



**Homenaje a
JULIO CÉSAR LÓPEZ
y
CARMEN ALICIA CADILLA**

REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES



Año 9 - N° 9, Vol. 2 • Julio 1994 - Junio 1995



**UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RIO PIEDRAS
FACULTAD DE ESTUDIOS GENERALES**

© Copyright 1994

**Portada : Un futuro incierto,
Escultura en madera y metal, por Juan Abreu**

Tipografía:
Victoria Torres
P.O. Box 3266
Carolina, PR 00628-3266

Impreso:
División de Impresos
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras, Puerto Rico

REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
de la FACULTAD DE ESTUDIOS GENERALES
del RECINTO UNIVERSITARIO de RÍO PIEDRAS

AUTORIDADES

Dr. NORMAN MALDONADO, Presidente
Dr. EFRAÍN GONZÁLEZ TEJERA, Rector

ADMINISTRACION

Dra. SYLVIA RIVERA VIERA, Decana
Dra. CARMEN A. PÉREZ-HERRANZ, Decana Auxiliar
Asuntos Académicos
Sr. ENRIQUE COTTO VEGA, Decano Auxiliar
Asuntos Administrativos
Sra. EVELYN MARTÍNEZ, Decana Auxiliar
Asuntos Estudiantiles

DIRECTOR

Dr. ERNESTO ÁLVAREZ

JUNTA DE REDACCION

Dra. LILIANA COTTO, Bachillerato E. G.
Prof. CARMEN ACEVEDO RÍOS, Ciencias Biológicas
Prof. AMÍLCAR FOURNIER, Ciencias Físicas
Dr. PEDRO ÁLVAREZ RAMOS, Ciencias Sociales
Dr. ISABELO ZENÓN, Español
Dr. ROBERTO GUTIÉRREZ LABOY, Humanidades
Prof. ROSEMARIE NIEMIEC-CRUZ, Inglés

OFICINA DE PUBLICACIONES E. G.

ÍNDICE

VOLUMEN 2

RECONOCIMIENTO A JULIO CÉSAR LÓPEZ

Mensaje del Dr. Juan R. Fernández, Ex-Rector de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras	9
<i>Marcos Reyes Dávila</i> , Discurso de Reconocimiento a Julio César López	12
<i>Josemilio González</i> , Siete estancias de amor y belleza en el crear poético de Julio César López	17
<i>Francisco Matos Paoli</i> , Carta a Julio César López	48
<i>Julio César López</i> , Antología Poética Mínima	55

FILOSOFÍA

<i>Roberto Gutiérrez Laboy</i> , Análisis Metaético de Moral Social de Eugenio María de Hostos	89
--	----

CIENCIAS

<i>Amílcar Fournier</i> , Algunas notas en torno a la Paradoja de Hempel y su pertinencia para la ciencia fáctica	143
<i>Fernando J. Noriega Castillo</i> , El problema del método científico y el logro de metas en el proceso enseñanza-aprendizaje en las Ciencias Físicas	159

CIENCIAS SOCIALES

<i>Waldemiro Vélez Cardona</i> , Las Empresas Multinacionales: crítica de un concepto y de un enfoque equivocado	179
<i>Luis Ferrao y Libia González</i> , El exilio republicano español en Puerto Rico y las relaciones entre España y Puerto Rico en 1950	204

LITERATURA

<i>Arsenio Suárez</i> , Los versos sencillos de José Martí	227
<i>Luz Virginia Romero</i> , El otro Luis Palés Matos	239
<i>Virgilio Colón León</i> , ¿El general en su laberinto o el general en su historia?	248
<i>Noraida Agosto</i> , Vives: Misogynist or Feminist?	252
<i>Judith Castro</i> , Themes in Annie John	257

HOMENAJE PÓSTUMO A CARMEN ALICIA CADILLA

<i>Magaly Quiñones</i> , Ayes de un ruiseñor (poema)	261
<i>Ernesto Álvarez</i> , Carmen Alicia Cadilla, Criatura Astral –su poesía–	265
<i>Carmen Alicia Cadilla</i> , Poesía Selecta	315
<i>Isabel Freire de Matos</i> , La poesía para niños de Carmen Alicia Cadilla	360

RECONOCIMIENTO
A
JULIO CÉSAR LÓPEZ



REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS, 1994



Julio César López

**Mensaje del Dr. Juan R. Fernández,
Ex-Rector del Recinto de Río Piedras,
en el ACTO DE RECONOCIMIENTO al
Profesor JULIO CÉSAR LÓPEZ,
Director del Instituto de Estudios Hostosianos.**

*Museo de la Universidad de Puerto Rico
10 de Marzo de 1994*

Para quien quiere la patria —¿y podrá haber quién no?— los exilios ya sean voluntarios o impuestos son fuente de aflicción. A las angustias que es dable anticipar cuando se sigue la ruta que lleva al alejamiento se añaden penas, las cuales, por imprevistas, causan todavía mayor tristeza. El no poder participar directa y personalmente en este merecido y oportuno reconocimiento que hoy se hace a quien tan extraordinariamente bien se lo ha ganado, constituye para mí una de esas penas que por imprevistas se tornan más dolorosas.

