueños y españoles residentes en esa isla anteriormente al siglo XX también acechados por la amenaza negra. Por ejemplo, como observa González, la Cédula de Gracia de 1815 que alentaba la inmigración de extranjeros blancos (inmigración que, según González, se convirtió en el segundo piso de los que

componen el edificio de la identidad puertorriqueña) "era un 'blanqueamiento' cualitativo... una re-europeización de la elite blanca cuya debilidad relativa frente al impulso ascendente del sector mulato tenía que ser alarmante para el régimen colonial" (*Literatura e identidad* 238). De manera que los intelectuales del siglo XX al querer blanquear a su sociedad no innovaban. Entre el grupo de intelectuales puertorriqueños de principios del siglo XX que se negaba a tener que compartir el poder político y social con negros y mulatos como grupo emergente, además de la razón de la amenaza, prevalecían otras igualmente poderosas para, como reacción, querer (autor)izarse y (con)formar una imagen homogénea de la nacionalidad puertorriqueña que excluyera o marginara a los usurpadores en potencia.

Como es sabido, en Puerto Rico el momento histórico de principios de siglo se destaca por ser el período que desembocó en la reacción de la Generación del 30. Fue también la época cuando la influencia de los Estados Unidos incitó a los patriotas a querer contestar la pregunta ¿qué y cómo somos? que había lanzado Rosendo Matienzo Cintrón y que más tarde recogió la revista *Índice* (1929), importante instrumento cultural que Pedreira ayudó a fundar, y "que se convirtió inmediatamente en una de las tribunas del debate intelectual puertorriqueño" (Flores, *Insularismo* 19). Y ya que de acuerdo con A.D. Smith, la ideología racial, en muchos casos, es parte intrínseca de la creación de la

identidad nacional y "can substitute for missing cultural attributes of national identity," ( *Nationalism in the Twentieth Century* 86) muchos intelectuales quisieron contestar la interrogante crucial del momento, describiendo a la sociedad puertorriqueña de acuerdo a su conformación racial. Según Carrión, significativamente, el factor étnico no se incluía en la lucha por lograr la autonomía con respecto a España, pero, sin embargo, fue un aspecto muy importante en la lucha contra los Estados Unidos ("The Construction of Puerto Rican National Identities under U.S. Colonialism" 173). Como se observa a partir de la lectura de *Mis memorias* (1882) de Alejandro Tapia y Rivera, durante el régimen español, aunque un amplio sector de los criollos intelectuales detestaba la actitud dictatorial asumida por España con respecto a los asuntos políticos de Puerto Rico, se identificaba plenamente con la cultura española y se sentía español.

La explicación al cambio de giro que ocurrió con relación al aspecto racial y el neo-colonialismo se encuentra en que estos mismos intelectuales tenían que crear una identidad puertorriqueña, un centro diferente al que el nuevo colonizador, con su ideología diferenciadora, había forjado. De igual forma, también tenían que combatir la chocante concepción racial dialéctica de ese nuevo colonizador que clasificaba a los individuos en negros o blancos, subestimaba el mestizaje, menospreciaba a los negros e identificaba a los puertorriqueños como miembros

de ese último grupo racial.<sup>1</sup> Sobre este particular, Rosendo Matienzo Cintrón plasmó sus temores al comentar que los negros en Estados Unidos eran considerados ciudadanos de segunda clase y los puertorriqueños pasarían a ser ciudadanos de tercera por ser también tenidos por negros por el neo-colonizador ( 1: 111). La actitud de los Estados Unidos hacia Puerto Rico queda muy bien resumida en el siguiente párrafo escrito por Carrión:

A strong dose of racism and imperial arrogance would characterize relations with Puerto Rico leaders.

Puerto Ricans should not dream of the idea of forming part of the United States, they are too inferior for that. Neither should they aspire to be self-governing. Puerto Ricans are not prepared for that. *They suffer the double flaw of being Hispanic and not sufficiently white.* Puerto Ricans are like children that one must gradually prepare to take charge of their own affairs.

("The Construction" 172; énfasis añadido)

A tales efectos, como ya señalé, para combatir el racismo, los colonizados se refugiaron no sólo en el hispanismo y la latinidad, siguiendo la tendencia de Rodó en su famoso ensayo *Ariel*, sino que también, a como diera lugar, en el blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña. Sobre este asunto del racismo, Jay Kinsbruner comenta lo siguiente:

This racism of the colonizing nation produced two broad results. First, it gave new meaning to the longstanding quest for whiteness among Puerto Ricans

and exacerbated tension between those who were accepted as white and those who were not. Second, it discouraged Puerto Ricans of African descent from acknowledging or attempting to understand their African and African-American heritages. (10-11)

Entre los escritores 'blancos' que contra-atacaron el neo-colonialismo buscando la esencia blanca de la puertorriqueñidad descuella Luis Llorens Torres. A lo largo de toda su obra, en prosa y poesía, se hacen planteamientos que revelan la ansiedad de este escritor por representar una imagen homogénea de la identidad puertorriqueña que, como miembro del grupo de los intelectuales burgueses, lo legitimara ante el Otro exterior, es decir, ante el neo-colonizador, que disolviera la fragmentación local y que, del mismo modo, lo diferenciara y distanciara del Otro compatriota, en este caso, de negros y mulatos. Para lograr su propósito, Llorens hace lo propio y se refugia en el bastión del hispanismo y, así, sigue la corriente de pensamiento predominante. Su justificación coincide, con toda probabilidad, con la que tan claramente expresa Emilio S. Belaval a continuación:

La única forma de terminar con esto [con el caos producido por el invasor] es de reconciliarnos con nuestros orígenes y mirar a nuestra historia en busca de homogeneidad. Mientras no nos reconciliemos con nuestro españolismo vital no terminará este desasosiego

lleno de miasma disociador. (*Problemas de la cultura puertorriqueña* 56-57)

Para dar más detalles específicos que expliquen la asunción particular de Llorens de tal postura, es necesario tomar en cuenta las observaciones que hace Linda Hutcheon de que "all social practice (including art) exists by and in ideology and, as such ideology comes to mean 'the way in which what we say and believe connects with the power-structure and power-relations of the society we live in' (178). Como Carmen Marrero afirma, Llorens era de ascendencia española y 'su blasón de linaje' pregonaba 'su rancia prosapia' (*Obras Completas: Poesía VII*). Por ese motivo, y porque su familia ocupaba una posición privilegiada antes de la invasión de los Estados Unidos, lógicamente él estaba de parte del sistema de haciendas que predominaba durante el régimen español. Consecuentemente, Llorens siguió viviendo con la mirada hacia España aún después del cambio de poder político.

José Luis González observa en "El país de cuatro pisos" que esa actitud de Llorens fue la misma que prevaleció entre la elite criolla a raíz de la invasión de los Estados Unidos. La familia de Llorens, como muchas que tenían fincas de café, fue fuertemente afectada por el capitalismo norteamericano y su favorecimiento del monocultivo de la caña. Como resultado, para tratar de volver a 'la vieja felicidad colectiva' muchos criollos se identificaron con España y comenzaron a añorar el momento



cuando todavía tenían control sobre los medios de producción (González 18). Afín con los intelectuales miembros de ese grupo, Llorens se refugió en el criollismo para intentar definir "the particularity of Puerto Rican culture, and to find its adequate symbols" (González Pérez 565). Desde ese espacio 'criollo,' desarrolló una visión de la 'raza'<sup>2</sup> puertorriqueña que descansa en una ideología hispanófila. Como ha observado González Pérez, Llorens

saw in the jíbaro the perfect symbolic figure to the new concept of Puerto Rican culture espoused by the Creole elite. This concept retains some qualities of the liberal Romantic notion of Puerto Rican culture; for one thing, it was still Hispanophilic (565).

Llorens privilegia el antiguo régimen y esa preferencia se manifiesta en forma de nostalgia. Su melancolía lo lleva a pronunciarse en contra del progreso y a favor de la preservación del pasado arquitectónico de San Juan. En otra ocasión lo hace evocar su propio pasado mientras ingiere comida criolla (batata y leche cruda) en un hotel. Ese pasado tiene puntos de contacto con elementos que prevalecían durante el antiguo orden, por ejemplo, el café: "Me acordé de cuando yo corría a caballo por los cerros de Collores. Y en el ambiente sentí un viejo olor a cafetales que ensanchaba el corazón" (*Literatura y derecho* 97).

Resultado de esa nostalgia por un Puerto Rico que se le escapa, el favorecimiento o defensa de Llorens del

antiguo régimen también se manifiesta como choque entre los dos sistemas, el viejo y el nuevo, es decir, entre la tradición y la modernidad. Esa tensión entre un viejo orden seguro y uno nuevo amenazante, se articula claramente en su poema "El negro." Ese poema de *Sonetos sinfónicos* (1914) ya anuncia la relación paradójica que Llorens establece en su obra entre el Otro interno (el criollo vs. negro) y el Otro externo (el poder neo-colonial). Ese poema es el siguiente:

Niño, de noche lanzábame a la selva,  
acompañado del negro viejo de la hacienda,  
y cruzábamos juntos la manigua espesa.  
Yo sentía el silencioso pisar de las fieras

y el aliento tibio de sus bocas abiertas.  
Pero el negro a mi lado era una fuerza  
que con sus brazos desgajaba las ceibas  
y con sus ojos se tragaba las tinieblas.

Ya hombre, también a la selva del mundo fui  
y entre hombres y mujeres de todas razas viví.  
Y también su pisar silencioso sentí.

Y tuve miedo, como de niño... pero no hui...  
porque en mi propia sombra siempre vi  
al negro viejo siempre cerca de mí. (*Obras completas:*  
*Poesía* 117)

Una lectura de este soneto y la modernidad que en él se articula precisa notar antes que nada que el título traiciona el contenido: El título anuncia que el negro será el tema principal, no obstante, el papel protagónico cae en el yo poético que inicialmente es un niño criollo blanco. El yo poético narra su experiencia antes y después de un cambio, y como parte esencial de esa experiencia se encuentra la presencia estática del 'viejo negro.' A tono con lo biográfico que describe este soneto, el poema se puede dividir en dos partes. La primera se compone de los dos cuartetos que tratan de la niñez del yo poético. A esa parte de la vida se la relaciona con noche, selva, el negro viejo de la hacienda, protección, fuerza, silencioso pisar de las fieras (monstruos) y acecho. Por otra parte, la segunda parte se compone de dos tercetos relacionados con la adultez de ese yo criollo vista en términos de selva del mundo, hombres y mujeres de todas las razas (ahora los monstruos) y su silencioso pisar, miedo y finalmente la evocación de la presencia del negro en su "propia sombra" cerca de él.

En el mundo de la niñez que se describe en la primera parte se intuye una amenaza antropofágica que se encuentra en el exterior, fuera del pequeño y seguro mundo de la hacienda o de la casa, espacio que ha sido privilegiado por el discurso paternalista puertorriqueño porque allí es donde vive la gran familia puertorriqueña, como, por ejemplo, la que se representa en el drama lloreniano *El*

*grito de Lares* (1914).<sup>3</sup> Los enemigos son las fieras-monstruos, y el negro, con sus fuertes brazos y ojos, ofrece protección. En cambio, en el mundo de la adultez el peligro lo constituyen hombres y mujeres-monstruos de todas razas, lo cual parece sugerir un mundo más abierto y amplio, lleno de diferencias (de muchos otros), donde la voz poética es un hombre entre otros, es decir, un desplazado, alguien situado en los márgenes de la sociedad. Ante los peligros que acechan al yo poético, ya no existe el refugio del 'viejo negro,' pero su sombra le ofrece la protección de la nostalgia de un tiempo anterior. Es una presencia de un orden de vida en el que existía la figura del viejo tata negro, símbolo de armonía racial en un sistema paternalista, el de la plantación colonial: Es un viejo orden ahora desplazado por la nostalgia.

Partiendo de esa dicotomía temporal, hay que concluir que en este poema se plasma la añoranza de los viejos tiempos donde la esclavitud o el negro arrimado a la familia blanca era símbolo de estabilidad, puesto que proveía mano de obra, ya gratis o barata, y, para el yo poético, protección contra las fieras-monstruos-competencia fuera de la hacienda-hogar. No hay que olvidar que la esclavitud fue abolida en Puerto Rico en 1873, cinco años antes de que Llorens naciera. Como consecuencia, es muy probable que de niño Llorens viviera parte del proceso de transición que sus padres presenciaron y sufrieron. Por esa razón, ya cuando la voz poética deja de ser niño, el

negro, centro de donde emanaba la estabilidad del viejo sistema, pasa a ser, en una sociedad libre, la parte primitiva e instintiva del hombre que impulsa a la voz poética a luchar con el propósito de restablecer el orden anterior, cuando existía un sistema que lo situaba (al negro) en el último peldaño de la escala social y a la merced de las capas altas. El negro también se convierte en un talismán (un recuerdo) y una ausencia que se siente cerca y que se añora. Es el motor que impulsa a luchar, como lo diría Leticia Valverde, contra "todos los 'monstruos' del mundo inconsciente, ... con[tra] lo desconocido que procede de las aguas simbólicas de la [madrastra]" (140) que suplantó a la Madre Patria.

Retomando la adhesión hispanófila de Llorens, otra razón para explicar esta adhesión se podría encontrar en su deseo de parapetarse detrás de una postura que le permitiera construirse una posición dual de poder que promoviera tanto la semejanza como la diferencia con respecto al nuevo colonizador. Corresponde a esta situación las observaciones de Tzvetan Todorov, cuando señala que "la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad, en identidad; éstas son las dos grandes figuras de la relación con el otro, que desdibujan su espacio inevitable" (157). Llorens se apropia de ambas figuras y, a través de la creación de la diferencia racial, lidia con el nuevo colonizador. Se enfrenta a él compitiendo con él en términos culturales y raciales para, junto con la

madurez como pueblo heredero de la tradición latina, probar la mayoría de edad de Puerto Rico y, como resultado, su autoridad y capacidad para autogobernarse. Sus propias palabras sugieren que Llorens conocía muy bien el discurso del colonizador y que rechaza sus argumentos subvirtiéndolos y atribuyéndole la diferencia al neo-colonizador. Instancia de ese 'conocimiento' se puede encontrar en el siguiente párrafo en el que Llorens comienza poniendo de relieve la igualdad que le niega el sistema, pero termina minando tal concepción al categorizar, según el discurso arielista, en el que Rodó critica el materialismo y pragmatismo norteamericano, a los Estados Unidos como un pueblo mediocre:

Aquel viejo chocho Mr. Cannon ha vuelto a insultarnos en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, diciendo que por acá (hablaba de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico) somos pueblos de raza inferior indignos de libertad... Ni su pueblo es inferior ni superior al nuestro ni al de más allá. ... Y si usted terminó su discurso diciendo despreciativamente: "¡Dios nos libre darle la independencia a Puerto Rico ni concederle la estadidad para que figure como uno de los Estados de América!", es porque usted no sabe lo que es Puerto Rico, ni lo que es América, ni lo que es su propia nación, ni lo que es usted mismo; pues, si usted se supiera a sí mismo, sería usted un superhombre, como jamás lo ha habido ni lo habrá en el mundo, en vez de

ser lo que es usted: un mediocre diputado de un Congreso mediocre de una nación mediocre de una humanidad mediocre en un siglo mediocre. (*Política y economía* 23-25)

Además de la mediocridad totalizante que Llorens le asigna al poder colonial norteamericano, otras razones que motivan a Llorens a afirmar la diferencia (entendida por él como superioridad), con respecto al neo-colonizador, a insistir en el rechazo de éste y en el reclamo de la soberanía, se resumen básicamente en el siguiente fragmento:

La alta dignidad internacional a que todo pueblo aspira, el humano afán de mejoramiento económico, *las distancias étnicas* que nos separan de Estados Unidos, *las distancias ideológicas*, y *nuestro amor a la verdadera democracia*- razones éstas que tanto hemos expuesto y repetido- no son las únicas razones que arguyen nuestro pueblo para demandar su independencia y soberanía. (*Política y economía* 103; énfasis añadido)

Al dar detalles sobre estos argumentos que justifican la independencia política de Puerto Rico y que apoyan la diferencia entre uno y otro pueblo, Llorens cuestiona las nociones democráticas de los Estados Unidos. Aduce que durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos, con su presencia y desempeño, estaba defendiendo la democracia brillantemente y a todo corazón, mientras que la violaba en Puerto Rico (*Política y economía* 102) y abusaba de ese

país al no permitirle el libre albedrío político. Sobre la guerra misma y la política estadounidense, Llorens compara ambas potencias en lo relacionado con su práctica de reclutamiento militar. Sostiene Llorens que "[h]asta hace 45 años, Cuba y Puerto Rico fueron colonias de España. Nunca España les impuso a estas islas el servicio militar obligatorio. El llamado tributo de sangre no se conoció en América en ninguna colonia bajo la bandera española" (*Política y economía* 106). De manera que cuando Llorens saca cuentas, el balance moral y espiritual siempre resulta a favor de la cultura española que durante su dominio sobre Puerto Rico, según él, demostró estar anclada en principios más democráticos que los seguidos por los Estados Unidos.

Según Llorens, otro detalle que muestra que el nuevo sistema vs. el anterior es atropellante es el retraso económico que el dominio norteamericano ha significado para las masas puertorriqueñas. Llorens compara los sueldos y los modos de vida durante ambos sistemas y, denunciando el latifundismo de la industria azucarera, observa que el sistema anterior beneficiaba a los agricultores que cultivaban productos que se identificaban con el antiguo orden:

La verdad es que los jornales que pagan en la industria azucarera son en general inadecuados y que el ingreso diario por persona, que prevalece entre los trabajadores de azúcar, es sólo comparable con lo que cuesta mantener diariamente una lechona en los Estados



Unidos. Los trabajadores en otras áreas de cultivo (café, tabaco, etc.) parece que tienen muchas oportunidades para resarcirse de sus jornales más bajos, ya que casi siempre estos trabajadores no dependen sólo de su jornales para vivir... (*Política y economía* 197) tienen alguna oportunidad de sembrar y producir alimentos. (*Política y economía* 198)

Otro argumento que esgrime este autor para exponer la diferencia entre el viejo colonizador y el nuevo es el de la antigüedad, diferencia que establece mediante el uso de la metáfora orgánica del árbol (símbolo fálico) cuyas raíces fueron alimentadas por la grande y madura civilización latina. Puerto Rico es una rama del tronco o falo español y comparte la identidad con éste. Puesto que para Llorens un puertorriqueño es un español nacido en tierra puertorriqueña, cuando el tronco español cubría con su sombra la plaza, existía verdadera igualdad: "Érase un ejido, un alto higüero... a cuya sombra no había más grandes ni más pequeños" (*Obras completas: Poesía* 118). Después del cambio de soberanía, las raíces del árbol han cobrado mayor importancia porque de ellas proviene el elemento que marca la diferencia con respecto al nuevo invasor, diferencia que se vincula con virilidad, heroísmo y civilización.

Algunas veces de un modo muy sutil, y otras, muy explícitamente, en la obra de Llorens se encuentran ejemplos abundantes a favor de la antigüedad española

caracterizada (de nuevo por la nostalgia) como una época de hazañas heroicas. Uno de esos ejemplos es el siguiente: "Los pueblos descendientes de España, entre ellos Puerto Rico, ya estamos viejos ... Nuestra estirpe hispana ya está aburrída de historia, cansada de gloria, fatigadas de heroísmo" (*Política y economía* 111).

El viejo sistema, según la manera arielista en que lo caracteriza Llorens, además de ser antiguo, se diferencia del nuevo por su espiritualidad y grado de civilización.<sup>4</sup> Llorens acepta que esos pueblos anglo y sajones "desde hace más de un siglo, se hallan, por regla general, en un plano, más alto de 'cultura'" (115). No obstante, también aclara que cultura no equivale a civilización. A su modo de ver, la cultura es escuelas, libros, universidades, mientras que la civilización es un proceso de "refinamiento espiritual" que se logra a través del tiempo y del contacto con pueblos antiguos y superiores (*Literatura y derecho* 115). Siendo ése el caso de la cultura hispánica, concluye Llorens que ésta goza de mayor grado de civilización que la norteamericana y, por lo tanto, es superior. Pero si el viejo sistema se caracteriza por su espiritualidad y civilización, en cambio, el nuevo sistema se distingue, sobre todo, por la importancia que le presta al materialismo. Por esa razón, Llorens compara a los Estados Unidos con el dios Mercurio, rey del comercio, y con Sancho Panza, mientras que a España y a la hispanidad, con don Juan y don Quijote, héroes literarios para quienes, en su

opinión, las riquezas no significaban nada y la gloria lo era todo (*Literatura y derecho* 122).

Interesantemente, las concepciones yuxtapuestas de cultura y civilización provistas por Llorens son un tanto opuestas a las que más tarde Pedreira vendría a señalar. En las definiciones de Pedreira, que según Flores, son las que anticipó Rodó y las que le llegaron a través de Oswald Spengler y su *Declinación del Occidente* (*Divided Borders* 48), el alma, la intensidad vital (77) se relaciona con la cultura, mientras que el intelecto, el progreso y la decadencia se relacionan con la muerte de la cultura y con la civilización. En la opinión de Pedreira: "hoy somos más civilizados, pero ayer éramos más cultos" (77). También añade Pedreira, asignándole connotaciones negativas al grado de civilización más avanzado que caracterizaba su momento histórico, que "la cultura ha perdido sus mejores categorías por la plebeya depauperación intelectual a que la ha sometido la vulgaridad del tiempo presente" (84-5). Por otro lado, para los seguidores de Spengler, como Pedreira y Rodó, la juventud que Llorens abomina como característica ligada a la inmadurez y a los Estados Unidos, significaba la posibilidad de que los llamados pueblos inferiores ocuparan un lugar preponderante en el mundo como causa de la acción del proceso histórico y evolutivo de los pueblos. Todo lo anterior indica que, en ese aspecto, en Llorens no hay influencia de la corriente de pensamiento introducida por Spengler y continuada por

muchos otros escritores puertorriqueños, entre ellos, los de la Generación del 30.

Es preciso aclarar que, no obstante la crítica de Llorens a la juventud de los Estados Unidos, su censura no se manifiesta de una manera consistente en su obra. Hay veces en que Llorens alaba a los Estados Unidos porque, por ejemplo, a pesar de ser un pueblo joven, ha podido demostrar su valía, su hombría. Esa actitud laudatoria lo lleva a adjudicarle el nombre de gallo a los Estados Unidos. Por ser tan joven y por ya haber peleado ocho guerras en su breve vida, ha cobrado fama "de ser un pueblo guerrero y valiente hasta el heroísmo: el gallo más gallo de América" (*Política y economía* 110). Como se sabe, el gallo es uno de los símbolos apropiados por los intelectuales puertorriqueños como emblema de la cultura campesina puertorriqueña, símbolo autóctono o de lo realmente criollo. Podría deducirse, por lo tanto, que la adjudicación, por parte de Llorens, de tal símbolo a los Estados Unidos revela una gran simpatía y hasta cierta identificación con el colonizador, identificación que se reitera en su obra más de una vez. Un ejemplo sería cuando Llorens alaba a los Estados Unidos y exalta la figura del presidente Franklin Delano Roosevelt quien fue el creador del programa gubernamental llamado PRRA que proveyó fondos para rehabilitar al país. Considera Llorens que a través de ese programa se le devuelve al pueblo puertorriqueño parte de las riquezas que se le extraen. Lo anterior

indica, pues, que el repudio de Llorens y su afán por mostrar la superioridad de la cultura hispana no consiste en un convencimiento absoluto de la inferioridad del colonizador. Más bien, lo que demuestra es una actitud de autodefensa y desprecio ante la política agresiva del colonizador que subestima y atropella al colonizado.

Llorens, no obstante, se apropia del propio concepto de diferencia que critica en el colonizador para afirmar la idea de superioridad racial avalada por la antigüedad. Por ejemplo, en el poema titulado "Linda rubia" ("Voces de la campana mayor," *Obras completas: Poesía 185-87*) dice el poeta:

Linda rubia: las otras lindas rubias  
saben que tú eres la más rubia entre ellas.  
¿De qué áureos medievales, de qué onzas  
de virreinos en flor, de qué monedas,  
por el roce de *siglos derretidas*,  
se amontonan en tus bucles y tus trenzas...  
(Énfasis añadido).

En este poema, "linda rubia" es una mujer cercana a la voz poética (ya que se dirige a ésta utilizando el pronombre tú), posiblemente hispana, a quien se compara con otras rubias más jóvenes, posiblemente norteamericanas. Ya que la rubia alabada es la que ha existido por más tiempo según el poeta, de ahí se puede deducir que, por lo tanto, ha sido blanca por más tiempo y, consecuentemente, es más blanca y superior.

Creando una analogía similar entre tiempo (duración) y superioridad étnico-histórica, Llorens vuelve a recalcar la minoría y subordinación del neo-colonizador cuando comenta que en el pasado los Estados Unidos había sido una dependencia de España y había estado bajo su control. Según lo evidencia un mapa mandado a hacer por Felipe II, la parte de los Estados Unidos que pertenecía a España se denominaba la tierra de Esteban Gómez (*Historia* 121). Esas tierras se hallaban bajo la dependencia de la Española. Llorens añade, además, que Cristóbal Colón anduvo por los Estados Unidos, en el año 1477, y recuerda que el primer hombre blanco que pisó tierra norteamericana fue el español Juan Ponce de León, quien, como se sabe, zarpó desde Puerto Rico (*Historia* 74). Además de recordar la gloria de España, por haber sido la Madre Patria, Llorens procura inspirar respeto hacia la antigua colonizadora.

Por otro lado, del mismo modo que Llorens expone una política de diferencia y de menoscabo, con el propósito de señalar la superioridad de la antigua metrópoli y de sus vástagos, también acentúa una política de semejanza que subraya la igualdad que caracteriza a ambas culturas. Con ello da a entender que a pesar de que existe una diferencia que, sin lugar a dudas, debe ser interpretada como superioridad, también hay semejanzas que indican armonía e igualdad y que suprimen las jerarquías del colonizador. Por esa razón, en un artículo histórico-antropológico titulado "Tricomia americana" (*Historia* 105-121) comienza

mencionando que a pesar de la convivencia, en el Caribe no se conoce la composición étnica de los Estados Unidos, para luego asegurar que los Estados Unidos comparte la misma composición étnica que España e Hispanoamérica. Dado que, como menciona Smith, el color es el rasgo más evidente de todos los elementos que componen la identidad étnica nacional y que, además de reflejar diferencias, promueve la igualdad y la proximidad (*Nationalism in the Twenty Century* 103-5), Llorens alega que Estados Unidos, Hispanoamérica y España deben compartir el mismo color pues ambos pueblos tienen un trasfondo racial semejante y, por lo tanto, los Estados Unidos es tan mestizo como los pueblos hispanos:

Como todos los pueblos de Europa y como todos los pueblos de procedencia europea, la población blanca de los Estados Unidos y la de los países hispanoamericanos, juzgándolas en sus primitivas génesis antropológicas, se originaron por la fusión y el mestizaje de tres razas; más o menos en la siguiente proporción: un cincuenta por ciento de verdadera y *pura* raza blanca, un veinticinco por ciento de raza amarilla mongólica y un veinticinco por ciento de raza negra africana." (*Historia* 105; énfasis añadido)

A través de una perspectiva en la que continúan inscritas ideas positivistas del siglo XIX, Llorens sugiere que las aparentes diferencias de tonalidad que existen entre los pueblos hispanos y el norteamericano se deben a

los ambientes y al determinismo geográfico. También presagia Llorens que en el futuro, el espacio y el tiempo (de igual manera que sucedió con la pura raza negra que surgió de la transformación de la pura raza blanca del suroeste asiático) tendrán como efecto que Hispanoamérica, al igual que en los Estados Unidos, se dirija hacia un mismo destino étnico en el se eliminará el cuarto de sangre negra en su población (*Historia* 121).

Concluye Llorens su propuesta profética de blanqueamiento con la siguiente exhortación:

Quizás los yanquis y los hispanoamericanos necesitaremos también veinte o treinta mil años para eliminar la cuarta o quinta parte de sangre negra oculta en nuestras venas. Eso es todo. Cúlpese a la *Negra Mancha de la Blanca Europa*. Pero no. No, no. No cúlpese; bendígase; que si esa mancha se nos mete en el corazón, será el más cristiano vínculo de fraternidad americana.

Nótese que aunque primero Llorens considera que la herencia racial africana, aún no totalmente asimilada, no resalta a la vista, de todos modos la rechaza y culpa a Europa por haberla impuesto en América como se sabe que sucedió a través de la trata de esclavos. Sin embargo, revelando una tensión ambivalente, luego procede a bendecir, a abrazar, a afirmar, la mancha negra (la imperfección negra, la esclavitud negra) porque si acaso penetra en el corazón, es decir, se acepta resolutamente las consecuencias (la



población negra), entonces, podrían convertirse en el principio unificador de las dos Américas (anglo e hispana).

Es tal vez ya evidente que, ante el hecho de un estado neo-colonial, Llorens narcisísticamente desea mirarse en el espejo racial y descubrir un rostro blanco-español que refleje similitud con el rostro norteamericano, pero cuyo corazón negro lo vincule a toda América, incluyendo Norteamérica, que es lo que Puerto Rico y la América anglosajona tienen en común. También resulta que Llorens, para legitimar sus reclamos, propone lo que Richard Jackson denomina 'linchamiento negro,' es decir, "the process of restoring whiteness by bleaching out black people" (3), o sea, la lenta conquista de la raza blanca sobre la negra (4). En Puerto Rico, esa corriente de pensamiento colonial y burgués criollo había sido puesta en práctica por el gobierno colonizador para evitar un levantamiento parecido al de Haití. Esa era una de las razones encubiertas que tuvieron como resultado la Cédula de Gracias de 1815, como se mencionó anteriormente de los argumentos de José Luis González, a través de la cual se alentó las inmigraciones de extranjeros blancos para que blanquearan la sociedad puertorriqueña. Según Llorens anticipa en su prosa, el tiempo será uno de los agentes encargados de llevar a cabo ese proceso evolutivo que tendrá como resultado el blanqueamiento de la raza puertorriqueña. Sin embargo, Llorens se contradice en su poesía al revelar que el tiempo ya ha llevado a cabo su

cometido y que la 'raza' puertorriqueña es el producto de dicho proceso. En su poema titulado "A Puerto Rico" así lo señala:

La América fue tuya. Fue tuya en la corona  
 embrujada de plumas del cacique Agüeybana,  
 que traía el misterio de una noche de siglos  
 y quemóse en el rayo de sol de una mañana.

El África fue tuya. Fue tuya en las esclavas  
 que el surco roturaron, al sol canicular.  
 Tenían la piel negra y España les dio un beso  
 y las volvió criollas de luz crepuscular.

También fue tuya España. Y fue San Juan la joya  
 que aquella madre vieja y madre todavía,  
 prendió de tu recuerdo un brillante aire

sobre el aro de oro que ciñe la bahía.

¿Y el Yanki de alto cuerpo y alma infantil quizás?...

¡El Yanki no fue tuyo ni lo será jamás!

*(Obras completas: Poesía 150)*

A partir de ese soneto, Isabelo Zenón clasifica a Llorens como uno de los favorecedores de la tesis ternaria en lo que respecta al reconocimiento de la participación de tres razas en la formación de la puertorriqueñidad (278). En *Narciso descubre su trasero* (1975), que es un hito en las letras puertorriqueñas en cuanto a su actitud

reveladora de prejuicios imbuidos en diferentes manifestaciones culturales, Zenón afirma que:

Llorens ... habla de la aportación de las 'razas' india, africana y española y repudia la yanqui. Aunque la contribución del indio y del español parece más esplendorosa desde los valores de nuestra sociedad, no deja de ser significativo el hecho de que coloque la raza negra en segundo lugar, ya que el orden "normal" es español, indio y negro. (*Historia* 284)

Es importante reconocer que mientras que a las razas que rodean (asedian, ya que está en el medio) a la negra no se les describe como 'evolucionadas,' esto no ocurre con la negra a la cual sí le asigna Llorens un grado de evolución 'positiva.' Esa evolución la expresa claramente en los siguientes versos: "Tenían la piel negra y España les dio un beso/ y las volvió criollas de luz crepuscular."<sup>5</sup> Es importante notar que si en la primera estrofa se sugiere la "desaparición" del dominio de la raza indígena, cuya oscuridad (o lo que yo interpreto en el contexto lloreniano como falta de historia) se iluminó al ser reconocida o tener contacto con el Occidente, cuando ésta se purificó y "quemóse en el rayo del sol de una mañana," entró en la historia convirtiéndose en parte de la identidad puertorriqueña.

A tono con la comparación metafórica de un linchamiento negro que propone Jackson, en este poema se asocia a España con la luz y se señala que su función de

madre consiste en iluminar, o en otras palabras, blanquear, y se explicita que la raza española es la que ha regido sobre la africana. No sucede lo mismo con la 'raza' indígena, pues para Llorens los indios son españoles, por antigüedad y posesión, y el contacto entre ambas culturas no tuvo como resultado el exterminio de la indígena sino el reencuentro con la luz del espejo. Llorens apoya la teoría de las Hespérides, teoría de la prehistoria que en el siglo XVII fue sostenida por el Pontificado (*Historia* 73) y en el siglo XVI por, sobre todo, Gonzalo Fernández de Ovideo, según la cual las tierras del Nuevo Mundo habían pertenecido a España en tiempos remotos. A través de esa teoría se justificaba la toma de posesión de América en el siglo XVI, porque según esa tesis se "considera oriundos de España (descendientes de los antiguos iberos) a los indios que poblaban nuestra América antes del descubrimiento" (*Historia* 73).<sup>6</sup> Llorens aduce que estos indios llegaron a América después del diluvio y "[l]o indudable es que España, al realizar la sin igual epopeya de la conquista de América, lo que hizo fue ejercitar sobre nuestros indios el derecho de reversión, reivindicándolos al patrimonio de su soberanía." (*Historia* 104)<sup>7</sup> En otras palabras, en la interpretación de Llorens, la identidad racial puertorriqueña se compone, casi en su totalidad, de los elementos españoles e indígenas que tienen el mismo origen y se funden o reencuentran en suelo americano. El único elemento foráneo de los que la componen es el africano que

ha sido y será completamente asimilado por el superior hispano.

Posteriormente a Llorens, varios escritores de la llamada Generación del 30, cuyas obras se examinan a continuación en este capítulo, seguirán apoyando la idea del blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña. En sus discursos literarios, así como sucede en el de Llorens, el blanqueamiento será una vertiente del tema de la defensa de la hispanidad. Sin embargo, a diferencia de Llorens, como observa Belaval en *Los problemas de la cultura puertorriqueña*, los que componían ese grupo, en otras palabras, "los que han participado en la treintena de años de nuestra formación ideológica de dos filosofías antagónicas... es la única generación que está dispuesta a aceptar que somos... mestizos" (88). Pero ¿qué significa el mestizaje para estos escritores tales como Pedreira, Belaval y Blanco? ¿significará al igual que para Llorens que la 'raza' puertorriqueña, que para él es una extensión de la española, se compone principalmente de dos razas: la blanca y la amarilla? La respuesta a esta última pregunta es afirmativa en muchos de los discursos literarios que surgieron posteriormente al del Llorens. Aunque varios escritores de la Generación del 30 incluyen a los asiáticos o a la raza amarilla, entre los componentes de la identidad puertorriqueña, otros no, como Belaval. Sin embargo, todos, al igual que Llorens, están de acuerdo en que el elemento blanco es el predominante de los tres y el

que ha absorbido a los otros dos. Así, pues, el mestizaje que defienden estos escritores parece ser una idea similar a la del blanqueamiento de la sociedad que postula Llorens, pero con el nombre propio de mestizaje. Para varios miembros de ese grupo literario ese mestizaje, en realidad, es una evolución racial hacia lo blanco y, en la mayoría de los casos, un lastre. Por ejemplo, para Pedreira que alega que "somos un pueblo racialmente heterogéneo" (36) el mestizaje es fuente de confusión y la causa de que los puertorriqueños tengan una actitud de indecisión que les viene de parte de los negros (32). Por otro lado, para Belaval la cultura puertorriqueña se deriva completamente de la española. Belaval admite que entre los países que componen la América Hispana, Puerto Rico es el más español de todos por falta del sustrato indígena (29) y, además, que "no hay costumbre popular puertorriqueña que no sea una corrupción o una asimilación de la vida española" (35).

Claro que Belaval no deja de reconocer que hay negros en Puerto Rico, como también lo reconoce Llorens cuando critica el libro de Tomás Blanco, *El prejuicio racial en Puerto Rico*, por omitir información proveniente de censos sobre el negro puro (*Literatura* 160). Ambos escritores, aunque no excluyen a los negros, subestiman su presencia y aportación en la sociedad puertorriqueña. Dado que en su propuesta sobre la identidad puertorriqueña el vocablo raza equivale a cultura, Belaval afirma que los negros existen en ínfimo número y que, culturalmente, son los más blancos

de toda América (*Los problemas de la cultura puertorriqueña* 56).<sup>8</sup> Sostiene también que la aportación del negro al mestizaje ha consistido en pasivamente dejarse asimilar racialmente: "tenemos una gran cantidad de sangre africana, ya en gran parte diluida" (91) que continuará diluyéndose porque el proceso biológico de lo puertorriqueño, siguiendo su curso normal, tendrá como resultado la absorción del negro por el blanco (84). Advierte Belaval que en ningún momento mestizaje debe confundirse con mulatería ni con negreras. Es convivencia racial en la que los blancos, los mulatos y los *negros cultos* colaboran juntos para "poner el punto de conciliación en un mismo afán cultural, " (91; énfasis añadido) que es la latinidad. En cambio, para él la mulatería es una distorsión y la técnica prescrita para destacar el color local (28) y promover el turismo.

La instantánea de la sociedad puertorriqueña que nos brinda Belaval es una en la cual prevalece la homogeneidad que él mismo propone como alternativa para combatir el "confuso malestar" que el cambio de mando de poder ha provocado. Además, esa tendencia hacia la homogeneidad cultural, hacia el evitar la fragmentación junto con la asimilación racial, son características que le atribuye a la cultura española que, "como en toda América, vino a fusionarse (81) en un pueblo homogéneo. En la larga cadena de yuxtaposiciones que expone Belaval en su *Los problemas de la cultura puertorriqueña* (1934), lo que Vasconcelo

llama "mayor facilidad de simpatía" (26), según Belaval es una de las muchas diferencias entre hispanos y norteamericanos que obra a favor de la cultura hispana. Por ejemplo, a diferencia de los hispanos que tenían intenciones de permanencia, los norteamericanos que detestan el mestizaje a la manera española (en el que el blanco asimila a los otros elementos que componen la identidad racial puertorriqueña) "sólo buscan una expansión territorial para su mercado, pero sin complicar su unidad étnica *ni política* (Belaval, *Los problemas de la cultura puertorriqueña* 82; énfasis añadido). Las diferencias entre ambas metrópolis, según Belaval, se resumen en lo que se enseña en la escuela como parte del discurso oficial, diferencias que indudablemente son un reflejo del ambiente imperante: Quijotismo v. utilitarismo, latinidad v. sajonismo (*Los problemas de la cultura puertorriqueña* 85). La latinidad y el quijotismo significan la cordialidad, la espiritualidad, el tener un ritmo de trabajo que se acople más a la climatología. Utilitarismo es venir, con una actitud de distanciamiento y de superioridad, de excursión de negocios, con cámara en mano a retratar a los negritos que, según Belaval, los extranjeros esperan encontrar ver subidos a los árboles (*Los problemas de la cultura puertorriqueña* 51).