Intuyo que a los amigos y amigas reunidos en el Museo el jueves 10 de marzo —dos días antes del 91 Aniversario de nuestro Recinto— no es mucho lo que tenga que decirles sobre el homenajeado de esta noche.

Permítanme hacer breves referencias tan sólo a algunas intimidades aunque ellas puedan hacerle sentir algo incómodo por constituir algo así como una agresión a su tan exquisito sentido de humildad.

La metamorfosis del Comité para la Celebración del Sesquicentenario del Nacimiento de Eugenio María de Hostos para convertirse en el Instituto de Estudios Hostosianos, fue un proceso exigente y difícil. No es posible entrar en detalles, pero sí es necesario reconocer los esfuerzos de tres personas sin cuyo concurso la labor no hubiese sido exitosa. Me refiero en primer término, y como corresponde, al queridísimo amigo y compañero Manuel Maldonado-Denis, Presidente del Comité; al ingeniero José E. Custodio, entonces Presidente del Consejo de Educación Superior y al licenciado Fernando E. Agrait, Presidente de la Universidad. Naturalmente, junto a éstos estuvieron otros amigos, tanto miembros del Comité del Sesquicentenario como fuera de él, cuya participación fue igualmente importante. Entre éstos debemos destacar a don José Ferrer Canales y a nuestro homenajeado de esta noche.

Si bien aquél fue, como dijimos, un proceso exigente y difícil, una vez culminado con la creación del Instituto y su adscripción a la Oficina del Rector comenzaba la verdaderamente complicada y rigurosa tarea de ponerlo a funcionar al nivel de excelencia que la figura, cuyo nombre lleva, requiere y exige.

Ante la magnitud de lo que ahora correspondía realizar, el proceso de creación del Instituto, con todo lo difícil que había sido, parecía ahora sencillo, simple, hasta fácil. Fue en aquel momento que surgió la figura de nuestro homenajeado, quien aceptó el reto. De allí en adelante la gran mayoría de la comunidad universitaria, tanto en Puerto Rico como fuera de aquí, y el pueblo en general sólo saben de la excelente labor realizada por el Instituto en diversas tareas, pero teniendo siempre como centro fundamental la ingente misión de reeditar las obras completas de Hostos. Lo que no se conoce tan bien es el trabajo, la dedicación, las zozobras, luchas, desalientos y frustraciones que tal labor ha entrañado. El establecer y poner a funcionar el Instituto con el nivel de excelencia logrado, ante incertidumbres presupuestarias y dificultades burocráticas mayores, se debe, sin duda alguna, a las compañeras y compañeros que allí laboran, pero sobre todo a su fundador y primer director.

Ciertamente, la tarea ha requerido del temple y la entereza de un ser humano excepcional, de un funcionario que nunca hizo requerimiento alguno que fuera irrazonable, de un compañero que cuando comprendía no era posible atender algún justo planteamiento

que nos hacía, sufría junto a nosotros el tener que enfrentar la dura realidad que lo impedía; del universitario que frente a todo sabía mantener su hidalguía, sabía diferir y sabía que la lealtad a la obra por realizar debía estar por encima de todo.

Por eso no me es posible evitar la desazón y pesadumbre que me causa la imposibilidad de estar presente en este tan justiciero acto. Desde la distancia en espíritu y alma me uno a ustedes al decirle a nuestro homenajeador: ***Ningún hombre más fuerte que el hombre que cumple con su deber; ningún hombre más grande que el hombre que se vence a sí mismo por cumplir con su deber; ningún hombre sublime, sino el hombre que... jamás falta a sus deberes.***

Parecería que con su sin igual visión en estas palabras el Maestro Eugenio María de Hostos se estuviera refiriendo al Fundador y Primer Director del Instituto de Estudios Hostosianos de la Universidad de Puerto Rico, al compañero, al amigo, al hermano, Julio César López, a quien hoy damos el más efusivo y sincero abrazo al decirle: Gracias, Julio César, muchas gracias.