Al igual que Belaval, Tomás Blanco, en su libro *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1939), es otro escritor puertorriqueño que en su obra literaria, específicamente y



de una manera muy explícita, por un lado, se pronuncia en contra de la ideología de superioridad racial norteamericana y, por otro lado, legitima "la autoridad moral y política necesaria para lanzar un nuevo proyecto" (Díaz Quiñones, *El almuerzo sobre la hierba* 36) burgués. Las estrategias que Blanco utiliza para exponer su defensa en contra de la imagen del pueblo puertorriqueño como un pueblo negro son la asimilación y el blanqueamiento. Blanco expresa muy tajantemente que "[l]a comparación de esas cifras [las de diferentes censos] no puede permitir la conclusión de que nuestro país sea una isla negra" (132). Dice Blanco,

[n]uestro pueblo tiene abundante sangre negra, aunque nuestra población de color está *completamente hispanizada culturalmente* y son muy escasas las aportaciones africanas a nuestro ambiente, salvo en el folklore musical. Tanto en el pasado como hoy día, Puerto Rico ha sido y es, tan blanco, o tan negro como varios estados de la Unión norteamericana. (132)

Aunque utiliza los mismos argumentos que otros escritores de la época, Blanco profundiza en lo que Belaval expone en *Los problema de la cultura puertorriqueña*. Blanco también construye su defensa basándola en una serie de antítesis que ponen de relieve las diferencias entre los dos sistemas coloniales que han sido impuestos en Puerto Rico. Asimismo, renueva la popular polaridad civilización / barbarie y se apoya, al igual que Belaval, en la

superioridad moral del primer colonizador que se manifiesta en su manera de colonizar mediante la cual integraba o fusionaba al colonizado. No obstante, la manera en que Blanco muestra la diferencia entre ambas metrópolis consiste básicamente en subrayar la superioridad moral de la cultura hispana puertorriqueña, demostrando que, a diferencia de la norteamericana, en la puertorriqueña (que es de origen español) no ha existido ni existe el prejuicio racial. En la introducción a *El prejuicio racial* de Blanco, Díaz Quiñones afirma que Blanco encara la

brutalidad del racismo en los Estados Unidos y la benignidad del prejuicio en Puerto Rico. El enfrentamiento de dos mundos irreconciliables le sirve a Blanco para montar su defensa de la esencial bondad de la colonia española, y simultáneamente, para lanzar una larga ofensiva contra el nuevo imperialismo racista. (40)

Blanco concluye autoritariamente que "[e]l prejuicio racial tal como se entiende en Estados Unidos, no existe" en Puerto Rico (138). "Razones económicas y en general históricas y tradicionales produjeron la modalidad leve y casi exclusivamente social de nuestro prejuicio" (139). Ese leve prejuicio que a veces se asoma se debe a los valores impuestos desde afuera, o sea, a la influencia norteamericana.

José I. de Diego Padró se une a estos escritores cuyas obras ya he explorado en lo que respecta al apoyo de la

asimilación cultural y racial y al blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña como estrategias de resistencia cultural. En diálogo con las ideas de Luis Palés Matos, compañero suyo en el movimiento literario que llamaron Diepalismo, de Diego Padró intentó refutar el reclamo de Palés a favor de un tipo de poesía hispano antillana que pusiera de relieve el elemento común y distintivo negro que ha funcionado como 'agente precipitante' ("Palés Matos: Hacia una poesía antillana" 100) en la cultura de la Isla. A los planteamientos de Palés, de Diego Padró responde aduciendo la total asimilación del negro por la cultura española occidental, que éste, al igual que Llorens, Belaval y Blanco, reconoce como superior:

[C]uando dos culturas, emigradas de sus regiones de formación, confluyen y se establecen en un país dado, es consecuencia histórica y hasta biológica que la que posee elementos superiores y dominantes absorba y disuelva a su contraria... [y] en la confrontación y barajamiento de estas dos culturas [la occidental y la africana], el negro adoptó y asimiló a las mil maravillas la cultura que nos vino de Occidente. (59)

Sugiere también de Diego Padró que la predilección de Palés por lo negroide no era genuina:

debió de nacer, en principio, del ansia enfermiza de originalidad que alentaba en él, tan común, por otro lado, en nuestros tiempos, y enderezada sistemáticamente hacia el esnobismo intelectual, hacia

la extravagancia artística, hacia la explotación de los temas lejanos y exóticos. (60)

Como sabemos, Palés fue atacado por sus críticos por mostrar una visión diferente de la cultura puertorriqueña.<sup>9</sup> Según Palés, el negro aparentemente había sido asimilado, pero soterradamente ofrecía una importante contribución cultural al pueblo puertorriqueño ("el antillano es un español con maneras de mulato y alma de negro" (*Poesía completa y prosa selecta* 216)). No obstante, en su obra literaria también se articula, sin duda más sutilmente que en otros escritores, su simpatía y nostalgia por el antiguo régimen colonial, expresada en términos de los ideales arielistas y de una visión marginal hacia el afro-puertorriqueño. Como se muestra más adelante, para Palés, como para Llorens, Belaval, Blanco y De Diego, la Madre Patria sigue siendo la España colonizadora-colonial. Los discursos literarios de este grupo de escritores muestran que no favorecían la idea de la independencia de la Madre Patria porque la identidad de la elite intelectual y social estaba aún enlazada a España. Había entre ellos una nostalgia, una dependencia cultural y lingüística que la presencia norteamericana exacerbaba.

Palés también se inserta en el discurso de resistencia que ofrece una imagen negativa y abusiva de los Estados Unidos. Por esa razón, representa al nuevo colonizador como un caníbal (calibanesco) que roe el hueso de Puerto Rico (*Poesía completa y prosa selecta* 123). Al

igual que Pedreira y Belaval, Palés propone que "el yanki ha cortado el cordón umbilical que nos nutría de fresca savia española" (*Obras: 1914-1959* 288) y cuando caracteriza los tiempos que le correspondieron vivir, Palés arguye que es cuando "se rompen los lazos últimos del hombre con lo cósmico" (*Obras: 1914-1959* 229). A su modo de ver, durante esos viejos tiempos cuando la Madre Patria dominaba el país, es decir, antes del desarraigo, se vivía a la manera arielista. En cambio, el nuevo modo de vivir que dominaba su sociedad, según Palés se refleja, por ejemplo, en el ritmo de vida rápido norteamericano adoptado por el que desempeña el oficio de conductor de carros, oficio que surgió como consecuencia de las transformaciones sufridas por la sociedad. En palabras de Palés:

[E]l chauffeur... pasa volando en su automóvil sobre las carreteras, sin percatarse de los encantos naturales de nuestro país. Naturalmente, va poco a poco perdiendo lo que tiene de *latino y de romántico* y se convierte en una masa de carne, incapaz de pensar y sentir. (*Obras: 1914-1959* 201; énfasis añadido)

Por otro lado, en la obra de Palés las abuelas se relacionan con el pasado. Al menos, en dos ocasiones la presentación de la figura de la abuela blanca alude también a una situación en la que ha habido un rompimiento con la tradición española y una visión en la que lo antiguo colonial, aunque ha pasado a ser percibido como caduco,

permanece en la sociedad de una manera latente. En su poema titulado "Fuego Infantil," Palés provee una imagen de la abuela guardadora y, del mismo modo, continuadora de un pasado esplendoroso. Ella cuenta historias de "lances de caballeros, embriagados/ de romance, de novias y espada" (*Poesía completa* 22). En ese poema, también se comunica que una noche, durante una tormenta, una ráfaga entró por la ventana. Esa noche tormentosa pudiera interpretarse, en el contexto del poema, como el momento cuando se llevó a cabo la ráfaga de la invasión norteamericana. A partir del momento en que ocurre la ráfaga de la modernidad mediatizada por el neo-colonizador, la voz de la abuela comenzó a extinguirse y ella, la abuela, terminó durmiéndose. El que la abuela o la Madre Patria duerma muestra que, aunque parece estar muerta, su presencia e importancia persisten de una manera apaciguada, y que es posible que en algún momento se despierte para volver a revivir los tiempos de su esplendor.

Otra ocasión en la que otra abuela aparece en la obra de Palés es cuando nos presenta a la del personaje principal en la novela autobiográfica que quedó incompleta, *Litoral: Reseña de una vida inútil* (1959). Esa abuela que irrumpe en la sala con aires de gran señora (294), como consecuencia de su senectud, se mantiene en contacto con los fantasmas de su pasado. Ella guarda un tesoro de monedas sin valor y es atormentada cada noche por un 'diabólico trasmundo' de pesadillas (quizás los nuevos

tiempos) desde el cual oye insinuaciones de violaciones y lascivias. En ese mundo de pesadillas persiste un sueño en el que dos negros quieren violar a una niña.<sup>10</sup> Dicho sueño puede interpretarse de dos maneras que denotan una actitud ambivalente frente a la figura del negro, a la que se abraza y también rechaza como elemento constitutivo de la identidad nacional. Si se tiene en cuenta la interpretación del discurso literario de Palés como uno que destaca la aportación del negro, basado en lo expuesto por Fanon sobre la negrofobia, habría que comentar que esa pesadilla en la que la abuela viuda vive una situación sexual 'anormal,' pudiera aludir al mito de la potencia del negro y al deseo de la mujer blanca de ser violada (*Piel negra, máscara blanca* 200) por aquel que le puede infundir nueva vitalidad. No obstante, si se toma en cuenta la nostalgia de Palés por el pasado colonial español, hay que añadir que ese sueño también pudiera ser interpretado como uno en el que la niña desvalida, en situación desventajosa ya que es atacada no sólo por un hombre sino por dos, es símbolo de la sociedad puertorriqueña, según la configuran los intelectuales burgueses hispanófilos. Es una sociedad que le teme al mestizaje y a los negros cuya presencia, visibilidad e influencia en todos los ámbitos de la sociedad proporcionalmente (dos a uno) aumenta más que la de los otros habitantes y cuya presencia compromete la imagen del puertorriqueño delante del neo-colonizador.

En esa misma novela de Palés, en *Litoral*, se describe el personaje de un mulato, Dámaso Sánchez, que es uno de los asistentes a la tertulia que se reúne todos los domingos en el patio de la casa del padre del protagonista. A pesar de que ocupa un lugar importante en esa obra literaria, a Sánchez se le caracteriza bufonamente: "A Sánchez se le forma en los bigotes y bajo el labio inferior una bocera blanca que le da aspecto de payaso" a lo que añade el narrador que "conserva una viveza de simio" (255). Sánchez es supersticioso y cree en la oija<sup>11</sup>, también le gustan las máscaras que forman parte del espectáculo de las fiestas de pueblo. Sánchez es quien introduce al protagonista de *Litoral* en la actividad sexual y en el marginado mundo de las prostitutas de piel oscura. Por otro lado, Sánchez es un abogado, producto de la movilidad experimentada por la sociedad, pero su facilidad de palabra se interpreta como "un mundo altisonante de palabras sonoras" (255) vacías. De hecho, en una entrevista que le hiciera Ángela Negrón Muñoz a Palés, al intentar describir la identidad puertorriqueña, Palés destaca la importancia del papel del mulato en la sociedad puertorriqueña ("Hablando con don Luis Palés Matos" *Obras: 1914-1959*, 299-300). Para Palés ese tipo racial ha contribuido a la cultura puertorriqueña principalmente en tres campos diferentes. Esos tres campos, que obviamente pertenecen a la cultura con minúscula, son el de los deportes, el de la música mayormente popular, y el de la política. En este



último campo, la aportación del mulato para Palés es negativa. Palés menciona que los políticos, que según él son casi siempre mulatos, no dicen nada cuando hablan: "nuestro mitin político es una bambolla sonora de color, de luz, de gritos estentóreos de epiléptico fanático partidista" (*Obras 1914-1959* 300).

Al examinar estos comentarios de Palés sobre el negro en su novela *Litoral* y en su prosa, sobresalen contradicciones que señalan no sólo la ambivalencia de este escritor ante Puerto Rico, sino las ambivalencias de su época. Aunque Palés critica a Llorens por dedicarse a escribir una poesía muy regionalista que tenía al jíbaro y a lo criollo como médula o centro, y que no incluía a uno de los elementos importantes de la cultura puertorriqueña, el negro, Palés incurre en el mismo defecto de Llorens. Ciertamente, Palés parece incluir al negro en sus poesía pero, en realidad, lo que hace es caracterizarlo negativamente, adelantando pre-juicios arquetípicos que lo colocan en el lado de la sociedad donde están los prostíbulos, la violencia, y donde impera lo genital (lo que en Cuba Fernando Ortiz llamaría el hampa cubana). En su novela inconclusa *Litoral*, Palés continúa el discurso de ese entonces, sobre el negro de Harlem, discurso medio positivista, medio exótico, etnológico que evita lidiar con el problema de la marginalidad. Es un discurso adecuado a las necesidades de la elite puertorriqueña de principio del siglo XX que decide mantener una identidad española antes

que la disolución cultural que se afirmaría al incluir al afro-puertorriqueño como un miembro de esa sociedad, con todos los derechos y responsabilidades que se les otorgan a todos los ciudadanos a los cuales, por su 'raza', se les considera genuinamente puertorriqueños.

Hasta aquí, todas las respuestas de los escritores cuyas obras se han estudiado en este capítulo son reacciones bastantes semejantes ante una situación común; son también respuestas que se distinguen por subrayar aspectos diferentes. Esas respuestas tienen en común una actitud que se puede entender como un frente de resistencia colonial que produce, por un lado, de acuerdo a las definiciones de Memmi, un racismo "biológico y metafísico" contra el negro, "basado en la creencia de inferioridad" y, por otro lado, un racismo social e histórico contra el invasor norteamericano que se basa "en la convicción en buena medida sobre la comprobación, de que ese grupo es agresor y perjudicial" (135). Ese racismo en contra de los norteamericanos se puede entender, en el caso de Llorens más específicamente, como uno de defensa y no de agresión, según lo explica Memmi, pues los teme y los sigue admirando (135) puesto que lo que desea es que se le considere igual y apto para gobernar en la esfera local. Ese racismo admira cuando significa beneficios, como hace Llorens; admira o, al menos, no rechaza radicalmente todos los valores asociados a ese sistema cuando propone la educación bilingüe, como hizo Pedreira o como hace Belaval quien

critica a los Estados Unidos porque no persigue la igualdad política en Puerto Rico. Sin embargo, en uno de los cuentos de *Cuentos para fomentar el turismo*, Belaval se convierte en personaje que se sube al carro del neo-colonizador y le sirve de guía en su excursión turística.

En última instancia, la obra de este grupo literario de principios de siglo 'encabezado' por Llorens, incluye corrientes de pensamiento anti neo-colonial que se constituyen en un instrumento discursivo a favor de la ideología de los desplazados por las tendencias modernistas, es decir, de los intelectuales burgueses con miras a ocupar posiciones importantes en el gobierno y en la sociedad. Esa ideología tenía como una de sus metas el blanquear la cultura puertorriqueña, creando un centro de poder en una elite social y cultural, igual al que ese grupo iba ya encaminado a ocupar en la sociedad colonial española, en plena implantación de reformas liberales, antes de la Guerra Hispanoamericana. Es un contradiscurso abierto a través del cual se afirma que los puertorriqueños son tan blancos como los españoles y, por lo tanto, tan blancos como, y por antigüedad aún más blancos, que los norteamericanos. Es un contradiscurso ambivalente en cuanto a su posición ante el negro como elemento de la identidad nacional; un contradiscurso que lo rechaza por comprometer la imagen de los puertorriqueños ante los ojos de los neo-colonizadores aunque también lo afirma porque reconoce su presencia en la sociedad e historia

puertorriqueñas. En fin, es un contradiscurso en contra de la política de desigualdad que fue traída a Puerto Rico por los norteamericanos, política que diferenciaba a los puertorriqueños de los norteamericanos y que aunque entendía que los españoles eran menos blancos que ellos, establecía una jerarquía que denotaba una distinción entre puertorriqueños y españoles basada en antigüedad e historia. A tenor con esa mentalidad, por ejemplo, en 1900 se aprobó la Ley Fóraker que, además de establecer un gobierno civil (en el que ya un gobernador nombrado por el presidente de los Estados Unidos y no un militar, gobernaría la Isla) les permitía a los españoles residentes en la Isla convertirse en ciudadanos americanos, mientras que les negaba el mismo derecho a los criollos. Es preciso aclarar que el discurso que inicialmente fue apropiado por Llorens se extendió, sin embargo, más allá de 1917, cuando se les concedió la ciudadanía a los puertorriqueños. Más tarde fue continuado por otros escritores que formaban parte del grupo social de Llorens. Esa lucha tenía que continuar con el fin de intentar enmendar las ofensas contra el pueblo puertorriqueño. En efecto, tenía que lograr que se les restituyera a los criollos pertenecientes a la elite social e intelectual el sistema de valores que les permitiría tener el poder económico y político para gobernar en su tierra. Esa lucha también tenía que lograr, como se muestra en el capítulo II, que se siguiera pensando y representando a la mujer según las funciones

que le correspondían en el sistema patriarcal español,  
sistema también socavado por la actividad colonial  
norteamericana.

## Notas

<sup>1</sup> Kinsbruner explica que "[i]n the post-Civil War United States, whites generally considered any person with even the slightest degree of black African blood legally black and subject to the full weight of undifferentiated discrimination" (9). En Puerto Rico se afirma el mestizaje, pero también se incurre en una serie de clasificaciones raciales que algunas veces tienen un efecto eufemístico en lo que se considera puertorriqueño.

<sup>2</sup> El significado que adquiere la palabra raza en el discurso literario de Llorens es similar al que Henry Gates le da. Es un tropo de diferencia entre culturas, grupos lingüísticos o con diferentes sistemas de creencias e intereses económicos opuestos (*Writing "Race" and the Difference It Makes* 5).

<sup>3</sup> A través de esa obra de teatro, Llorens quiso reconocer la hazaña llevada a cabo por los que intervinieron en la revuelta del Grito de Lares. Sin embargo, a pesar de esa intención, en *El grito de Lares* de Llorens se favorece el *statu quo*, o sea, al gobierno en contra del cual se preparó la revuelta. Aunque se expresa simpatía por los que participaron en la conspiración, se menciona que la misma fue un ataque suicida. Al final de la obra, Manuel el Leñero, uno de los líderes

revolucionario, queda envuelto en una nube de recuerdos y Frasquito, el criollo comerciante a favor del gobierno español, se casa con Carmela quien había sido novia de Manuel (Manolo). Carmela se convierte en símbolo de la Patria. Ella fue quien cosió la bandera de la revolución, amó al patriota, pero, sin embargo, se casa con uno de los que sofocó la rebelión. La obra finaliza con una estampa de la gran familia puertorriqueña, disponiéndose a celebrar la festividad navideña. Esa familia está formada por Carmela, Frasquito, el niño de ambos, la abuela española de Carmela y su padre, un criollo. En otras palabras, esta obra afirma lo jíbaro, es decir, la unión de criollos y españoles, en una fusión cultural que 'es' o se propone que sea Puerto Rico.

<sup>4</sup> Algunas palabras de Llorens sobre ese tema son las siguientes:

Es doloroso... hallarnos bajo la tutela inconsciente de hombres de sensibilidad inferior a la nuestra, de espiritualidad inferior a la nuestra, de civilización muy inferior a nuestra civilización latina, lograda a través de siglos y siglos de cultura o cultivo de ideas y sentimientos. (*Política y economía* 91)

<sup>5</sup> Este planteamiento guarda puntos de contactos con el darwinismo racial y con los postulados de Vasconcelos en *La*

*raza cósmica*. Como muy bien indica Vasconcelo en el prólogo de ese libro:

Es la tesis central del presente libro que las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes. Se publicó por primera vez tal presagio de la época en que prevalecía en el mundo científico, la doctrina darwinista de la selección natural que salva a los aptos, condena a los débiles. (9)

Llorens y Vasconcelos coinciden en señalar que la raza española, siguiendo la ley de que las razas superiores absorben a las inferiores, hizo lo propio con la negra y también la indígena.

<sup>6</sup>La tesis de que los antiguos reyes de Iberia conocieron a las Indias y fueron sus señores ya había sido sostenida por Ovideo, en polémica con los portugueses, fundándose en la autoridad de Beroso, o sea del falso "cronicón" de Annio da Viterbo (Gerbi 327).

Ovideo le informó al rey Carlos V sobre esta teoría quien se mostró muy interesado porque era otra manera, a parte de las bulas papales, de confirmar la autoridad de la Corona española sobre las Indias. Por su parte, para Ovideo esta teoría legitimaba histórica y geográficamente las tierras descubiertas y le confería una prosapia de indiscutible nobleza (Gerbi 330).



<sup>7</sup> Sobre este mismo tema, Llorens también menciona lo siguiente: "El indio borinqueño no fue exterminado ni expatriado, como se ha dicho y repetido, sino que fundió su sangre a chorro grande con la española y en menor afluencia con la de los esclavos tímidos del oeste africano" (*Historia* 160).

<sup>8</sup> Esta cita ha sido sacada del siguiente párrafo de *Los problemas de la cultura puertorriqueña* de Belaval: El elemento africano, por ser ínfimo en número y sagacidad nacional, no ha podido ayudarnos a aposentarnos decididamente en nuestra tierra. Todo lo contrario: Mientras dura el período de absorción nos ha creado un malestar oscuro, fatalista en cuanto al poderío anímico de nuestra accesión europea. El negro de Puerto Rico, es sin embargo, el negro más blanco de toda América. Compárese el negro de nuestro país con el de Cuba y se verá la justeza de tal afirmación" (*Los problemas de la cultura puertorriqueña* 56).

<sup>9</sup> López Baralt señala que "[a]l celebrar lo negro como elemento clave de nuestro mestizaje, Palés se enfrenta a la visión canónica de nuestra identidad nacional" ("El extraño caso de un canon marginal" 7). López Baralt también menciona algunos de los detractores del discurso de Palés sobre la identidad puertorriqueña. Entre ellos se

encuentra Luis Antonio Miranda, José de Diego Padró y Graciani Miranda ("El extraño caso de un canon marginal" 3).

<sup>10</sup> El sueño de la abuela guarda puntos de contacto con la trama del cuento "Aleluya negra" de Luis Rafael Sánchez. En "Aleluya negra" se presenta a una mujer joven cuya abuela le aconseja que tenga cuidado con los negros que la quieren violar. Ese miedo a lo negro que expresa la abuela es más significativo en "Aleluya negra" porque se convierte en miedo de sí mismo dado que tanto la abuela como su nieta son negras.

<sup>11</sup> La oija es un juego de mesa a través del cual se pone las manos sobre un triángulo colocado sobre un tablero. El tablero tiene números y letras hacia los cuales el triángulo se mueve hasta formar palabras que revelan secretos y predicen el futuro de la persona que pone las manos sobre el triángulo.

## Capítulo II

Fallogocentrismo y nacionalidad: Machismo y afeminamiento como estrategias de resistencia cultural, de Luis Llorens Torres a Pedro Mir y Nicolás Guillén

Es muy probable que una de las razones por las cuales la obra de Luis Llorens Torres ya no reciba la misma atención de críticos literarios que recibió años atrás es porque durante la vida de Llorens su obra fue ampliamente estudiada. Sin embargo, a pesar de haber sido investigada exhaustivamente y de ser reconocida por su carácter fundacional y porque en ella se articula un discurso de identidad nacional puertorriqueña, a esa obra se le conoce muy poco. Por ejemplo, para Edwin Reyes, Llorens es el escritor que nos revela "la imagen perdida de nuestro verdadero rostro" como pueblo (10), y para Antonio Coretjer, Llorens es el escritor que resume la "contradicción Patria contra Colonia" (*Las contradicciones* 45). La postura de Emilio S. Belaval es aún más radical. "Sin él proponérselo," afirma Belaval,

Luis Llorens Torres se encontró convertido en el poeta oficial de la raza española en Puerto Rico ... Su método para enfrentarse al coloniaje político era

descubrirle al puertorriqueño las raíces magníficas de su época. Presenta la historia del hombre español en Puerto Rico como una hazaña humana. (*El estilo poético* 487-8)

Por otro lado, Arcadio Díaz Quiñones destaca tanto el reconocimiento de la crítica que Llorens recibió durante su vida así como el apoyo definitivo que les impartió a otros escritores como a Julia de Burgos y a su discípulo, Luis Palés Matos. Díaz Quiñones lo recuerda como la figura que contribuyó "a levantar los andamios y el edificio de la modernidad literaria en Puerto Rico" (*La isla afortunada* 9); también lo considera un escritor "creador de utopías" y "reevaluador de la historia" (*La isla afortunada* 9). En fin, para Díaz Quiñones, Llorens es el modernista elitista que, a través de su literatura, se inventó a sí mismo como personaje poético para autoafirmarse y quien, ante el desplazamiento de los de su clase artística, social y económica, por causa de las nuevas tendencias modernistas, inserta a Puerto Rico dentro del contexto hispanoamericano (Díaz Quiñones, *La isla afortunada* 6,9). Esa empresa Llorens la lleva a cabo, entre otros modos, a través de la apropiación de los planteamientos de Martí sobre 'nuestra América' vis-à-vis la 'otra América' amenazante del Norte. A través de esos planteamientos martianos desea Llorens

establecer la especificidad de Puerto Rico como parte de América hispana, oponer esa América a la anglosajona y fomentar que se logre el conocimiento de lo criollo como arma contra el imperialismo norteamericano para que se pudiera, como explica Mario Magallón Anaya con respecto a Martí, "renunciar de una vez por todas a 'tomar señor'" (129).

Cabe mencionar que a pesar de la profusa cantidad de estudios de la obra de Llorens y de uno de los temas centrales de ésta, como el de la identidad nacional, la crítica ha omitido señalar el vínculo entre la representación de la identidad nacional y la imagen de la mujer en la obra de Llorens. Doris Summer, en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, reconoce esa relación entre el tema de la identidad nacional y la imagen de la mujer cuando afirma que desde su inicio, en la literatura latinoamericana, especialmente en la que se escribió durante los años en que se establecieron las naciones hispanoamericanas como naciones independientes, hay una conexión nación-amante en las novelas patrióticas y los relatos amorosos. Según Summer, por lo general, esa conexión se construye a través de la metáfora del cuerpo físico de la mujer como nación que se quiere poseer, estableciéndose desde temprano la relación análoga entre

patria (madre-amante-mujer) y cuerpo femenino. Además, como señalan Sarah Radcliffe y Sallie Westwood, "[p]owerful discourses of nationhood link women and men to the nation in highly gendered ways, simultaneously fractured through complex relations of sexuality" (135).

En el caso de Llorens, es cierto que muchos estudiosos de su obra han destacado la importancia de la mujer en ella, como nuestro más adelante, no obstante, lo han hecho con la intención de mitificar a este autor y no con el propósito de cuestionar su compleja representación de lo femenino en su conceptualización estética de la nacionalidad puertorriqueña. A mi juicio, ese vacío de la crítica merece examinarse más a fondo ya en que la obra de Llorens, a quien se le considera el fundador de la literatura puertorriqueña del siglo XX, se crea un discurso falogocentrista como arma defensiva contra la avasallante política neo-colonial. En ese falogocentrismo lloreniano se articula un juego de discursos socio-políticos que revelan los complejos fundamentos discursivos de identidad que sirven de origen al concepto de nacionalidad puertorriqueña, y que sirven para dismantelar otros complejos socio-psicológicos inscritos en la historia literaria puertorriqueña de todo el siglo XX. Basándome en esos preceptos, propongo que Llorens recurre a la

manipulación de la diferencia de género para textualizar un discurso sexual de poder a través de la caracterización de lo femenino con el fin de hacer posible su dominio sobre ella, es decir, de maneras que en su discurso se perpetúen la posición social de la mujer como de género inferior.

En un período histórico como el que le correspondió vivir a Llorens, un período que se distingue por ser el momento en que cobró empuje la lucha de la mujer por adquirir igualdad y derecho al voto, y por ser la época en que se llevó a cabo la intervención directa de los Estados Unidos en el Caribe, ese autor tenía que demostrar que los hombres criollos tenían aptitud para gobernar tanto en la esfera privada como en la pública. Por esa razón, Llorens lleva a cabo su propósito amparándose en el baluarte del clásico 'machismo,' espacio desde el cual articula el deseo viril de poseer a la mujer y su cuerpo, en su doble aspecto, como 'segundo sexo' y como alegoría de la tierra poseída por el colonizador. Esa tierra o territorio colonizado, para Llorens, debía estar en manos de los intelectuales puertorriqueños a quienes les correspondía monopolizar la esfera pública y tomar las riendas de la historia. Es, por eso, que en este capítulo, además de estudiar diferentes papeles que se le otorgan a la mujer en el cuerpo literario lloreniano, también se explora la

función que Llorens le atribuye al escritor dentro de la sociedad puertorriqueña, función viril que, según él, es la de dirigir al pueblo, encauzando su devenir histórico. En este capítulo también se compara el uso de la imagen de la mujer como metáfora de tierra y nación y, del mismo modo, la representación del neo-colonizador respectivamente con la imagen de la mujer y la del neo-colonizador en la obra de otros dos poetas, también considerados poetas nacionales, Pedro Mir, de la República Dominicana y Nicolás Guillén, de Cuba. En las obras de estos dos poetas el tema de la identidad nacional se elabora a través de metáforas similares a las llorenianas en las que la representación de la mujer y la del neo-colonizador se elaboran en torno al paradigma hombre / mujer y se inscriben "en la economía del placer y del deseo y en la economía del discurso de dominación y poder" (Bhabha, "The Other Question" 150; mi traducción). Para cerrar el capítulo y con el propósito de contextualizar aún más la obra de Llorens y de ilustrar la continuidad de su pensamiento, se incluyen otros puntos de vista con respecto a la representación de la mujer y del escritor en la nacionalidad de escritores puertorriqueños posteriores y contemporáneos a Llorens.

Según ya se ha hecho constar en este capítulo, la mujer es una de las metáforas a través de las cuales



Llorens elabora el tema de la identidad nacional. Sin embargo, en la poesía de Llorens, la mujer más bien ha sido un motivo recurrente que la crítica ha insistido en relacionar con el tema del amor.<sup>1</sup> Carmen Marrero ha señalado, por ejemplo, que "la mujer en la poesía de Llorens demuestra una dualidad humana y divina (92)... [el amor que él le expresa es] una mezcla de sensualismo y sentimentalismo. En sus versos celebra sus apetitos rudos y naturales, su ternura embellece ese *amor* de instintos " (91; énfasis añadido).

Por otro lado, Concha Meléndez y Antonia S. Pedreira arguyen que Llorens

[v]a tras la hembra que es la feminidad con recargo de excitación instintiva de rebeldía y furor bestial. La hembra se entrega a las exploraciones del deseo sin freno y sin cautela con todas las violencias intactas al servicio del organismo... La angustia biológica que late en la poesía de Llorens no es mera corrupción sexual, sino pujanza del instinto glorificado sin hipocresías. En esas exaltaciones eróticas se nos muestra el poeta de pelo en pecho, en la más gozosa masculinidad, sin rescatar su energía potencial y sin reprimir violencias instintivas... Llorens tiene un sobrante de sexo fuerte que le estorba... Llorens es un

poeta viril... El amor en la poesía de Llorens no es pues sentimiento sutilizado y platónico cuya gracia consiste en la exaltación de la mujer como valor decorativo y espiritual. Va hacia ella con todos los sentidos abiertos: el oído que emborracha, el tacto que encrespa, la vista que abarca, el olfato que encabrita y hasta el gesto que aturde. (331; énfasis añadido)

Años más tarde, específicamente en 1991, Edgardo Martínez Masdeu cuestionó los planteamientos de Pedreira y Meléndez en que se naturaliza el machismo de Llorens. Al estudiar la obra de Llorens desde otro ángulo, Martínez Masdeu se preguntó: "¿No es probable que ese alarde de sensualidad y esa visión de la mujer sea una de tantas formas modernistas? ¿no llegaron los modernistas a regodearse en la eroticidad de santos y religiosos?" (73). En su cuestionamiento, Martínez Masdeu también señala que Llorens no es siempre y absolutamente un faunescos macho portavoz de la musa de Erato... pues con verdadero sentido de cristiano supo elevar la mujer a los estratos más solemnes que puede alcanzar la mujer cristiana (73). Tal es el caso de los primeros versos del poema titulado *La mujer puertorriqueña*[,] [e]scrito en 1940, exactamente cuatro años antes de morir...(74).

En ese mismo ensayo, en una interpretación que promete ser revisadora, Martínez Masdeu relaciona tres poemas de Llorens con las luchas de la Liga Femenina Puertorriqueña por el derecho al voto que por fin se logró en 1929 aunque no se materializó hasta 1933. Entre 1934 y 1938, Llorens publicó los poemas "Sermón de la montaña" (1934), "Zapaquilda" (1935) y "El código civil" (1938), donde, de hecho, como observa Martínez Masdeu, Llorens "expresa o denuncia desigualdades y diferencias jurídicas y sociales que discriminan contra la mujer: específicamente contra su desigualdad en la vida sexual, contra la madre soltera y contra el fruto de esas relaciones" (76). No obstante el cuestionamiento de Martínez Masdeu, su estudio no explora en detalles las diferentes representaciones estéticas de Llorens del género femenino en su obra. De haber sido así, Martínez Masdeu hubiera destacado que la idea central de, por ejemplo, "Sermón de la montaña" se relaciona no tanto con la defensa de la mujer sino con su deseo de favorecer el campo, la vida rural, en la polaridad campo/ciudad que está en boga en la literatura hispanoamericana de la época. A través de esa polaridad, Llorens confronta la metrópoli (los Estados Unidos) con lo rural sano (Puerto Rico). El campo es el espacio con el que se identifica el antiguo sistema de producción agrario predominante durante el

régimen español, y, por lo tanto, constituye el eje central del discurso de los hacendados, así como el de la familia de Llorens cuya estabilidad económica residía en el cultivo del tabaco y del café. En la obra de Llorens la defensa del campo como *modus vivendi* puertorriqueño y, tal vez, paraíso perdido después de la invasión norteamericana queda muy bien ilustrada en los últimos versos del aludido poema:

¿Por qué han de ser esclavas las mujeres,  
o las llamáis, si no 'mujeres malas'?...  
¿No veis que es la justicia del embudo  
la que juzgando por la misma falta  
falla que son las malas las mujeres  
y en contra, de los hombres nunca falla?...  
Responded, hombres de las ciudades.

Os interroga la honradez de la montaña. (225)

En este poema la mujer se convierte en pre-texto mediante el cual, al invertir los términos de Sarmiento en *Facundo* y del modernismo en general,<sup>2</sup> Llorens describe el maltrato que ella sufre en la ciudad y critica el ámbito de la barbarie. En este poema, también, con voz magisterial y sabia, de tonos bíblicos como un Jesús en el sermón de la montaña, desde la tarima de la montaña puertorriqueña, Llorens se dirige a los hombres corruptos de las ciudades. La voz del poeta, desde la distancia entre la tarima y el

público, denuncia un discurso mucho más complejo que el de la defensa de la mujer. Es un discurso que delata una actitud patriarcal asumida de paladín de la mujer, de un ser débil que debe ser defendida por el poeta. Esa defensa se convierte en un reclamo o afirmación de la masculinidad de la voz poética.

Entre el Llorens machista *sui generis* y el aparente modernista defensor de los derechos de la mujer se vislumbra un poeta cuya imagen de la mujer como nación, como tierra, metáfora que apropia de los discursos sobre las retóricas nacionalistas de finales del siglo XIX, se convierte en un despliegue de poder. La siguiente afirmación de Duco van Oestrum sobre ese particular es aplicable a Llorens, "[t]he obsession of men to define women in their texts, ... does not lie in the concern for women, but in the affirmation of these men's own power" (10). Con el propósito en mente de demostrar poder, en la obra de Llorens, la mujer y, en específico, su cuerpo, emblema de la nación, también se convierten en una página en blanco, en una textualidad, según la tradición logocentrista, y en un texto de placer. Si tomamos en cuenta la observación de Susan Gubar sobre el modelo logocentrista de escritura tradicional, sobre Llorens se puede afirmar que "the pen-penis writing on the virgin page

participates in a long tradition identifying the author as male who is primary and the female as his passive creation—a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality" (247).

Afín con ese modelo, en la obra de Llorens la mujer es imaginada como el material pasivo sobre el cual el escritor escribe y lee una ideología a favor del orden simbólico en el que, como observa Roland Barthes sobre lo que sucede con un texto de placer, a la mujer se le convierte en un texto que colma y que está ligado a la cultura pues no rompe con ella (25). Partiendo de esas ideas, en el poema dialogado de Llorens "El drama del olvido", Ella, dirigiéndose a Él, define su cuerpo de esa manera, como un cuerpo que atrae (deslumbraba) y que se descarta luego de haberse disfrutado:

Te di el libro de mi vida,  
para que tú lo leyeras,  
y en sus páginas primeras  
te deslumbraste enseguida. (188)

En ese texto-cuerpo asociado con lo pasivo, Llorens no sólo señala las marcas de la identidad puertorriqueña, sino que también inscribe sus deseos de posesión sobre lo que ya posee el Otro (los Estados Unidos). Su búsqueda por el falo ausente de colonizado en él(en Llorens) y por su presencia plena en la sociedad se traduce en deseo de apropiación del

poder que tiene ese Otro sobre Puerto Rico o, en otras palabras, se proyecta sobre el cuerpo de mujer que es el territorio colonizado.

Es por esa rivalidad que en el cuerpo de la mujer se inscribe un deseo competitivo contra aquél que cortó el nexo que unía a la primera madre tierra, lazo que la voz poética pretende restablecer simbólicamente. En mi opinión, esa inscripción también se puede explicar como un acto en el que subyace el deseo, por parte del poeta, de convertirse en el héroe 'macho' cuya meta es rescatar la individualidad y la nacionalidad o, en otras palabras, a esa amante que, en términos de Joseph Campbell, es la "imagen del destino que él [el héroe] debe sacar de la prisión de la circunstancia que lo envuelve" (304). A través de esa hazaña, el héroe logrará penetrar en la historia, y asumir el control de la mujer-tierra dominada por la prisión de la experiencia neo-colonial.