Firmado:
Juan R. Fernández

RECONCOMIENTO A JULIO CÉSAR LÓPEZ

Marcos Reyes Dávila

Damas y caballeros, estimados invitados presentes esta noche, permítanme que me desabroche hoy de protocolos y salude primeramente a Julio César López y a su familia. Pensamos –antes– iniciar –ahora– en este momento, un reconocimiento a Julio César López... y hemos fallado. La excelente presentación del último tomo de las obras de Hostos, editado por el Instituto de Estudios Hostosianos –y le damos nuestras más vivas gracias al compañero doctor Félix Córdova Iturregui por su excelentísimo trabajo– fue ya un acto de reconocimiento. A decir verdad, como se debe, me parece que el acto comenzó con la llegada del primero de ustedes, y que el reconocimiento transita en homenaje en la medida en que ha llegado cada uno.

Saludamos efusivamente a todos, especialmente a la profesora Flavia Lugo, representante del Rector; al expresidente de la Universidad de Puerto Rico, Lcdo. Fernando Agrait; al compañero Juan Mari Bras, ciudadano de Puerto Rico; a María Asunción, Viuda de Hostos; al poeta nacional de Puerto Rico, Francisco Matos Paoli; a Doña Isabelita Freire; al Dr. José Ferrer Canales, Maestro; y a todos los distinguidos homenajeados. (...)

Los hemos invitado a un reconocimiento al profesor López, o sencillamente Julio César, como prefiere llamarlo el corazón encariñado, por su labor sobresaliente como Director del Instituto de Estudios Hostosianos. En esto también hemos fallado. Porque a esta convocatoria han venido muchos de ustedes motivados por distintas

razones personales, y porque Julio César no es un hombre de piezas separadas, sino una integridad, un hombre hostosianamente completo, como quería Hostos que fuesen hombres y mujeres.

Si bien es cierto que Julio César ha hecho aportaciones significativas en las numerosas actividades en las que en apariencia ha repartido su vida, también es cierto que, tal vez, el secreto de su abundante cosecha ha estado precisamente en no haberse repartido, sino en haberse dado entero y por entero en todas las ocasiones. Sin embargo, no puedo eludir destacar la importancia de la labor de Julio César en el Instituto de Estudios Hostosianos, no porque la formalidad exija atenerse al programa o porque sea yo el nuevo Director, sino porque a mi juicio, y a pesar de lo señalado antes, de alguna manera Julio César parece haber sido designado por los astros para fundar esta institución. Y eso hay que destacarlo. (...)

Los astros inclinan el albedrío, dijo Calderón. Y Julio César, precisamente, nació como los libros. Vean si no la empastadura dura, bien cosido y bien pegado para mantenerse junto y coherente siempre consigo mismo, lleno además de palabras y bueno para la tertulia en torno a una tacita de café. Si alguno de ustedes al verlo pone en duda lo de la empastadura dura, considere lo siguiente: Julio César se educó con amor a la patria riiqueña, como decía Manrique Cabrera; se mostró indócil y rebelde desde su juventud, por respeto a sus principios, y por amor a su gente; se reveló desde joven lúcidamente crítico, audazmente penetrante, *perito* en la ponderación de los múltiples factores que determinan los fenómenos culturales; se fraguó un carácter recio, aunque la ternura de ese jardín de niños que lo habita lo enmascare al ojo torpe; se forjó, como decía, un carácter curtido en un vivir contra la corriente de los sobornos sigilosos que compran con sus numerosas máscaras conciencias, compromisos, silencios...

No le temió al exilio: lo usó para crecerse. Regresó más ampliamente americanizado –pero de la América Nuestra, quiero decir. Su vida ha sido otro Bayoán peregrino de lo externo y de lo interno con la misma vocación decidida de éste; su vida ha sido un prolongado aprendizaje que no descuidó los aspectos más técnicos, al colocarlo la vida como colaborador en la edición crítica de ese otro Aconcagua americano que es el venezolano Andrés Bello. Julio César aunó a lo innato su voluntad nonata para desarrollar su vida como un campo de cultivo de numerosos surcos simultáneos. Con la preparación del eru-

dito, la videncia y el fino hilar de los poetas, el amor y la compasión de los verdaderos maestros de la vida, y con la jovialidad del niño de corazón que enamora a todos, Julio César abonó el surco de los astros, que, como dijo Calderón, *inclinan el albedrío pero no lo fuerzan*.

De esa manera, al regresar a Puerto Rico y surgir el proyecto de esta reedición de las obras de Hostos como parte de la Celebración del Sesquicentenario de su natalicio, Julio César fue la opción lógica, el recurso natural. El Comité que surgió de las manos limpias de Manolín Maldonado-Denis –tan presente hoy aquí como cualquiera de nosotros–, José Ferrer Canales, y Juan Mari Bras –entre otros nunca olvidados compañeros– no lo pensó dos veces. Hizo bien.