Por otro lado, según observa Peter Brook, todo lo simbólico se deriva del cuerpo / deseo, y el deseo de conocer el cuerpo y sus secretos se convierte en el deseo de dominar el sistema simbólico, su clave hacia el conocimiento/placer (8; mi traducción). Puesto que Llorens representa Puerto Rico como un ente femenino y, por otro lado, dado que el sistema simbólico, si recurrimos a

las teorías de Julia Kristeva sobre el lenguaje, se relaciona con la ley del padre, se podría aducir, a partir de esos argumentos, que Llorens establece una cadena de asociaciones a través de las cuales el deseo por el Otro-mujer se relaciona con el deseo de posesión de Puerto Rico-tierra, la cual es poseída por el Otro-Padre o padrastro. Todas estas asociaciones y equiparaciones se relacionan con la preocupación de Llorens "with the self and the control that the self must have over the world" (Gilman, *Difference and Pathology* 23). Esas asociaciones también se pueden explicar tomando en cuenta los planteamientos de René Girard en *Deceit, Desire and the Novel* sobre el triángulo amoroso. Es decir, ante el Otro que atrae por el poder que posee, aunque se rechace, Llorens establece una intermediaria, que también lo atrae y a quien asimismo repela, sobre la cual proyecta su ansiedad de hombre criollo nacionalmente desautorizado y sus deseos frustrados de posesión. Así es que Llorens establece un deseo mimético o triangular por el Otro que envuelve tres términos: El agente (Llorens), los dos objetos de su deseo (los Estados Unidos y la mujer). Llorens quiere recobrar el poder sobre la tierra-mujer que ha perdido literal y simbólicamente debido al cambio de su papel en la sociedad y a la prepotencia del neo-colonizador). Para Llorens,



como opina Frantz Fanon sobre el colonizado, la tierra se convierte en "el valor más esencial, por ser el más concreto...que debe asegurar el pan, y por supuesto, la dignidad" (*Los condenados de la tierra*, 38-9).

Como sabemos, desde la antigüedad, la tierra ha sido tradicionalmente dotada de rasgos femeninos por relacionarse mitológicamente con la madre naturaleza. Por esa razón Patricia Foster arguye que, "the love for the body and for the earth are the same love" (13). En Llorens, ese amor por la tierra-mujer, al cual, para propósitos de este estudio prefiero llamar 'deseo,' tiene dos vertientes, el deseo por la tierra-mujer promiscua y el deseo por la tierra-madre. Ese doble deseo se esclarece en el poema titulado "La mujer puertorriqueña," incluido en *Alturas de América*, publicado en 1940, poema en el que Llorens describe a la mujer puertorriqueña como epítome y 'reina de la raza:'

Mujer de la tierra mía  
 Venus y a un tiempo María...  
 Siembra lirios en tu piel  
 la luz de plata de tus ojos.  
 Y la copa de un clavel,  
 llena de sangre y de miel,  
 se rompe en tus labios rojos...

Porque tu amor no se abraza  
 al escudo del Tío Sam.  
 Tú eres reina de la raza,  
 digna de entrar a la plaza  
 por la Puerta de San Juan... (322-6)

Además de describir las señas de identidad de la mujer puertorriqueña (blanca, labios rojos, etc.), la voz poética añade que su majestad no la avasalla ante el Tío Sam porque es una mujer que se merece todo y a quien esa voz poética, como sacerdote, le debe ofrecer holocausto. Pero, de la misma manera, señala que es una mujer con una naturaleza dual, pues al mismo tiempo es Venus y María, es decir, seductora-promiscua y virgen-madre.

Como observa Alicia H. Puleo, esas dos vertientes, o sea, "[l]a madre y la puta son las principales heterodesignaciones que se asignan a las mujeres en el contexto patriarcal" (15). Ambas designaciones, además de encubrir una perspectiva dualista de la mujer, también recogen, en primer lugar, el deseo por el conocimiento total / poder. Es decir, el deseo de poseer exclusivamente a la que muchos pueden poseer. En segundo lugar, es también un deseo por penetrar el útero telúrico hasta el origen, para encontrarse con el momento anterior a la colonización del cuerpo de la madre por el padre o

padraastro, como acto de rebelión contra la ley del padre o padraastro castrante que prohíbe el encuentro corporal con la madre-tierra.

Al referirme al cuerpo-prostituta-seductora y al cuerpo-madre sólo establezco una diferenciación ambigua y a la vez sugerente. Al cuerpo-prostituta lo defino, según una frase de Luce Irigaray, como el 'cuerpo abierto a la penetración,' al placer, o en otras palabras, el territorio listo para ser re-colonizado con carácter exclusivo, a cambio de estabilidad, de la reimposición del orden simbólico anterior. Por otro lado, defino al cuerpo-madre, como un vehículo o espacio que guarda secretos relacionados con el origen o con la primera madre tierra, el útero. Reflexionando sobre el imaginario femenino occidental, también Irigaray menciona que en el mismo la relación del hombre con lo maternal se explica como "deseo de forzar, penetrar, de apropiarse del misterio de ese vientre donde uno ha sido concebido, del secreto de su concepción, de su 'origen' ( Irigaray, *Ese sexo que no es uno* 24). Para Leticia Valverde, ese deseo de vencer a la madre,

implica vencer las condiciones históricas personales y sociales para extraer de la fuente primaria de la vida individual y social, universalmente común a todos (lo

inconsciente colectivo) los gérmenes auténticos del hombre como individuo y como factor de cultura. (140)

En el poema "Madre Tierra" de Llorens el ansia por el retorno a lo materno-tierra-origen como medida para lograr la presencia plena se articula a través de la imagen de la tierra como sepultura.<sup>3</sup> Hay que aclarar que ese vínculo no es exclusivo de Llorens pues tiene raíces muy antiguas. De acuerdo con Batjin, "[l]a imagen de la tierra, último abrazo de nuestra madre tierra, ha sido sin duda inspirada por Plinio, que trata en detalle el tema de la tierra maternal y de la muerte-sepultura como el retorno a su seno" (295-6). En la obra de Llorens, esa misma imagen de la mujer como sepultura se reitera en el poema titulado "La mejor tumba" (*Al pie de la Alhambra*), poema en el que además, otra vez destacando su carácter dual, se compara a la mujer amada que rechaza al amado con un cráter apagado (51-52), con el potencial dual para poder absorber ardientemente o ser penetrada y poseída por el hombre a quien decide aceptar.

A pesar de que, como se acaba de mencionar, en la poesía de Llorens se incluyen imágenes ambivalentes de la mujer que la configuran a la vez con la capacidad para absorber y para ser absorbida, ahí prevalecen las que la conforman como un cuerpo que se desea poseer, absorber.

Otro poema que asimismo muestra ese deseo, en esta ocasión también penetrando, es el titulado "Puerta de Tierra" (*Voces de la campana mayor*, 1935). Los siguientes versos forman parte de él: "Mujer de Puerta de Tierra, / junto a la puerta del mar, / eres la puerta del cielo, / por donde yo quiero entrar" (245). Esa imagen también la presentan como mediadora, como punto de entrada, que le permite a la voz poética entrar para llevar a cabo su penetración y conquista del espacio geográfico deseado.

Pero, además de asignarle fundamentalmente a la mujer papeles que la configuran como objeto de su protección o como cuerpo o tierra para ser poseída, Llorens la representa asignándole otros papeles pasivos que la conforman otra vez como mediadora, "filtros en que Dios filtra la nada," (195) y como procreadora de hombres de acción para la patria, es decir, como reproductora y no productora, imagen esta última que se encuentra en "Rapsodia criolla:"

Oh, Borinqueña, patria mía, temple la fibra de tus  
entrañas]

y más que mieles a tus cañas, dale a tu pueblo  
patriotismo, nutre a tus hijos de altivez]

y en vez de hipócritas y parias y palaciegos y  
serviles, engendra espíritus viriles. (477-480)

Además de los papeles ya señalados y el de ser transmisora de valores culturales y morales, otro papel muy importante que se le atribuye al signo mujer en la obra de Llorens es la que determina el papel del hombre en la sociedad. Es por eso que, paralela a esa estrategia de convertir a la mujer en un ente pasivo con el objetivo de demostrar poder, Llorens utiliza el mito cultural del machismo y lo convierte en una estrategia de lucha contra el imperialismo. De ese modo Llorens logra crear una imagen viril del hombre puertorriqueño, del escritor y de sí mismo en oposición a la del colonizador y a la de la mujer. Su marcado acento en la virilidad establece una correlación entre esa característica y el ser hombre de acción y forjador de la historia. Es por esa razón que en la obra de Llorens la virilidad es una característica asociada directamente con los luchadores políticos o los hombres públicos que 'deben' dirigir al pueblo, función ésta que tradicionalmente le ha sido otorgada al intelectual latinoamericano, junto a las de pensador social y la de escritor (Navarrete Orta 34). Esa relación se sintetiza en el poema "Baldorioty de Castro" en el cual se menciona a los patriotas y también escritores reconocidos, como Muñoz, De Diego y a Matienzo. Sobre ellos la voz poética dice:

Tres jinetes bajo el lienzo  
 de nuestro cielo encendido.  
 Aún zumba en la selva el ruido  
 de aquellos fuertes muchachos  
 que en el batallar han sido  
 los más recios, los más machos,  
 que nuestra patria ha parido (316).

Hay por lo menos dos otras ocasiones en las que Llorens recalca esta relación político / hombre de acción / macho y en las que también denuncia la docilidad del hombre común. En una de esas ocasiones Llorens se dirigía a sus compañeros de los cuerpos legislativos, a través de un discurso político en el que los instó a que fueran machos y se rebelaran con él contra los desmanes del gobierno colonial (Carmen Marrero XXXIX). Otra instancia la encontramos en el poema titulado " El gallo manilo," en el que se compara a la mayor parte de los políticos puertorriqueños con un gallo manilo dado que son cobardes e indolentes como un gallo manilo:

No hay quien lo haga pelear.  
 Alela y cocoroquea muchísimo,  
 pero no dice nada,  
 como la mayor parte de nuestros  
 treinta o cuarenta mil oradores políticos. (445)

Llorens también recrea una imagen viril del yo que se relaciona con la actividad literaria y con la acción. La visión del escritor viril se articula en el poema "Poetas antillanos," donde describe el momento de la inspiración poética y lo compara con la dominación violenta de la mujer-musa por el poeta-hombre durante el coito, momento en el que el hombre-macho-poeta logra la plenitud porque es 'del Todo dueño' y el Universo le pertenece:

Es un momento

en que yo mando en el mundo. Un momento

en que soy del Todo dueño;

de la tierra, del mar y del cielo.

Un momento

en que me obedece el Universo

y en que hasta de mí soy dueño...

En tal momento, no es que sueño,

sino que estoy absolutamente despierto

y todo bajo *el acero de mi pensamiento*.

Sólo entonces. Musa mía, te encuentro

(que ya no hay escondite para ti)

y te agarro violentamente por el pelo

y te tumbo y... ¡debajo de mí! (104-6; énfasis

añadido)



La imagen del poeta-macho viril y penetrante con un pensamiento como espada se reitera en el poema "Pegaso," en el que, cuando Sancho, representante del hombre y de la masa, monta el caballo de la musa, ese caballo "toma la postura/ de un burrito que va al pueblo cargado de verdura [contento, satisfecho, dócil]. /Pero [en cambio] yérguese y brinca y corre y vuela/ cuando [la voz poética] lo mont[a] y le clav[a] la espuela" (*Obras completas* 1: 110).

Por otro lado, otra característica del yo-poeta-macho vinculada a la actividad literaria y a la de ser hombre de acción es la que se le confiere al poeta de tener la misión de rescatar a otros hombres de acción del olvido de la historia, es decir, rescribir la historia y destacar momentos que se distinguen por ser instancias de los logros de los hombres de acción. En consonancia con esa misión, en el poema "Velas épicas," (*Obras completas* 1: 292-96) el poeta les canta a los hombres anónimos que participaron en la empresa del descubrimiento. Esa misma gestión de rescatar del anonimato la menciona Llorens como motor que originó la escritura de su obra de teatro titulada "El grito de Lares" (1927) (*Obras completas* 1: xxiii. Y de nuevo, en su prólogo a *Sonetos sinfónicos*, Llorens expone una imagen de vidente que lo identifica con una minoría

selecta al afirmar que su "misión no es cantar las bellezas que todos vemos, sino revelarnos las que nuestros ojos no quieren o no pueden ver" (*Obras completas* 1: 93).

Por último, otra estrategia a la que recurre Llorens con el propósito de realzar la imagen del poeta como hombre y como voz del puertorriqueño intelectual es la de menoscabar al neo-colonizador, afeminándolo e imaginándolo con un pobre dominio de la palabra, de la espada, del falo. Al respecto, Llorens publicó en periódicos y revistas las siguientes afirmaciones:

He visto, en la cátedra y en la tribuna pública, a los más célebres catedráticos y oradores de España y América. Y sin que la pasión me ciegue, declaro que quizás habré oído más florida elocuencia y más acicalada expresión; pero *mayor robustez* en el pensamiento, más armonía en el discurso, más *profundidad* y nobleza en la concepción, más *tenacidad* en la propaganda y más bella figura apostólica no pude verlas ...Conozco también a algunos de los más célebres oradores de los Estados Unidos. ... Ninguno, ninguno de estos oradores produjo en mi mente la *sacudida* intelectual con que me *estremecía* un sólo discurso de Matienzo Cintrón. (marzo 1914, *Política y economía*, 7-8; énfasis añadido)

Nótese, primero, que a través de estas afirmaciones, Llorens opone las culturas hispánicas a la norteamericana, favoreciendo a las primeras y, segundo, que las imágenes que están relacionadas con lo hispano son vigorosas, punzantes y sintetizan muy explícitamente las características del político ideal (y, en última instancia, de él mismo) que son las de poseer virilidad, en otras palabras, ser chispa catalizadora, y tener dominio de la palabra, es decir, ser escritor.

A modo de recapitulación, hay que señalar que la imagen del escritor que se configura en la obra del poeta nacional puertorriqueño, Luis Llorens Torres, lo conforma como figura central en la creación de la identidad nacional por su inherente virilidad y por su capacidad para elevarse sobre la masa a la que debe regir. Dentro de la masa sobre la que se alza el poeta se destaca lo que se convierte en reiterado motivo en su obra literaria: La mujer a quien se le representa como alegoría de la tierra, musa o cuerpo, objeto de su deseo y, también, a veces, con el potencial para expresar su propio deseo (absorber al hombre). Es un deseo que debe mantener reprimido y en manos de un hombre de acción a quien le corresponde, de manera exclusiva, la tarea de forjar la patria. En fin, en Puerto Rico, Llorens fue el primer escritor en darle forma definitiva al discurso

falogocentrista de identidad nacional que, como se mostrará más adelante, predominará en las letras puertorriqueñas durante la primera mitad del siglo XX como consecuencia de las transformaciones neo-coloniales experimentadas por la sociedad puertorriqueña. Años más tarde, en contraste al discurso lloreniano y al contexto socio-histórico de Puerto Rico, en la República Dominicana y en Cuba, por medio de Pedro Mir y Nicolás Guillén respectivamente, surgió un discurso neocolonial que es importante estudiar porque asimismo articula las preocupaciones y paradojas de las Antillas hispanohablantes que comparten el mismo contexto neocolonial e histórico. Aunque nació 35 años más tarde que Llorens, el dominicano Pedro Mir (1913), a quien se le considera, al igual que a Llorens en su respectivo país, poeta nacional, es otro escritor antillano que procedió de manera semejante a Llorens.

"Aunque no es el único poeta de valor que honra las letras dominicanas en el siglo XX, [Mir] es sin embargo el que ha sido objeto de mayor celebración y reconocimiento social " (Matos Mosquete 5). La poesía de Mir, así también como la de otros poetas dominicanos del siglo XX, entre ellos, Andrés Avelino (1900-?) y Rafael Suro (1916), se destaca por "da[r] actualidad a las interrogantes acerca del vínculo entre lo poético y lo político"( Matos Moquete

5) y por tener como uno de sus temas más importantes la situación neo-colonial. Andrés Avelino, poeta perteneciente al grupo literario llamado postumista, grupo que se proclamó a favor de la política trujillista, en su poema-homenaje al mártir Cayo Báez describe el ambiente sangriento / violento que imperaba durante la segunda invasión norteamericana (1965) a la cual caracteriza por su extremo abuso de la fuerza. Más tarde, y mientras también vivía un ambiente de censura promovido por la dictadura de Trujillo (dictador inicialmente protegido por el gobierno norteamericano), Rafael Suro celebró a Cayo Báez en su poema "Salutación a Gregorio Urbano Gilbert y a Cayo Báez." En la historia dominicana, como recuerda ese poema, Urbano y Báez se convierten en figuras que emblematizan la resistencia del pueblo dominicano contra los poderosos y el ser hombres de acción. Si el pueblo, según Suro en el poema sobre estos dos héroes, está dormido, Urbano y Cayo deben despertarlo (Conde 30).

Algunas de las ideas plasmadas en la poesía y la prosa de Mir se asemejan en gran medida a las de Suro. La poesía de Mir es igualmente una crítica incisiva que, como la de Suro, apoya el marxismo y denuncia la explotación norteamericana. Por esas razones, tanto la poesía de Suro como la de Mir fueron suprimidas de las ediciones que

siguieron a la primera de la *Antología Poética Dominicana* de Pedro René Contín Aybar que se publicó en 1943, 'cuando Trujillo empezó a proclamarse campeón del anticomunismo en América' (Conde 25). Como Suro, Mir identifica a la industria azucarera como el motor principal en la elaboración de las culturas hispano-antillanas. Mir, con una trayectoria literaria más larga que la de Suro y también con la libertad que le proporcionó el exilio en el que estuvo desde la década de los 40 hasta 1963, amplía y especifica los temas de la industria azucarera y del neo-colonialismo. De una manera muy vigorosa, en gran parte de la poesía y prosa de Mir se denuncia que la historia dominicana está marcada por la explotación y el silencio (Labastida 56) que son consecuencias directas del intervencionismo capitalista y de su incentivación del monocultivo de la caña y de la casi ininterrumpida inestabilidad política que ha arropado al país durante el siglo XX. En opinión de Mir, para encontrar la patria hay que luchar por ella (Labastida 82), en medio del silencio que prevaleció, por ejemplo, como consecuencia de la censura en la radio y en la prensa y de las limitaciones a la libertad de palabra impuesta por los Estados Unidos durante sus ocupaciones de 1915 y 1965 de la República Dominicana. Por eso, añade Mir, cuando se vaya los Estados

Unidos y cuando haya libertad de palabra, habrá patria  
(Labastida 88).

Sin embargo, además de denunciar la situación neo-colonial como causa de la subordinación de su país, en su obra literaria Mir provee un arma de resistencia cultural que no fue utilizada por Llorens. A tono con su ideología marxista, Mir se dedica a destacar la función de la Otrredad en la que yacen los oprimidos, entre ellos, la mujer, por causa de la situación imperante. "Poema del llanto trigueño," que forma parte del conjunto de sus primeros versos escritos entre 1937 y 1947, es un texto donde critica y denuncia esa opresión. En "Poema del llanto trigueño," Mir describe la calle del Conde, una arteria comercial dominicana, llena de mercancías como emblema de la invasión capitalista, y seductora con sus vitrinas llenas de camisas blancas.

Es la calle del Conde asomada a las vidrieras,  
Aquí las camisas blancas,  
Allá las camisas negras,  
¡y dondequiera un sudor emocionante en mi tierra!  
¡Qué hermosa camisa blanca!  
Pero detrás:

la tragedia (20).

La seducción capitalista de la calle Conde es la atracción vacía de lo inmediato, de lo aparente del placer porque detrás de las camisas blancas se esconde un allá peligroso (una situación marginada u oculta) de camisas negras. Las camisas negras se convierten en sinónimo de una historia de explotación que, en particular, se lleva a cabo contra la mujer dominicana que trabaja como obrera en fábricas de un capitalismo extranjero— fábricas en que se manufacturan camisas blancas y en que como parte de las nociones raciales del discurso colonial, se menosprecia a los colonizados. Como en la poesía de Llorens, en este poema de Mir el signo mujer se transforma en símbolo de la tierra, en este caso de una nación dominicana desamparada y concebida como un mero objeto del deseo de aquél que la sedujo (los Estados Unidos) cuando aún era 'virgen campesina'—es decir, cuando, durante el siglo XIX, luego de lograda su independencia, y aún después, se contemplaba a los Estados Unidos, así como a Francia, España e Inglaterra, como uno de los países a los que la República Dominicana se podía anexar a fin de que protegieran a la patria contra la amenaza haitiana y/o para que lograra la estabilidad política, económica y nacional.

Entre otras relaciones metafóricas entre la mujer y la tierra en la poesía de Mir se da el que a ambas se les



obliga a parir para que produzcan obreros y ganancias para el capitalismo. En el poema titulado "Si alguien quiere saber cuál es mi patria," de *Viaje a la muchedumbre* (1971), Mir comenta lo siguiente sobre la patria, siempre comparándola con la mujer,

Su propia sangre, su órbita querida,  
 su instantáneo chispazo de presencia,  
 su potrero de espaldas indirectas,  
 su puño de silencio en cada boca,  
 su borbotón de ira en cada mueca,  
 sus manos enguantadas en la fábrica y  
 sus pies descalzos en la carretera,  
 las largas cicatrices que le bajan  
 como antiguos riachuelos, su siniestra  
 figura de mujer  
 obligada a parir  
 con cada cox que busca su cadera  
 para echar una fila de habitantes  
 listos para la rueda. (82)

A diferencia de Llorens, Mir reconoce que la mujer es uno de los muchos miembros de la sociedad dominicana explotados por la situación político-económica. Sin embargo, al igual que Llorens, Mir compara a la tierra con la mujer y a ambas les asigna características propias del

orden patriarcal. Esto es así porque Mir, a pesar de reconocer que el silencio de la mujer es semejante al que padece la patria y que la mujer trabaja como costurera que cose las camisas que se exhiben en la calle del Conde y que, de esa manera, participa en la actividad económica, considera que debe ocupar un papel pasivo en la sociedad ya que el hacer patria es función de los hombres. En la obra de Mir, así como en la de Llorens, se afirma que, "[t]he dominant perception conceives the Caribbean experience as a sequence of actions performed by men" (Torres-Saillant 72). Un argumento que pudiera rebatir tal afirmación en torno a la poesía de Mir y a la representación de la mujer que construye ahí se puede encontrar en el poema *Amén de mariposas*, escrito en 1969 durante la "última fase de la lucha contra la dictadura trujillista" (Labatista 11), es decir, cuando gobernaba Joaquín Balaguer, previo secretario y mano derecha de Trujillo. En *Amén de mariposas* se denuncia el crimen de las hermanas Mirabal perpetrado por la dictadura como evento que marca la diseminación de la violencia generalizada en la sociedad dominicana, y el momento que señala "el desenlace de la Era Cristiana" (158). No obstante, es curioso, dentro de la ideología de Mir, que al leerse todo el poema se puede observar que la imagen de las hermanas Mirabal, como agentes históricos,

queda opacada por el acento que impone el poeta en sus papeles como madres y esposas:

Cuando supe que tres de los espejos de la sociedad  
tres respetos del brazo y orgullo de los hombres  
tres y entonces madre

y comienzo del día

habían sido

asesinadas

oh asesinadas...

Pero un día se supo que tres veces el crepúsculo  
tres veces el equilibrio de la maternidad  
tres la continuación de nuestro territorio  
sobre la superficie de los niños adyacentes  
reconocidas las tres en la movida fiebre

de los regazos y los biberones

protegidas las tres por la andadura

de su maternidad navegadora

navegable

por el espejo de su matrimonio

por la certeza de su vecindario

y su triple escuela de amparo

habían caído en un mismo silencio asesinadas  
y eran las tres hermanas Mirabal. (Labastida 154, 158)

Por un lado, en la obra de Mir el signo mujer se caracteriza por ser uno de los miembros de la sociedad explotado por el capitalismo, por definirse a través de su papel como madre y esposa y por tener la función de parir hijos para la patria. Pero, por otro lado, el hombre y el poeta son agentes viriles de acción, los que primero tienen que cantar, sembrar palabras, denunciar las injusticias, y, luego, hacer parir a la mujer, a la tierra, para que produzca libertad. En medio de la situación atroz por la que atraviesa la tierra dominicana, comenta Mir en *Hay un país en el mundo* (1949), "[f]altan hombres/ para tanta tierra. Es decir, faltan hombres/ que desnuden la virgen cordillera y la hagan madre/ después de unas canciones" (Labastida 67). Según mi interpretación, el poema arguye que faltan hombres-poetas de acción, como Mir, que cumplan con sus funciones de denunciar la opresión y de dar frutos, producir, tal y como expusiera Llorens. También como Llorens, en la poesía de Mir se definen claramente las funciones del poeta como filtro de la voz del pueblo, y como un profeta con facultades especiales que le permiten alzarse por encima de la multitud y convocarla a la acción. Contiguo a esta representación, en el poema

donde se describe a Walt Whitman como poeta, *Contracanto a Walt Whitman : Canto a nosotros mismos* (1953), Mir enuncia las funciones del poeta como voz del pueblo:

¿qué ha sido un gran poeta indeclinable

sino un estanque límpido

donde un pueblo descubre su perfecto

semblante?

¿qué ha sido

sino una cuerda de infinita guitarra

donde los hombres se reconocen

por el lenguaje?

¿Y qué

sino una cuerda de infinita guitarra

donde pulsan los dedos de los pueblos

su sencilla, su propia, su fuerte y

verdadera canción innumerable? (109)

Según lo expresado por Manuel Matos Moquete, "[l]a poesía de Pedro Mir, poesía-profecía-muchedumbre, es una poesía de la acción: acción del poeta en su decir anunciador, unificador y movilizador, y acción de la muchedumbre que la poesía convoca y anima" (Matos Moquete 19). Esa muchedumbre a la que el poeta llama está compuesta principalmente por los explotados del mundo, entre ellos, las mujeres. Asimismo, esa multitud tiene un

enemigo común que es el Otro, los Estados Unidos, a quien se le confiere, como hiciera Llorens, una imagen degradante a través de la cual se le otorgan características que tradicionalmente se le atribuyen a las mujeres o a los niños. El poeta se representa como un hombre de acción y al tirano, al Otro, quien era propietario de la mayor parte de las tierras que utilizaba para el cultivo de la caña, se le describe puerilmente como un "puñado de golosos sonrientes y/ engreídos" (118). Para ampliar el cuadro afrentoso del Otro, Mir, como Llorens antes que él, en su poema que lleva por título *Hay un país en el mundo*, afemina al colonizador al destacar su ausencia de falo y con lo mismo confirma su punto de vista con respecto al papel inferior de la mujer en la sociedad:

los campesinos no tienen tierra  
 los que la roban no tienen ángeles  
 no tiene órbita entre las piernas  
 no tiene sexo donde una patria  
 los campesinos no tienen tierra. (69)

Otra característica que le imparte Mir a los Estados Unidos con la que no sólo lo afemina sino que también lo infantiliza es la de medroso. De acuerdo con Mir, los Estados Unidos ha invadido a la República Dominicana por miedo; y por miedo al potencial revolucionario de los

hombres caribeños también se escuda detrás de su artillería, de sus 'falos' artificiales:

a ti te aterrorizan estos hombres,  
 fieros y subterráneos,  
 que de pronto crecen, se dan la mano  
 por todos los países,  
 rompen gobiernos como si fueran viejas  
 cartas marcadas o portaviones viejos,  
 suben y destruyen las mentiras  
 de todos los imperios. (137)

En el nacionalismo de Llorens, al igual que en el de Mir años más tarde, para resistir las representaciones del opresor, los Estados Unidos es imaginado como un pueblo inferior. No obstante, en la representación de Llorens del enemigo común, del neo-colonizador, como se muestra en el capítulo I, se encuentran vacilaciones que muchas veces dejan entrever cierta admiración hacia el colonizador. Ese odio / amor de Llorens se puede interpretar como manifestación de su agenda política que era más conservadora que la de Mir, cuya agenda política, diferente a la de Llorens, se radicaliza por su favorecimiento del comunismo. La agenda política de Llorens se vuelve oligárquica y más obvia en cuanto a su deseo de querer

ocupar una posición céntrica dentro de la maquinaria neo-colonial.

Otra explicación que esclarece las diferencias entre las representaciones de la mujer y del neo-colonizador en las obras de Llorens y de Mir se consigue si se toman en cuenta las etapas, según las expone Fanon en *Los condenados de la tierra* (202-205), por las que atraviesa el nacionalismo de los intelectuales en los pueblos colonizados. Mientras que en la obra de Llorens predominan la primera y la segunda etapa, es decir, respectivamente hay apropiación del paradigma del colonizador para subvertirlo, devaluarlo o halagarlo, y sobresale un culto al nativismo, en la obra de Mir predomina la tercera etapa que es aquella en la que el intelectual sacude al pueblo. En el caso de Mir, el pueblo, constituido por los hombres, se instiga con la intención de que éste se alce y luche contra el agresor. En la obra de Llorens este escritor también se dirige a un público a fin de sacudirlo, pero ese público es casi siempre aún más reducido que el de Mir, porque se compone sólo de escritores, es decir, de hombres de armas y letras. Además, la obra de Llorens no es tan combativa como la de Mir pues no hay un llamado a la lucha revolucionaria.



Al igual que en la obra de Mir, en la poesía del cubano Nicolás Guillén (1902-1989), hay un llamado a la lucha beligerante como respuesta a la política neo-colonial de los Estados Unidos en Cuba. Sin embargo, ése no es el único motivo literario que enlaza a Guillén y a Mir. Guillén, al igual que Mir y Llorens, escritores que son considerados poetas nacionales en sus respectivos países no sólo expresan una meta común de liberación del mismo neo-colonizador, sino que, también, como estrategias retóricas con el mismo propósito de lograr la liberación, recrean una imagen envilecida y afeminada del neo-colonizador y destacan la función viril del poeta (aunque Guillén lo hace un tanto diferentemente). Los tres poetas convocan, igualmente, al hombre caribeño a la acción y recurren a nociones del género para convertirlo en una institución de poder que divide al mundo en categorías maniqueas (hombre / mujer; colonizado/ colonizador) y, así, denotan una jerarquía muy definida en la que el término mujer se supedita al otro término antinómico de la dicotomía.

Nicolás Guillén, arguye Oscar Rivera-Rodas, es uno de los poetas latinoamericanos que con mayor atención, y casi de un modo permanente, tiene la mirada puesta sobre los Estados Unidos. Esa visión no se proyecta solamente sobre las relaciones de esta nación

y los demás países del mundo, particularmente de la América Latina, sino también sobre la actitud norteamericana con respecto a su propio pueblo. (154)

Rivera-Rodas también añade que Guillén protesta contra el gobierno norteamericano al declarar que su pueblo, especialmente la población negra, es víctima de las injusticias sociales. Muy diferentemente a Llorens, Guillén se solidariza con el no poderoso, con el desposeído, como el negro norteamericano, a quien reconoce como marginado y explotado por el sistema dominante. Asimismo, como parte del apoyo de la ideología marxista-leninista que abraza, Guillén denuncia la subyugación del mundo latinoamericano por parte de un capitalismo mediatizado hoy por el neo-colonialismo y, yéndose aún más lejos, en el pasado, por el colonialismo español. Entre los marginados del mundo, Guillén, al igual que Mir, abraza a los desposeídos de su propio país, a las mujeres y, especificando también otras subclases, a los negros, los mulatos como él y al proletariado.

Hay que notar que la poesía pre-revolucionaria de Guillén contiene el mismo discurso aspirante al centro de Llorens y de Mir que se enuncia desde la marginalidad interior y que ansía el centro dentro del sistema político impuesto por el neo-colonizador. Sin embargo, después de

1959 Guillén pertenece al centro que criticara y se dirige al ex-colonizador desde el discurso oficial cubano en el que las clases populares eran un factor esencial.<sup>4</sup> Anclado en el marxismo, sistema ideológico que también favorece Mir, y como parte del discurso oficial cubano, Guillén se dedica a destacar la explotación a la que están sometidos Cuba y muchos otros países por los Estados Unidos. En el poema titulado "Balada de Simón Caraballo" la explotación se enuncia a través de la voz del negro Simón quien canta y cuenta su historia, una historia que se caracteriza por el despojo que ha tenido como consecuencias extremas la pérdida casi total de la identidad y, finalmente, la muerte por parte de los guardias convertidos en instrumentos del poder:

¡Ay, yo tuve una casita  
y una mujer!  
Yo,  
negro Simón Caraballo  
y hoy no tengo qué comer...  
yo,  
negro Simón Caraballo  
no toco, ni bebo, ni bailo  
ni casi sé ya quién soy. (1: 98)

Como medida contrarrestadora y combativa contra la explotación, Guillén, así como Llorens y Mir, también arremete contra los pseudos patriotas (los políticos que venden la patria y promueven la dependencia)<sup>5</sup> y hace un llamado a la acción, como sucede en el poema "Elegía de Emmett Till" en el que le pide al silencioso río Mississippi que reaccione y se conmueva por el crimen cometido contra el niño con ese nombre. Sin embargo, particularmente, en la obra de Guillén la acción se relaciona con dos actividades (cantar o usar la voz, el sonido, y caminar), las cuales se vinculan estrecha y mayormente con la liberación y la posesión de la nacionalidad y la definición de los papeles que les corresponden a hombres y mujeres en la sociedad.

En la poesía de Guillén el canto ocupa un lugar privilegiado. A diferencia de lo que ocurre en la poesía de Llorens y Mir, el cantar no es una actividad exclusiva de la voz poética del autor, pues en la poesía de Guillén lo mismo canta un yo poético anónimo o colectivo, que cualquier ciudadano común y corriente con nombre y apellido. El cantar en la obra de Guillén representa la oportunidad del pueblo de protestar, a través del poeta como mediador, contra las injusticias; y es el cantar el germen que principia la revolución, el sonido "del pie

sobre el muro" (1: 196). Es una actividad que se lleva a cabo como canto colectivo, a través de una voz poética revolucionaria:

De entre la oscura  
masa de pordioseros que trabajan,  
surge una voz que canta,  
sale una voz llena de rabia,  
se alza una voz antigua y de hoy,  
moderna y bárbara. (1: 143)

Considera Guillén que esa voz sediciosa es una que recientemente ha empezado a escucharse, como señala en "Casa de Vecindad" "donde hay ya negros que preguntan... y gargantas de queja y no de grito /y gargantas de grito y no de queja" (2: 17).

Es conveniente señalar que como parte de la ideología integracionista de Guillén, en su poesía se pone de relieve, como en la obra de Mir, que la mujer es uno de los explotados por el sistema capitalista. Sin embargo, a diferencia de Mir, en la obra de Guillén se socava ese sistema político-económico incluyendo la voz de la mujer entre la de aquéllos que protestan. Es cierto que en varios poemas de Guillén se muestra una imagen de la mujer que no dista mucho de aquélla presentada por otros cultivadores de la poesía afro-antillana, como en el poema

"Rumba" (semejante al que lleva el mismo título y que fue publicado en 1934 por Emilio Ballagas), donde impera el deseo de dominar a la mujer que baila, a la rumbera, para que su cuerpo sea dócil.<sup>6</sup> En contraste con esa imagen, en la "Mujer nueva," otro poema que se encuentra en la misma antología que "Rumba," *Songoro Cosongo* (1931), aunque presenta también una imagen sensualizada de la mujer no restringe su esfera de actividad, no la reduce meramente a un objeto que baila, y especifica que esa mujer que, casi como a medio camino entre un romanticismo tardío y el modernismo, también es poesía, guitarra, el poeta, el son, "trae la palabra inédita" (107). No obstante, al tomarse en cuenta lo expuesto por Gustavo Pérez Firmat sobre la función de lo femenino en la poesía de Guillén,<sup>7</sup> hay que señalar que la imagen de la mujer que prevalece en ese cuerpo literario termina confinándola al espacio de lo pasivo y afirmando el orden patriarcal.

Al examinar "Mujer nueva" y otros poemas de Guillén, Pérez-Firmat aduce que la nueva mujer tiene una función retórica en la poesía de este poeta cubano (86-7). Trae la palabra inédita, la poesía vernacular, la protesta contra el colonialismo y el neo-colonialismo. A través de ella, Guillén asume una actitud ofensiva machista mediante la cual la convierte en instrumento en contra de la hegemonía

cultural, de la tradición literaria occidental,<sup>8</sup> en vehículo que tiene una voz que se pronuncia en contra de la hegemonía imperialista (87-8) y en una de las máscaras que utiliza la voz poética para denunciar las consecuencias de ese sistema en su país y en toda América desde diferentes ámbitos y posiciones sociales. Dicho de otra manera, esa poesía, después de todo, se convierte en un instrumento fálico a disposición de la voz poética.

Uno de los ámbitos desde los cuales la mujer que protesta, la poesía, se pronuncia en contra de la explotación es el de compañera amorosa. Desde esa posición que la delata ya desde un principio como no-cómplice con el comportamiento de los hombres que no actúan como tal, ella protesta primero contra la situación social en general y, segundo, contra la actitud pasiva y afeminada del hombre en la que sobresale la importancia perniciosa que él les presta a las apariencias. La castración del hombre, se alega, se manifiesta en su incapacidad o negatividad a asumir el papel de proveedor. Esa actitud que se critica, tal vez sea síntoma también de la influencia del materialismo capitalista del orden que se repudia.

Sobre esta mujer en la poesía de Guillén, Clement White comenta lo siguiente:

Responding to the relentless cycle of unfavorable economic circumstances, her actions primarily reflect a quest to survive, and the poet makes the reader aware of the psychological destruction brought on by the unbearable situation: "hay que comé"; amó con hambre, biejo/ qué ba!" (82).

Otras veces, en forma de guitarra que se desplaza entre el ambiente de cabaret y entre las manos del amigo que la 'toca,' como sucede en "El son del querer maduro," la mujer, la poesía, siempre asumiendo una posición fálica, urge a la disidencia política:

tu son entero;  
 el del abierto futuro,  
 tu son entero;  
*el del pie por sobre el muro,*  
 tu son entero (1: 196; énfasis añadido).

Como guitarra, la mujer también es compañera de José Ramón Cantaliso y con él protesta clara y rebeldemente:

el del duro espinazo insumiso.  
 En bares, bachas, bachatas,  
 a los nativos también,  
 a todos, el son preciso  
 José Ramón Cantaliso



les canta liso, muy liso  
para que lo entiendan bien.

(1: "Juan Ramón Cantaliso" 173)

En la poesía de Guillén se aclara que, debido a las urgencias materiales, la mujer-poesía, con su voz en general y con el sonido de las maracas (metáforas de dualidad), tiene una naturaleza dualista. La mujer-poesía, al igual que la guitarra- otra de las metáforas para poesía- unas veces se mueve en el ambiente del entretenimiento, especialmente del turista, para poder sobrevivir, y, otras veces, cuando se convierte en verdadero instrumento del cantor-poeta, se desplaza en el medio cotidiano donde es posible ser más fiel a las convicciones propias y donde no es necesario llevar máscaras que garanticen el sustento diario:

De dos en dos,  
las maracas se adelantan al yanqui  
para decirle:

—¿Cómo está usted, señor?

Cuando hay barco a la vista,  
están ya las maracas en el puerto,  
vigilando la presa excursionista  
con ojo vivo y ademán despierto.

¡Maraca equilibrista,  
güiro adulón del dólar del turista!