Julio César ideó un nuevo modelo de obras completas. Operaron en ello sus funciones, el poeta, creador y visionario que es Julio en armonía con el crítico. De su mano hemos visto surgir cinco tomos de las nuevas obras completas; otro que dejó en imprenta; otro que quedó prácticamente con todos sus auxilios y herramientas.

Pero el Instituto ha patrocinado y editado también otras publicaciones. Así, por ejemplo, el último libro publicado en vida por Josemilio González, que ganó premios póstumos; un libro sobre Hostos y Martí de José Ferrer Canales; dos ediciones para niños, jóvenes y adultos, de aforismos de Hostos; un libro de la Dra. Irma Rivera sobre el tema de la mujer en Hostos; otro de la Dra. Gabriela Mora sobre la educación científica de la mujer; otro de Anaida Pascual Morán sobre Hostos como precursor de la educación por la paz; tres cuadernos y cuatro boletines, amén del socorro brindado y los materiales prestados o cedidos a numerosas revistas que como la del *Instituto de Cultura Puertorriqueña*, *Exégesis* y *Talleres*, publicaron números monográficos sobre Hostos. Otros libros importantes se confeccionaron en el Instituto o por Julio César López: una Antología de la obra literaria selecta de Hostos que publicó la Editorial venezolana Ayacucho; otra que termina de editar el Instituto de Cultura Puertorriqueña con el título de **Los rostros del camino**; otra titulada **Hostos y la idea de América** que no alcanzó a ser financiada por la Comisión del V Centenario a pesar de haber sido aprobada; y el magno volumen que recoge las ponencias del *Primer Encuentro Internacional Sobre el Pensamiento de Hostos* y que –buenas noticias– circulará muy pronto bajo el sello de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico con el título: **Hostos: sentido y proyección de su obra en América**.

Pero esta obra publicada que puede constatarse fácilmente en cualquier fichero bibliográfico es apenas la cabeza de un glaciar, de un inmenso “iceberg”. Los libros, para el que no los lee y sólo los pospone y anaquea, no revelan la urdimbre de su confección, la labor de investigación y búsqueda por tres continentes, el cotejo de los originales, los talleres de clasificación de materiales sin cuenta, la transcripción ardua y rompecabezas, la aventura de desentrañar sentido, las numerosas puertas a donde se ha acudido en busca de información y auxilio, un movimiento, en suma, amplio y grande de rescate y sintonía, de erudición y poesía, en pos de lo perdido, cada día más cerca del hombre vivo que fue Hostos, cada día más próximo a su presencia viva, a su imagen palpitante. Tal ha sido la pasión puesta en esta antropología interminable, que algunas veces presentí que se escondía Hostos vivo tras una puerta del Instituto.

Tal vez lo anterior dé idea de por qué conocer a Julio César sea como ir de viaje a un lugar utópico. Si su nombre lo vincula con un calendario, tal vez sea porque él mismo es como una temporada de la vida. Y si tiene nombre de césares, acaso sea porque es hombre agosto y frutal como un ausubo.

Admirado y amado por ese trío de compañeras de trabajo que tuvieron la fortuna de compartir estrechamente con este abogado de la luna, que no se resignan a su ausencia y cuya intensa emoción cohíbe y aparta esta noche por las esquinas –Vivian Quiles Calderín, Christie Capetta Suro y Marta Rivera Malavé–, ellas y yo, y de seguro muchos de ustedes también, hemos asistido como a una contemplación, a la serenidad que se expande y engrandece como alma llanera, como bahía, como las gaviotas de su lago de Cidra, o como a un simple remanso, a un ser que es el puro acogimiento y que no se agota jamás en el abrazo...

Julio César, acosado por varias fuerzas, renunció muy a su pesar el pasado 18 de enero a la dirección del Instituto que fundó y creó como una de sus criaturas más amadas. La Junta Asesora del Instituto tuvo a bien recomendarle al Rector Efraín González Tejera, que se me designara sustituto. Tal vez no sea pertinente comentar que nadie me preguntó si aceptaba, y si alguien preguntó por mi parecer, nunca esperó respuesta.

He llegado hasta aquí arrastrado por un derrumbe bajo mis pies que no me ha permitido oponerme a viva voz a lo que se me presentó

como un deber. Con esta tarea se me ha puesto a luchar contra un coloso, a luchar contra la piedra cansada que derrotó el ímpetu inca que elevaba rocas a las cumbres, como dice Garcilaso. Me preocupa saber imposible que se ajusten a mis pies los zapatos gigantes de este hombre, porque ponerme a emular a Julio César es una injusticia que se comete contra mí. Gobernado por aquella forma del conocer que Aristóteles llamó razón poética; antiacadémico e informal por naturaleza; armado como Baudelaire de esas alas que sirven para el vuelo, pero que en el suelo impiden caminar, hago aquí, ahora, un retrato -íotro!- de mi impropiedad. Y si irrumpe de esta manera intempestiva esta nota personal es porque eso somos, Julio, personas que saben que el verdadero agradecer desborda toda formalidad.