Pero hay otra maraca con un cierto  
pudor que casi es antiimperialista:  
es la maraca del artista  
que no tiene que hacer nada en el puerto. (1:  
"Maracas" 130)

Sin embargo, el uso de la voz, el cantar, el tocar, por ejemplo, las maracas y la guitarra y el convertir a la mujer en metáfora de la poesía, no son las únicas actividades que Guillén emplea para minar el imperialismo y para protestar contra la aplastante situación que resulta de su presencia y para definir el papel de los géneros en la sociedad. Como ya anticipé, Guillén utiliza también el andar, como emblema de la rebelión, de la disidencia y como acción final a la que se debe aspirar para poseer virilmente a la Nación. Una y otra vez Guillén convoca a caminar, a marchar como soldado, porque ésa es la imagen del hombre de acción que contribuye a la liberación de la Patria. Esta relación entre caminar y ser hombre de acción se articula en el poema "Canción de los hombres perdidos" en el que a uno de los hombres que vaga por la ciudad "como perros abandonados" (1: 199) se le llama Macho. Ese

hombre, a pesar de que se está muriendo de hambre, actúa como hombre, como macho, demostrándolo al no permanecer inmóvil ni dejarse dominar por la situación y al ponerse a caminar.

Por otro lado, andar es un acto a través del cual se alivia el dolor:

Cuando yo vine a este mundo,

nadie me estaba esperando;

así mi dolor profundo

se me alivia caminando. (1: 204)

Caminar significa también poner el pie en el terreno y poseer la tierra, muchas veces mientras se canta, como muy bien se presenta en el poema "La voz esperanzada" (1: 188), o después de que se ha cantado. Conviene destacar que antes de la Revolución de 1959 el andar apareció como una expresión de disidencia en la poesía de Guillén porque antes de ese entonces la tierra no le pertenecía al pueblo y andar suponía llevar a cabo un acto ilegal, una trasgresión. Como señala el poema "Caña" (1: 115), antes de ese evento decisivo, la tierra estaba bajo el cañaveral, y el yanqui, que era dueño de una gran porción de ella, era el que se paraba sobre ella, el que la subyugaba. También, como señala ese poema, al negro, como representante del pueblo trabajador, se le sitúa junto al

cañaveral, posición que claramente denota una situación de cercanía pero a la vez de despojo. En contraste, el andar sobre la misma tierra se puede hacer libremente después de la Revolución porque ya se posee la tierra, como se ilustra en "Tengo," poema que fue publicado en 1964, algunos años después del triunfo de la Revolución:

Cuando me veo y toco  
yo, Juan sin nada no más ayer  
y hoy Juan con Todo,  
y hoy con todo,  
vuelvo los ojos, miro,  
me veo y toco  
y me pregunto cómo ha podido ser.

Tengo, vamos a ver,  
tengo el gusto de andar por mi país ... (2: 68).

Al estudiar la obra de quienes aún hoy en día son llamados los poetas nacionales de sus respectivos países, Llorens, Mir y Guillén, resaltan varias coincidencias relacionadas con la formulación del deseo de estos escritores de definir la nacionalidad y alertar al pueblo para que la logren. Sin embargo, aunque Llorens, Mir y Guillén persiguen el mismo objetivo de liberación del neocolonialismo y, aunque estos tres escritores recurren a

estrategias similares para socavar de alguna manera la opresión del sistema que se ha impuesto en sus países, existen algunas diferencias ideológicas considerables que determinan las maneras específicas en que estos escritores apropian las diversas estrategias de resistencia cultural que muestran en sus producciones literarias. Llorens, que es el primero de estos tres escritores en comenzar a escribir y a construir un contradiscurso de identidad, define la nacionalidad de una manera más conservadora. También desarrolla estrategias de resistencia mediatizadas por su apoyo absoluto al hispanismo y por las circunstancias personales que comparte con los intelectuales que forman parte de su esfera socio-económica y que fueron desplazados por la nueva situación política y los vientos de modernidad que la acompañaban.

En el proyecto que propone Llorens se imponen el elitismo literario y los valores del sistema patriarcal. Como consecuencia, a lo largo de su poesía a la mujer, literal y simbólicamente, se la representa como un cuerpo, como una superficie en la que se escribe el deseo del hombre por dominar para que ese cuerpo (mujer o tierra) sea dócil y permanezca bajo el dominio de los hombres que son los llamados a destacarse en la esfera pública. Contrariamente a la docilidad que se busca en la mujer, en

la poesía de Llorens al hombre intelectual 'de verdad' se le representa como uno que debe destacarse por su acción, acción ésta que lo debe capacitar para asumir el destino político de su país.

A diferencia de Llorens, en la poesía de Mir y de Guillén, ambas impulsadas por el marxismo y el populismo, se reconoce la situación oprimida de la mujer. Sin embargo, en la producción literaria de Mir, aunque se reconoce el silencio que rodea a la mujer y su participación en la actividad económica, se sigue insistiendo en sus papeles, según el sistema patriarcal, y no se le da voz porque el poeta es su representante, su vocero, quien canta por ella. La poesía de Guillén parece tomar una postura más equitativa con respecto a la posición que le otorga a la mujer en la sociedad dado que en esa poesía se le provee a la mujer de una voz que el poeta utiliza para protestar contra las injusticias en general. No obstante, si se toma en cuenta, como sostiene Pérez Firmat, que la poesía tiene una función retórica que la convierte en herramienta a la disposición del poeta, hay que concluir que en la poesía de Guillén se continúa insistiendo en que hacer historia es una empresa masculina. Esta afirmación se reitera a través del reconocimiento de que en la poesía de Guillén no se especifica que la mujer

camina, acción ligada con el hacer patria. Es probable que vaya entre la multitud de los que marchan y es cierto que, como mujer afro-antillana, baila y reclama un espacio en la patria,<sup>9</sup> un espacio más bien configurado en términos raciales en el que se reconoce e incorpora la herencia africana como uno de los elementos culturales distintivos de la sociedad cubana y de las caribeñas.<sup>10</sup> Pero dado que, tomando a la mujer en cuenta en base a su género no se destacan instancias específicas que la muestren andando o marchando, hay que concluir que su aportación patriótica no se destaca en el ámbito individual sino tan sólo como metáfora o instrumento del poeta.

Antes que Guillén y Mir, por razones cronológicas muy lógicas, Llorens comenzó a exponer estas ideas sobre la nacionalidad y los papeles de la mujer y el hombre en la sociedad. En Puerto Rico, ese discurso de Llorens daría lugar al de otros escritores puertorriqueños a los que también se les atribuye el haber contribuido en la fijación del canon literario puertorriqueño del siglo XX. Dos de esos escritores son René Marqués (1919-1979) y Antonio S. Pedreira (1898-1939). En la obra de estos dos escritores los planteamientos sobre el papel de los géneros biológicos en la sociedad se repiten, amplían y radicalizan debido al problema político-colonial, y al des-vínculo patriarcal /

virilidad que ocurre bajo el dominio de los Estados Unidos, más de lo que ocurriera con España a la que se considera cuna de la cultura.

Interesantemente, ya en 1960 Marqués había observado el deseo de Llorens de construirse una imagen viril de poeta. Por ejemplo, en su ensayo "El puertorriqueño dócil" (1960), Marqués descubre la actitud falocentrista de Llorens al identificarlo como uno de los pocos escritores de la generación anterior que se atrevió a ser subversivo ante el poder extranjero y a enjuiciar al ente colectivo, es decir, al pueblo pasivo y dócil (197) que todavía no mostraba las características asociadas con la virilidad que capacitaban a los intelectuales para gobernar el país. De hecho, Marqués percibió en la obra de Llorens lo que continuó argumentado en su obra: ante los cambios implantados por la modernidad impuesta o mediatizada por los Estados Unidos había que poner de relieve la función del escritor. Esa función, la cual era la de un hombre viril de acción, era la de encargarse de regir el destino de su país colonizado, al "revelar, esclarecer e iluminar" (169) para beneficio, según Marqués, del poco iluminado hombre puertorriqueño. Marqués denuncia y ataca la docilidad del hombre puertorriqueño que percibe ser culpa de la mujer por tres razones fundamentales que se



relacionan con los cambios modernistas. Primero, porque ella desafiaba el orden simbólico a través de sus luchas por la emancipación y por el dominio de su cuerpo en lo relativo a la procreación y al uso de métodos anticonceptivos, poniéndole trabas a su función como reproductora; segundo, porque interfería con la misión productiva de tener hijos del hombre viril (que para Marqués también es escritor) y, tercero, porque lo podía dejar rezagado, ocupando muchas de sus profesiones e invadiendo la arena cultural. La solución que Marqués propone en el campo de la literatura es dominar a la mujer a través de la demostración de que se conocía su psicología,<sup>11</sup> conocimiento que dotaba de poder para desencubrir sus tretas.

Mucho antes que Marqués, Antonio S. Pedreira, en su libro de ensayos titulado *Insularismo* (1930) representó a la mujer como amenaza al viejo orden patriarcal. En *Insularismo* Pedreira no sólo acusa a la mujer por sus frivolidades y le pide mayor compromiso en el ámbito cultural, sino que también la percibe como un peligro cuyo objetivo es acaparar las faenas escolares. Pedreira añade que, por su temperamento débil, por su superficialidad y nerviosidad, la mujer sólo debía enseñar en la escuela primaria donde sus instintos maternales serían beneficiosos

(96). No obstante, a la manera de Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583), Pedreira también aduce que la principal misión de la mujer se debe llevar a cabo en el hogar. Esa misión "es la de ayudar a formar, entre nosotros, a la perfecta dueña de casa, tan responsable de la industria, de la agricultura y del comercio nativo."

(95) En cambio, continúa Pedreira, subrayando la función magisterial que debe llevar a cabo el hombre,

Hay en los hombres una manera peculiar de enfrentarse a la vida, de chocar con ella, de situarse frente a las cosas, que influye distintamente en el carácter en formación del educando. Sin exclusivismos ni suplantaciones estériles esta actitud masculina debiera tenerse en cuenta en los grados superiores, y en particular en la educación secundaria. (95)

Casi paralelamente a los pronunciamientos denigrantes de Pedreira sobre la mujer, Emilio S. Belaval (1903-1972) había expresado ideas similares. Si en los planteamientos de Pedreira hay un intento de regular y restringir la esfera de acción de la mujer como maestra de escuela primaria y secundaria, en sus *Los cuentos de la universidad: 1923-1929* (1935) Belaval muestra las mismas preocupaciones con respecto a su papel en el ámbito universitario.

*Los cuentos de la universidad: 1923-1929* se publicó dos años después de que las mujeres ganaron las luchas por el derecho al voto y cuando su presencia en las aulas universitarias comenzó a hacerse más notable. No obstante, los cuentos que componen esa antología de Belaval tienen como referente histórico los años veinte que es la época cuando estaban en toda su plenitud las luchas por ese derecho electoral. Como menciona Roy-Fequiere, durante la década de los veinte, esas luchas estuvieron encabezadas por mujeres de las clases alta y media, las cuales querían y lograron derechos electorales sólo para las mujeres instruidas que pertenecían a sus clases sociales ("Contested Territory" 913). Significativamente, luego de haber logrado el derecho al voto, esas mujeres, entre ellas Margot Arce, Concha Meléndez y Nilita Vientos Gastón, profesoras y críticas universitarias de gran renombre, menospreciaron el feminismo militante predicado, por ejemplo, por Isabel Andréu de Aguilar, la fundadora de la Asociación de Graduadas. Para mantener la frágil posición conquistada a través de la educación, ese grupo de mujeres letradas "artfully assured her male peers that the social hierarchy [en términos de raza y género] would be maintained and even strengthened, asserting that literate

women voters would not negatively affect the *criollo* balance of power" (Roy Fequiere, "Contested Territory" 923).

La publicación de *Los cuentos de la universidad: 1923-1929* en el 1935 coincidió temporalmente con unos pronunciamientos que expresó Arce en una entrevista que le hicieron en la cual señaló su postura en contra de 'la rebelión de las masas' y a favor de las jerarquías sociales prevalecientes (Roy Fequiere, "Contested Territory" 923). Tomando en cuenta esa coincidencia es posible interpretar *Los cuentos de la universidad: 1923-1929* como una declaración en contra de las mujeres, de las intelectuales, y como un gesto de reafirmación del monopolio hegemónico de los hombres intelectuales. En esa colección de cuentos los estudiantes masculinos perciben ese espacio educativo como la [inocente] tierra que debe ser liberada" (Roy-Fequiere, "The Nation as Male Fantasy" 94; mi traducción) de los invasores. En ese texto, la nación también se equipara con el cuerpo de una mujer que pertenece a los estudiantes masculinos, los cuales no deben permitir que sea penetrada ni manchada por el mismo extranjero (Roy-Fequiere 127; mi traducción) que la fundó en 1925. La lucha contra el invasor se articula como batalla del cuerpo, de lo materialista, lo extranjero, contra "el sedimento

espiritualista de nuestro autoctonismo h6spito" (Belaval 167). Inicialmente es una lucha discursiva que se da a varios niveles. Por ejemplo, se refleja en los choques, miradas y comentarios, entre 'los falsificadores de la cultura' y los criollos nost6lgicos. El primero de los grupos est6 compuesto por los 'chicos flanes,' como Antonio P6rez, uno de los personajes principales de "Tony P6rez es un chico flan," quien, como sugerencia de una compa1era de estudios, se cambi6 el nombre a Tony y quien le da mayor importancia a su cuerpo y a las modas. En el segundo grupo se encuentran los criollos blancos con pleno dominio de la palabra para expresar discursos y sentimientos po6ticos, y quienes se apegaban a una eroticidad criolla que quer6a mujeres, incluyendo a su tierra, que se dejaran querer y que, en oposici6n a las chicas 'tocadas de cierta modernidad,' fueran como Gracia Torres. De hecho, Gracia Torres, la mujer equilibrada, apasionada y con enormes deseos de ser fecundada por el hombre criollo que la ame verdaderamente, aunque sea por una noche, es una de los dos personajes femeninos que s6lo reciben alabanzas de parte de los personajes masculinos en estos cuentos y de la voz narrativa. La otra mujer es Hortensia Nogales, la chica de ojos azules que se enamor6 de un profesor norteamericano de biolog6a a quien le interesaba m6s que nada la ciencia.

Hortensia, como 'buena criolla,' termina casándose con un compañero de estudios que le había declarado su amor 'romántico' innumerables veces.

En los últimos dos cuentos de la antología, la lucha por arrebatarse la 'mujer'-tierra, las mujeres, la universidad-- a los norteamericanos más tarde se vuelve violenta. En esa lucha participan todos los estudiantes, hombres y mujeres, y otras personas de la comunidad, especialmente las relacionadas con la producción y venta de productos agrícolas. Más tarde esa lucha se convierte en una empresa masculina cuando se vence al enemigo en el primer enfrentamiento y cuando se tienen que mantener los ánimos exaltados y preparados para la lucha a través de arengas masculinas y la creación de estrategias militares.

En resumidas cuentas, Belaval no expulsa a las mujeres del recinto universitario. Sin embargo, al igual que Pedreira, pone de manifiesto su materialismo y frivolidad que se revela, de una manera u otra, al imitar aspectos de la cultura norteamericana tales como las ideas feministas. También especifica Belaval que el conocimiento que ellas adquieren en la universidad les debe servir para convertirse en mejores mujeres y esposas. En su opinión, ésas son las metas principales de las mujeres blancas que asisten a la universidad: Capacitarse para ser mejores

mujeres y esposas que apoyen a sus esposos en las empresas en las que éstos se envuelvan.

En oposición a las tareas que se les asignan a las mujeres intelectuales blancas, en *Los cuentos de la universidad: 1923-1929*, a las mujeres negras y mulatas, las que trabajan en los talleres de pañuelos aledaños a la universidad, se les configura como amantes de los hombres blancos. A Marcela, una mujer mulata de la que se sabe que fue novia de Baldomero, otro hombre mulato, se la caracteriza como una mujer mulata que desprecia a los de su color y que va en busca de un compañero amoroso blanco. A Baldomero, el personaje principal del cuento "Un cráneo chato se arrima a la luna", y el único estudiante varón mulato que desfila entre los personajes de la antología, se lo configura como un personaje pusilánime que fracasa ante la inadaptación del espacio que quiso penetrar y que, como consecuencia, renuncia voluntariamente a la universidad y a su sueño imposible de arrimarse a la luna (a la mujer blanca). Baldomero desaparece del panorama y es probable que haya emigrado "hasta un gran arrabal metropolitico, donde hubiera muchas razas, muchas greñas sórdidas" (74).

Los cuentos de Belaval confirman la lucha dialógica entre hombres y mujeres intelectuales puertorriqueños durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo

XX. En el juego por el poder que se llevaba a cabo, las mujeres querían mantener el pequeño espacio que ya que habían conquistado, mientras que los hombres querían preservar el monopolio de un patriarcado tradicional. Aunque ambos grupos diferían en cuanto a las funciones de los hombres y las mujeres en la sociedad puertorriqueña, ambos coincidían en mantener las jerarquías basadas en clase social y en raza y en sacrificar cuerpos negros y mulatos de hombres y mujeres puertorriqueños. Ese sacrificio, según el pensamiento clásico, aseguraría "una alianza entre la mente y la razón para garantizar la soberanía de un espíritu nacional" (Rivera Casellas 637). En base a ese pensamiento, como se verá en el siguiente capítulo, dado que Llorens tenía ese mismo propósito a favor del espíritu social, tampoco cuestionó las jerarquías oficiales de raza. Es más, en el contexto femenino, para afirmarlas, Llorens muy sistemáticamente especificó los rasgos que las conformaban, tomando en cuenta únicamente el aspecto sexual de la mujer.



## Notas

<sup>1</sup> Juan García Ducos, director de la editorial que publicó la edición que uso de *Voces de la campana mayor*, escribió el prólogo de ese texto. En dicho prólogo, muy explícitamente, Ducos reconoce la relación entre amor y deseo que Llorens plasma en ese texto: "¿No es el amor la brasa carnal -que los biólogos llaman atracción sexual - la fuerza más grande, la campana que más suena, la campana mayor de la vida?" (159).

<sup>2</sup> Sarmiento desarrolló la dicotomía civilización y barbarie en *Facundo* (1845), texto con el cual "inició el ensayo de interpretación de la realidad americana." (Chang-Rodríguez, *Voces de Hispanoamérica* 157). En esa dicotomía, la civilización se exalta y se equipara con el europeísmo, la educación, la ciudad y el progreso, como destinos de la nación que se moderniza. Por el contrario, el otro término de la dicotomía, la barbarie, se ataca como síntesis de las condiciones de vida en la gran extensión de terreno que circunda a las ciudades, espacio donde reina el atraso.

<sup>3</sup> Algunos versos de ese poema dicen lo siguiente:

Yo te amo, madre Tierra, porque eres buena.

Porque eres blanda a mi pisar.  
 Porque para mi sed honda de poeta,  
 cada uno de tus pechos es un manantial...  
 Y te amo, Tierra, porque al golpe del azadón  
 en mi última noche, caerás como llanto  
 sobre mi arrecido corazón...  
 Tú, la única enlutada  
 que pasará toda la noche  
 sobre mi cuerpo inclinada.  
 ("*Sonetos sinfónicos*," 120)

<sup>4</sup> Según Nancy Morejón, en el proyecto nacionalista de Guillén, basado en el marxismo-leninismo, las clases populares serían el factor esencial, a diferencia del proyecto que animaba a "la sacarocracia criolla en franco y desembocado auge económico entre 1791 y 1839. Socavada por el soborno y la violencia armada y/o diplomática, se dejó mecer en las hamacas que columpiaban los vientos del vecino norte" (27). En el proyecto nacional de este grupo social, antiespañol y pro-yanqui se ignoraba el mestizaje (27).

<sup>5</sup> En *West Indies, Ltd.* ese planteamiento es muy claro:  
 \_ Coroneles de terracota,  
 políticos de quita y pon;

café con pan y mantequilla..

¡Qué siga el son!

La burocracia está de acuerdo

en ofrendarse a la Nación;

doscientos dólares mensuales...

¡Qué siga el son!

El yanqui nos dará dinero

para arreglar la situación;

la Patria está por sobretodo...

¡Qué siga el son! (1: 142-3)

<sup>6</sup> El baile de la mujer mulata o negra se interpreta como una estrategia de resistencia colonial y como un acto de afirmación de su presencia social. Los siguientes comentarios de bell hook confirman esa interpretación:

"They are not still bodies of the female slave made to appear as a mannequin. They are not silenced body. Display as playful cultural nationalist resistant, they challenge assumptions that the black body, its skin, color and shape, is a mark of shame" (115-116).

Además, como observa Claudette RoseGreen-Williams,

[t]he more favourable commentaries on this stereotype [de la mujer negra o mulata bailarina] interpret the celebration of eroticism in the woman as an implicit rejection of the image of the desexualized white angel, the ideal of the dominant white angel, the ideal of the dominant Eurocentric literary tradition. (17)

En el poema "Rumba" de Ballagas, se reconoce la resistencia que la mujer mulata o negra muestra a través del baile y, a la vez, se expresa el deseo de someter ese cuerpo.

<sup>7</sup> La mujer que se representa en la poesía de Guillén "act[s] as the source of his indigenous inspiration," (Pérez Firmat 85). Según Pérez Firmat, a través de ella, de esa mujer a quien se la caracteriza como nueva, Guillén afirma la herencia africana y el mestizaje y asume una posición ofensiva machista en contra de la hegemonía cultural, pronunciándose, mediante la voz que le otorga, en contra de la tradición poética occidental. (Pérez Firmat 86-87)

<sup>8</sup> En "The Cuban Condition," Pérez Firmat observa que en su primera poesía, endeudada con el modernismo, Guillén muestra predilección por formas clásicas como el soneto y

el madrigal. En esa primera poesía, la creación artística se convierte en un acto de sublimación, de blanqueamiento, en el que "[t]hrough poetry, one passes from disorder to order, from murkiness to intelligibility, from a black funk to what Guillén elsewhere calls 'white harmony' (80). Pérez Firmat también señala que "Guillen's sonnets ... are worthy of attention because they mark the point of intersection between his "white" literary formation and his attempt to develop literary idiom" (68).

Como reacción contra la hegemonía cultural occidental, más tarde Guillén transcultura, vuelve mulatos, criollos, tanto en contenido como en forma el soneto y el madrigal (81). A través de ellos afirma la herencia africana y, por ejemplo, en vez de utilizar esas formas clásicas para describir la mujer blanca de belleza clásica, los utiliza para describir caracteres y asuntos de negros y mulatos caribeños.

<sup>9</sup> La nota número seis (6) trae a colación uno de los significados que se les han atribuido al cuerpo de la mujer negra o mulata que baila. En el próximo capítulo se darán más detalles sobre este tema.

<sup>10</sup> Otro elemento que diferencia a Llorens de Guillén en cuanto a su postura sobre la incorporación del negro en la nacionalidad de sus países es que, así como señala Pérez

Firmat, Guillén 'colorea' o 'amulata' estrofas clásicas, como el soneto y el madrigal, al utilizarlas para describir asuntos y personajes negros y mulatos (*The Cuban Condition* capítulos 4 y 5). Aunque Llorens también utiliza estrofas clásicas, como el soneto y las coplas, para describir mujeres negras y mulatas, esa técnica tiene el efecto contrario al del Guillén, que es excluir a mujeres negras y mulatas dentro de la nacionalidad. Puesto que Llorens utiliza las décimas para tratar asuntos criollos, distancia y excluye dentro de lo criollo a negros y mulatos al usar estrofas no relacionadas con lo criollo para describirlos.

<sup>11</sup> María Elena Castro Rodríguez explica estas ideas sobre la mujer y la representación que Marqués lleva a cabo en su ensayo "El puertorriqueño dócil" en el artículo titulado "Las casas del porvenir: Nación y narración en el ensayo puertorriqueño," publicado en la *Revista Iberoamericana* 162-163 (ene-jun 1993): 33-54.

## Capítulo III

La sexualidad femenina como criterio para establecer un paradigma racial de identidad nacional puertorriqueña:

Desde Llorens hasta la década de los cincuenta

[El] puertorriqueño negro ha sido cruelmente enajenado de la puertorriqueñidad.  
(Zenón Cruz, 2: 17)

En este capítulo, al igual que en el anterior, se estudian, ya no dándole énfasis al aspecto del género sino al racial, las representaciones femeninas construidas por Llorens en su obra literaria como parte de las estrategias de resistencia cultural que desarrolla este autor. Específicamente, se examinan, de manera sistemática, los estereotipos raciales que Llorens, autor al que algunos han clasificado exclusivamente como poeta de lo criollo, de lo jíbaro,<sup>1</sup> desarrolló mayormente a través de las descripciones, que abundan tanto en su poesía, de diferentes mujeres blancas, negras y mulatas.

Como sugiere Homi Bhabha, más que identificarlos como negativos o positivos, en este capítulo los estereotipos se exploran como modos de representación que envuelven una relación de poder y como partes de un proceso de subjetivación ("The Other Question" 49) que evidencia las contradicciones ideológicas y los prejuicios del que incurre en su creación. En este capítulo se arguye, por lo

tanto, que en la obra de Llorens, los estereotipos basados en categorías raciales funcionan como una estrategia para "inventar, penetrar los cuerpos [de las mujeres] de manera más detallada y controlar [y marginar] poblaciones [en este caso, las de los hombres y mujeres negros y mulatos] de manera más global" (Foucault 130). Específicamente y en primer lugar, en la obra de Llorens la creación de esos estereotipos se erige en un frente de resistencia que tiene el propósito de minar la influencia y la dialéctica racial del neo-colonizador que negaba el mestizaje<sup>2</sup> y que establecía "una distinción constante separada y jerárquica entre dominador y el dominado" (Said, *Cultura e imperialismo* 354) a través de la cual clasificaba a las personas en blancos, como ellos, o no blancos como los pueblos inferiores. En segundo lugar, en la obra de Llorens la creación de estereotipos se convierte en una estrategia de blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña la cual se quiere presentar tan blanca como la del neo-colonizador. Como parte del esfuerzo de mostrar la perennidad de la ideología racial lloreniana durante la primera mitad del siglo XX, en este estudio también se analizan varios poemas de otros autores puertorriqueños, como Evaristo Ribera Chevremont y Fortunato Vizcarrondo, quienes, al igual que Llorens, al incluir mujeres negras y mulatas en sus poesías, cultivaron la poesía de tema negro.

Como ya se mostró en el capítulo anterior, en toda la poesía de Llorens Torres, incluyendo la que trata sobre el



negro, el tema de la mujer es uno de los más importantes. En su poesía no sólo se mencionan diferentes tipos de mujeres sino que, también, se subrayan dos rasgos relacionados con la mujer. El primero de esos rasgos es el color, y el segundo, como se ha demostrado en el capítulo II, es su énfasis en destacar la dominación como deseo o como realidad que ejerce o quisiera ejercer la voz poética sobre sus cuerpos. En cuanto a sus categorías raciales, es importante señalar que esa poesía insiste en mostrar diferencias raciales o categorías basadas en el color de la piel y el contexto geográfico, asimismo como tiende a resaltar los rasgos que definen a la mujer criolla. En esa poesía también se propende a crear identidades sexuales en directa correlación con las diferentes categorías raciales que se proponen.

Antes de proseguir, conviene aclarar que Llorens no innovó al incluir en su poesía a diferentes mujeres clasificadas en cuanto a las tonalidades de su piel. Ya en 1895, Modesto Cordero Rodríguez había puesto de relieve el paradigma que Llorens continuaría y ampliaría cuando editó una antología de poesía titulada *Rubias y trigueñas*. Esa antología cuenta con la participación de varios poetas, incluyendo al padre de Luis Palés Matos y a los fundadores del periódico llamado *La luz*. *Rubias y trigueñas* es una especie de debate poético (una controversia, en lenguaje puertorriqueño) en la que sus autores defienden y/o menosprecian las cualidades que 'como grupo' les

corresponden a las mujeres puertorriqueñas rubias y trigueñas. En esta antología que reduce a esos dos grupos la variedad de colores que existen entre las puertorriqueñas, se equipara a la trigueña con la morena y con la indígena, pero no con las mujeres negras. Entre las características que se les otorga a las trigueñas se destacan: Tener el pelo negro lacio, ser calientes, tener ojos negros, ser sombrías y silenciosas, tiernas, dulces, apacibles, amorosas, llamas de amor, conjunto del misterio y de lo bello y la ardiente y libre criolla. Sobre la rubia se incluyen varios atributos modernistas que ponen de manifiesto un contraste con la 'oscuridad' y la pasión de la trigueña: Es luz, poesía, engendradora de amor, nieve, fría, venida del cielo, dulce, tiene ojos azules y labios diminutos. La decisión de determinar cuál de los dos grupos era más bonito que el otro, es decir, cuál de los dos grupos de poetas tenía razón, estuvo a cargo de la única escritora que figura en la antología, Félica. Ella decide que tan bonita es una mujer como la otra, dado que la belleza física no debe juzgarse como lo más importante.

La invisibilidad de las mujeres negras en esta antología sugiere que a las mismas se les excluye dentro de lo que se constituye como la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, no sucede lo mismo en la poesía lloreniana donde además de mujeres rubias y morenas se describen negras y mulatas. Pero como se verá a continuación, la inclusión no significa pertenencia. Al incluir una extensa variedad de

mujeres descritas de acuerdo al color de su piel, Llorens no sólo da fe de que reconoce la compleja diversidad racial que existe en esa sociedad sino que también aspira a especificar las señas que identifican al puertorriqueño, a lo criollo. En otras palabras, lo que se plasma en la obra de Llorens es la creación de un discurso totalizante mediante el cual se proclama la homogeneidad, se excluye la diversidad, la diferencia, dentro de lo nacional y se muestra que sólo un proceso de subyugación sexual y de blanqueamiento le otorgará a la otredad un lugar dentro de lo que se señala como lo distintivo de lo puertorriqueño.

Ahora, a pesar de las muchas descripciones de mujeres que se recogen en la poesía de Llorens, las imágenes de las mujeres llorenianas se pueden dividir en dos grandes grupos que concuerdan con las etapas estéticas por las que atraviesa la poesía lloreniana. En su primera etapa poética domina sólo una imagen de la mujer. Dentro de esa vertiente, a la cual llamo española, se instala la mayor parte de la poesía publicada antes de regresar definitivamente a Puerto Rico en 1901 (después de estudiar en España). Los asuntos que se destacan en esa vertiente en la que predominan características románticas son la imagen de la mujer española y los temas del 'amor,' Andalucía y su paisaje. La mujer o las mujeres que se describen son imágenes de la que primero fue su novia y más tarde su esposa, la andaluza Carmen Ribero. Ella es su musa y es una musa de ojos azules, pelo rubio, cuerpo color de

espuma, un poco altanera, pero sobre todo, la mujer idónea que satisface el ego porque "[r]ubia tiene que ser la que me inspira;... Y así tiene que ser, porque el cariño, /que mi dichoso corazón encierra, ¡No lo puede inspirar más que una rubia;/no lo puede sentir más que un poeta! ("Tú y yo" 61)

En contraste a esa imagen romántica, la otra vertiente de la poesía de Llorens se compone de una poesía criollista que trata diversos temas relacionados, principalmente, con las Américas. Aquí incluyo la poesía publicada mayormente después de 1914, cuando el modernismo puertorriqueño llegaba a su culminación y cuando Llorens volvió a escribir luego de un prolongado silencio literario forzado por las ocupaciones profesionales y legislativas en las que se había envuelto al regresar a su país. En ese mismo año de 1914, Llorens publicó *Sonetos sinfónicos*, antología dedicada "A la juventud intelectual de las Antillas," donde ya la representación de la mujer cobra diferentes matices relacionados con la sexualidad, la piel y los contextos geográficos, es decir, donde se incluye la presencia de hombres y mujeres negros y mulatos.

Aunque Llorens y muchos otros autores que escribían a principio del siglo XX incluyeron imágenes de mujeres negras como parte de la corriente autóctona del modernismo o del auge de la poesía afro-antillana, la presencia literaria del negro, cabe mencionar, ha sido una constante en las letras hispánicas. Ya en la literatura medieval

española aparecen referencias esporádicas del negro, como por ejemplo en el *Auto de los Reyes Magos*, pieza teatral anónima, escrita durante la segunda mitad del siglo XII. En la mayoría de los casos, aunque no en el mencionado auto, casi siempre la intervención de los negros produce un efecto cómico. Durante el Renacimiento, las referencias a los negros se reducen debido al énfasis que se ponía en la belleza clásica; por eso las referencias al negro se dan generalmente en poemas satíricos. En el teatro del Siglo de Oro las referencias específicamente a mujeres negras se vuelven más conspicuas que las de los hombres. Como explica Ann Venture Young,

From Lope de Rueda to Pedro Calderón de la Barca, the theater of the Spanish Golden Age provides many references to the black woman, sometimes *mulata*, other times *negra*, and occasionally *morena*. Black women continue to be portrayed as humorous characters, but they are shown more realistically and given more individuality and humanity than in earlier Spanish literature. (*The images of Black Women* 10)

El tema literario del negro continuó cultivándose durante el Barroco español en el siglo XVII. Tanto en los poemas de Luis de Góngora, de Francisco de Quevedo como en los de poetas menores, "blacks are the objects of burlesque or satiric treatment (Young, *The images of Black Women* 10). En el siglo XVII es también cuando el negro como motivo literario apareció por primera vez en las letras de

Hispanoamérica. El mérito se le atribuye a la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, quien, en sus villancicos, contextualiza este 'tipo' ya tratado en el teatro y en la poesía españoles y lo incluye con el propósito de criticar la sociedad colonial.<sup>3</sup>

En Hispanoamérica, el tema del negro se cultivó asiduamente a partir de la segunda parte del siglo XIX como parte del auge de la novela esclavista cubana, esta vez apropiado como alegoría de la subyugación colonial que sentía el criollo.<sup>4</sup> Un ejemplo de esta corriente es la novela *Sab* (1841), escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Durante el transcurso del siglo XIX lo cultivaron otros escritores hispanoamericanos, como el dominicano Francisco Muñoz de Monte (1800-1868) que en 1845 escribió "La mulata," el escritor afro-colombiano Candelario Obeso (1849-1884) que publicó en 1877 *Cantos populares de mi tierra*, y el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) que en 1892 publicó "La negra Dominga." A principio del siglo XX cuando Llorens escribe, el tema del negro volvió a ocupar un lugar prominente esta vez en los grandes centros artísticos mundiales como consecuencia de la corriente indigenista modernista que en varios países descubrió al negro como elemento autóctono, el Renacimiento de Harlem y el deseo de las vanguardias de explorar lo nuevo, lo exótico, lo primitivo. Esta poesía de tema negro hispanoamericana del siglo XX no fue una literatura innovadora en cuanto a tema, pues, como se ha señalado, ese

tema, casi ininterrumpidamente se había cultivado en las letras hispanoamericanas. Lo que sí fue nuevo en la poesía de tema negro, ya a partir del último cuarto de siglo XIX, fue el enfoque humano distinto que se le dio, como observa Valdés-Cruz, "como un *tema americano*, y original en la forma de expresión" (13; énfasis añadido). Como señala Gastón Baquero, el negro había aparecido en la literatura hispanoamericana con la intención de demostrar el sentido paternalista y pseudo cristiano de una sociedad titulada católica, como payaso, como hazmerreír, como motivo de burla, y la negra, como "simple máquina de placer para el hombre blanco," "pero el negro como ser humano no aparecía por ningún lado" (106) hasta que la poesía afro-antillana del siglo XX lo hizo renacer.

Instancia de un poema publicado a finales del siglo XIX, específicamente en 1886, que presenta al negro como una pieza dentro del engranaje de una sociedad católica paternalista, se tiene en el poema escrito por el puertorriqueño José Antonio Daubón (1840-1922). "El negro José," es un extenso poema, que aunque fue publicado después de que se aboliera la esclavitud en Puerto Rico, en 1873, reseña la vida de un esclavo, desde la perspectiva de uno de los hijos que pasaron a ser sus amos. Aunque es un poema que muestra simpatía paternalista hacía José, para denunciar el sadismo y los abusos de algunos esclavistas, prefiere presentar a José, según el pasado colonial, como

un hombre mayormente conformista sin ánimo para escapar de una situación que le abre el paso a la libertad.

Dado que "El negro José" es una de las primeras muestras literarias puertorriqueñas en las que un negro ocupa una posición protagónica, vale la pena detenernos un poco en ese poema. En "El negro José" la voz poética, un 'yo' omnisciente, narra la vida de José desde que éste llega a Puerto Rico hasta que muere allí. A lo largo de su relato presenta el cuadro de una familia puertorriqueña (la suya) admirable y muy devota religiosamente que aloja a José no porque lo hubiera comprado ni porque éste hubiera nacido en su familia sino porque una persona, en contra de la voluntad de esta familia, quiso pagar una deuda que había contraído con esa familia dejándoselo en sus manos. Para José ese cambio se convirtió en una situación que abrazó con enorme agradecimiento pues lo alejó de los abusos de su anterior amo y lo convirtió en esclavo doméstico. Dado que la nueva familia de José no apoya las prácticas esclavistas, decide darle libertad individual de acción. Como medida para combatir la soledad, José se encariña con uno de los niños de la familia y para agradecerle a esa familia la actitud que asume para con él, se dedica a trabajar para otra familia y a proveer dinero con el que contribuye al sostenimiento del hogar que lo ha acogido desinteresadamente.

Algunas veces el énfasis que se hace en la caracterización romántica del sensible, callado, solitario



y agradecido José opaca la figura del padre de esta familia, lo cual acentúa la importancia de este esclavo en cuanto a su participación en la economía del hogar, que es fundamento de la sociedad. Sin embargo, en este poema también se ofrecen detalles que resultan en una caracterización negativa de José, como son los que destacan su incapacidad para expresarse bien y los que llaman la atención entre la marcada desproporción entre su enorme y fuerte cuerpo y su cabeza pequeña. En mi opinión, este tipo de caracterización es la que deja una impresión más profunda en la imaginación del lector porque, al fin y al cabo, la intención del poema es mostrar el caso, envuelto en una nube de nostalgia, de un hombre negro sumiso, a la manera del tío Tom, consciente y respetuoso del lugar que le corresponde en la sociedad.

Como se muestra más adelante, en el transcurso del siglo XX hubo otros escritores puertorriqueños que asimismo convirtieron sus trabajos literarios en foros socio-políticos en los que, ya sea de manera directa o de modo soslayado, presentan sus puntos de vista con respecto a la posición del negro en la sociedad puertorriqueña. Mientras que algunos han continuado presentando al negro a través de la óptica que impera en "El negro José," como elemento un tanto pintoresco y hasta marginal o como pretexto para revelar soterradamente aspectos, o ideologías, de la sociedad de ese entonces, otros, como Palés, contra vientos y mareas literarias como fueron los ataques de su colega

José de Diego Padró, tienden, de una manera muy abiertamente, a reconocer al negro, o más bien, al producto del cruce entre los negros y los blancos, el mulato, como signo distintivo y unificador de la América Antillana. Es preciso añadir que aún entre los escritores cultivadores de la poesía afro-antillana, que como Palés abrazan al negro y al mulato como grupo que compone la sociedad puertorriqueña existe una marcada ambigüedad, ya señalada en el capítulo anterior, en cuanto a la representación que estos poetas escogen hacer de ellos. Esas ambigüedades que se manifiestan como contradicciones o incoherencias señalan los límites de la representación ideológica inscrita en el texto literario. En otras palabras, esa ambigüedad parte de la dificultad que enfrenta el texto al querer exponer una ideología como objetividad, en este caso, una ideología intrínsecamente racista mediatizada por las circunstancias históricas neo-coloniales que problematizaron las luchas de los puertorriqueños por definir una identidad nacional. La poesía de Llorens constituye uno de esos casos donde se encuentran fisuras que señalan los límites de la representación. Muestra un reconocimiento de la presencia del negro en la sociedad puertorriqueña, pero, a la vez, lo margina al posar sobre él una mirada orientalista, es decir, "al hacer pronunciamientos sobre él, describirlo ... y dominarlo" (Said, *Orientalism* 3; mi traducción) y al minimizar o excluir su aportación cultural y racial. Un

ejemplo de tal tendencia orientalista se tiene en el poema titulado "El negro."