Dejo abierta ahora la tribuna, Julio, a un desfile ceñido de amigos que apenas se anunció tímidamente y sin aspavientos que procederíamos a ofrecerte este reconocimiento, han acudido, casi autoconvocados, como un nutrido clan de deudos. Acudimos porque todos admiramos espontáneamente lo que se levanta, lo que vence la resistencia de las innumerables fuerzas negativas que como la gravedad tratan de avasallarnos. Admiramos lo que se erige -como tú-; la verticalidad perfecta del obelisco que libre de lastres señala cielos o vuela por la fuerza de su pureza; admiramos tu calidad de asta perfecta para izar nuestra bandera. Sabemos que en tu nobleza de sangre eres remilgoso, refractario a los homenajes, porque tu vida ha sido servicio, *ara y no pedestal*, como decía Martí. Pero considera, Julio, que en el fondo sólo cumplimos con uno de los deberes señalado por Hostos en el *Tratado de moral*: el deber de gratitud. ¿Recuerdas?

Cito:

A medida que se extiende esta relación de gratitud a la universalidad de los hombres, va haciendo más vigorosa la fuerza de la dignidad humana, del tal modo que el hombre que vivamente siente la gratitud que (a la humanidad) debemos (por sus incesantes beneficios), es el más humano.

El más humano, Julio. Julio, el más humano. Abogaremos 2,000 años, como buenos cristianos, por tu regreso. Decir gracias de este modo es, Julio, tu homenaje. Esperamos no haberte fallado en esto.

SIETE ESTANCIAS DE AMOR Y BELLEZA EN EL CREAR POÉTICO DE JULIO CÉSAR LÓPEZ

José Emilio González

La obra lírica de Julio César López lo consagra como una de las voces más puras de la poesía puertorriqueña en el siglo veinte. Es cierto que comienza a publicar tardíamente —hacia 1972— sus libros de poesía, pero no se debe pensar que su creatividad es de poco antes. Me consta que Julio César López ha sido un estudioso de toda la vida, un lector voraz; que su formación literaria ha sido cuidadosa e intensa.

Cuando llegué a conocer más de cerca a Julio César, a principios de la década del cincuenta, me di cuenta de que estaba dialogando con uno de los hombres más inteligentes que he conocido, pero aún más con una persona de una cultura literaria extensísima, con un pensador estético, con una exquisita sensibilidad y con un gran ser humano. Los textos literarios que para aquella época me enseñó, sobre todo ensayos y crítica, me parecieron excelentes. De modo que no me sorprendí nada el día en que me reveló que estaba escribiendo versos. De antemano di por sentado que serían muy buenos. Tenía y tengo plena confianza en sus juicios y su sentido de exigencia y autocrítica. Como es natural y lógico, entre sus miles de versos y centenares de poemas, hay sus momentos cenitales y otros que no lo son tanto. Sería una rareza encontrar algo mal escrito, alguna cosa que delatara descuido. Siempre hay dignidad en su dicción.

En este trabajo me propongo hacer breves enfoques sobre los siete cuadernos que Julio César ha publicado hasta la fecha, a los que llamo *Siete estancias de amor y belleza*. Pero debo poner énfasis en que la obra de Julio César López está lejos de haber sido terminada. Es una poesía en estado de perpetua ebullición. Así que espero que podamos seguir disfrutando de estos cuadernos por mucho tiempo todavía.

En *Fogatas del tiempo* (1972), libro esencial de Julio César López, éste ya se revela como un verdadero artista. Nos presenta una poesía ya cristalizada. Desde el primer poema de este libro, titulado *Velas*, el autor dibuja un drama existencial mediante la reconstrucción imaginativa de escenas o situaciones.

*Cuando le llegó la vela encendida
para alumbrar su muerte, recordó,
con la angustia del hueso
añorante de su piel,
la fuerza desplegada de su soplo
para apagar las velas de sus cumpleaños.*

Éste es uno de los procesos frecuentemente involucrados en la creación de Julio César.

La percepción que tiene el poeta de los problemas del hombre contemporáneo, y que será uno de los grandes motivos de su obra, se despliega con gran impacto en la composición titulada *Aviones*. Al final se abre paso una intención moralizante.