"El negro" es un soneto publicado por Llorens en 1914 que se asemeja temáticamente a "El negro José." "El negro," tanto como los otros poemas llorenianos en los que se incluyen hombres y mujeres negros, sitúa a Llorens, según las clasificaciones de Valdés Cruz, dentro de los poetas que cultivaron poesía de poesía descriptiva de tipo erudito que usa un lenguaje culto y en la que el negro como tema literario entra como un elemento pintoresco (21).<sup>5</sup> Como en "El negro José," en "El negro" también hay una nostalgia por un modo de vida ido, donde existía una jerarquía social muy definida en la que el negro ocupaba el último peldaño y asumía un papel de subordinación ante el criollo. En "El negro" también se subraya la contribución social del negro que consistía en ofrecer su trabajo, pero esa contribución en ningún momento se extiende a otros ámbitos.<sup>6</sup>

"La negra," es otro de los poemas que se encuentran en *Sonetos sinfónicos* (1914), y el único poema lloreniano cuyo protagonista es una mujer negra. Es un poema heredero de la tradición del siglo XIX que se prolongó durante el siglo XX, así como lo afirma Richard Jackson, en el sentido de que muestra una imagen negativa de los negros como producto de la mentalidad decimonónica en torno a la raza (36). Este poema, en el que se sustituye a la mujer 'estatua blanca' del modernismo hispanoamericano por la mujer

'estatua negra,' predomina el primitivismo erótico con el que se estereotipa a la mujer negra:

Bajo el manto de sombras de la primera noche,  
la mano de Elohím, ahíta en el derroche  
de la bíblica luz del fiat omnifulgente,  
te amasó con la piel hosca de la serpiente.

Puso en tu tez la tinta del cuero del *moroco*  
y en tus dientes la espuma de la leche del coco.  
Dio a tu seno prestigios de montaña fuente  
y a tus muslos textura de caoba incrujiente.

Virgen, cuando la carne te tiembla en la cadera,  
remedas la potranca que piafa en la pradera.  
Madre, el divino chorro que tu pecho desgarrar,  
rueda como guarismo de luz en la pizarra.  
Oh, tú, digna de aquel que ebrio de inspiración  
cántico de los cánticos del rey Salomón. (144)

En la primera estrofa la voz poética le adjudica a la negra el ser uno de los seres creados en el jardín del Edén. Este detalle pudiera tener resonancias positivas, al relacionar a la mujer negra con el principio del mundo, pero también podría destacar su primitivismo, su cercanía a la barbarie. Esa misma estrofa añade que esa negra fue creada por Elohím, o sea, la manifestación de Jehová que en

el Génesis creó las cosas a partir de elementos desconocidos y misteriosos, como la negra misma. Por último, en esa estrofa explícitamente se expresa que la negra tiene piel de serpiente. En resumen, por un lado, en esa estrofa se la relaciona directamente con la tentación y, por extensión, con el Diablo, o sea, con el poder capaz de separar al hombre de su capacidad para la trascendencia espiritual. A esa negra también se la relaciona con lo primitivo, con los orígenes del mundo, y, como menciona Merlín Stone, en *The Paradise Papers: The Suppression of Women's Rites*, con los orígenes del mundo y con la diosa creadora del mundo, Ua Zit, que en el antiguo Egipto, asumió la forma de serpiente (52). Se combina, entonces, aquí la imagen tradicional eurocéntrica de Eva, la de la mujer-diosa y otra que llegara a ser clásica en América donde al negro esclavo, sobre todo si mostraba rebeldía, se le vinculaba a una expresión de Lucifer y de hechicero, inscrito en la palabra 'mandingo,' concordando con la imagen de lo negro como peligroso y hasta mortal.

La segunda estrofa ofrece una imagen sexualizada de la negra. Su sexualidad puede ser la causa del rasgo de tentación que se apunta en la primera estrofa. Es tanta la sexualidad que se le atribuye a la negra que en esta estrofa y en la siguiente, se la bestializa comparándola con "la potranca que piafa en la pradera" (144). En esta estrofa también se la relaciona con la fertilidad, la abundancia y la maternidad, es decir, con la vida. Si se

tiene en cuenta las teorías de Spengler, esas alusiones que sin duda señalan vitalidad, pueden constituirse en un comentario que pone de manifiesto un contraste con el papel de la burguesía en decadencia en la sociedad. En la cuarta estrofa la voz poética añade que la negra fue inspiración de Salomón, alusión que, a mi parecer, la relaciona con la Sulamita de *Cantar de los cantares*, la mujer de piel oscura que inspiraba profundos deseos eróticos en ese rey. En resumen, la imagen de la negra que este poema presenta tiene los siguientes atributos: es primitiva, misteriosa, tentadora, diabla, fértil y sensual. Sobre las bases de esas consideraciones, resulta lógico concluir que hay cierta ambivalencia en cuanto a las sugerencias que desatan algunos de los atributos escogidos para describir a la negra (la primera noche, divino chorro que tu pecho desgarrar). A pesar de seguir los modelos modernistas de alabanza a la mujer negra, se evidencia también que la voz poética ha observado a esa mujer negra fálica u orientalistamente, desde cierta distancia que le permite ver solamente el exterior. Además, ha asumido una actitud de despego que lo lleva a identificarla no con su pueblo, ni con el poeta, sino con el rey Salomón, alusión que puede hacer referencia a lujo, esplendor y riquezas, pero también a exotismo y distanciamiento temporal y geográfico.

Otro de los tipos de mujeres que Llorens describe en su poesía es la mulata. La imagen de la mulata se encuentra principalmente en dos poemas, en los cuales

ofrece una imagen marginada y degradante de mujer salvaje cuasi animal. Uno de estos dos poemas es "Copla mulata" del cual ofrezco su texto a continuación:

Esta criolla pelinegra y ojinegra,  
boquirroja y dientiblanca;  
esta cerrera, briosas,  
resollante potranca,  
temblorosa en el pecho,  
temblorosa en el anca,  
me relincha una rumba en el oído,  
y sobre el corazón un son me piafa.  
Esta semisalvaje mediasangre,  
ibera y antillana,  
merece que la corra a todo escape  
en la pista de llamas  
sobre la mar Atlante  
tendida entre ambas razas.  
Esta hembra montañesca,  
que sabe a ron Jamaica,  
untada de ají bravo,  
que resopla mostaza,  
es en la isla caliente  
la caliente potranca;  
hecha para subir sobre ella en pelo  
la cuesta de la noche a la mañana;  
digna de ensangrentar en sus ijares

mis espuelas de plata. (1: 377)

Aquí se muestra una mulata criolla que no dista mucho de la negra del poema anterior pues ésta, al igual que ella, es una bomba sexual muy similar a una potranca en celo. Además, a la mulata, a través del uso del adjetivo demostrativo *ésta* se la aísla y cosifica. No obstante, a pesar de su imagen negativa sobresaliente, parece que, de alguna manera, el poeta se identifica con ella, pues le atribuye el adjetivo de 'criolla' que en ese contexto se define como mezcla entre lo ibero y lo antillano. Sin embargo, como muestro más adelante al examinar ese último adjetivo a la luz de otro poema, lo antillano podría identificarse exclusivamente como lo indígena, lo cual, en la poesía de Llorens, comparte el erotismo, la 'oscuridad,' que caracteriza lo que se relaciona con lo africano. En su obra literaria, sin embargo, lo indígena, aunque conceptualizado como inferior a lo hispano, es superior a lo africano, pues Llorens considera que los indios puertorriqueños procedieron de España.<sup>7</sup> Significativamente, esta manera de pensar en torno a lo indígena y lo africano es completamente diferente a otras ideologías raciales que circulaban a principio del siglo XX. Un ejemplo claro que contrasta con el discurso racial lloreniano es el del Carlos Bunge quien, desde el otro extremo de América, desde Argentina, en 1918 escribió *Nuestra América*. Dice Bunge:

Por lo pronto, tenemos que los rasgos antropológicos de la raza amarilla la separan tanto de la blanca, que



bien podrían descender de dos distintas variedades del antropopiteco, remoto antecesor del hombre. En cambio, la negra y la blanca parecen estar mejor vinculadas, ya por un origen común menos lejano, ya por contactos y mestizajes de la época histórica. (142)

Bunge, quien también opina que los primitivos iberos "fueron en parte inmigrados de África," llama al cruce entre hispanos y negros mestizaje y al cruce entre hispanos e indios o indios y negros, verdadera hibridación. (145)

Un segundo poema donde Llorens comenta sobre una mulata de origen indígena es "Copa de Noche de Reyes" (352-353). Aquí la voz poética brinda por la india mulata. Ella es "iliterata" (palabra que no figura en el diccionario, muy similar a su grafía en inglés) y tiene "melena prieta y la boca escarlata/ y las tetas de oro y los dientes de plata" (352). También, la llama 'pata' (patito feo) y añade: "Me gusta para esta noche de sed pirata... Me gusta para luego recordar su sonata en alas de seda de los cisnes de plata" (353). Finalmente, dice que va a anotar ese amor en el libro de los amores, pero como una errata. Junto a los demás rasgos negativos que se utilizan para describir a la mulata, sobresale la mención de que esa mulata es analfabeta con lo cual Llorens la excluye terminantemente como miembro de la comunidad puertorriqueña. Según observa Ernest Gellner sobre el respecto: "The minimal requirement for full citizenship, for a moral membership of a modern community is literacy"

(55).<sup>8</sup> Toda esta caracterización sugiere que en este poema la mulata es una figura marginal y que, además de tener un cuerpo muy llamativo que la mirada fálica fragmenta o descuartiza, es una mujer para una aventura, o como dice el dicho y, de paso, como sugieren los poemas de Llorens también, para fornicar.<sup>9</sup> Es una pata 'fea' intelectual y moralmente sin posibilidades de convertirse en cisne. Es lo opuesto al cisne, símbolo que se utiliza en otras poesías modernistas como las de Rubén Darío para referirse a mujeres bellas, en su relación a la poesía, y, por lo tanto, como gente de prestigio.

Conviene añadir que esa oposición binaria cisne / pato Llorens la utiliza en otras ocasiones en su obra. Uno de esos ejemplos se encuentra en el poema "El Patito Feo" (1: 309-313). Inicialmente, en este poema el patito feo, Puerto Rico, es menospreciado por el "norteño pato" quien lo percibe como diferente. Sin embargo, a medida que avanza el poema, se subvierten las categorías coloniales y se alaba el antiguo origen del llamado patito feo, que es diferente porque es un cisne que, en vez de estar con el norteño pato, le corresponde estar junto a los otros 19 cisnes o países hispanoamericanos. Dentro de la lógica de la poesía de Llorens a la mulata no se le puede comparar con un cisne puesto que a ese animal se le utiliza como un símbolo de exaltación, de poesía y de belleza. El cisne, según Pedro Henríquez Ureña, 'es el mensajero ideal y la esperanza, el que anuncia el advenimiento de la aurora como

respuesta a interrogantes graves' (Rosa 57). Para los modernistas, movimiento cuyas características predominan en la segunda etapa poética de Llorens, el cisne significaba "la unión entre lo animal y lo divino que da nacimiento a la belleza y la poesía" (Rosa 55). Careciendo tanto de 'belleza blanca' como de relación con el poeta (el mensajero), es natural que a la mulata simplemente se la vincule con la voz poética sólo en la medida en que se digne o sea apta para que se la dome o controle. Es cierto que sólo por su imagen tentadora, por su ardiente provocación es que el escritor sucumbe ante ella. Además, si se toma en cuenta que en "El patito feo" Llorens utiliza el símbolo del pato para referirse a los Estados Unidos, entonces, se puede inferir una relación alegórica entre el pato que es los Estados Unidos y la pata mulata. A ambos se les desea y también se los devalúa y menosprecia por su potencial para subyugar y desautorizar al hombre puertorriqueño, y, por último, se les excluye dentro de lo que constituye ser puertorriqueño.

Finalmente, otro poema que evidencia la imagen negativa del color del mulato es el titulado "Baldorioty de Castro" (314-316). En este poema no se describe a una mujer. Se describe a quien históricamente fue uno de los líderes autonomistas y uno de los próceres que luchó por la abolición de la esclavitud. La voz poética utiliza imágenes luminosas para describirlo, por eso dice que es un astro en la noche oscura y silenciosa. Además,

Y era su rostro, trigueño  
 hijo del oro y la grana  
 del beso que en la mañana  
 da nuestro sol tropical. (1: 314)

De la lectura de estos versos resulta evidente que Llorens no prescinde del color de la piel al describir a Baldorioty. Sin embargo, en vez de mulato, como éste ha pasado a la historia, Llorens lo define eufemísticamente como trigueño. Más adelante en el poema especifica qué quiere decir trigueño para el poeta. Es, metafóricamente, lo que resulta del casamiento del oro con la grana, o sea de lo indio y lo negro. (Según se expresa en el poema "Índice antillano," la raza dorada es la india y la roja, la negra: "la roja raza negra y la amarilla india" (1: 340)). Esto indica que a través de esa descripción se plantea que, para Llorens, Baldorioty tiene sangre negra en sus venas. Sin embargo, el poema en sí sugiere que Baldorioty ocupa un lugar muy diferente al del negro, ya que la voz poética aclara que el color de Baldorioty es resultado del sol, y, en otro verso, añade "su alma de espuma de ensueño," (314) sugiriendo, en mi opinión, que el alma de Baldorioty es blanca y buena, en oposición a lo que el color oscuro de su piel pudiera expresar. Es decir, por un lado la voz poética niega que lo oscuro de su piel se deba al predominio de lo negro y, en vez de mulato, eufemísticamente lo llama trigueño, haciendo evidente la discrepancia insalvable para Llorens entre un hombre negro

y un buen y gran hombre. Por otro lado, se revela que el poema pone en función lo que Young llama la 'neurosis del moren[o]' (*The Images of Black Women* 4),<sup>10</sup> es decir, que le atribuye la intensidad del color al efecto del sol, y lo blanquea al contrastar su alma con su piel.<sup>11</sup> Se hace obvio que, para Llorens, en Baldorioty predomina lo que no es negro y eso es lo que lo dignifica. Hay, pues, una negación de lo puramente negro en Baldorioty.

Esta actitud de Llorens que se distingue por diferenciar lo negro de lo trigueño no es exclusiva del poema "Baldorioty de Castro." En otros poemas de Llorens tampoco se refleja que lo trigueño sea equivalente a piel negra o mulata. Un ejemplo se encuentra en "Reina del pueblo," en el que Llorens exalta a la señorita Eva Martínez y especifica que ella es trigueña, "que es dorada... [tal vez debido al sol] con carne de flan de piña de pan de azúcar" (1: 429). En esta descripción sobresalen las tonalidades amarillas, indígenas o doradas que la relacionan con el sol y a la vez con el significado de éste en la alquimia como símbolo de esplendor y belleza. En otro poema titulado "Canción de las Antillas," las Antillas se describen como indias. Se repite la misma idea de "Índice antillano" que las islas son trigueñas por causa del sol:

¡Somos indias! Indias bravas, libres, rudas,  
y desnudas  
y trigueñas por el sol ecuatorial (1: 281).

La idea de la oscuridad de la piel como consecuencia del sol se reitera de nuevo en el poema "Doña Panchita" (1: 203) de quien se dice que "el sol /la hizo de carne trigueña." A doña Panchita se le puede considerar emblema de lo que para Llorens constituye 'la raza' hispanoamericana puesto que Pancho Ibero, un español acriollado, su equivalente masculino y *alter ego*, y a quien Llorens le escribe un poema, fue elegido y erigido por un amigo y colega de Llorens, Rosendo Matienzo Cintrón, como representante de la iberoamericanidad.<sup>12</sup>

En fin, todos los detalles y ejemplos anteriores me llevan a concluir que para la voz poética el color trigueño tiene dos acepciones: Es el color similar al de los indios que es resultado del sol tropical y es el color que puede derivarse del cruce de los indios con los negros. En este último caso, como en el de Baldorioty, es el color donde sobresale lo indio o la tonalidad amarilla. Es decir, es el resultado de la unión de lo negro con lo indio en la cual lo negro se diluye. Si en esa unión la piel negra persiste, es sólo por causa del sol. Según la segunda acepción, trigueño es otro sinónimo para mulato, color al cual Llorens le ha quitado las connotaciones negativas de lo 'oscuro,' en los múltiples sentidos de esta palabra. Es el color del mulato 'bueno y distinguido,' como en el caso de Baldorioty. Por otro lado, en el campo de lo femenino, como en la mulata india de "Copa de Noche de Reyes," lo mulato sí es negativo. En ellas se destaca lo negro y

tentador. La mulata envuelve al poeta y lo convierte en víctima de sus instintos. Es por eso que, para Llorens, en la mayoría de sus poemas, la conjunción de lo negro (racial) y de lo femenino (género) equivale a maleficio (serpiente / Eva), pecado y tentación.

Volviendo, pues, al poema "Copla mulata," en él Llorens no sólo clasifica a la mulata como criolla sino que también la describe como ibera y antillana. Del texto del poema se puede argüir que lo criollo debe incluir lo negro o mulato de alguna manera u otra. Por otro lado, al ser la mulata antillana, por extensión, se puede aducir que lo antillano también incluye lo negro que se encuentra en la mulata. Pero, ¿serán ésas alusiones constantes en la poesía de Llorens? ¿incluye lo antillano y lo criollo a lo negro? Para explorar esas preguntas es necesario examinar los significados de lo antillano y lo criollo en otros poemas de Llorens.

Hay al menos dos poemas donde, desde el propio título, ya se anticipa que el tema de los textos se relaciona con las Antillas. Estos son "Canción de las Antillas" (1: 279-284) e "Índice antillano" (1: 339-342). En "Canción de las Antillas" las Antillas se exaltan a sí mismas y se otorgan orígenes mitológicos. De igual manera que Vasconcelos lo presenta en *La raza cósmica* (1925), en este poema, de una manera bastante indirecta, se plantea la idea de que las Antillas, al ser parte de América, son parte del continente perdido del cual hablaba Platón. Además, ellas mismas, las

Antillas, dicen que son el resultado del encuentro entre dos razas: La india y la ibera. Esa identidad que se otorgan a sí mismas las Antillas es la que se utiliza en "Copla Mulata" para describir a la mulata, definición que en ese poema le atribuye la 'oscuridad' de la piel al elemento indígena.

Contrario a "Canción de las Antillas," en "Índice antillano" la voz poética, en los siguientes versos, incluye lo africano dentro de su concepto de lo antillano:

No más rivalidades, ni de distintos pueblos,  
 ni de distintas lenguas, ni de razas distintas;  
 que la azul raza blanca, la roja raza negra  
 y la amarilla india  
 se olviden para siempre de sus prístinas cunas. (1:  
 340)

Estas inconsistencias entre las ideas que Llorens expresa en estos dos poemas sobre la inclusión o exclusión del elemento africano en su definición de lo antillano nos lleva a preguntarnos lo siguiente: ¿Será posible encontrar una razón evidente que explique el por qué es necesario definir lo antillano de diferentes maneras tal y como ocurre en "Índice antillano" donde se incluye lo africano, en contraste a, por ejemplo, "Canción de las Antillas" donde se excluye? Si analizamos estos dos poemas prestando atención a sus con-textos, notaremos que en el primero, "Canción de las Antillas," las Antillas que hablan son hispanas: Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana.



Sin embargo, en "Índice antillano" la voz poética se refiere solamente a Haití y a la República Dominicana, puesto que este poema se escribió, como especifica su epígrafe, "con motivo de la conferencia" en que participaron los presidentes de esos dos países con el propósito de "arreglar y terminar las diferencias fronterizas" (1: 339). Dado que la población en Haití es predominantemente negra y mulata hubiera sido un desacierto el no haber incluido al elemento negro en ese poema. De modo que a través de estos poemas se nos comunica la idea de que la proporción de la influencia de lo negro no es uniforme en las Antillas literarias de Llorens. Es por eso que la definición de Llorens de lo antillano varía de acuerdo al contexto geográfico que escoge y a la agenda de su escritura. De un modo general, se podría decir que lo hispano antillano en la poesía de Llorens se refiere a lo indígena por sí sólo y a la mezcla de lo indígena con lo español. Sin embargo, en el susodicho caso de la mulata, y muy probablemente el de Haití, existe una diferencia que se puede explicar como resultado de la mezcla de lo negro con lo indio, mezcla en la que prevalece lo negro y la sensualidad con que se le asocia en esa poesía.

Otro poema lloreniano confirma una vez más que, para Llorens, lo hispanoantillano se compone básicamente de lo español y lo indígena. En "Flor antillana" (1: 396) a través de la metaforización de una mujer llamada Flor se define lo dominicano, clasificado como antillano, como

mezcla de lo español con lo indígena y se excluye lo africano dentro de lo que el poema expresa como antillano.

A esa mujer, a Flor, se la describe así:

Flor de la ceiba de Colón  
Prócera flor de la Española  
que oro fue del conquistador  
y a la vez oro de la estirpe  
de Anacaona y Caonabó.

Según se ha observado en los poemas de Llorens "Copla mulata" y "La mulata antillana," a la figura de la mulata, además de antillana se la describe como criolla. De modo que es relevante preguntarnos cuál es el significado que Llorens le otorga a ese calificativo. Para lograrlo, como primer ejemplo, me referiré al poema "Zoraida tropical" (1: 465-467). En éste se describe a la señorita Zoraida como criolla (mujer) y como el espacio de un campo de batalla (tierra) donde riñen Ponce de León y Agüeybaná (1: 467), es decir, el espacio geográfico-genérico en el que se mezclan el colonizador y el colonizado, lo español y lo indígena. Otro ejemplo de la definición de criolla se encuentra en "Campesina criolla" (1: 354-356). En la descripción que se hace de la campesina no se expresa categóricamente su ascendencia, sin embargo, el ambiente descrito en el poema muestra que la campesina tiene herencia indígena ya que entre los objetos que la rodean se destacan el bohío, el güiro y la hamaca, objetos que además de identificarse con lo campesino criollo, pertenecen al complejo cultural

taíno. Aunque no se declara formalmente el origen étnico de la campesina, se comenta sobre su "pálida tez" (1: 354), característica romántica que generalmente se les atribuyen a las mujeres españolas. Esa información revela, por lo tanto, que en este poema donde se describe a la mujer combinando acentos modernistas y románticos, lo criollo es sinónimo de la mezcla de lo indígena y lo español (como lo antillano) en suelo puertorriqueño.

En "Campesina criolla" Llorens también insiste en señalar los atributos físicos que para él definen a la criolla. Por ejemplo, se dice que ella tiene senos gordos y cintura amplia, rasgos que hacen de la criolla un ser sexualizado que ha llegado a ese estado de voluptuosidad tal vez, otra vez, 'ayudada' por el sol tropical. Aún más, esa sexualidad se subraya en el texto a través de la comparación que aquí se hace entre la mujer y una jaca. Valga añadir que esa animalidad que el poeta le otorga a la mujer criolla es una característica que comparten la mayor parte de las mujeres en la poesía lloreniana. Así lo ha señalado Carmen Marrero en el prólogo al primer tomo de la antología de obras de Llorens: "la mujer en la poesía de Llorens demuestra una dualidad humana y divina" (92); el amor que él les expresa "es una mezcla de sensualismo y sentimentalismo. En sus versos celebra sus apetitos rudos y naturales, su ternura embellece ese amor de instintos, atenuando a veces esa nota firme de animalidad que a ratos asoma" (91). En esa conjunción de lo natural con lo

grotesco animal que se encuentra en la mujer lloreniana se advierte la vitalidad de las razas primitivas que describe Spengler y que en la obra de Llorens se interpreta como amenaza al orden simbólico.

Conviene aclarar que la animalidad femenina que Llorens presenta en estos poemas es un rasgo que las diferentes mujeres, descritas siempre de acuerdo a la tonalidad de su piel, comparten en diferentes proporciones. Es significativo notar, sin embargo, que cuando aspira a presentar una relación de poder, la animalidad con la que se relaciona a la mujer es siempre con la de la yegua.<sup>13</sup> Valga señalar sobre este particular que en *Insularismo* (1934) Antonio S. Pedreira, arguye que el pueblo puertorriqueño se caracteriza por mostrar un "desbordado entusiasmo" (132) por el deporte hípico. También Pedreira aduce que "El jíbaro -- raíz central de nuestra cultura-- parece cosido a caballo, testigo siempre mudo de sus faenas, de sus fiestas y de sus raptos" (132). Por otro lado, continúa Pedreira, desde siglos anteriores algunos historiadores han ponderado la manera en que los puertorriqueños montan a caballo. A través de su manera de hacerlo descubren "finamente una manifestación iluminada del alma nacional y el impulso de nuestra cultura" (134). No es fortuito, por lo tanto, que al querer definir la identidad puertorriqueña, Llorens la expresara desde el punto de vista de la mujer que comparte la animalidad de la yegua, un animal muy ligado al ser puertorriqueño criollo,

al jíbaro. Por otro lado, la yegua se relaciona también con lo caballeresco y lo quijotesco como instrumento importante en la búsqueda y realización de grandes empresas masculinas del caballero, como rescatar a la dama, a la patria, y el deshacer entuertos. Sin embargo, esa animalización de la mujer en la obra de Llorens articula un discurso más complejo: Era apropiado también que Llorens comparara a la mujer con una yegua al querer expresar una relación en términos de poder entre jinete y bestia, pues éstas, como las mujeres, están hechas para ser domadas, montadas y dirigidas por el jinete-macho-blanco, quien, en muchos poemas llorenianos, se revela como los próceres forjadores de la historia que necesitan devolverle el verdadero rostro a la identidad puertorriqueña, o como el poeta, que según el pancalismo que propone Llorens, es el encargado de revelarles la belleza y la verdad a los que no las ven. Hay que tener en cuenta también que, según Moira Gatens, tanto el animalizar a la mujer como el reducirla a su sexo son estrategias que se utilizan para silenciar a "those who have dared to speak in another voice, of another reason and another ethic" y para lograr que su habla no sea reconocida como humana (24). Esa animalización que es más predominante en la mujer negra es otra manera de excluirla del grupo de ciudadanos con derecho a participar en los procesos políticos.

Hay que aclarar, sin embargo, que en los poemas de Llorens a las mujeres se les otorgan diferentes grados de

animalidad y que esas gradaciones metafóricas se relacionan directamente con la magnitud del deseo del poeta de dominarlas, una dominación que siempre está relacionada por grados al color de su piel. Cuando Llorens se refiere a la mujer negra y a la mulata los adjetivos que utiliza para describirlas construyen una imagen violenta, incontrolable que demanda mayor control del macho blanco que la debe domesticar, tener control sobre ella y civilizar a esa barbarie negra. Las compara con potrancas salvajes e impetuosas. Mas cuando se refiere a las mujeres de pálida tez, ese rasgo se atenúa. Esta mujer sigue siendo un animal en sus instintos, pero es un animal diferente. No es la indomable yegua sino una jaca, o sea, un animal doméstico, un animal que ya ha sido domado (tal vez inclusive racialmente por los criollos blancos). Aún más, cuando alude a la mujer que es completamente blanca, a la de su primera poesía, como la del poema "Linda rubia" (185-187), la voz poética la monta junto a sí sobre una yegua, en señal de protección, gesto que la desvincula de cualquier asociación ontológica con la yegua y con el acto machista de montar dirigir o domar racialmente, o sea, de blanquear: ("cuando salgamos a correr ensueños,/montada tú (la linda rubia) a las ancas de mi yegua"(185)). Esa mujer blanca, aunque va sentada sobre la yegua, detrás del poeta, en las "ancas de la yegua," está en una posición privilegiada. A pesar de su supeditación con respecto al

jinete, comparte con él la categoría de humano que la coloca por encima de la mujer oscura, de la mujer-yegua.

En general, no es difícil argüir que Llorens establece una jerarquía significativa de imágenes que categoriza a las mujeres según su ascendencia socio-racial. A medida que se baja socialmente en esa escala, la mujer, si no es blanca, se hace menos ángel y más sensual y animal. En la cima de la escala se encuentra situada la mujer blanca, la que se describe, por ejemplo, en "La mujer puertorriqueña" (322-326), como reina de la raza. Esa mujer, como la señalan los siguientes versos es, por sus características, la española, a quien nunca se le compara con un animal:

Siembra lirios en tu piel  
la luz de plata de tus ojos.  
Y la copa de un clavel,  
llena de sangre y de miel  
se rompe en tus labios rojos. (323)

El segundo lugar de la escala lo ocupa la mujer campesina criolla. Esta mujer que tiene algo de española y algo de indígena, es decir, algo característico de las mujeres de piel oscura, es comparada a una jaca. En tercer lugar están la mulata y la negra, las cuales son pura pasión, semejantes a yeguas que el macho tiene que domar, aún en términos raciales, porque comprometen la imagen de la puertorriqueñidad que Llorens desea proponer. Cabe añadir que este esquema racial de Llorens está a tono con la

siguiente afirmación de Gilman, "For a secure definition of the self, sexuality and the loss of control associated with it must be projected onto the Other. Fantasies of impotency are projected onto the Other as frigidity, fantasies of potency as hypersexuality" (*Difference and Pathology* 24). En la poesía de Llorens, la imagen de un yo en control de un mundo en cambio se logra a través de la imaginación de un poeta/ una voz poética / jinete que posee un impulso sexual con la capacidad de someter y domar la hipersexualidad de la mujer de piel oscura.

Esta aserción, además de todo lo discutido hasta ahora, me induce a concluir, en primer lugar, que el mestizaje que propone Llorens se lleva a cabo entre razas que él considera más afines, la blanca y la indígena; y es un mestizaje que se concibe como el camino hacia la asimilación de razas inferiores. En segundo lugar, las imágenes que Llorens propone para la mujer negra y la mujer mulata son tan similares como negativas dado que en ellas prevalece lo bárbaro oscuro que procede, según Llorens, de lo africano y de lo indígena, y las características asociadas con ello. En tercer lugar, lo negro puro, básicamente sin mezcla indígena y española, no pertenece a la puertorriqueñidad. Si en una criolla persiste la piel oscura es por su herencia indígena o por el sol tropical o porque ha mantenido el contacto cultural con África. En cuarto lugar, pudiéramos decir que el epítome de la ideología lloreniana se encuentra en el poema "A Puerto



Rico" (150), poema en que se reconoce la participación de lo negro, lo blanco y lo indígena en la definición de la identidad puertorriqueña. No obstante, cuando se refiere a los indígenas y a los españoles esta referencia señala aportación y no menciona alteración o evolución; cuando la voz poética se refiere a las personas de raza negra siempre enfatiza el proceso evolutivo. De manera que en la poesía de Llorens se ejemplifican las observaciones de Isabelo Zenón Cruz: "[E]l puertorriqueño negro ha sido cruelmente enajenado de la puertorriqueñidad" (17), porque lo negro fue una vez y lo que ahora parece negro, no lo es. Lo que se ve ahora es un criollo que, o tiene herencia indígena, o ha tenido herencia africana, pero ya se ha aculturado y, consecuentemente, o se ha blanqueado o se ha quemado por el sol tropical. De hecho, toda esta ideología lloreniana difiere enormemente de la expuesta por José Luis González en "El país de los cuatro pisos." Mientras que González estima que la cultura africana constituye la base social del país (248), Llorens no lo acepta y, a través de una obra literaria de carácter conservador, lamenta lo que está desapareciendo (el jíbaro, el patriarcado, la posesión de los medios de producción, la definida jerarquía social). Ante el presente lleno de incertidumbre, Llorens mantiene la mirada en el pasado y rehúsa aceptar la movilidad que, durante la primera mitad del siglo XX, experimentaban los hombres y mujeres negros y mulatos.

La explicación de toda esta estrategia de resistencia cultural utilizada por Llorens se resume en la siguiente afirmación de Pietersen: "Stereotypes are constructed and reasserted precisely when existing hierarchies are being challenged and inequalities are or may be lessening" (223). En otras palabras, todo ese proceso de categorización racial y sexual que se lleva a cabo en la poesía de Llorens se puede explicar como un deseo a ultranza de establecer un diálogo con el poder imperialista de los Estados Unidos. Definir y diferenciar a las mujeres de acuerdo con el color de su piel, y de hacer de la mujer puertorriqueña una española, para Llorens, es un acto de descolonización, el cual "sometimes becomes a search for an essential cultural purity" (Aschroft 41). Es también una revolución o una subversión epistemológica que Llorens utiliza para crearle a su país una imagen ante la cual los Estados Unidos debía sentir respeto. Por otro lado, la invención de una imagen de poeta-macho-jinete apunta hacia la necesidad de mostrar su capacidad para mantener subyugada a la mujer y gobernar a la entidad tierra-mujer. Es por eso que estos planteamientos raciales que establecen una jerarquía social se hacen mayormente a través de la figura de la mujer como símbolo de la Isla, la tierra, las Antillas o, inclusive, lo puertorriqueño. Ese acto subraya la relación jerárquica macho-jinete / mujer-yegua que no sólo debe prevalecer entre los diferentes géneros (hombre / mujer) sino también

entre las diferentes razas que ésta (la mujer) tiene como función de dar a 'luz' en la sociedad puertorriqueña.

Finalmente, es necesario añadir que Llorens sentó las bases en Puerto Rico para la creación de un discurso literario sobre la identidad nacional en el que, como sucede en el Caribe, según arguye Juan Manuel Carrión, siempre "es evidente la importancia de la cuestión racial" ("Etnia, raza y la nacionalidad puertorriqueña" 5).

A pesar de haber sido escrita durante el siglo XX, en general, la poesía de tema negro de Llorens se asemeja más, en cuanto a imágenes y contenido, a las que ilustran dos poemas, ambos titulados "La mulata", escritos por poetas que murieron antes de que Llorens naciera en 1873, por el dominicano Francisco Muñoz (1800-1868), y el cubano Creto Cangá (1811-1871). Es mi parecer que ese acercamiento de la imagen lloreniana a poetas anteriores es otra clave que sugiere que la poesía de Llorens le debe más a la poesía modernista que a la romántica en cuanto a la representación de mujeres negras y mulatas como figuras retóricas y objetos que se convierten en motivos artísticos.

Definitivamente, en su poesía, éstas no se convierten en símbolo de lo criollo ni en poseedoras de la vitalidad social ni de la futura preeminencia de las razas una vez consideradas inferiores, característica que más tarde otros escritores influidos por el pensamiento de Spengler les atribuirían a los negros. Sin embargo, aunque más tarde otros escritores puertorriqueños, como Evaristo Ribera

Chevremont en "La negra muele el grano," cultivaron el tema negro siguiendo una línea vanguardista y mostraron notables diferencias con respecto al tratamiento lloreniano, se puede argüir que en sus obras literarias no hay evidencia de que se haya superado el paradigma racial concretado por Llorens. Más bien, una lectura cuidadosa de esos textos en sus obras encontrarían elementos similares a los empleados por Llorens para lograr sus descripciones.

Entre esos elementos, se destaca el predominio de imágenes que recogerían una visión ambivalente de la mujer y el hombre de piel oscura, de hombres y mujeres cuyas presencias físicas se reconocen, pero cuya influencia casi se reduce a la de ser objetos sexuales. Es probable que en la poesía de varios escritores puertorriqueños, como Llorens y Palés, la incorporación de la presencia de mujeres y hombres negros se relacione más bien, como lo ha señalado Frank Janney con respecto a los cubanos Guillén y Carpentier, con el afán de originalidad que circulaba en el ambiente, a la cantera de materiales que proveía su entorno y a la "existence of a vitally related movement in the different arts" (18). De Diego mismo reconoció ese hecho sobre la poesía afro-antillana de Palés cuando afirmó que era producto de la moda y del intento de crear literatura novedosa, afán que

debió de nacer, en principio, del ansia enfermiza de originalidad que alentaba en él, tan común, por otro lado, en nuestros tiempos, y enderezada

sistemáticamente hacia el esnobismo intelectual, hacia la extravagancia artística, hacia la explotación de los temas lejanos y exóticos (60). Hay, pues, otros aspectos que comparten Llorens y Palés.

Dado que se ha tendido a clasificar a Llorens como un poeta criollo y a Palés, su discípulo, como un poeta cultivador de la poesía afro-antillana, al estudiar las obras de estos escritores la mayor parte de los críticos literarios se han interesado en destacar los rasgos que las diferencian. Entre éstos, Rosa E. Valdés-Cruz, al opinar sobre los antecedentes puertorriqueños de la poesía afro-antillana de Palés, aduce que: "Antes de Palés Matos, sólo puede hacerse referencia en Puerto Rico a la poesía de Luis Llorens Torres, que escribió poemas nacionalistas de carácter autóctono, donde imitó el habla de los jíbaros o campesinos, pero que no muestra ninguna influencia negra" (19). Palés mismo acusó a Llorens de limitarse a cultivar una poesía del jíbaro, pero, sin embargo, también predijo que el legado poético de Llorens continuaría a través del tiempo aunque su nombre pasara al olvido.

Como se ha demostrado hasta ahora, Llorens cultivó en su poesía el tema del negro, con el objetivo de eliminarlo de su concepción literaria de lo puertorriqueño, y es en este aspecto que más se marcan las diferencias en cuanto a la visión de hombres y de mujeres negras y mulatas que sobresalen en su poesía y en la de Palés. Llorens describe a la mulata como procedente del cruce entre

hispanos e indígenas y como un ser marginal socialmente, mientras que Palés la describe como el resultado del cruce entre lo hispano y lo negro, y como representante distintivo de la antillanía. Sin embargo, a pesar de la diferencia con que estos dos poetas abordan el tema de la mulata, la influencia de Llorens en Palés es reconocida de manera explícita por este autor cuando, en el poema que escribió a raíz de su muerte, llama maestro a Llorens. La importancia del precedente en que se convirtió la poesía de Llorens para Palés queda evidenciado en el cultivo de varios otros temas, como son el de lo criollo y el de la antillanía, a través de los cuales, al igual que con el de la poesía afro-antillana, Palés destacó nociones políticas y ontológicas relacionadas con la definición de la identidad puertorriqueña. En dos poemas que le dedicó a Llorens, (en "Teoría de la felicidad" y "A Luis Llorens Torres") Palés coincide en señalar cierta admiración por la audacia y la virilidad de ese poeta, admiración en la que se advierte otro tema en común relacionado con la crítica de la docilidad colectiva que Palés tanto señala ("¡Piedad, Señor, para mi pueblo/ donde mi gente se morirá de nada!"), pero que nunca combate tan insistentemente como Llorens dado que Palés puso mayor énfasis en desarrollar una poética de la negritud que en adelantar sus aspiraciones políticas como hizo Llorens.