Otro rasgo característico, que el lector encontrará en la obra poética de Julio César López, es “esa mirada viajera” de que nos habla en el poema *Ciudad*. Esa misma mirada la encontraremos más tarde en su último libro *Poemas de tránsito y otras dolencias*.

*Mi mirada viajera
se construye
andenes infinitos
en la persecución
de lejanas comarcas...*

Yo añadiría que los ojos de Julio César persiguen no sólo lejanas comarcas (poemas en Ecuador y en México, por ejemplo), sino cercanas también (Venezuela). Su sensibilidad visionaria se deleita en los cambios de perspectivas y en los mirajes de las distancias:

*Yo llegaré tan sólo
cuando con mi llegada
el párpado clausure
esta demente movilidad
de imágenes
en el cuenco vidrioso
de mis ojos.*

(*Ciudad*)

En *Versiones del insomnio* el poeta levanta un verdadero torbellino de imágenes, con palabras que evocan planos muy alejados entre sí. Alcanza efectos sorprendentes, parecidos a los de la poesía surrealista.

Creo que en *Versiones del insomnio* y en *Nocturno*, Julio César se aproxima a una experiencia neorromántica, utilizando imágenes de factura vanguardista. Por ejemplo:

*Crucigrama de sombras
foguenado el lecho
de la noche.
En laberinto de cristales rotos
he perdido los rumbos
fustigando relojes
como un ciego estrujador
de párpados.*

(*Nocturno*)

Pero Julio César López no se detiene en la contemplación de la imagen sensible, sino que da un paso adelante y le añade una dimensión meditativa:

*¿Por qué no habrá
una noche sin remos
y sin olas
para encallar
definitivamente
todo el amor del hombre?*

El efecto de la estructura del verso es destruído y éste es substituído por cláusulas que no tienen tanta riqueza rítmica.

En estos primeros libros publicados por Julio César López podemos notar también el cultivo del poema brevísimo, otra práctica de Vanguardia, como lo hicieron Ezra Pound, Evaristo Ribera Chevre-mont y Juan Antonio Corretjer. He aquí una muestra:

MIRADA

*Hojita seca
que el río zarandea:
balsa de mis ojos
en la tarde deshojada
por la inclemencia
de tus manos.*

Éste es un buen ejemplo de “instantaneísmo lírico”. Podemos comprobar otras instancias en *Petición* y *Camino*.

Taller es uno de esos poemas cumbres que solemos disfrutar en los libros de Julio César. Es una sola creación en cuatro partes o cuatro poemas que forman un solo homenaje a su señor padre, Don Hipólito López Argüeta. Siento mucho no tener tiempo disponible para analizar en detalle esta obra hermosa y conmovedora. Sólo citaré un pasaje:

*Aquellas manos espesas de ternura
madejando las hebras
en triple diapasón de la costura,
haciendo del nudillo final,
en el cerco ahíto de obliteraciones,
la blanca dentadura del zapato*

*que ríe o muerde a piedra, tierra o cielo,
en la niebla o la luz de los itinerarios.*

Junto con la reverberación del sentimiento, admiro esa óptica que hace resaltar el pormenor significativo. Por medio de las reconstrucciones analítico-imaginativas de objetos, Julio César logra dar una impresión totalizadora del ambiente.

Ese espíritu de la *charitas* cristiana palpita también en *Loca en Piñones*, en donde Julio César nos entrega el primero de esos retratos de tipos humanos o de amigos que suelen aparecer en sus libros. *Loca en Piñones* nos traza con eficacia caracterizadora el perfil de esta figura popular. Ternura y compasión brillan en estos versos. Por ejemplo, en los siguientes:

*Tienes la muñequita
entre tus brazos
creyéndote ella misma
en tu demencia.
La meces tiernamente
con un regusto
de madre
que no fuiste
y tus brazos oscuros
se iluminan
como hamaca del alba.*

A veces, como en *Constelación*, el poeta deriva hacia un conceptualismo barroco.

*Así fue desde mi infancia
cuando una trilogía monárquica
descargaba en enero
sus racimos astrales
para el Niño.*

En este poema, como en *Sol*, en *Velas* y en *Versiones del insomnio*, el drama existencial desmelenada un chisporroteo de imágenes nuevas. Al mismo tiempo brota el surtidor del pensamiento que dota de hondura

al nivel sensorial:

*Deja, ¡Oh sol de las tinieblas!
que la noche prolongue
la luz de sus tejidos
y me diseñe
la más perfecta esfera
de silencio
para el reloj sin tiempo
de mi angustia.*

(Sol)

El libro **Fogatas del tiempo** podría terminar con ese perfecto autorretrato de *El Poeta* que remata con las siguientes palabras lapidarias:

*Esponjaba universos
en la febril pantalla
de sus ojos.
Era el poeta quien caminaba
y en todas las cosas
se quedaba.
Con su sangre.
Con sus ojos.
Con sus piedras.*

Aquí encontramos una vez más los motivos de la mirada, el viaje, la simbiosis espíritu-mundo, todo dicho en forma muy concisa. Y el sentido humanitario y humanizante del poeta en esta magnífica definición:

*El corazón no estaba
en su pecho
sino en las manos
para que el hombre
tomara de su sangre
como fuente del camino
o puente donde las criaturas*

*se reconcilian
con todas sus arterias.*

Desde luego que no todo es miel sobre hojuelas en este libro. Hay poesías que no alcanzan las calidades de las ya mencionadas o citas, aunque ninguna sea desdeñable, como *Pan*, *Triángulo* y *Olas*. Hay algún que otro final débil como sucede en *Recuerdo* y *Premonición*.

En nuestro esquemático análisis hemos señalado los procedimientos principales de Julio César López en su libro primero **Fogatas del tiempo**. La composición, de filiación vanguardista, suele partir de una serie de percepciones imaginativamente concentradas para plasmar imágenes inéditas. Éstas pueden ser disfrutadas como instantáneas. Si embargo, la teoría de las imágenes se enriquece con perspectivas de pensamiento. Julio César López en **Fogatas del tiempo** es un contemplativo que, con los fenómenos captados por su sensibilidad, explora y construye sentidos.*

Escalas de la semilla, publicado en 1975, es el segundo libro de versos de Julio César López. Fue dedicado al ilustre puertorriqueño don Clemente Pereda, eximio patriota, quien viviera muchos años en Venezuela.

Escalas de la semilla posee continuidad con **Fogatas del tiempo** en la primacía que concede a la imagen, de textura ultraísta, al verso y al poema cortos, así como en la libre fantasía que hace pulsar símiles y metáforas. Pero también ofrece fuertes diferencias y nuevas tácticas, lo cual será evidente al lector que siga lo que tengo que decir.

Vamos a encontrar en **Escalas de la semilla** lo que yo llamaría visiones del paisaje natural y humano, tanto de Venezuela —donde Julio César López residió— como de Puerto Rico. Y también acuciosa sensibilidad.

El primer poema del libro, *Asombro*, justamente denota la actitud inicial e iniciática de Julio César frente al mundo, expresada en la comparación que da la tónica fundamental:

* El lector curioso puede leer, si así lo desea, las observaciones que sobre **Fogatas del tiempo** hice al presentar el libro en el Ateneo Puertorriqueño, 1972. Ver en mi libro, *La Poesía en Julio César López*, 1976, pp. 1-28.

*Hay una semilla para cada día.
Un olor de flor nueva se eleva diariamente.
Cada día fabrica nuevos frutos
para los labios nuevos que nos da cada día.*

Un poco sentenciosamente.

En *Asombro*, la conciencia del tiempo donde emerge lo nuevo provoca la pregunta a “la altiva palmera”:

*¿De cuál carcaj celeste
se desprendió tu flecha,
ostentación de aguja retoñada?*

Donde el ojo del poeta se sirve, como punto de partida, de la forma natural para fundir sintéticas imágenes.

La pregunta sigue resonando por *Abeja*. Pero la continuidad con las técnicas ultraístas no se ha perdido: *Giralunando arcoiris nupciales en las sombrías calles de mi huerto.*

Un raro soneto, de la misma cepa vanguardista, *Luz para ella*, pone el acento sobre verbos que encapsulan un tiempo detenido:

*La ciudad se enmascara de ceniza.
El silencio bombardea muros y techos.
De pronto un proyectil perfora estas pantallas.
Un sol muriente diseña un canal rojo.*

En *Tránsito*, la metáfora sirve para una excursión caracterizadora del “objeto”, que es en esta ocasión *una hormiguita viajera de cristales*. Dice:

*Pertinaz andadora de paredes,
nerviosa mensajera en los caminos,
azorada viajera de mis lunas...*

Como la *Mirada de Fogatas del tiempo*. El poeta arma un pequeño cuadro de la hormiguita peregrina, al cual no está ajeno cierto sabor “picassiano”:

*Un silencio nocturno divaga en mis comarcas.
Las palabras gotean una vaga nostalgia.
La soledad cuadrada se asoma a mi ventana.*

El poema mínimo –viñeta o camafeo– al que habíamos hecho referencia cuando hablamos de **Fogatas del tiempo** reaparece en **Escalas de la semilla**. Por ejemplo, en *Al árbol*:

*Árbol: no temas
tu vertical destino.
Teme a tus hojas:
su horizontal camino.*

Así también es este pasaje de *Luz*, con sus binomios nominales en función imaginista:

*Ternura y verde.
Mañana y canto.
Casita y fruto.
Pajita y aire.
Piquito y rama.*

En *Fusilamiento* discernimos tácticas que nos hacen recordar a Góngora:

*Un sol aherrojado por las nubes.
Las nubes en rejillas de luz.
La tarde en su fulgor cautivo.
Un tomate detenido en el mar.*

Una especie de neobarroquismo con técnicas que se asemejan a las del surrealismo. Así sucede en el poema *Pregunta*.