Además de esos rasgos y de escribir poesías donde se presentan mujeres rubias y pálidas, como las dedicadas a

María por Palés, existen otros dos aspectos temáticos que comparten ambos poetas. El primero es la búsqueda que se plasma más intensamente en los últimos poemas de Palés y que aparece en el poema de Llorens "Te anduve buscando." En la poesía de ambos escritores, el poema se convierte en mujer que se da, pero que no se entrega, en Eva, en la poesía de Llorens, y en Venus, en la de Palés, junto a las imágenes modernistas de cisnes y de la imagen del barco. En estos poemas, así como en otros de ambos escritores, existe un deseo por definir el yo poético que quiere tener un encuentro y dominar a la poesía, a la mujer, para que ésta refleje la imagen del poeta en pleno dominio de su entorno, en un mundo en transformación en el que el prestigio se va escapando y la función del poeta se va devaluando. El otro elemento que comparten estos escritores, según ya se mostró en el primer capítulo, es el de presentar imágenes ambivalentes del hombre negro y la mujer negra, como muestra de que reconocen su presencia en la sociedad, presencia a la que le temen y que los conduce a describirlos negativamente como un grupo marginal, como, por ejemplo, en "Copla mulata" de Llorens y en "Lagarto verde" de Palés. De manera que Palés y Llorens concuerdan en más aspectos que los que hasta ahora se han destacado.

Otros cultivadores de la poesía posteriores a Palés, como, por ejemplo, Fortunato Vizcarrondo, continuarán su línea de representación del negro incurriendo en las mismas ambivalencias. No será hasta después de la primera mitad

del siglo XX, como se mostrará en el capítulo IV, que varios escritores puertorriqueños revisarán las imágenes de hombres y mujeres negros y mulatos, las sustituirán por imágenes más complejas y multidimensionales y las incorporarán más decididamente en sus definiciones de la puertorriqueñidad. No obstante, los escritores posteriores a Llorens, en general, persistirían en su percepción de hombres y mujeres negros y mulatos como meros elementos que habitaban la sociedad puertorriqueña, pero que no constituía una parte forjadora de la misma, es decir, como elementos marginales, probablemente influidos por un determinismo racial que proponía que las actividades y el desenvolvimiento del negro en la sociedad eran dictados por el color de la piel. Una instancia de esa línea de pensamiento se halla en el poema "La negra muele el grano" escrito en 1946 por el declarado hispanófilo Evaristo Ribera Chevremont (1896-1976).<sup>14</sup> En este poema el autor reconoce la participación de la negra en la sociedad, sin embargo, como en la poesía de Llorens, básicamente restringe esa participación que ya en el título se anticipa como una muy activa a los planos económicos y sexuales.

En "La negra muele el grano" el primer plano lo ocupa una negra, como ocurre en los poemas de muchos escritores de poesía afro-antillana como Joaquín López López, poemas en los que la subordinación de la mujer negra se traduce en dominación, desplazamiento o humillación del hombre negro, es decir, en una treta de poderosos para mantener subyugado



al débil y al que permanece invisibilizado, porque dominando a la mujer se mantiene dominado al hombre que la debe poseer. En "La negra muele el grano" la protagonista es descrita como un ente dócil y pasivo al servicio del hombre blanco, que cumple a cabalidad las tareas que se le asignan y que es fiel al estereotipo predominante de la mujer negra. Esta negra-- que es una negra contenta que sonríe ("Y mientras que muele el grano / sus blancos dientes enseña." (25)), cumple con sus misiones de moler el grano "que se torna blanca belleza" (26) y de ser penetrada por el blanco, función ésta que la pone otra vez en contacto, como sucede con el grano molido, con la belleza que 'intrínsecamente' encierra lo blanco.

En otro de sus poemas, "El negro tumba los cocos," Ribera Chevremont presenta la figura del negro que Belaval critica en *Los problemas de la cultura puertorriqueña* por haberse convertido en una fantasía criollista ("cada negrito encaramado en una palma está dentro del sentido de lo pintoresco del libro de la jungla," (Belaval 51) como parte del plan prescrito para destacar el color local y atraer turistas (Belaval 68). En este poema, la voz poética resalta el ritmo 'innato' del negro y equipara su trabajo con el de una danza ("Danza en el aire, con los pies prontos/al salto de los cocoteros" (24)), en un poema lleno de ritmo logrado por las repeticiones y la rima mayormente consonante. En él se subraya la contribución del hombre negro en la economía y se la contrasta con la abulia del

hombre blanco: "Entre los plátanos y los limones/ la isla se mece, blanda de sueño,/ mientras el blanco, gordo de anillos,/ goza su nada, rumiando tedios. (24) En mi opinión, esta imagen se convierte en un comentario en contra de los nuevos colonizadores que explotan al país y que tratan a los nativos como a negros esclavos. Es una representación que se apropia de la perspectiva del colonizador, al equiparar al nativo con el negro, para marcar un contraste que obra a favor del colonizado.

Otros poemas que recogen la línea de pensamiento lloreniano en su tratamiento del negro son "La negra Macomba" de Joaquín López López (1900-1942) y "Baila la negra el son" de Francisco Negróni (1896-1937). En ambos se prefiere presentar a las negras que son los personajes protagónicos de estos poemas como la típica danzarina que tanto abunda en la poesía afro-antillana. Al describirlas se hace hincapié en sus movimientos y en sus cuerpos disponibles y provocadores (vientre, nalgas, brazos y cadera) que utilizan para atraer a la voz poética que parece confundirse con la del autor, que es, de nuevo, un hombre blanco. Tomando en consideración lo que algunos críticos como Silvia Moulin afirman, que estas mujeres, específicamente la mulata, "define[n], en su riqueza y sus contrastes, la esencia de la realidad antillana" (93), podría argüirse que las representaciones de ellas como bailarinas y mujeres provocativas encierran un gesto de fuga, un acto de resistencia neo-colonial, una

identificación con la diferencia y una afirmación de lo antillano vs. lo burgués europeo, frente a una realidad, un huracán como lo metaforiza Palés, que quiere asumir control de su cuerpo-tierra y voluntad. Un comentario similar hace bell hook al analizar la película "School Daze" de Spike Lee, y en específico, una de las escenas en las cuales se muestran los traseros de mujeres negras en movimiento:

They are not still bodies of the female slave made to appear as a mannequin. They are not silenced body. Displayes as playful cultural nationalist resistant, they challenge assumptions that the black bodies, its skin, color and shape, is a mark of shame" (115-116).

Claudette RoseGreen-Williams también hace un comentario similar al de hook al examinar el mismo asunto en la poesía negrista:

Such literary allusions, which seem to glorify the sexual physiognomy of the black woman, are an expression of the movement for cultural decolonization which was part of the *negrista* project. The more favourable commentaries on this stereotype interpret the celebration of eroticism in the woman as an implicit rejection of the image of the desexualized white angel, the ideal of the dominant white angel, the ideal of the dominant Eurocentric literary tradition. (17)

No obstante, como más adelante también añade RoseGreen-Williams, la fascinación que mostraron los poetas que

enfocaban a la mujer negra desde el ángulo de lo sexual asimismo tiene los contra efectos de negar su humanidad y de mostrar nociones discriminatorias. Según palabras de RoseGreen-Williams, "[r]acial discrimination also lurks in the subtext of these poems. White male poets did not use such degrading vocabulary in writing about the white woman" (17). De la misma manera, la poesía afro-antillana que enfatiza el aspecto sexual del cuerpo de la mujer negra evidencia que persistían las ideas racistas que circulaban a finales del siglo XIX. Para explicar la discrepancia entre la realidad (que los hombres blancos estaban teniendo relaciones sexuales con las mujeres que conceptualizaban como de razas inferiores) y el ideal o la teoría (que los hombres blancos, como seres superiores, no debían mezclarse con mujeres de otras razas), muchos escritores representaban a las mujeres negras como entes sexuales castrantes y temibles, y a los hombres blancos como sus víctimas. Como observa RoseGreen-Williams:

To admit the reality of interracial sexual liaisons would threaten the whole racist theory with collapse. In order to circumvent this contradiction the poet has created a counter-theory of reality so that the white male, who was the historical epitome of social dominance and the frequent perpetrator of sexual violence on the black female, is 're-presented' in the role of the sexually victimized, while she is constituted as dangerous in her sexuality. (20)

Cabe aclarar que la tendencia a subrayar la naturaleza física de la mujer bailarina de piel oscura no es exclusiva de los escritores blancos, como alega Ann Venture Young que suele suceder entre los caribeños: "The Black woman as a dancer emerges as the dominant vision of the glorification mode whose poets are more often white and Caribbean." ("Black Women in Hispanic American Poetry" 23) Dos ejemplos de poetas mulatos puertorriqueños que aunque ofrecen imágenes humanizadas de hombres y mujeres negros y mulatos también procedieron del mismo modo que otros poetas blancos puertorriqueños son Cesáreo Rosa Nieves (1901-1974) y Fortunato Vizcarrondo (1896-1977). En 1960, Rosa Nieves publicó una antología titulada *Diapasón negro*. En su prólogo expuso que su intención era la de presentar "una poesía negrista de tipo social, en aguafuertes duros, sin lamentos ridículos, sin eufemismos hirientes, sin caricaturas humorísticas, ni espectáculos crueles que degradan una raza virgen, vigorosa y noble" (5). A pesar de que en esa antología algunas veces el jíbaro tiene rostro negro y de que allí también Rosa Nieves critica el racismo que en contra del negro se da tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos y el menosprecio de los norteamericanos hacia los puertorriqueños por considerarlos negros, en el poema titulado "Ego Sum Qui Sum" este autor reitera los estereotipos concretados por otros escritores al presentar un cuerpo femenino erotizado que trastorna el orden social. En este poema se destaca la aportación de las tres razas

que componen lo puertorriqueño. Se describe a los negros como sumisos y se resume su aportación como "cafre vaho de selva, de danza y sexo" (71). Además, en "Ébano," poema en que se le llama a la misma mujer negra, mulata y trigueña, la voz poética insiste en resaltar su sensualidad que compara con la de una jaca: "Eres así, como una tentación de constante fuego... exhibes lasitud de pagánica fiesta:/ cafre acordeón poblado de atracciones / musicales, tu cuerpo de preciosa jaca dominguera." (70). Aun a través de las palabras de un personaje negro que acepta a la amada violada por el blanco, se repite esa imagen de la mujer como yegua: "Y serás toda mía: arcilla, flor y espíritu / mía sin el jinete blanco." (57) Ese hombre negro acepta la relación de poder que existe entre su compañera y su amo y la que existe entre ella y él.

Por otro lado, Vizcarrondo, el escritor que se conoce principalmente por su tono irónico y porque en sus poemas, muy a la manera de Nicolás Guillén en cuanto a temática, denuncian el racismo entre puertorriqueños de diferentes tonalidades de piel oscura, repite ese mismo estereotipo y recalca el poder emasculador de la negra en varios poemas tales como el titulado "La mulata" en el que dice "Por una negra guapota/ se perdió la aristocracia [la blancura] (56). Llama la atención que en esa poesía Vizcarrondo se refiera a la negra como 'guapota' (palabra que en Puerto Rico tiene el significado de bonita y de brava), y que en otro poema titulado "Qué negrota" la llame 'machota.' Ya

que en "Cruce de razas," tal vez irónicamente, se vuelve a referir a la negra 'guapota,' a quien no sólo describe como seductora sino específicamente como una mujer "con hermosas caderas/ con brazos bien torneados/ y preciosas las piernas" (55) hay que inferir que la otorgación de esos adjetivos masculinos aluden a su poder erótico de atracción, poder que, según se insinúa en los mismo atributos (guapota y machota), le corresponden al macho, tal vez al hombre blanco. Se puede deducir, por consiguiente, que la imagen de la mujer negra que recrean esos versos es la de una mujer que transgrede los códigos de comportamiento social, el orden simbólico, y que convierte a los hombres blancos en sus víctimas. Es una mujer llena de un "sensualismo atrevido que venció a la aristocracia blanca" (57). Nótese que en la creación de la mulata que se presenta en "La mulata" se especifica que intervinieron mujeres negras (enamoras de la raza blanca) y hombres blancos que fueron seducidos por ellas, es decir, se señala el mestizaje como producto de la mezcla que se dio según la norma en la colonización en la que las negras esclavas eran violadas o tal vez, inclusive, y dentro de los parámetros de su sexualidad, 'impulsaban' a sus amos-víctimas a violarlas.

Entre los escritores puertorriqueños que escribieron sobre la mujer negra y mulata hubo varios que menos vacilantemente intentaron combatir las nociones estereotipadas generalizadas sobre esas mujeres. Chevremont

y Negroni, por ejemplo, representan a mujeres negras que viven al margen de la sociedad, pues con sus bailes provocativos y conductas 'inapropiadas' revelan, por un lado, que no son como la norma deseable, o sea, como el ángel blanco y pasivo del hogar,<sup>15</sup> y, por otro lado, que meramente son africanas transplantadas que viven en suelo puertorriqueño. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la poesía de los escritores que inequívocamente marginan a la negra, en esta poesía que reconoce a la mujer negra como elemento vital de la sociedad en que vive, como sucede en "La negra Cora" del mulato Victorio Llanos Allende (1897-?) no se le restringe su esfera de actividad a lo sexual, ni su aporte a la economía, ni se le da énfasis a las partes de su cuerpo en movimiento. Para completar el cuadro de una representación que podría juzgarse positiva, por su representación más compleja y menos estereotipada, en esta poesía se echa a un lado la idea de la supremacía blanca. El cuerpo de la negra, como un todo no fragmentado como el de una res, se utiliza para seducir y gratificar al negro que es su compañero, su amado y su igual.

Batiendo su cuerpo entero

Al compás de la tambora...

Ella, con su remeneo

Que sabe a caña de azúcar

A su negrito rebusca

Con su sensual coqueteo. ("La negra Cora," 39)



Aquí, la negra no usa su cuerpo para minar la autoridad, ni para tentar ni crear sentimientos de culpabilidad en aquel blanco que, según el orden social que parecen defender estos escritores, es quien la debe subyugar ya sea con su mirada fálica o penetrándola.

Siguiendo esa visión de la negra, en "La negra Cora" también de Victorio Llanos Allende (1897) y en "La negrita de la costa" de Pedro Carrasquillo (1910-1954), se presentan mujeres negras que bailan y enamoran a sus negros. En "La negrita de la costa," en el que la voz poética es femenina, se desvía la atención de sus rasgos físicos, señalando sólo el de su color. En cambio, se describe con abundantes términos muy positivos a su compañero, poniendo de relieve su participación en la economía y destacando atributos que, desde luego, no recalcan el aspecto sexual, como se desprende de los siguientes versos:

Ej el mejo carretero  
del ingenio asucarero,  
ej simpático y ej alto  
el pelo e' caracolito

y ej maj lindo ejte negrito  
imagen de basalto. (85)

Sin embargo, aún en algunos poemas que muestran imágenes relativamente positivas de las negras, en cuanto a su participación en la sociedad, se manifiestan a la misma

vez las costuras ideológicas de un racismo, como lo expone Isabelo Zenón Cruz (2: 20), que aspira a expresarse inocentemente. Así es que en "La negrita de la costa," se presenta primero reductivamente a una negra que cree y practica la hechicería, hecho que, de por sí, pertenece a un espacio marginal: La costa o la bajura. Lo segundo es que, a pesar de que se usan términos afectivos como es el de 'negrita,' ella misma, como buena negra, manifiesta que acepta lo que dicta el discurso oficial, es decir, la aparente contradicción entre ser huérfana, pobre, negrita y ser de buena calaña, de la cual ella, a quien se le otorga voz para comunicarlo, se pronuncia como una excepción a la regla. Sus palabras son las siguientes:

Soy la alegre Tomasista:  
guélfana, pobre y negrita  
pero, de güena calaña (84).

La propia negrita de la costa también le otorga connotaciones negativas al color negro casi al final del poema, utilizando otra vez otra conjunción adversativa:

De sel su jembra me alegro  
Manque sea brujo y maj negro  
Que una cuenta de asabache. (85)

Volviendo a las representaciones 'positivas' de las mujeres negras, en cuanto a su integración a la sociedad, en el poema "Canto africano," escrito por Victorio Llanos Allende, dedicado a/ y sobre "la insigne bailarina y declamadora Silvia del Villard" (40), se articula otro

aspecto que las favorece. Se representa a Villard (1928-1990) como una mujer negra puertorriqueña que ya ha superado completamente la esclavitud física y mental y que participa en el espacio cultural de su sociedad, muy consciente de la labor que hace como mujer negra con opciones. Según Llanos Allende, a Villard de ninguna manera le interesa 'el que dirán.' Ella es capaz de reírse, no de contentamiento (como la negra que muele el grano) sino, más bien, como mecanismo de burla y de liberación, de aquéllos que piensan que porque es una negra *criolla* debe olvidarse de la historia de sus antepasados negros africanos. En este poema, específicamente en los siguientes versos, se subvierte la concepción, que parece ser parte del discurso oficial, del dominador, que equipara el hecho de ser *criolla* (aún entre las negras como Villard) con el haber perdido contacto cultural con sus orígenes o haber olvidado todo lo que la relaciona con África, es decir, el haberse blanqueado culturalmente. A Villard, en cambio, se le alaba en el poema porque es una mujer negra *criolla* que ha mantenido ese contacto, está consciente de su negritud y afirma su 'diferencia':

Qué importa que diga la gente, que yo

baile bomba, ja, ja:

qué importa que diga que soy una negra *criolla*,

ja, ja.

Si yo con mi timba, tambora y mi bomba

me gano el aprecio de todo el que busque del negro

su historia, que busque su vida, su alma  
y su historia, ya, ya. (40-41)

En este poema se le borra el color negro a la palabra criolla y se le da el significado de haber nacido simplemente en suelo puertorriqueño, escenario de mezclas y diferencias.

Hay al menos otro poema que vuelve a confirmar que la noción que con toda probabilidad prevalecía entre la elite intelectual de la época era una que equiparaba el criollismo con el desarraigo cultural africano. Este es "Balada del mulato," de Vizcarrondo, poema en el que la voz poética reconoce que el negro y el blanco están dentro de él, es decir, que son parte de su esencia, de su identidad como puertorriqueño. Sin embargo, el poema también señala que el negro que lo habita es uno que, aunque añora el África, "[e]s un negro *adelantado*/ que no conoce el bongó (60; énfasis añadido)," o sea un negro civilizado, aculturado o ya hispanizado.

Volviendo a la poesía de Llanos Allende, es preciso añadir que con otro poema titulado "Como pintan a los negros" este autor también combate los estereotipos que recrean imágenes negativas de los negros. En este poema, Llanos Allende redefine la belleza como un atributo que no les pertenece exclusivamente a los que tienen piel blanca:

Sólo creo que el honor  
y bastante inteligencia  
representan la belleza

que nunca tuvo color. (45)

No es raro encontrar otros escritores que asimismo muestran imágenes 'positivas' del negro en la literatura puertorriqueña. Escritores como Juan Antonio Corretjer (1908-1985) y José Manuel Torres (1940) que escriben poemas nacionalistas de corte marxista, al escribir poesía negrista, destacan su contribución histórica en la sociedad puertorriqueña y los incluyen entre los ciudadanos que han hecho patria al combatir en las luchas por la libertad de Puerto Rico. Significativamente, Torres sólo menciona la participación de los hombres negros, no de las mujeres, y, además, al igual que Corretjer, al describir la participación del hombre centra su atención en aspectos físicos, recalcando vestigios de un discurso literario difícil de borrar en la presentación del negro en Puerto Rico. Lo que especifica Corretjer a través de la voz del héroe del Grito de Lares y de su poema titulado "El Leñero," convoca una imagen de los negros en la que se les visualiza como buenos rudos soldados, en potencia, en teoría, que les "darán a las antillanas huestes su mejor talento" (79), o sea, el del su fuerza llena de resentimiento. Por su parte, lo que José Manuel Torres Santiago resalta del negro en su poema es su poder sexual al referirse a ellos como hombres inmensos "de semen poderosos," (101) convertidos ahora no en seres primitivos inferiores sino en una fuerza vital en su esencia y símbolo positiva, pero que de todos modos permanece vinculado a ese

primitivismo / sexualidad fundacional de la imagen literaria del negro que pasa al pueblo antillano.

Como muestran los poemas de rasgos y temática negra puertorriqueños señalados en este trabajo, desde la poesía cultivada por Llorens hasta la escrita posterior a él se articula un discurso literario en el que la incorporación de la negritud en lo puertorriqueño denota un progreso evaluativo que va de la deshumanización y desnacionalización del negro a su humanización como elemento de la identidad puertorriqueña. Es un proceso que borra sin borrar las huellas de los predecesores del discurso lloreniano. Ese proceso evolutivo se observa, por ejemplo, en la definición de lo criollo que provee Llanos Allende y en la afirmación de un mulataje definido como cruce entre lo negro y lo hispano y no entre hispanos e iberos como explicara Llorens. La mayor diferencia entre los estereotipos de Llorens y los de los escritores que posterior a él cultivaron el tema negro radica en que en la poesía lloreniana los rasgos que diferencian a los diversos tipos raciales muestran características morales y físicas más detalladas y definidas que dan cuenta de la inmediatez de la amenaza racial neo-colonial que enfrentó ese autor.

Como la figura más sobresaliente del escenario literario puertorriqueño de principio de siglo, y como experimentador de primera mano de los cambios que estremecieron el sistema político y social que le auguraba un lugar prominente en las decisiones del país, Llorens se

dio a la tarea casi obsesiva de concretar las categorías raciales que desafiarían las divisiones neo-coloniales y que cimentarían los trabajos literarios que posteriormente tratarían el tema de la identidad puertorriqueña. Por otro lado, en la poesía sobre el negro cultivada por otros escritores y junto a las imágenes literarias que incorporan lo negro, coexistirían imágenes que tenderían a marginarlo o a presentarlo ambivalentemente. Tanto es así que escritores como Vizcarrondo, en "Balada del mulato," definirían al mulato como aquél que conserva el color que identifica a los africanos, pero muestran un desarraigo cultural con respecto a ese continente. Del mismo modo, en esa poesía habría constantes que perdurarían a través del tiempo, como, por ejemplo, la tendencia a incluir su aportación económica, más específicamente la del negro, sobre todo en el campo de la agricultura, y la fijación en el cuerpo de la mujer, erotizándolo, como un cuerpo que anima y también desafía el orden social. Asimismo, en la poesía de Ribera Chevremont de 1942 se observa una advertencia contra la amenaza negra. Esta coexistencia de imágenes sugiere que, de una u otra manera, estos autores están respondiendo a una ideología racista que han asimilado como parte del discurso oficial que aspiraba a crear una imagen hispana de la puertorriqueñidad, ideología que muchas veces desean trascender sin lograrlo definitivamente por constituirse en respuesta a su tiempo histórico caracterizado por las presiones neo-coloniales

que han existido en Puerto Rico durante todo el siglo XX. Como se verá en el capítulo IV, las imágenes de hombres y mujeres negros y mulatos propuestas por escritores posteriores a estas generaciones, después de la década de los cincuenta, continuarán siendo afectadas por circunstancias históricas y sociales similares. No obstante, continuarán enmarcadas dentro de un discurso post-modernista descentralizador que cuestiona las nociones sobre raza y género expuestas por sus predecesores por considerarlas encubridoras de la realidad, en una sociedad puertorriqueña cada vez menos oligárquica y más democrática.



## Notas

<sup>1</sup> En este estudio, se considera la poesía de tema negro aquélla que trata asuntos y personajes de negros y mulatos.

Las opiniones entre los críticos sobre si Llorens escribió poesía negrista difieren. Por ejemplo, Ángel Valbuena Pratt, Rosa Valdés y hasta Palés, han categorizado a Llorens exclusivamente como poeta de lo criollo, de lo jíbaro, mientras que José Luis Morales, quien incluye a Llorens en su *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba*, sí ha reconocido una vertiente negrista en la poesía de Llorens. Lo cierto es que Llorens escribió al menos siete poemas en los que los personajes principalmente son mujeres y hombres (mayormente mujeres) negros o mulatos.

<sup>2</sup> Lourdes Martínez Echazábal reduce a dos las posturas sobre el mestizaje adoptadas por varios intelectuales hispanoamericanos que escribieron durante las últimas décadas del siglo XIX y durante las primeras del siglo XX:

Una es la postura 'pesimista' representada... por Sarmiento, Bunge, Ingenieros y Arguedas, que considera el mestizaje como vehículo de "atraso", como impedimento a "la civilización y al progreso". La otra es la vertiente 'optimista' representada por Saco, que propugna la amalgama de razas como vía de asimilación y

progreso (37). Ambas posturas se conjugan en la obra de Llorens.

<sup>3</sup> Sobre este particular, Raquel Chang-Rodríguez puntualiza lo siguiente: "Los villancicos de la Décima Musa ofrecen una muestra de las preocupaciones que atenazaron a la poeta en cuanto al conflicto entre religión y conocimiento, los derechos de la mujer y el papel de los sectores marginados [incluyendo a los indígenas y a los afroamericanos] en la sociedad novohispana" (125).

<sup>4</sup> Para más información sobre la alegoría esclavo criollo, véase la introducción a este trabajo y el texto escrito por Lorna Valerie Williams, *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*.

<sup>5</sup> Las otras dos categorías en las que Valdés-Cruz divide la poesía negrista son las siguientes:

- a. poesía de carácter popular y folclórico; ésta adopta a veces modos de expresión peculiares del negro, con adulteraciones de la prosodia y la morfología;
- b. poesía de perfil social y de intención política (21).

Valga aclarar que aunque Cruz-Valdés utiliza la categoría poesía negrista para referirse a la poesía sobre el negro escrita por cualquier autor, lo mismo blanco que negro o mulato, a la misma poesía en este estudio se le llama poesía sobre el negro. Por otro lado, se le llama poesía

negra a la escrita por autores negros o mulatos y afro-antillana a la modalidad surgida durante la primera mitad del siglo XX, con características con la palesiana, en donde imperan, por ejemplo, la jitánfora y la musicalidad.

<sup>6</sup> Una discusión más extensa de este poema se encuentra en el capítulo I de este trabajo.

<sup>7</sup> De acuerdo con Llorens, los indígenas americanos "eran de raza española, por haber venido de la península Ibérica después del Diluvio universal" (*Historia* 98). Añade Llorens que "fueron los pueblos preibéricos de España, con su rudo hablar aglutinante [como el vasco, por ejemplo], los que a través de la Atlántida vinieron y se multiplicaron en América, en parte conservando y en parte modificando acá su idioma y sus costumbres y sus características raciales" (*Historia* 103).

<sup>8</sup> No hay que olvidar, como se menciona en el capítulo II, que en Puerto Rico las luchas por el derecho al voto fueron dirigidas por mujeres procedentes de las clases alta y media que querían y lograron que ese derecho sólo lo ejercieran las mujeres que sabían leer. Parece que Llorens, como ellas, estimaba que sólo las mujeres instruidas tenían la base moral y el cultivo mental necesarios para ejercer ese derecho. (Roy Fequiere, "Contested Territory" 921). En los vocabularios de ese

grupo de mujeres tanto como en el de Llorens la palabra virtud adquiriría un significado relacionado con el comportamiento sexual.

<sup>9</sup> Ese dicho popular, en una de sus versiones, asevera: "La mujer blanca para casar, la negra para trabajar y la mulata para fornicar."

<sup>10</sup> Young especifica que 'la neurosis de la morena' es un término utilizado por Bruce Wardropper en su análisis de la poesía española de los siglos XVI y XVII para denominar una estrategia utilizada por personajes negros, hombres y mujeres, y velar "the frustration of being dark-skinned woman in a society whose ideal beauty is blonde-haired and green-eyed" (*The Image of Black Women in Twentieth-Century South American Poetry: A Bilingual Anthology* 4). Sobre las conclusiones de Wardropper, Venture Young añade que "la morena often laments the color of her skin and considers herself unattractive and unable to attract a suitable husband. In other poems, the morena attempts to justify her 'defective' coloring" (4).

<sup>11</sup> Hay una novela cubana escrita por Alberto Insúa (1883-1963) cuyo título hace eco de la idea del negro con alma blanca expresado por Llorens. Me refiero a *El negro que tenía el alma blanca*. Esta novela se terminó de escribir en Madrid, en 1922. Narra la historia de Pedro

Valdés o Peter Wald, como él luego prefirió llamarse, un negro cubano, hijo de negros libres, que se hace mundialmente famoso a través de la ejecución de danzas modernas. Se le llama negro con alma blanca porque 'pensaba como un blanco,' "era un negro pensativo y hasta un negro filosófico" (116). Sobre los negros como él, Peter comenta lo siguiente:

"No había ser más triste, ni más infeliz, ni más ridículo que el negro que pensaba como un blanco. El negro más dichoso era el más negro, el más bestial. El negro catedrático, el negro culto, el negro de etiqueta, el negro 'redimido' por la civilización, en una palabra, era un ser híbrido y grotesco que ... hacía reír." (228)

<sup>12</sup> Sobre Pancho Ibero, su creador, Rosendo Matienzo Cintrón expresa que, al igual que el Tío Sam en los Estados Unidos y John Bull en Inglaterra, Pancho Ibero individualiza a la 'raza' iberoamericana. Su nombre se deriva del personaje literario creado por Benito Pérez Galdós, Santiago Ibero.

Se llama Pancho porque el número de Panchos en América es extraordinario. Se puede decir que es el nombre más popular y que particulariza el Nuevo Mundo, porque en ninguna provincia española el nombre Francisco sufre esa transformación. Decir Pancho o Pancha en España,

es hacer nacer enseguida en el ánimo del que escucha la idea de que se está tratando de una persona oriunda de América...

He aquí su hermoso físico: Estatura mediana, ancha espalda, piernas fuertes y nervudas, manos y pies pequeños, ojos grandes y negros, cabellos color ala de cuervo, un ligero bigote sobre el labio para hacer resaltar el blanco mate de su tez. (2: 284)

<sup>13</sup> Llorens no es el único escritor hispanoamericano que utiliza esa metáfora hombre / jinete-mujer / yegua. Por ejemplo, aparece en *Doña Bárbara* (1929), utilizada por Santos Luzardo. Para Luzardo, la relación yegua / Marisela significa el dominio, la domesticación, que el hombre civilizado impone en esas abandonadas tierras bárbaras donde reina la injusticia.

<sup>14</sup> Los poemas de tema negro de los siguientes autores proceden de *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba* de José Luis Morales: Evaristo Ribera Chevremont, Joaquín López López, Francisco Negroni, Victorio Llanos Allende, Pedro Carrasquillo, Juan Antonio Corretjer y José Manuel Torres Santiago.

<sup>15</sup> La imagen de la mujer ángel del hogar que proliferó durante la Era Victoriana se originó durante la Edad Media

cuando se tomó como modelo de mujer a la virgen María, la 'merciful dispenser of salvation' (Gilbert y Gubar 20). Como observan Sandra M. Gilbert y "[f]or the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house" (20). Añaden Gilbert y Susan Gubar que "[n]evertheless, there is a clear line of literary descent from divine Virgin to domestic angel, passing through (among others) Dante, Milton and Goethe" (20). Entre las características que Gilbert y Gubar mencionan que se le atribuyen a la mujer ángel del hogar se encuentran el dedicarse al arte de agradar a los hombres y ocuparse del bien de los demás, haciéndolo de manera silenciosa para no llamar la atención hacia sí misma. Ese ángel del hogar debe tener una apariencia frágil y bellamente delicada que la convierta en un objeto de arte. Se debe convertir en una santa a expensas de sus propios deseos personales y comodidades para que viva una vida sin historia (Gilbert y Gubar 20-27). Según Gubar y Gilbert, el propósito de esta representación que se le impone a la mujer es negarle autonomía e individualidad (subjectivity) (20).

## Capítulo IV

Resonancias del discurso de Llorens Torres en las letras  
puertorriqueñas de la segunda mitad  
del siglo XX

Luis Llorens Torres actualizó el tema de la identidad nacional puertorriqueña que Manuel Alonso formuló en *El Gíbaro* (1849). Llorens también concretó rumbos literarios que otros escritores, como Antonio S. Pedreira y René Marqués, examinarían, ampliarían o institucionarían en la literatura puertorriqueña, mayormente durante la primera mitad del siglo XX. En la generación posterior a Llorens, como señala Juan Gelpí, Pedreira y Marqués "representan respectivamente la institucionalización y la crisis de[l nacionalismo cultural] ("Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario" 96). No obstante, hay que añadir que la influencia de Llorens se extiende más allá de su muerte en 1944. Al igual que Llorens, después de la segunda mitad del siglo XX, muchos escritores de hoy continúan enunciando reclamos literarios descolonizadores basados en estrategias de resistencia cultural que tienen como fin "salvar o restaurar el sentimiento y el hecho



mismo de la comunidad [a nivel de grupo minoritario (hombres de acción, mujeres, intelectuales) y/o a nivel de toda la comunidad social] contra las presiones [y las transformaciones mediatizadas por] el sistema [neo]colonial (Said, *Cultura e imperialismo* 326).

Cabe aclarar que, a diferencia de lo que ocurriera durante la primera mitad del siglo XX, muchos escritores puertorriqueños contemporáneos, a pesar de compartir con generaciones de escritores anteriores la meta común de liberación colonial (y aunque para lograr lo mismo) recurren a formular nociones de similitud y diferencia basadas en asuntos de raza y de sexo. También llevan a cabo revisiones y reinterpretaciones de la organización social, además de, y sobre todo, un cuestionamiento de los discursos literarios y nacionalistas globalizantes que les sirven de antecedentes. Con el propósito de descolonizar sus sociedades, muchos de estos nuevos escritores atacan los supuestos defendidos anteriormente por Llorens, Blanco, Belaval y otros: Presunciones homogeneizantes y, a la vez, colonizadoras como son el paternalismo, la hispanofilia y el blanqueamiento que han marcado el discurso literario puertorriqueño del siglo XX. Por otro lado, los nuevos escritores también se proponen exponer los defectos de la sociedad puertorriqueña con la idea de que, para definirse,

una sociedad debe primero tener un encuentro consigo misma, y aceptar la fragmentación y la heterogeneidad como características de su esencia nacional.

La revisión o ruptura, o ambas acciones, con lo expuesto por los padres literarios, incluyendo a Palés, y la representación de una pluralidad cultural intrínseca a la sociedad puertorriqueña, serán otras dos de las características más evidentes que definirán esa literatura a partir de la segunda mitad del siglo XX. En esa nueva literatura, ya desde los años 40, el cultivo del cuento comenzó a cobrar impulso, "por ser un género de fácil publicación, a la vez que asequible" (Ramos Rosado 75), y por recibir el impulso del 'boom' hispanoamericano y la proliferación de casas editoras (Ramos Rosado 75), Entonces, la prosa comenzó a desplazar a la poesía y se convirtió en el género más leído. En ese momento en que el gusto de los lectores se inclinó a favor de la narrativa (el cuento y la novela), también comenzaron a destacarse las mujeres escritoras que le prestarían atención especial a la problemática social de la mujer —problemática que se complicó en Puerto Rico, como en todo el mundo, por la incursión de la mujer en la escena pública, y por su explotación y hostigamiento en el trabajo. Esta irrupción de la mujer escritora también trae como consecuencia que

haya una ruptura con el paradigma patriarcal impuesto por Llorens y la elite social que ubicaba a la mujer en la casa y que consideraba como peligrosa a la que se 'aventuraba' fuera del hogar.

Es necesario añadir que, como parte de 'la reivindicación del mundo femenino' que llevan a cabo las nuevas escritoras puertorriqueñas, en el mundo narrativo se le prestará atención especial a "la opresión racial [de la mujer y del hombre] ... para denunciar solidariamente la exclusión que comparten ambos grupos dentro de la jerarquía social y económica" (Casillas 640). Otra razón por la cual el tema de la raza, visto como constructo de diferencia cultural no sólo externa sino también interna, cobra preeminencia entre los escritores puertorriqueños en general es que éste es uno de los asuntos inherentes a la relación colonial que principalmente fundamenta su superioridad en la inferioridad racial del colonizado. Un tercer factor que propició el cultivo del tema de la raza fue el contacto cultural y la emigración hacia los Estados Unidos de muchos escritores y del público en general. Esa cercanía cultural de los escritores puertorriqueños con los conflictos raciales y las luchas internas de los Estados Unidos llevará a muchos puertorriqueños a "iniciar unos contactos con el prejuicio racial que se vive en ese país

y, por ende, [a tomar] conciencia del racismo imperante en Puerto Rico" (Rosado Ramos 69).

Los cambios en el campo de la literatura son productos también de otras transformaciones que incidieron en todos los órdenes de la sociedad puertorriqueña ahora no sólo pos-modernista sino ya en la pos-modernidad.<sup>1</sup> Fue durante y después de la década de los cincuenta que primero triunfó y más tarde entró en crisis el muñocismo (1948-68). Fue durante ese período cuando también se vigorizaron las luchas del movimiento nacionalista puertorriqueño y cuando, junto con el urbanismo, se aceleraron y consolidaron las transformaciones sociales y económicas que fundamentaron la industrialización del país y que tuvieron como consecuencia el debilitamiento progresivo del sistema patriarcal. Además, tanto en el ámbito mundial como en el local, el efervescente período que se inició a partir de los cincuentas se caracterizaría por la inconformidad y la disidencia contra instituciones y valores hegemónicos manifiestos, entre otros, en las luchas de los movimientos a favor de los derechos civiles, las luchas por la reivindicación de los derechos de la mujer, las huelgas obreras y estudiantiles. Ocurrirá también durante ese período la victoria de la Revolución Cubana (1959) "que trae como consecuencia un sistema político y económico

marxista al Caribe... sistema [que] impactara a los jóvenes literatos puertorriqueños, quienes se identificarán con él" (Rosado Ramos 65).

Durante la década de los 50, uno de los primeros escritores en llevar a cabo la descentralización y la interrogación del poder inherente en los discursos literarios anteriores fue Francisco Arriví (1915). En su producción literaria dramática, en particular, la que se antologiza en *Máscaras puertorriqueñas*, este escritor se dedicará a una reflexión sobre la marginalidad racial y a socavar y a desenmascarar, como prejuicios que irradian desde la misma médula ósea de la sociedad, la intimidad del hogar, la concepción racial del discurso oficial. Arriví critica tanto la visión de la 'raza' puertorriqueña que interpreta el mestizaje como asimilación de las otras razas por la blanca, a la cual se le conceptualiza como superior, como el concepto de que existía un sustrato negro que habitaba los márgenes culturales y sociales, concepciones que cobraron forma más definida a partir de la obra autorial de Llorens.

*Máscaras puertorriqueñas* de Arriví consta de tres piezas, una de ellas, "Bolero y plena" (1956), dividida en dos. Estas obras, con excepción de la titulada "Murciélagos" (Bolero), dramatizan el conflicto principal presentado en el

poema de Fortunato Vizcarrondo titulado "¿Y tu agüela, a' onde ejtá?" (1942). En "Vejigantes" (1958), "Sirena" (1959) y "Medusas en la bahía" (1956) se escenifican tres situaciones similares en las que personajes femeninos muestran prejuicios raciales motivados por el temor a las represalias sociales y por querer facilitarles las existencias a sus hijos. Esas mujeres reconocen que la evidencia de rasgos o comportamientos asociados con los africanos colocarán a sus hijos en situaciones sociales de desventaja.

En "Vejigantes," "Sirena" y "Medusas en la bahía" mujeres negras 'tentadoras' mantienen relaciones ilícitas con hombres españoles gallegos y tienen hijos que heredan la mayor parte de las características físicas de sus padres españoles, lo cual, en varios casos, conduce a que esos hijos quieran ocultar su herencia africana. Como consecuencia de su deseo de blanquearse, en el caso específico del personaje de "Vejigantes" llamado Marta, quien es producto de una de esas relaciones, para ocultar el pelo ensortijado que hereda de su madre, recurre al subterfugio de 'enmascararlo' llevando constantemente un pañuelo. Aún más, deliberadamente Marta decide 'sacrificarse' y casarse con un hombre español con la intención de asegurarse de que sus hijos salgan aún más

blancos que ella. Además, en caso de que llegara a su casa un visitante cuya posible relación con su única hija la llevaría a 'mejorar' de posición social, Marta esconde a su madre en un cuarto que queda al fondo de la casa, asimismo como ocurre en el poema de Vizcarrondo. Haciéndole honor al título de la obra, a través de este comportamiento, Marta se convierte en un vejigante, es decir, se disfraza con la identidad del Otro.

La tradición del vejigante es de extracción africana. Un vejigante, o sea el rey de las máscaras, es una persona que se disfraza durante el carnaval o la celebración de fiestas de pueblo y que utiliza un vestuario llamativo y una careta o máscara, cuernos y rasgos exagerados que frecuentemente asustan y provocan a niños y a adultos. En "Vejigantes," Marta inconscientemente se convierte en un vejigante, en un ser que utiliza la máscara, como sugiere René Girard en *La violencia y lo sagrado* con respecto a sus objetivos, para ocultar la diferencia (Girard 174) que revela su pelo. Marta también se convierte en quien, con su disfraz llamativo llama la atención hacia su relación con lo que ella quiere ocultar, su herencia africana. Marta es, por lo tanto, un personaje al cual el escritor le ha exagerado los rasgos del carácter que la degradan, a través de un 'realismo grotesco,' con el propósito de lograr una

caracterización impactante que revele y hasta ridiculice sus propios prejuicios.

Del mismo modo que en "Veji-gantes," en otras dos obras teatrales de *Máscaras* hay personajes que también esconden a sus madres o abuelas, o hay madres o abuelas que se esconden por voluntad propia, para no avergonzar a sus hijos. Los conflictos se resuelven en estas obras de maneras similares y un tanto trágicas cuando los personajes principales que ocultaban o querían ocultar su herencia africana finalmente la abrazan, a veces vacilantemente, reconociendo las dificultades que esa aceptación entrañará. Esas aceptaciones se suscitan después de experimentar situaciones de rechazo por parte de miembros de los grupos considerados blancos que en "Veji-gantes" y en "Medusas en la bahía" son norteamericanos y en "Sirena," un burgués criollo. Además, a través del caso de Augusto, un personaje de "Medusas en la bahía" mestizo casado con una mujer puertorriqueña que niega rotundamente la ascendencia negra de él, se manifiestan los resultados de la falta de aceptación de su primo mulato con el cual siempre había mantenido una relación distante que al final Augusto deseaba enmendar. Esa falta de aceptación de lo mismo, del negro por el negro, tiene como consecuencia el suicidio de Augusto. De modo que no sólo en estas obras se denuncian los prejuicios contra lo



africano, sino que también se muestran las luchas de los negros y mestizos por ser aceptados y el rechazo y falta de tolerancia por parte de éstos hacia aquéllos que una vez renegaron de su herencia africana.

No obstante la tenaz denuncia de Arriví de los prejuicios raciales que corroen la sociedad puertorriqueña, en *Máscaras*, significativamente, no se cuestionan las ideas de género expuestas por los predecesores literarios de su autor. Al evaluar *Máscaras* hay que tener en cuenta su referente socio-histórico, el que en 1956, año en que se empezaron a representar las piezas que componen este texto, el muñocismo llevaba ocho (8) años en el poder y estaba en plena tarea de consolidación. Las constantes transformaciones sociales y políticas que sufrió Puerto Rico durante este período apenas cobraban impulso y sus repercusiones influían con mayor vigor en la revisión de los conceptos de raza, desde que Palés la iniciara, más que en la representación del género.

En *Máscara* el asunto de la raza tiene mayor inmediatez dado que entre 1956 y 1959, cuando se publican las piezas que la componen, aún las mujeres no habían salido en masa a 'invadir' el espacio público anteriormente monopolizado por el hombre, ya a trabajar

mayormente en fábricas o a estudiar en centros de educación superior, como sucedió años más tarde, durante la década de los 60. Paralelamente a esta situación socio-histórica, en las obras literarias de este período hay mujeres que trabajan fuera de la casa, pero también hay otras que son amas de casa y que, como abuelas o como madres, cuidan a los niños y así mantienen la 'estabilidad' familiar. Por esas razones, en *Máscaras* el signo mujer fundamentalmente se representa en base a las funciones que ésta lleva a cabo dentro del hogar. Desde allí, lejos de ser representada como pasiva y sumisa, a la mujer se la interpreta, así como lo había definido Marqués, como un instrumento de la americanización, o sea, como imitadora de las ideas y valores que se consideran norteamericanos; como castradora del hombre y, también, como sirena que seduce con su canto corporal; en fin, como lo hizo Llorens, como poseedora de un cuerpo que amenaza con conmovir el orden simbólico y que, por lo tanto, hay que mantener conquistado. A tono con esa caracterización de lo femenino, a la esposa de Augusto se le califica como el miembro de la familia que hastía al hombre a través de la importancia que les atribuye a las apariencias y tendencias sociales, y como la mujer que, al irse a vivir a los Estados Unidos, cree blanquearse al adoptar la

manera de pensar de ese país con respecto a la raza. Por otro lado, a Cambucha, personaje de cuerpo tentador de "Sirena," se le describe como la mujer que de todas maneras desea blanquearse, aún a través de métodos extremos como el de la cirugía.

Podría argüirse que esta caracterización de la mujer que le atribuye Arriví, en la que se le configura como transmisora de los valores culturales, como es el blanqueamiento social, no es completamente cierta en *Máscaras* en lo que respecta a la imagen de la mujer joven que se representa en esa obra. En realidad, en *Máscaras* la representación de la mujer es ambivalente y está matizada por el contexto geográfico y social del personaje. Si bien es cierto que en "Vejigantes," Clarita la hija de Marta, como representante de la nueva generación, muestra primero una actitud abúlica hacia los prejuicios raciales, actitud que después cambia y la convierte en mediadora entre las generaciones de su madre y de su abuela; por otro lado, en el caso de la desarraigada Dorita, la hija de Augusto que vive en los Estados Unidos (y que, como irónicamente lo denota su nombre, es dorada u oscura con respecto a su entorno social), no hay protesta alguna sino un rechazo total de su herencia africana.

Desde la perspectiva de estos textos, habría también que insertar los planteamientos de Arriví con respecto a la mujer dentro de la línea de pensamiento articulada por Tomás Blanco (1900-1985), en *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1942). Antes que Marqués, ya Blanco había acusado a las mujeres de ser las que muestran "con mayor frecuencia y con mayor intensidad el prejuicio al igual que otros escrúpulos sociales" (Blanco 129). La continuidad y vigencia de este supuesto todavía se percibe en 1962, en la novela *Cauce sin río* de Enrique Laguerre (1906). En esa novela, Marilola, la mujer 'liberada' que se otorga la autoridad de hablar que le da la experiencia de conocer 'al enemigo' y el distanciamiento físico de su país (ya que estuvo casada con un norteamericano y que ahora vive fuera de Puerto Rico, debido a que los convencionalismos y la hipocresía la asfixiaban), reiteraría esos argumentos al recordar cuál es la verdadera función de la mujer en una sociedad patriarcal arraigada a la tierra, como la que propone *Cauce sin río*. Esa función es la de ser el ángel comprensivo del hogar, quien nunca llama la atención hacia sí misma sino que, sabiéndose nacida para ayudar y apoyar a los que la rodean, especialmente a su esposo, debe mantener el orden social patriarcal que caracterizaba a la sociedad puertorriqueña anterior a la transformadora

presencia norteamericana. Las palabras de Marilola que transparentan esa ideología son las siguientes:

Estoy convencida de que la mujer norteamericana acabará con el imperio de los Estados Unidos. Se goza en humillar al hombre. Y tú sabes que un país sin *mujeres que estimulen a sus hombres* no se salva de la hecatombe. (67; énfasis añadido)

La revisión literaria que más tarde estará encabezada por Luis Rafael Sánchez (1936), escritor de transición, será más radical y abarcadora que la de Arriví ya que Sánchez cuestionará nociones relacionadas no sólo con la raza sino también con la sexualidad. La identidad nacional que propondrán muchos escritores que escribieron a partir de la década de los cincuenta será el reverso de la esbozada por Llorens y los de la Generación del 30 en la que predomina la figura del campesino blanco, del jíbaro, como epítome de la sociedad puertorriqueña agraria y patriarcal, y en la que se privilegia a España como centro epistemológico. Por medio de esta reescritura descentralizadora y de ruptura "que resiste a las estrategias englobadoras del paternalismo literario" (Gelpí, "Ana Lydia Vega: Ante el debate de la cultura nacional de Puerto Rico" 99) se construye una identidad puertorriqueña heterogénea, como la resume Catherine Den

Tandt con respecto a la noción de identidad nacional que se formula en la obra de Ana Lydia Vega (1946), "urban, popular and racially mixed" (19). En los discursos literarios de esa nueva literatura, la mujer se representa de una manera más compleja y ocupa un papel fuera de los bastidores sociales que la coloca en el escenario nacional *vis`a vis* el hombre, ya no como mera entretenedora u objeto exótico, como ocurre frecuentemente en la poesía afro-puertorriqueña, único espacio literario donde casi siempre fungía como protagonista.

Por su parte, Sánchez, a diferencia de Marqués, por ejemplo, no sólo favorecerá en sus obras literarias lo que él denominó 'hablar puertorriqueño,' es decir, el "rechazo del purismo lingüístico," (Gelpí, "Ana Lydia Vega" 96 ) y de un lenguaje campesino anacrónico, sino que también sus personajes serán miembros de los grupos que anteriormente habían sido desterrados a los márgenes de la sociedad. Entre éstos se encuentran homosexuales, negros, mulatos y prostitutas. Uno de ellos es el personaje central de "Jum," de la colección de cuentos *En cuerpo de camisa* (1966). A través de este personaje, a quien se le identifica simplemente como el hijo de Trinidad (apelativo que le añade una dimensión religiosa que lo asemeja al cordero de Dios, Jesús, y a sacrificio), se revelan y

denuncian prejuicios internos relacionados con preferencias sexuales y raciales, prejuicios que poco tienen que ver con el colonizador y sí mucho con la complejidad en cuanto a la identidad que ya se articula en Llorens.

Anteriormente, "jum," con grafía diferente pero similar acepción, en una décima de Llorens "señala[ba] otra característica peculiar en la psicología de lo criollo [del jíbaro]: Su cazurrería, su aguda penetración observada, que le lleva a desentrañar las más escondidas intenciones y a velar una desconfianza que yace agazapada en su apariencia de tonto" (Marrero, 1: CIII). El texto de esa décima es el siguiente:

Llegó un jíbaro a San Juan  
 Y unos cuantos pitianquis  
 Lo atajaron en el Parque  
 Queriéndolo conquistar.  
 Le hablaron del Tío Sam,  
 De Wilson, de Mr.Rut,  
 De Nueva York, de Sandyjuk,  
 De la libertad y el voto,  
 Del dólar, del habeas corpus...  
 Y el jíbaro dijo ¡Nju!<sup>2</sup>

(Díaz Quiñones, *Luis Llorens Torres: Antología de verso y prosa* 86)

Sin embargo, el "jum" que titula el cuento de Sánchez es un juego con esa cazurrería del pueblo (ahora un pueblo mulato) que también cree ver escondidas intenciones y desconfía del comportamiento de otro grupo o persona. Contrariamente a lo que sucede en la décima de Llorens, donde el 'jum' se pronuncia en contra del 'pro yanqui,' en el cuento de Sánchez el 'jum' se enuncia en contra de un joven del mismo pueblo y va dirigido al mismo grupo social que lo emite, el hijo de Trinidad, marginado y sacrificado por su propio pueblo cuya voz no es otra sino los vestigios de un patriarcado tradicional en el que se articula el mismo discurso de 'diferencia' y pre-juicio que articulara Llorens.

En un pueblo que ha sufrido cambios y que ya tiene una voz más fuerte que le permite articular pensamientos que antes debía dejar a la imaginación debido a la censura, el 'jum' colectivo en el cuento de Sánchez se expresa en forma de crítica para acusar al hijo de Trinidad de ser un negro "reblanquío," homosexual, que se cree mejor que otros dado que se le acusa de 'acostarse' con hombres blancos. Por no cumplir con las expectativas asignadas al estereotipo de "hombre negro hipersexual," la gente del pueblo se lo



recuerda y le grita que "los negros son muy machos" (56). Esa gente prejuiciada de su pueblo, que es negra como él, no sólo trágicamente lo empuja, como a chivo expiatorio, hacia el margen geográfico más extremo, la orilla del río, sino que lo conduce a la aniquilación, a ahogarse en el río. Este tan elocuente "jum" se convierte también en un pronunciamiento del autor contra el pueblo que delata la complicidad de los marginados que componen esa comunidad, pueblo que a su vez margina a otros, que juzga a los suyos hasta la destrucción y que ni siquiera los deja escapar del círculo de opresión que otros le han creado. En otras palabras, el pueblo en "Jum" es uno adormecido que al excluir la diferencia y al expulsar lo que afemina a la sociedad, sin percatarse de su exclusión, se convierte en verdugo colonial y mantenedor del discurso oficial, el discurso lloreniano, y del orden simbólico que excluye la diferencia y que lo oprime. Tal es la importancia de los prejuicios en la sociedad que Sánchez representa, sociedad en la que el 'jum' pudiera interpretarse como falta de desconfianza ya no como una virtud sino como coerción, juicio y falta de solidaridad.

Otro personaje también doblemente marginado, de los que se encuentran en *En cuerpo de camisa* de Sánchez, es la prostituta negra Gurdelia Grifitos que aparece en el cuento

"Tiene la noche una raíz." La caracterización de esa "negrita bullanguera" es diferente a las representaciones unidimensionales que de otras muchas negras se habían hecho anteriormente muy frecuentemente en la poesía negrista y, sobre todo, en la de Llorens, en la cual muy explícitamente se la compara con una yegua en celo que el hombre macho blanco debe mantener doblegada racialmente. La de Gurdelia Grifitos, en cambio, no es una caracterización restringida al plano de lo sexual sino más humanizada pues un detalle de su personalidad que se destaca en el texto es su inmensa capacidad de ternura para con un niño que había oído hablar de su fama y que fue a solicitar sus servicios. En este cuento donde aparece Gurdelia, la mujer marginada es de pronto la heroína pues demuestra que la ternura y otros sentimientos maternales no le pertenecen exclusivamente a la mujer 'virtuosa blanca.'

La nueva literatura puertorriqueña, en su tendencia también a incorporar diferentes voces y registros, se distingue por el uso de la música popular, danzas, salsas y guarachas, que tiene la función de servir ya no tanto como evidencia del ritmo 'inherente' a los negros o como música simplemente para bailar, técnica de entretenimiento, sino más bien como base para la acción, como música de fondo que ambienta las obras y que las estructura, y también como

vehículo de afirmación cultural de grupos subordinados. Así sucede, por ejemplo, en el cuento de Ana Lydia, "Letra para salsa y tres soneos por encargo," en el cual el epígrafe que se toma de una canción ("La vida te da sorpresas") anticipa un elemento de sorpresa en cada uno de los tres finales que se proponen en el cuento. Otro ejemplo de esa modalidad, de incluir fragmentos o canciones populares completas como parte de la estructura narrativa, se halla en la novela de Rosario Ferré (1938), *Amor maldito* (1986), cuyo título es parte de la letra de una danza que resume las relaciones amorosas fracasadas y desilusionantes de las protagonistas femeninas con sus compañeros. En otro cuento de esa misma autora, "Cuando las mujeres quieren a los hombres," el contenido de la plena que titula el cuento preludia uno de los temas centrales de ese cuento: El amor perdonador. Otro ejemplo de expresiones literarias que incorporan fragmentos de canciones lo encontramos en la novela de Sánchez, *La guaracha del macho Camacho* (1973), donde la canción así titulada en algún momento taladra la cabeza de cada uno los personajes, aún la de los que pertenecen a clases sociales altas, como el personaje que es senador, teniendo el efecto de poner de manifiesto la 'raja negra' para igualarlos a todos como se sugiere que sucede con el

tambor, según expone Nicolás Guillén (1902-1989) en su poema "La canción del bongó." Pues, en estos textos, el ritmo es aquí parte intrínseca del rito colectivo, de la identidad de un pueblo, y no algo exótico y primitivo, a lo Spengler.

En la década de los ochenta, Ana Lydia Vega seguirá la línea literaria trazada en los sesenta. Sin embargo, su revisión de lo expuesto en los textos canónicos de la literatura puertorriqueña que la precedieron incluirá un ámbito crítico más profundo y complejo en lo que respecta a la representación de la mujer. Así es que, por ejemplo, en "Letra para salsa y tres soneos," Vega "deconstructs a narrative of national identity characterized by the jíbaro and his family that has violated the integrity of women, among other groups" (Den Tandt 19). Vega, también, como ha señalado Aníbal González, en abierto diálogo con Palés, problematizará la metáfora de la 'mulata-antillana:' "Para Vega, por razones evidentes, la mujer antillana no es emblema unificador y abstracto, sino un ser histórico y concreto. Más aún, la mujer aparece en Vega como un ente escindido y problemático como el Caribe mismo" ("Ana Lydia Pluravega" 296). En el mismo artículo, añade González que Vega "ve a la colosal figura de la 'mulata-antillana' como un emblema de la opresión social y política que la mujer

puertorriqueña padece y de la que a veces se vuelve cómplice" (298). En la obra de Vega la mujer se convertirá también en un instrumento que "concilia la lucha de autodefinición nacional con la lucha contra la discriminación racial y sexual" (Rivera Casellas 642).

Por esa razón, no sorprende que el asunto de la raza ocupara asimismo un primer plano en la obra de Vega. Como también ha señalado González, Vega "rescata el efecto corrosivo de la visión de Palés con respecto a la hispanofilia" ("Ana Lydia Pluravega" 292). En sus planteamientos que, así como los palesianos, abarcan todo el Caribe, insistirá en señalar los elementos que comparten los países que lo componen tanto como los prejuicios que los separan. Por ejemplo, en *Encancararuablado* (1982), antología de cuentos en la que predominan los personajes mulatos procedentes de varios países antillanos como Haití, Puerto Rico, Cuba y la República Dominicana, se representan sociedades isleñas caribeñas en las cuales se hace evidente la ausencia de solidaridad entre unas y otras. Como sucede en "Otra maldad de Pateco," a esas sociedades se las representa con cuerpos blancos y con cabezas negras, incapaces de poder verse completamente sin la ayuda de un espejo que les devuelva una imagen de cuerpo entero. A ellas se las invita a tener un encuentro con su identidad,

a mirarse en el espejo racial, para tomar conciencia de la importancia de su herencia africana, el elemento principal y el común denominador que las unifica: La herencia que hay que escoger y con la que tienen que identificarse los pueblos caribeños, como al fin y al cabo ocurre con el personaje principal en ese cuento.

Pero antes, aunque contemporánea a Vega, en el panorama de las letras puertorriqueñas, durante los setenta y aún después, surgieron las primeras obras de Rosario Ferré, escritora puertorriqueña pionera y clave en lo que respecta a la problematización literaria de la figura de la mujer puertorriqueña y en la revisión de los postulados sobre raza e identidad nacional expuestos por escritores anteriores a ella. Para lograr sus objetivos, Ferré frecuentemente recrea personajes femeninos que laboran mano a mano con el hombre, como es el caso de Laura en *Maldito amor* (1986), a través de cuya caracterización se desmiente el mito del ángel pasivo del hogar que prevaleció a finales de siglo XIX y que se prolongó durante el siglo XX. Ferré, también, construye mujeres que toman parte activa en el desmantelamiento de situaciones de opresión, como sucede en "La extraña muerte del capitancito Candelario." Sin embargo, hay instancias en que, como en el cuento "Mercedes Benz 200 SL" que forma parte de la antología

titulada *Papeles de Pandora* (1976), al igual que Vega, Ferré denuncia a la mujer, en este caso a la adinerada que vive inmersa en un mundo materialista como cómplice de su opresión social. Las siguientes palabras del monólogo interior del personaje principal femenino de ese cuento ilustran la complicidad que excusa el comportamiento irresponsable del hombre y que confunde 'al verdadero macho,' con el hombre que tiene la capacidad de ganar dinero en abundancia:

Sin embargo feliz cuando pienso que hice la decisión correcta de no dejar a Papi las veces que lo he pensado cuando por tonterías como la de estar disparando por una carretera a las tantas de la noche me parecía que me maltrataba que no me quería, es sencillamente su manera de ser. Feliz de leer su nombre en los periódicos tantos éxitos económicos un verdadero macho tu hombre todas mis amigas me lo envidian y este año si Dios quiere nos daremos nuestro viaje a Europa. (59)

Asimismo, en el cuento "Cuando las mujeres quieren a los hombres," Ferré, al igual que Vega, incidentalmente ataca ideas que se encuentran en el discurso lloreniano pues borra las diferencias entre la mujer negra puta y la blanca virtuosa. En ese cuento, Ferré convierte a ambas mujeres,

a la negra y a la blanca, en complementos la una de la otra, es decir, en imágenes especulares.

En otro de sus cuentos de la antología de *Maldito amor*, "El regalo," Ferré ofrece una crítica cáustica de la sociedad puertorriqueña, de la iglesia católica y de las mujeres como aliadas que continúan obstaculizando el progreso en la escala social de grupos que se han mantenido marginados. En este cuento, una representante de la iglesia, la Madre Artiagas, no concibe la idea de que otra doble marginada (por ser mujer y por ser mulata), la adinerada Carlota, que por razones económicas se ha convertido en la primera mulata en ser admitida al colegio católico a su cargo, se convierta en la reina del Carnaval de Juan Ponce de León. Ese carnaval es el evento social anual que permite regresar al pasado, revivir el 'esplendoroso' pasado español que tanto añorara Llorens. Pero, según parece opinar la Madre Artigas, no debe constituirse en una oportunidad en la que reine el caos que surgiría de aprobarse los cambios a la tradición propuestos por la mulata Carlota, quien quiere convertir el tradicional carnaval en un evento democrático, para que en él pueda desfilan todo el pueblo en su diversidad social y racial. Así es que, como resultado de su intrepidez, la Madre Artiagas termina golpeando a Carlota y, luego,



expulsándola de su colegio, del 'reino' vedado a lo negro en el que por razones económicas había podido penetrar. En "El regalo" también se ilustra que en la sociedad de hoy, contrariamente a lo que adujo Blanco en su *El prejuicio racial en 1942*, "[l]a posición económica, cultural, política, [no] tienden a cancelar el prejuicio" (139) si la persona de piel oscura no actúa dócilmente, de acuerdo a las reglas que la sociedad le ha impuesto.

Además de socavar los postulados literarios de Blanco y de otros escritores sobre el prejuicio racial, Ferré ataca el mito de la docilidad individual y colectiva que fuera apropiado por Llorens, Pedreira y Marqués. Llorens criticaba a los políticos puertorriqueños por ser todo palabras y nada de acción y por no cuestionar ni repudiar enérgicamente, virilmente, las decisiones impuestas por los funcionarios gubernamentales pro yanqui. Luego, en *Insularismo* (1930), Pedreira le atribuye al elemento negro de la cultura puertorriqueña una dosis significativa de docilidad y pasividad, porque era la "raza que ofrecía el brazo y obedecía" (28). Más tarde Marqués, en *El puertorriqueño dócil* (1960), vuelve, como Llorens, a conformar el legendario mito de la pasividad negra como resultado de la ininterrumpida situación colonial puertorriqueña. Ferré desmiente ambas alegaciones en

instancias como, por ejemplo, la que recrea en el cuento titulado "La extraña muerte del capitancito Candelario." Aquí Ferré construye una sociedad racialmente polarizada en la que un grupo de mulatos 'cocolos' conspira y asesina al capitán Candelario, quien, a pesar de tener gustos musicales que no se inclinaban por ninguno de los bandos en pugna (el de cocolos formado por la gente de los barrios y el de roqueros compuesto por blanquitos de las clases media y alta), se deja convertir en un instrumento de la represión del gobierno contra los 'cocolos.' Al igual que Ferré y anteriormente a ella, a través del triunfo y celebración en la sociedad puertorriqueña de lo popular, Luis Rafael Sánchez, en *En cuerpo de camisa* (1966), había establecido "[l]a relación entre lo erótico, lo racial y lo sexual ...como la estrategia estética a través de la cual la agresividad de los personajes negros desconstruye las metáforas inscritas en los cuerpos colonizados en tanto prototipos de una pasividad o docilidad social en el espacio cultural y político" (Rivera Casellas 639).

Otro de los mitos expuesto en los discursos de los grandes maestros que Ferré cuestiona es, como ella misma señala, "[la] visión de la historia y de vida señorial de la hacienda" (*Maldito amor*, 10) que proponía la literatura de lo criollo y de la tierra que plasmaron muchos de los

escritores puertorriqueños reconocidos, como Enrique Laguerre, René Marqués y Llorens. A pesar del indudable elemento de nostalgia que se extiende a través de toda la novela,<sup>3</sup> en *Maldito amor* se revelan conflictos internos que desmienten la imagen de la sagrada familia puertorriqueña en la que reina la armonía patriarcal, como la que presenta Llorens en su drama romántico titulado *El grito de Lares* (1927).

En *Maldito amor*, a través de las imágenes múltiples que presentan las diferentes voces que narran la historia familiar de los Font, prevalece la imagen de una familia aquejada por conflictos de poder que, con la finalidad de preservar su hegemonía social, llega al extremo de matar al miembro de su grupo familiar que favorece gestiones democratizadoras. Una de las voces que quiere aglutinar los diferentes discursos sobre esta familia y ofrecer una visión nostálgica e idealizada del representante de esa sociedad, el político y poeta hijo de Julio Font, es la del escritor Hermenegildo. La caracterización de Hermenegildo, al igual que la del hijo de Julio Font, Ubaldino del Valle-epítome del defensor de los ideales agrarios y del político promiscuo- guarda puntos de contacto con Llorens. Al igual que Llorens, don Hermenegildo es abogado y se ha entregado, a través del género novelístico, a la labor de ofrecer un

relato que recoja la historia de la vieja felicidad colectiva. Por cierto, Llorens no cultivó ese género que fue ampliamente cultivado por escritores de otros países hispanoamericanos y por escritores puertorriqueños posteriores a él que defendían el antiguo orden. El relato que Hermenegildo quiere escribir, sin embargo, es utópico y, por lo tanto, diferente a la realidad que lo rodea caracterizada por los atropellos sin cuartel de los bancos norteamericanos hacia los hacendados criollos y por las pugnas familiares motivadas frecuentemente por asuntos raciales y de poder.

En *Maldito amor*, Ferré también crítica el esfuerzo de reinventar la historia familiar como estrategia para ocultar o borrar la imagen que denuncia la herencia africana. Esa acción es la que lleva a cabo la familia de Julio Font en esa novela. De ahí que Ubaldino haya preferido llevar el apellido de su madre y que en su casa no se encuentren retratos del padre descendiente de africanos, pero que ha pasado a la historia de la familia como un español rubio. La acción de esta familia, por comprometedor, es contraria a la que llevan a cabo las familias que aparecen en las piezas de teatro de *Máscara de Arriví*. En cada una de las tres obras de ese autor, de las cuatro que componen *Máscaras*, las fotos de los progenitores

españoles se exhiben en las paredes de sendas salas como evidencia de que en esos hogares existe una incuestionable conexión con el pasado español y con lo blanco. En cambio, en *Maldito amor*, dado que la imagen de Font pondría en riesgo ese vínculo, sus fotos se ocultan y, para compensar esa ausencia, se crea una imagen oral alterna.

Al igual que en *Máscaras* y en *Maldito amor*, en la prosa de Edgardo Rodríguez Juliá (1946) la imagen y las fotos documentales también juegan un papel importante y hasta central en la construcción de la identidad puertorriqueña. En su libro *Puertorriqueños* (1988), Rodríguez Juliá sintetiza las funciones que tienen las fotos como símbolos de documentación imaginaria. Además de mostrar el 'rostro' y la imagen congelada y de conectar con un pasado reciente o lejano, las fotos tienen la función de convertirse en testimonios del cambio, de las transformaciones, que ha sufrido la sociedad puertorriqueña: "La fotografía permanece como ruina de la personalidad y monumento del nuevo orden" (*Puertorriqueños* 20). Por esa razón, a través de sus crónicas, Rodríguez Juliá propone retratos literarios de la sociedad puertorriqueña y en éstos algunas veces incluye fotos como ayudas audiovisuales o testimonios. Algunas de sus fotos verbales recrean, inventan e interpretan hechos de la

manera en que pudieron haber sucedido durante el siglo XVIII, época que, acorde con el argumento de José Luis González en *El país de los cuatro piso* (1980) que Rodríguez Juliá amplía, "es el tiempo fundacional de los textos patricios" (Rodríguez Castro, "Memorias conjeturales" 71). Es el tiempo en el que "las gestas significadoras eran las rebeliones de esclavos y las respuestas del estado colonial" y los protagonistas de la historia "no eran los criollos sino la convivencia de esclavos y cimarrones—negros y blancos— con obispos y gobernantes" (Rodríguez Castro, "Memorias conjeturales" 70-71). El privilegiar la historia del siglo XIX como hacen, por ejemplo, los intelectuales burgueses de principio del siglo XX, como fundamento histórico de la actual sociedad puertorriqueña, se puede interpretar en la obra de Rodríguez Juliá como una ocultación de la verdadera imagen y fisonomía de la puertorriqueñidad, como una treta del poderoso para consolidar y monopolizar el poder, frente a la amenaza negra, y en una estrategia que hay que revisar, como también propone Ferré.

Pero no todas las crónicas de Rodríguez Juliá cuestionan la historia pasada. Es significativo, sin embargo, que en todas ellas aparezca un personaje relacionado con el autor por lazos familiares y envuelto de

alguna manera en la trama, o que sea el mismo autor como personaje que lleva a cabo su función de historiador. Por esas razones, sus crónicas se convierten en retratos de la sociedad y en una voluntad de autoafirmación similar al rito del cruce de la Bahía de Guánica que este autor recopila en el texto que tiene ese nombre. En *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989) Rodríguez Juliá describe el acto de cruzar nadando la bahía por donde invadieron los norteamericanos como "necesario para el lado más benigno del ego" (30), es decir, como necesario para rescribir el texto neo-colonial, mostrar el 'cuerpo' y afirmar la presencia. De manera que, a la vez que Rodríguez Juliá intenta llevar a cabo la labor de describir las diversas tribus que componen la sociedad puertorriqueña, también trata de definir su posición dentro de ella, en un interesante y complejo intertexto entre la identidad de la sociedad y la del autor. Como observa Rubén Ríos Ávila, Rodríguez Juliá, el más prolífico de los narradores puertorriqueños, es también el más enfrascado en la búsqueda de su identidad autorial. Más que prolífica, su obra es una búsqueda proliferada de su propio centro y el intento de fijar en sus textos ese rostro inasible de Puerto Rico funciona también,

recíprocamente, como el intento de fijar el rostro del autor posible que lo pueda nombrar. (40).

La función del autor en la sociedad, tema que ya era una de las preocupaciones de Llorens, evolucionó vertiginosamente a partir de las transformaciones impuestas por la modernidad y por la consecuente mayor democratización de la sociedad desde finales del siglo XIX. El hacendado con acceso a los medios de producción pierde la exclusividad del manejo de la actividad literaria. Además, ocurre el deslinde entre la actividad política y las letras que se había consolidado desde el romanticismo. Dentro de ese marco hay que entender la obra lloreniana que llama a todas luces la atención hacia su filiación con la 'ciudad letrada'<sup>4</sup> y desde su torre de marfil, su posición de prestigio, insiste en crear una imagen del yo-viril-autor en "su triple función de pensador social, de luchador político y de escritor" (Navarrete Orta 34). Aunque separados por varias décadas, es obvio que las preocupaciones llorenianas con respecto a la posición del intelectual en la sociedad se repiten de una manera diferente en la obra de Rodríguez Juliá. A pesar de las diferencias matizadas por el contexto histórico, ambos escritores coinciden en desarrollar una serie de estrategias de resistencia cultural que tienen el efecto de



establecer situaciones o relaciones de poder que los convierten en descolonizadores que luchan por mantener la soberanía de los grupos sociales e intelectuales a los que pertenecen.

En la obra de Rodríguez Juliá hay un intento por definir su posición autorial y su presencia plena en una sociedad en la que ahora, aunque les concede una posición de celebridad a los escritores consolidados, como aduce Sánchez, ("Fortunas y adversidades del escritor latinoamericano" 26), también atenta contra el compromiso de llevar a cabo las labores que tradicionalmente se le han conferido al escritor latinoamericano. Esas tareas son: Cuestionar, criticar objetivamente, develar el misterio de mundo, llevar el peso del país y despertar al pueblo. Con respecto a la sociedad que lo rodea, y que en última instancia es la que le otorga al escritor el rango de figura de prestigio, así como Llorens percibe al colonizador, que era el que más intensamente estaba contribuyendo con los cambios que propiciaba a través de su gestión colonial a la alteración de la imagen de escritor deseada, Rodríguez Juliá asume una postura que 'vacila' entre la fascinación y el distanciamiento. La fascinación se entiende como el interés por definirla y, por consiguiente, de tratar de precisar su posición dentro de

ella, tareas que él reconoce están abocadas al fracaso desde su inicio. El distanciamiento se explica como el mecanismo que le proveerá la debida perspectiva para tratar de definir y aprehender a la sociedad sin poner en entredicho esa objetividad. Ese distanciamiento frecuentemente es difícil de mantener porque la multitud a veces quiere arrastrarlo e interferir con su labor, como sucede, por ejemplo, en *El entierro de Cortijo* (1983). Por esa razón, en su extensa obra literaria se encuentran mecanismos que utiliza este escritor con la finalidad de mantener las fronteras que lo separan de la multitud, de la masa, como hace Llorens.

Uno de los mecanismos que utiliza Llorens para auto representarse y legitimarse consiste en definirse en términos de hombre-blanco-macho-intelectual de acción capacitado para gobernar el país y en definir, utilizando polarizaciones y jerarquías basadas en categorías de género y de raza, a las colectividades mujeres y negros como subalternos. Así como Llorens, Rodríguez Juliá también muestra una marcada insistencia en describir a las personas de acuerdo a la pigmentación especialmente si ésta tiende a ser de tonalidad oscura. Curiosamente, en los textos de Rodríguez Juliá no se comenta sobre el color de la persona aludida si su piel no es oscura, como ocurre en el caso del

chofer que llevó a los independentistas al Cerro Maravilla. Hay ocasiones en que el narrador (o escritor) también se describe en base a su pigmentación. Pero en sus descripciones de sí mismo, destáquese o no su pigmentación, predomina un elemento de extranjería, un elemento que lo diferencia del mulataje imperante, de la masa, como se ilustra en una frase que el yo narrativo-autor le dirige a un amigo en *El cruce de la Bahía de Guánica*: "Radamés, creo que desentono demasiado, me están mirando" ("El verano que mangaron a Junior" 112). En otra ocasión, en ese mismo texto, también hace otro comentario que demuestra que la voz narrativa piensa que la opinión del público coincide en señalarlo como diferente. Cuando se refiere a un intelectual norteamericano que es su compañero de carrera, no marca diferencia entre él y su compañero sino con respecto al público: "[É]ramos un par de gringos barbudos" (34). No sólo se atribuye una apariencia que lo distancia de la masa en términos de apariencia física sino que también incluye en su descripción la barba, imagen que le añade a la descripción connotaciones relacionadas con la sabiduría y el conocimiento del letrado.

Otro mecanismo que utiliza Rodríguez Juliá es su insistencia metafórica en poner la mirada en los zapatos de dos tonos de aquéllos cuya visibilidad ha aumentado como

resultado de la movilidad social experimentada por la sociedad puertorriqueña, los mulatos. No hay que olvidar que los zapatos se relacionan con lo inferior y con el suelo, pero también con el andar, con el reclamo del terreno que se pisa y que a veces también se representan como sustitutos del falo. Además, el motivo de los zapatos de dos colores que recurre en la obra de Rodríguez Juliá, los cuales, en su opinión, revelan "la más exacta medida de la persona" (*Puertorriqueños* 155), pudiera indicar, al igual que sucede en el caso de Llorens, una posición ambivalente y maniquea (entre dos aguas, en blanco y negro, positiva y negativa) hacia la masificación social en general y hacia el mulataje que reclama un lugar en la nacionalidad, en el terreno que pisa. Esa posición reconoce como fundamental la contribución histórica de los negros y afirma la diversidad. Sin embargo, esa posición estereotipa al negro destacando, por ejemplo, su potencia sexual, y también parece temerle por su dominio numérico, o cultural, o ambos en aumento.

A través de un tono irónico y lúdico Rodríguez Juliá repite muchos de los mitos sociales institucionalizados por los escritores canónicos de principio de siglo con el propósito de satirizar la actual sociedad puertorriqueña lastrada por el peso de la tradición patriarcal y elitista.

Esto acerca a Rodríguez Juliá a los cauces seguidos por varios de sus coetáneos, como Vega y Ferré, quienes desean concientizar a los lectores al enfrentarlos con sus propios prejuicios. Sin embargo, a diferencia de otros escritores, como los ya nombrados, la imposibilidad de definir los límites de la ironía y de la aguda sátira, la repetición constante de los mitos degradantes como el de que "los negros son gente muy supersticiosa" (*La noche oscura del Niño Avilés* 102) y la ausencia de imágenes que los contrarresten tienden a ofrecer representaciones predominantemente caricaturescas y estereotipadas de mujeres y hombres negros en la obra de Rodríguez Juliá.

Por otro lado, hay que añadir que la posición que asume Rodríguez Juliá con respecto al signo mujer también es ambigua como ya lo ha señalado la crítica María Acosta Cruz quien alega que en sus textos literarios Rodríguez Juliá no le hace justicia a la mujer. Muchas veces sus personajes femeninos, cuando los hay, permanecen silenciosos, puros actantes. Dado que no destaca su participación en la historia, Rodríguez Juliá reproduce viejos y tradicionales estereotipos y jerarquías basados en la diferencia sexual. En las palabras de Acosta Cruz,

[1] la actitud de Rodríguez Juliá hacia la mujer es problemática ambigua ya que en gran parte, su obra

cronística tiene causa común con preocupaciones feministas como: El análisis de la otredad, el estudio del rol de las minorías en la cultura y la desconstrucción de los símbolos patriarcales. Pero su ficción frecuentemente usa estereotipos femeninos convencionales. (43)

Además de asumir una posición ambigua hacia negros y mujeres, otra relación dialógica más íntima que convierte a Rodríguez Juliá en el escritor contemporáneo cuya obra muestra mayores resonancias llorenianas es que Rodríguez Juliá también rescribe el discurso neo-colonial utilizando los mismos términos y paradigmas del neo-colonizador. Si Llorens contrarresta la identidad que el norteamericano le impone al País atribuyéndole al puertorriqueño características que el neo-colonizador se había reservado, como la superioridad moral y racial, Rodríguez Juliá, por ejemplo, en *Puertorriqueños*, se apropia del discurso colonial que utilizaron muchos norteamericanos para establecer contacto con Puerto Rico, subvirtiéndolo al exponer los cambios logrados por su gestión colonial, cambios que han tenido como resultado una modernización malograda con efectos negativos. El discurso que Rodríguez Juliá apropia es el de la escritura de "descripciones elaboradas... en libros, periódicos, cartas o informes

oficiales" en las que, luego de 1898, escritores norteamericanos combinaban descripciones textuales y fotográficas (Thompson 3) como "parte de un intento colectivo por definir a los puertorriqueños y establecer una relación ... cultural desigual entre la colonia y la metrópoli" (3, 5). A través de esos textos se describían las condiciones primitivas en que Puerto Rico se había mantenido durante el régimen español y se concluía que era necesario que los Estados Unidos interviniera para imponer su civilización superior (Thompson 16-18) y traer la modernidad.

Por último, hay que añadir que, según Ríos Ávila, en la prosa de Rodríguez Juliá "el nombre del poeta modernista dandy, Luis Llorens Torres, emblematiza irónicamente con su rúbrica, la poca capacidad de la literatura de conjurar el espacio grotesco del pueblo." ("La invención del autor: Escritura y poder" 56"). Sin embargo, es mi opinión que más que una crítica por su falta de incorporación de lo auténticamente popular, para Rodríguez Juliá, Llorens epitomiza la figura del escritor cuya memoria ha sido 'víctima del descrédito que sufre el modernismo' y a quien, como consecuencia, termina menospreciándose. Como se manifiesta en *El entierro de Cortijo*, el destino de Llorens ha sido el olvido y la crítica, a pesar de que en su tiempo

tuvo una influencia decisiva en las letras puertorriqueñas. Evidencia de ese olvido es que la imagen de Llorens se asocia ahora con uno de los residenciales públicos que lleva su nombre, producto del muñocismo y de los cambios propiciados por esa gestión gubernamental; lugar habitado principalmente por el mulataje y considerado como una de las zonas más pobres, peligrosas y violentas del país. De modo que a través de su empresa autorial, Rodríguez Juliá señala su disgusto hacia los efectos democráticos de la modernidad experimentada en Puerto Rico y el fracaso de la empresa lloreniana frente a la lucha contra la muerte-mujer por dejar su huella en la historia marcada por esa modernidad que le restó méritos al papel del intelectual en la sociedad. Ese temor de Rodríguez Juliá lo confirma Rodríguez Castro al señalar que "[n]i las máscaras del cronista ni sus comentarios conjeturales disimulan la nostalgia por la composición de un yo consolidado que irradie su voz desde el territorio siempre prestigioso de las letras" ("Memorias conjeturales: Las crónicas mortuorias" 92).

La gestión autorial de Rodríguez Juliá también tiene el contra efecto de señalar que la presencia de Llorens es incuestionable y sus inscripciones muy marcadas en la literatura puertorriqueña. Las preocupaciones llorenianas



relacionadas, por ejemplo, con la ontología y con la función del escritor en la sociedad y la identidad nacional en general, tanto como los mecanismos basados en supuestos sobre raza y género y su posición ambivalente con respecto a negros y mujeres, continúan afirmándose o cuestionándose, directa o indirectamente, en los trabajos de los escritores puertorriqueños de hoy en día. Esas inscripciones parece que continuarán prolongándose en tanto Puerto Rico sea un país colonizado y mientras el artista sienta que es necesario seguir luchando para que se le reconozca en la sociedad como voz autoritaria de su pueblo.

## Notas

<sup>1</sup>Al referirme a pos-modernidad, la defino como la etapa de desarrollo histórico posterior a la modernidad que ocurrió después de la segunda mitad del siglo XIX como consecuencia del desarrollo tecnológico e industrial de Occidente. Según Alfonso de Toro,

[e]ntendemos la pos-modernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una 'habitualización,' una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de 'recodificación iluminada, integrativa y pluralista,' que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero solamente de ésta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los meta discursos totalizantes y excluyentes y se boga por la 'paralogía,' por el disenso y la cultura de debate. (443)

Por otro lado, postmodernismo se refiere a la etapa posterior al movimiento estético llamado modernismo concretado por Rubén Darío a finales del siglo XIX.

<sup>2</sup> Llorens escribió esta décima en 1944 y, como él mismo aclara, durante la incumbencia del presidente Wilson

(*Política y economía* 114). Llorens volvió a incluir esta décima en un artículo al cual le dio el mismo título: ¡Nju! y que escribió con motivo de la visita del representante W.S. Cole. Según Llorens, "Cole ha venido de Washington a convencernos de que 'lo del *Gobierno electivo* equivale a Independencia de Puerto Rico' (*Política y economía* 112). Comenta Llorens que al oír esa candidez "la socarronería puertorriqueña se sonríe encogiéndose de hombros y vuelve y lo mira y le dice y le repite: ¡Nju! (*Política y economía* 113).

<sup>3</sup> En el artículo titulado "Las esperanzas de Pandora: Prototipos femeninos en la obra de Ferré," Loraine Elena Roses considera a Ferré como una escritora que confronta un problema de identidad y lealtad consecuencia de su crítica a los de su clase social dominante y su posición de escritora que se quiere autorizar en medio de un ambiente dominado por hombres. La dialéctica que Roses destaca en las posiciones social y literaria que Ferré asume, alega esa crítica, inciden en su favorecimiento de la vuelta a un pasado con valores estables y en la crítica de ese pasado (286).

<sup>4</sup> Como la describe Ángel Rama, en general y desde la colonización, la "ciudad letrada" Americana la conformaban

los que gozaba de un rango elevado dentro de la sociedad, manejaban la pluma, "estaban estrechamente asociados a las funciones del poder" y formaban parte del "anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes" (25).

## Conclusiones

En el siglo XVII, el indio Guamán Poma fue una de las voces nativas que respondió "con denuncias concretas y acusaciones, a la dominación colonial" (Araníbar 19) española. Consideraba Poma que el colonizador había trastornado su mundo nativo y que 'el mundo esta[ba] al revés.' En el siglo XX, en Puerto Rico, Luis Llorens Torres emitió enérgicamente la misma queja y desarrolló una serie de estrategias de resistencia cultural como discurso descolonizador. El colonizador había cambiado, pero se repitieron muchas de las estrategias basadas en el menosprecio que se utilizaban y se utilizan para legitimar la gestión colonial y para mantener subyugado al subalterno, al colonizado.

Con la misma nostalgia con la que Poma describió su idealizado mundo indígena, el bien perdido que quería preservar, Llorens, a través de su discurso literario, evocó el mundo campesino donde imperaban los valores y jerarquías trastocados por el neo-colonizador. Para combatir las nociones coloniales que caracterizaban al colonizado como inepto para el poder y como dócil y, por lo tanto, apto para ser colonizado, Llorens conceptualizó a los hombres puertorriqueños de letras y líderes políticos como machos, como gallos, y como hombres de acción.

Asimismo, ante el menosprecio racial del colonizador, Llorens trató de demostrar la supremacía 'racial' hispanoamericana en Puerto Rico basada en nociones de antigüedad y de civilización. También Llorens se remontó a los orígenes de la humanidad para demostrar la ascendencia común de los pueblos anglosajones y de los latinos. Ese mismo propósito de responderle al poder colonial con expresiones de igualdad o de diferencia entendida como superioridad condujo a Llorens a excluir e invisibilizar a los negros puertorriqueños del concepto y definición de nacionalidad que éste 'inventa.' El machismo, el afeminamiento del colonizado, el arielismo y el blanqueamiento conceptual fueron las estrategias que utilizó Llorens para expresar sus reclamos. Sin embargo, el desprecio racial y también la movilidad experimentada como consecuencia de los cambios democráticos y sociales mediatizados por el neo-colonizador no convirtieron a los colonizadores y a los negros, a los Otros externos e interno, respectivamente, en las únicas amenaza en contra del control del orden patriarcal y oligárquico que Llorens, como miembro de la elite intelectual, del grupo de hombres de letras a los que se les escapaba de las manos el monopolio del poder político, social, cultural y económico, se resistía a perder.

Se puede decir que los enemigos de Llorens fueron cuatro (4) grupos: El colonizador, por supuesto, los negros, como ya se ha señalado; las mujeres, cuya presencia en la esfera pública anteriormente acaparada por el hombre aumentaba considerablemente; y los valores burgueses que invadían las producciones culturales y que desprestigiaban la imagen romántica del artista como hombre de armas y letras y como voz escogida para convocar, representar y configurar la personalidad del pueblo.

A través de su reclamo, el primero en las letras puertorriqueñas contra el neo-colonizador, Llorens sintetizó las estrategias de resistencia cultural que predominarían en la literatura puertorriqueña de la primera mitad siglo XX, en la obra, por ejemplo, de Antonio S. Pedreira, Luis Palés Matos, Tomás Blanco, Emilio S. Belaval y René Marqués, estrategias que aún continúan utilizándose en la literatura puertorriqueña desde una perspectiva denunciadora en la obra, por ejemplo, de Ana Lydia Vega y Edgardo Rodríguez Juliá. Como ha señalado Arcadio Díaz Quiñones "muchas de las experiencias y tentativas literarias contemporáneas en Puerto Rico parten directa o indirectamente de su obra" (*Isla afortunada* 24). La obra de Llorens, por lo tanto, es importante para trazar desde principios del siglo XX el desarrollo de diversos temas

importantísimos relacionados con la experiencia colonial puertorriqueña y con la definición de su ser, temas tales como el del prejuicio racial y el tratamiento de la mujer en la literatura.

A pesar de su importancia literaria y también de ser una de las figuras sociales más celebradas de su tiempo, Llorens fue uno de los escritores más criticados por sus contemporáneos y es uno de los autores puertorriqueños más olvidados por la crítica literaria de la actualidad. En su vida personal, se le reconocía principalmente por su fama de don Juan, como lo recuerda Palés en el poema "A Luis Llorens Torres." En el ámbito literario se le criticaba por escribir exclusivamente sobre lo criollo (Palés, *Poesía completa* 207) y por dedicarse a escribir poesía de ocasión y de encargo como la dedicada a diferentes reinas de carnavales (Rodríguez Juliá, *El entierro de Cortijo* 14). Sin embargo, los temas de la representación de los negros y las mujeres como parte de un discurso de poder han sido ignorados por la crítica que hasta hoy en día se ha dedicado, sin entrar en detalles, a considerar el discurso lloreniano simplemente como un discurso, poco complejo, nacionalista de identidad.

Las representaciones que creó Llorens de negros y mujeres se funden con su experiencia vital, su contexto



histórico y su ferviente deseo de mantener el dominio político, social y económico de los hombres de letras desplazados por el nuevo orden modernizante. Por eso, en sus representaciones existe una ambivalencia que reconoce la presencia de estos grupos, pero, a la vez, la suprime de su representación nacional. No se puede negar que en su poesía entra el negro, sin embargo, más bien, sólo asume papeles limitados y problemáticos. Esos papeles se relacionan con su actividad económica y su conducta sexual la cual Llorens trata de regular para mantener la subyugación social. Su obra literaria es pues un modelo negativo de lo que los estudios pos-coloniales critican.

Después de los años sesenta las condiciones históricas favorables al mantenimiento de un sistema patriarcal y de una jerarquía social bien definida evolucionaron drásticamente como consecuencia de las transformaciones experimentadas por la sociedad puertorriqueña. Una de las consecuencias de esas transformaciones se refleja en el aumento de la presencia de las mujeres también en el ámbito de las producciones culturales. A diferencia del discurso lloreniano, que evidentemente es un discurso en contra de la modernidad, un discurso totalizante y excluyente, en el producido después de los años sesenta (que es un discurso en el que irrumpen las mujeres escritoras), se tiende a

evitar la ambivalencia y se pone de relieve el desenmascaramiento de viejos mitos culturales y la incorporación de la búsqueda y la definición de la identidad de grupos anteriormente completamente marginados. En este discurso revisionista escrito por mujeres, tales como Rosario Ferré, como parte de los movimientos de liberación femenina se incluye la denuncia del orden patriarcal y de la opresión que padecen los hombres y mujeres negras. En su mayor parte, este último es un discurso pos-moderno que denuncia la exclusión y promueve y celebra la heterogeneidad cultural.

A pesar de sus notables diferencias, un elemento que ambos discursos (el lloreniano y el de sus descendientes literarios y el escrito después de 1960) tienen en común, además de recoger las experiencias vitales de sus escritores y así revelar a sus sociedades, es el de combatir la condición colonial expresando sus reclamos basándose en nociones de género y raza por considerarlos como instituciones que sirven para oprimir grupos sociales y consolidar la hegemonía o para integrar y liberar a la sociedad. Otro elemento que tienen en común es el reconocimiento del poder de la escritura como arma de combate. Es decir, la descolonización del ser y la escritura como actividad altamente politizada y herramienta

descolonizadora constituyen dos de los pilares temáticos no sólo de la literatura puertorriqueña del siglo XX, sino también de la literatura caribeña de los escritores estudiados en este trabajo, como Pedro Mir y Nicolás Guillén. Puesto que la literatura no se da en un vacío contextual, se tiene que concluir que otra característica que distingue a toda esa literatura es el continuo revisionismo de sus temas centrales como respuesta a los cambios sociales que se llevan a cabo día a día. Esa constante revisión se ha manifestado en las literaturas cubana y dominicana del siglo XX en las que también existen elementos políticos, económicos, históricos y sociales análogos a los puertorriqueños. Es cierto que no se da por igual en todos los autores. En la obra de los puertorriqueños Ana Lydia Vega y Luis Rafael Sánchez se conjugan las denuncias del orden simbólico racial y social que predominaba hasta la década de los 60. Sin embargo, en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá la denuncia es incompleta dado que en su obra persiste una nostalgia, similar a la lloreniana, y un afán por definirse en términos que, de acuerdo al orden patriarcal y racial anterior, son positivos. De manera que el discurso lloreniano es un discurso que en diferentes versiones continúa vigente entre los escritores puertorriqueños del

siglo XX. Es un discurso que se ha intentado borrar exitosamente por algunos escritores como Vega y Ferré. También es un discurso seminal que se ha intentado borrar sin borrarlo y que, por lo tanto, aún sigue esgrimiéndose, algunas veces de manera solapada, como arma a favor de la descolonización del Ser y Estar autorial y de la nacionalidad puertorriqueña.

## Bibliografía

- Acosta-Belén, Edna, editora. *The Puerto Rican Woman: Perspectives on Culture, History, and Society*. 2da edición. Nueva York: Praeger, 1986.
- Acosta Cruz, María. "Para que no sean adversarios: Una lectura feminista de Edgardo Rodríguez Juliá." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 7.1 (otoño 1991): 43-53.
- Ainsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Alvar, Manuel. *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987. 175-8.
- Anthias, Floya y Nira Yuval-Davis. *Racialized Bondaries: Race, Nation, Gender, Colour an class and the Anti-racist Struggle*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- Araníbar, Carlos, selección y prólogo. *Huamán Poma: Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Ediciones Rikchay, 1990.

- Arce de Vázquez, Margot. "La realidad puertorriqueña en la poesía de Llorens Torres." *Impresiones: notas puertorriqueñas*. San Juan: Editorial Yaurel, 1950.
- Arriví, Francisco. *Máscara Puertorriqueña*. San Juan: Editorial Cultural, 1971.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- , editores. *The Post-colonial Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- Babín, María Teresa. Introducción. *Obras Completas II: Prosa y teatro*. Por Luis Llorens Torres. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969. VII-XXXIII.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Balibar, Etienne. "Racism and Nationalism." *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. E. Balibar y E. Allierstein, editoras. Londres: Verso, 1991. 37-67.
- Ballagas, Emilio. *Obra poética de Emilio Ballagas*. Con un ensayo preliminar de Cintio Vitier. La Habana: Impresores Úcar García, 1955.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid y México D. F.: Siglo Veintiuno, 1995.

- Belaval, Emilio S. *Los cuentos de la Universidad (1923-1929)*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1935.
- . "El estilo poético de Luis Llorens Torres." *Boletín de Artes y Ciencias de Puerto Rico* 3.3 (julio-septiembre 1967): 483-493.
- . *Los problemas de la cultura puertorriqueña*. Prólogo de Dr. Luis Rafael Sánchez. Río Piedras: Editorial Cultura, 1977.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.
- Bhabha, Homi K. "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism." *Literature, Politics and Theory: Papers from Essex Conference 1976-84*. Eds. Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iverson y Diana Loxley. Londres y Nueva York: Methuen, 1984.
- Blanco, Tomás. *El prejuicio racial en Puerto Rico*. Estudio preliminar de Arcadio Díaz Quiñones. San Juan: Ediciones Huracán, 1985.
- Branche, Jerome. "Negrismo: Hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación." *Revista Iberoamericana* 65.188-189 (julio-diciembre 1999): 483-504.

- Brens, Víctor. "Factores que inciden en la identidad nacional." *Eme Emé Estudios Dominicanos* 13.78 (1985): 33-45.
- Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge (E.U.A.) y Londres: Harvard University Press, 1993.
- Bunge, Carlos. *Nuestra América*. Buenos Aires: N.p., 1918
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Cabanillas, Francisco. "La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá." *Cincinnati Romance Review* 12 (1993): 151-159.
- Cachán, Manuel. "En cuerpo de camisa de Luis Rafael Sánchez: La antiliteratura alegórica del otro puertorriqueño." *Revista Iberoamericana* 162-3 (enero-junio 1993): 177-186.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Traducido por Luisa Josefina Hernández. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Caraballo, Daisy. "La prosa de Luis Llorens Torres." *Luis Llorens Torres en su centenario*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.



- Caraballo Wangüemert, María M. "Rodríguez Juliá: Una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión." *Revista Iberoamericana* 58.159(abril-junio 1992): 367-378.
- Carrión, Juan Manuel, Teresa C. Gracia Ruiz y Carlos Rodríguez Fraticelli, editores. *La nación puertorriqueña: Ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- . "Etnia, raza y nacionalidad puertorriqueña." *La nación puertorriqueña: Ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. 3-18.
- . "The Construction of Puerto Rican National Identities under U.S. Colonialism." *Ethnicity, Race and Nationality in the Caribbean*. San Juan: Instituto de Estudios Caribeños, 1997.
- Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1992.
- Céspedes, Diógenes. *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora Universitaria (UASD), 1985.

- Chang-Rodríguez, Raquel. "Las armas y las letras."  
*Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana siglos XVI y XVII.* Potomac, Maryland: Porrúa Turanza, 1982.
- y Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria.* Boston: Heinle & Heinle, 1988.
- Coiscou Weber, Rodolfo. *El postumismo: sus creadores; Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avelino y Rafael Augusto Zorrilla.* Santo Domingo: Editora Libros y Textos, 1985.
- Collado, Miguel. *Apuntes bibliográficos sobre la literatura dominicana.* Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 1993.
- Contín Aybar, Néstor. *Historia de la literatura dominicana.* San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este, 1986.
- Corretjer, Juan Antonio. "Las contradicciones de Luis Llorens Torres." *Luis Llorens Torres en su centenario.* Río Piedras: Editorial de Universidad de Puerto Rico, 1983.
- . *Juicio histórico.* Nueva York: n.p., 1945.
- Coulthard, G.R. *Raza y color en la literatura antillana.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1958.

- Cuervo Hewitt, Julia. *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*. Nueva York: Peter Lang, 1988.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Dash, Michael. "In Search of the Lost Body: Redefining the Subject in Caribbean Literature." *The Post Colonial Studies Reader*. B. Aschroft, G. Griffiths and H. Tiffin, editors. Londres: Routledge, 1995. 332-335.
- Daubón, José A. *El negro José*. San Juan: Imprenta y Librería de José González Font, 1886.
- Davis, Lisa E. "La puertorriqueña dócil y rebelde en los cuentos de Rosario Ferré." *Revista Sin Nombre* 9.4 (enero-marzo 1979): 82-88.
- De Diego Padró, José y Luis Palés Matos. *J.I. de Diego Padró y Luis Palés Matos y su trasmundo poético*. Barcelona: Ediciones Puerto, 1977.
- De los Santos, Danilo. "Reflexiones sobre la identidad nacional y cultural de los dominicanos." *Eme Eme Estudios Dominicanos* 8.47 (1980): 3-16.
- Den Tandt, Catherine. "Tracing Nation and Gender: Ana Lydia Vega." *Revista de Estudios Hispánicos* 28.1 (1994): 3-23.

- De Toro, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa)." *Revista Iberoamericana* 57.155-156 (abril-septiembre 1991): 441-167.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva." *Revista Sin Nombre* 1(1970): 7-25.
- . "La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Llorens Torres." *Sin Nombre* (1975): 5-32.
- . *El almuerzo sobre la hierba (Llorens Torres, Palés Matos, René Marqués*. San Juan: Ediciones Huracán, 1982.
- , edición y notas. *El prejuicio racial en Puerto Rico* de Tomás Blanco. San Juan: Ediciones Huracán, 1985.
- , editor. *Luis Llorens Torres: Antología verso y prosa*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1986.
- . "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 229-246.
- Dietz, James L. *Historia económica de Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1989.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de Siècle Culture*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1986.

- Duchesne Winter, Juan. "Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana* 59.162-163 (enero-junio 1993): 221-237.
- Echavarría, Colón. *No hay peligro en seguirlo*. San Juan: Imprenta Puerto Rico, 1937.
- . *La epopeya de la raza*. Buenos Aires: Editorial Cultura, 1941.
- . *Tambor de negros*. Buenos Aires: Editorial Norte, 1946.
- Fabian, Johannes. "Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing." *Critical Inquiry* 16.4 (1990): 753-772.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.
- . *Piel negra, máscara blanca*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.
- Feder, Ellen K. y Emily Zakin. "Flirting with the Truth" Derrida's Discourse with 'Woman' and Wenches." *Derrida and Feminism: Recasting the Question of Women*. Eds. Ellen K. Feder, Mary C. Rawlinson y Emily Zakin. Nueva York y Londres: Routledge, 1997.
- Ferré, Rosario. *Maldito amor*. San Juan: Ediciones Huracán, 1994.
- . *Papeles de Pandora*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

- Foster, Patricia, editora. *Minding the Body*. Nueva York: Doubleday, 1994. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Vol. 1 Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Francisco, Ramón. "Vidas marginadas... Causas marginales." *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Editores Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez y Pedro Vergés. Santo Domingo: Editora de Colores, 1994.
- Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community." *New Historicism*. Ed. H. Aram Veesser. Nueva York: Routledge, 1989. 204-212.
- . "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." *Hispanoamérica* 15.45(1986): 31-43.
- Franco Pichardo, Franklin. *Los negros, los mulatos y la nación dominicana*. 8<sup>va</sup> edición. Santo Domingo: Editora Nacional, 1989.
- . *Santo Domingo: cultura, política e ideología*. Santo Domingo: Sociedad Editorial Dominicana, 1997.
- . *Historia de pueblo dominicano*. Santo Domingo: Sociedad Editorial Dominicana, 1993.
- Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- . "'Women' in Spurs and Nineties Feminism." *Diacritics* 25.2 (1995): 126-34.
- Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of*

- African American Literary Criticism*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . Introducción y editor. *Writing "Race" and the Difference It Makes*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Gattens, Moira. *Imaginary Bodies: Ethic, Power and Corporeality*. Londres: Routledge, 1996.
- Gellner, Ernest. "Nationalism and Modernization." *Nationalism*. Editado por John Hutchinson y Anthony D. Smith. Oxford, Nueva York y Oxford: Oxford U. Press, 1994.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Indias nuevas: De Cristóbal Colón a Fernández de Ovideo*. Traducido por Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica: México, 1992.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1984.
- Gilman, Sander L. *Difference and Pathology: Stereotype of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985.

---. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12.1 (otoño 1985): 204-242.

González, José Luis. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico." *Antología personal*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990. 231-278.

---. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1987.

González Pérez, Aníbal. "Ana Lydia Pluravega: Unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega." *Revista Iberoamericana* 59.162-163 (enero-junio 1993): 289-299.---

"Puerto Rico." *Handbook of Latin American Literature*. 2<sup>da</sup> edición. Editado por David William Foster. Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1992. 555-581.

---. "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana* 52.135 (abril-sept. 1986): 583-590.



- . *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa, 1983.
- González, Rubén. "El patriarcado un fantasma vencido: Las crónicas de Rodríguez Juliá." *Cupey* 9.1-2 (enero-dic. 1992): 83-97.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." *Critical Inquiry* (invierno 1981): 243-63.
- Guillén, Nicolás. *Obra Poética*. 2 vols. Compilación, prólogo y notas por Ángel Augier. Ilustraciones del autor. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Gutiérrez, Franklin. *Antología histórica de la poesía dominicana del siglo XX (1912-1995)*. Nueva York: Ediciones Alcance, 1995.
- Hartsock, Nancy. "Rethinking Modernism: Minority vs. Majority Theories." *Cultural Critique* 7 (1987): 187-206.
- Hutcheon, Linda. *A Poetic of Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Hutchinson, John y Anthony D. Smith, editores. *Nationalism*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- Incháustegui Cabral, Héctor. "Los negros y las trigueñas en la poesía dominicana." *Eme Eme Estudios Dominicanos* 4.24 (1976): 3-19.

- Irrizary, Esther. "Metahistoria y novella: *La renuncia del héroe Baltasar* de Edgardo Rodríguez Juliá. *Revista La Torre* 3.9 (marzo 1989): 55-67.
- Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Edición y notas por Margaret Whitford. Oxford, RU y Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1991.
- . *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Editorial Saltes, 1977.
- Jackson, Richard. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
- Janney, Frank. *Alejo Carpentier and His Early Works*. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.
- Johnson, Harvery L. "Nicolás Guillén: Cuban Poet of Protest." *Folio* 16 (diciembre 1984): 127-158.
- Johnson, Lemuel A. *The Devil, the Gargoyle, and the Buffoon: The Negro as Metaphor in Western Literature*. Nueva York: Kennikat Press, 1969.
- Kinsbruner, Jack. *Not of Pure Blood: The Free People of Color and Racial Prejudice in Nineteenth-Century Puerto Rico*. Durham y Londres: Duke University Press, 1996.
- Laguerre, Enrique. *Cauce sin río*. Madrid: Nuevas Ediciones Unidas, 1962.
- Lantigua, José Rafael. *Domingo Moreno Jimenes: Apóstol de la poesía*. Santo Domingo: Ediciones Taller, 1984.

- Livingston, Paisley. *Models of Desire*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1992.
- Llorens Torres, Luis. *Obras completas: poesía*. Prólogo por Carmen Marrero. Vol. 1. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.
- . *Obras completas: prosa y teatro*. Introducción por María Teresa Babín. Vol. 2. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.
- . *Artículos de Revistas y Periódicos*. 3 vols. San Juan: Editorial Cordillera, 1971.
- Lomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres: Routledge, 1998.
- López-Baralt, Mercedes. "Filí-Melé abre la muralla: Ovidio y la coherencia de la poesía palesiana." *La Torre (NE)* 7.25-28 (1993): 529-550.
- . "El extraño caso de un canon marginal: La poesía de Luis Palés Matos." *La poesía de Luis Palés Matos: Edición crítica*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 1-18.
- Lugo-Ortiz, Agnes. "Sobre el tráfico simbólico de mujeres: Homosociabilidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (Apuntes para una relectura de *El puertorriqueño dócil* de René Marqués." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 261-278.
- Magallón Anaya, Mario. "Martí: A cien años de Nuestra

- América." *Cuadernos Americanos* 27 mayo-junio 1991): 127-136.
- Marrero, Carmen. "América en la Poesía de Llorens Torres." *Revista/Review Interamericana* 4 (1974): 308-21.
- Martínez Echazábal, Lourdes. *Para una semiótica de la mulatez*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanza, 1990.
- Martínez Márquez, Alberto. "De la utopía histórica a la utopía textual: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá." *Osamayor* 4.8 (1994): 3-10.
- Martínez Masdeu, Edgar. "Mujer, hijos y ley en tres poemas de Luis Llorens Torres." *Revista del Ateneo Puertorriqueño* 1.3 (1991): 71-92.
- Marqués, René. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos: 1953-1971*. San Juan: Editorial Cultural, 1993.
- Matamoro, Blas. "Modernos, modernidad y modernismo." *Revista de Occidente* 86-87 (julio-agosto 1988): 25-39.
- Matienzo Cintrón, Rosendo. *Rosendo Matienzo Cintrón: Orientador y guardián de una cultura*. 2 tomos. Editada por Luis M. Díaz Soler. San Juan: Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1960.
- Mattalía, Sonia. *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1996.
- Meléndez, Concha y Antonio S. Pedreira. "Luis Llorens Torres: El poeta de Puerto Rico." *Revista Bimestre Cubana* (1933): 330-52.

- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. Buenos Aires: Ediciones Flor S.R.L., 1990.
- Miñambres, Matías P. "Tuntún de pasa y grifería: perpetuación de estereotipos euroetnológicos en el discurso poético afroantillano de Palés Matos." *Chasqui- Revista de literatura latinoamericana* 22.2 (1993): 73-84.
- Mir, Pedro. *Poesías (casi) completas*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1994.
- . *La gran hazaña de Limber y después de otoño*. Santo Domingo: Ediciones Sargazo, 1977.
- Mora, Gabriela. "Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Eds. Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.
- Morales, Jorge Luis, editor, selección, introducción, notas y glosario. *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. San Juan: Editorial Universitaria, 1976.
- Moraña, Mabel. "José Enrique Rodó." *Historia de la literatura hispanoamericana: Del neoclasicismo al modernismo*. Vol. 2. Coordinador Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1987. 655-65.
- Morejón, Nancy. "Transculturación y mestizaje en Nicolás Guillén." *Casa de las Américas* 22.132 (1982): 63-86.

- Moscovici, Claudia. "Decolonizing and Recolonizing Female Sexuality; Sex, Gender, and Phalocentric Economies of Sexual Difference." *Erotisms*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1996. 92-103.
- Moulin, Sylvie. "Mujer demoníaca y mujer diosa en *Tuntún de pasa y grifería*." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 92-93 (1986): 90-96.
- Moya Pons, Franks. *Bibliografía de la literatura dominicana (1820-1990)*. 2 vols. Santo Domingo: Imprenta Amigo del Hogar, 1997.
- Núñez, Apolinar. "El antillanismo en Llorens." *Luis Llorens Torres en su centenario*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
- Oostrum, Duco van. *Male Authors, Female Subjects*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- Ortiz, Fernando. *Los negros brujos: Apuntes para un estudio de etnología criminal*. Prólogo por Alberto N. Pamies. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Palés Matos, Luis. *Luis Palés Matos: Poesía Completa y Prosa Selecta*. Edición, prólogo y cronología por Margot Arce de Vázquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . *Luis Palés Matos, Obras (1914-1959)*., 2 vols. Edición, prólogo, cronología, notas y variantes por Margot Arce de Vázquez. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.

- Paz, Octavio. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil, n.d.
- Pérez Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Pietersen, Jan Nederveen. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Prescott, Laurence E. *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, 1985.
- Puleo, Alicia H. *Conceptualización de la sexualidad e identidad femenina: Voces de mujeres en la Comunidad Autónoma de Madrid*. Universidad Complutense de Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas, 1994.
- Quintero, Angel G. "Clases sociales e identidad nacional; notas sobre el desarrollo nacional puertorriqueño." *Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton)*. San Juan: Ediciones Huracán, 1981. 13-44.
- Reyes, Edwin. "La décima en Luis Llorens Torres." *Luis Llorens Torres en su centenario*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
- Ríos Ávila, Rubén. "La raza cómica: identidad y cuerpo en

- Pedreira y Palés." *La Torre (NE)* 7.27-28 (1993): 559-576.
- . "La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana* 59.162-163 (enero-junio 1993): 203-219.
- Rivas, Mercedes. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990.
- Rivera Casellas, Zaira O. "Cuerpo y raza: En el ciclo de la identidad negra en la literatura puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* 65.188-189 (Julio-Diciembre1999): 633-347.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de la literatura puertorriqueña*. Vol. 2. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Rodríguez Castro, María Elena. "Las casas del porvenir: Nación y narración en el ensayo puertorriqueño." *Revista Iberoamericana* 162-163 (ene-jun 1993): 33-54.
- . "Memorias conjeturales: Las crónicas mortuorias." *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 65-94.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. San Juan: Ediciones Huracán, 1983.



- . *La renuncia del héroe Baltasar*. 2<sup>da</sup> ed. San Juan: Ediciones Cultural, 1986.
- . *La noche oscura del Niño Avilés*. San Juan: Ediciones Huracán, 1984.
- . *Una noche con Iris Chacón*. San Juan: Editorial Antillana, 1986.
- . *Puertorriqueños: Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, Editorial Playor, 1988.
- . *El cruce de la Bahía de Guánica*. San Juan: Editorial Cultural, 1989.
- Roig, Monserrate. *¿Tiempo de mujer?* Barcelona: Plaza S. Janes, 1981.
- Rosa Nieves, Cesáreo. *Diapasón negro: Poemas*. San Juan: Editorial Campos, 1960.
- Rosa, William. "'La última aventura del Patito Feo' o las posibilidades de un símbolo." *Revista de Estudios Hispánicos* 22.2 (Mayo 1988): 53-61.
- Rosado Ramos, Marie. *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: La cuentística de los setenta*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1995.

RoseGreen-Williams, Claudette. "The Myth of Black Female Sexuality in Spanish Caribbean Poetry: A Deconstructive Critical View." *Afro-Hispanic Review* 12.1 (primavera 1993): 16-23.

---. "Rewriting the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's "Mujer Negra."" *Afro-Hispanic Review* 8.3 (septiembre 1989): 7-13.

Roses, Lorraine Elena. "Las esperanzas de Pandora: Prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré." *Revista Iberoamericana* 59.162-163 (enero-junio 1993): 279-287.

Roy-Fequiere, Magali. "The Nation as Male Fantasy: Discourse of Race and Gender in Emilio Belaval's *Los cuentos de la Universidad*." *Ethnicity, Race and Nationality in the Caribbean*. Editado por Juan Manuel Carrión. San Juan: Instituto de Estudios Caribeños, 1997.

Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Traducido por Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996.

---. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1979.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.

---. "Fortunas y adversidades del escritor

- latinoamericano." *Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Edición, compilación y prólogo, Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer. Nueva York: Ediciones del Norte, 1989. 23-37.
- . *En cuerpo de camisa*. 5<sup>ta</sup> ed. San Juan: Editorial Cultura, 1990.
- Seda Bonilla, Eduardo. *Requiem por una cultura: Ensayos sobre la socialización del puertorriqueño en su cultura y ámbito del poder neocolonial*. Río Piedras: Ediciones Bayoán, 1972.
- Seed, Patricia. "Colonial and Postcolonial Discourse." *Latin American Research Review* 26.3 (1991): 181-200.
- Silén, Iván. *La poesía como libertá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Smith, Anthony D. *Nationalism in the Twentieth Century*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Smith, Anthony D. y John Hutchinson, editores. *Nationalism*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Stone, Merlin. *The Paradise Papers: The Supresión of Women's Rites*. Londres: Virago, 1976.

- Summer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California, 1991.
- Suro, Rubén. *Poemas de una sola intención*. Recopilados y anotados por Pedro Conde. Santo Domingo: Editora Taller, 1978.
- Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1985.
- Todorov, Tzvetan. " "Race," Writing, and Culture." *Writing "Race" and the Difference It Makes*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Torres, José G., edición y prólogo. *Rubias y trigueñas*. N.p.: n.p. 1895
- Torres-Saillant, Silvio. *Caribbean Poetics: Toward and Aesthetic of West Indies Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Valdés-Cruz, Rosa E. *La poesía negroide en América*. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1970.
- Valverde, Leticia. "El mito heroico, expresión arquetípica de la búsqueda del sí mismo." *Kañina, Rev. de Artes y Letras* 11.2 (1987) 139-145.

- Veesser, Aram H, edición e introducción. *New Historicism*. Nueva York: Routledge, 1989. ix-xvi.
- Vega, Ana Lydia. *Cuentos calientes*. México, D.F.: Difusión Cultural UNAM, 1992.
- . *Encancararublado*. 4<sup>ta</sup> ed. San Juan: Editorial Antillana, 1990.
- . *Pasión de historia*. 4<sup>ta</sup> ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
- Villanueva Collado, Alfredo. "Filí Melé: Símbolo y mujer en la poesía de Luis Palés Matos e Iván Silén." *Revista Chicano-Riqueña* 10.4 (1992): 47-54.
- Vizcarrondo, Fortunato. *Dinga y Mandinga*. 4<sup>ta</sup> ed. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1983.
- White, Clement A. *Decoding the Word: Nicolás Guillén as Maker and Debunker of Myth*. Miami: Ediciones Universal, 1993.
- Williams, Lorna Valerie. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia y Londres: University of Missouri Press, 1994.
- Wilson, Leslie N. *La poesía afroantillana*. Miami: Ediciones Universal, 1979.

- Young, Anne Venture. *The images of Black Women in 20<sup>th</sup> Century South America Poetry: A Bilingual Anthology*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1987.
- . "Black Women in Hispanic American Poetry: Glorification, Deification and Humanization." *Afro-Hispanic Review* 1.1 (enero 1982): 23-28.
- Zaglul, Jesús M. "Para seguir releyendo, haciendo y recontando la identidad cultural y nacional dominicana: pistas e interrogantes." *Estudios Sociales* 25.89-90 (1992): 133-156.
- Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso descubre su trasero: El negro en la cultura puertorriqueña*. Vol. 2. Humacao, Puerto Rico: Editorial Furidi, 1975.

CURRICULUM VITAE

PERSONAL: Carmen J. Jiménez Pizarro

EDUCATION: Ph.D., The Pennsylvania State University, Spring 2002

Portuguese Language and Culture, July 1994

University of Oporto, Portugal

M.A. University of Utah, 1994

B.A. University of Puerto Rico, Magna Cum

Laude, 1987

Certificate in Hispanic Studies, December 1985

Fundación José Ortega y Gasset, Toledo, Spain

DISSERTATION: Literatura y neocolonialismo: El caso de Luis Llorens  
Torres"

Director: Prof. Julia Cuervo-Hewitt

TEACHING INTERESTS: All levels of language instruction including  
Spanish Language and Composition, and Spanish Colonial Literature,  
Spanish American Literature of the 19th and 20th Centuries, Hispanic  
Caribbean Literature, Afro-Hispanic Literature

TEACHING EXPERIENCE:

- University of Utah 1992-1994  
Spanish 101, 102, 103 First Year Spanish
- The Pennsylvania State University 1994-1998  
Spanish 3 Intermediate Spanish I  
Spanish 100 Intermediate Grammar and Composition  
Spanish 110 Intermediate Conversation  
Spanish 200 Intensive Grammar and Composition
- University of Utah 2000-2001  
Spanish 3060 Advanced Grammar and Composition  
Spanish 4560 Spanish American Civilizations and Culture
- Salisbury University, Maryland 2001-Present  
Span 101, 102 First Year Spanish  
Span 310 Oral and Written Composition  
Span 312 Advanced Conversation  
Span 400 Advanced Stylistic