El espíritu experimentalista de Julio César López construye un esbelto poema que sube como una columna de humo, titulado precisamente *Humo*, “*tour de force*” interesante donde lo poético parece esfumarse.

De esfumatura nada tiene el poema *Colina cayeyana*, uno de los mejores en la obra de Julio César López. Allí reluce un finísimo y emocionante neocriollismo, que tiene afinidades con el de Juan Antonio Corretjer y Francisco Matos Paoli. La evocación de los paisajes de la infancia y de la adolescencia es la raíz del impulso creativo. El tono evocativo, tierno y nostálgico, se logra a través de una dicción sutil y plena:

*Colina poblada por mis sueños.
Mis ojos te nutrían surcos.
Mi mocedad azul te coronaba.
En el trono de un Cayey lejano.*

Cada estrofa nos pinta una bellísima estampa. El Espíritu Santo parece resplandecer en estas vidrieras polícromas:

*Yo sembré las palomas de tu aire.
Por mí resplandeció tu verde.
Fui consultor de golondrinas.
Presurosas viajeras de tu cielo.*

El tono elevado y noble se sostiene a lo largo de este maravilloso poema. La redondilla final no puede ser más apta.

*Verde de mi colina desarmada
por un asalto de vertical varilla.
Yo doblo del recuerdo la rodilla
en un altar de tarde sepultada.*

La perceptiva conciencia social del poeta, que ya nos había dado el poema *Loca en Piñones* —cuadro característico— en *Fogatas del tiempo*, se enciende ahora en un poema conmovedor a los indios de Quito: *Turismo*. Dice:

*Cristos en harapos acucillan los atrios.
Las manos son conversas de una olla vacía.
Oro en los altares para todos los soles.
En las llagadas pieles tirita un cobre amargo.*

Son escenas que me hacen recordar a las figuras del pueblo oprimido y explotado del Ecuador que desfilan por las páginas de la gran novela social de aquel país –hoy injustamente olvidada. Me refiero, naturalmente, a *Huasipungo*, de Jorge Icaza, a *Nuestro Pan*, de Enrique Gil Gilbert, a *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta y a *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra.

Julio define su actitud categóricamente, sin posibles ambigüedades. *Los pueblos tienen su corteza palaciega: / yo no soy viajero de cortezas*. Y más ampliamente, al final:

*Recolector de sales de la angustia,
cosechero de un vitral amargo,
quiero pulsar la sangre de los gritos,
fraguar nuevos estilos para el hombre.
Viajero que se queda en otra arquitectura,
yo soy viajero de los callos del pueblo.*

Esto en cuanto a lo generalmente social, a lo colectivo, pero como ocurre con *Loca en Piñones*, a Julio César le gusta penetrar también en lo individual característico. Así pasa cuando nos pinta un cuadro impresionista de un tipo de pueblo llamado *Sombrillita*. Hace decir a su personaje:

*Voy, sin zapatos, calzando
de ilusión la cabeza del hombre.
Me llaman Sombrillita.
No me conozco de otro modo.
Hay como un oscuro murciélago
suspendido en mi cabeza
ya cansada de estos pies
por tanta piedra amarga endurecidos.*

(*Un nombre*)

Este poema da testimonio de la profunda compasión humana que alienta en el espíritu del vate.

Un nombre, Delito y Una jugada responden a la misma intencio-

nalidad de exploración de nuestras realidades sociales. Posiblemente esas obras hayan sido creadas con disposición experimentalista, pues en ellas Julio César López se desvía de su usual y excelente economía de palabras y destreza en la construcción del verso, para rondar lo que yo he llamado el “renglonismo” –práctica muy de moda en la actualidad. Así parece también suceder en el poema *Despedida*, donde la excesiva segmentación del sintagma impone una lectura a tropezones.

Mejor está en *Desnudez*, texto en que lo poético triunfa sobre lo ingenioso. La técnica vanguardista del simultáneo entrecruzamiento de planos se hace ver, con eficacia, en *Mediodía*. Hay más sentimiento y pensatividad en *Ya se marcharon*, aunque el final me luce un poco débil. *Te buscaba* es un emocionante homenaje a un gran amigo. He aquí una muestra de este decir logrado:

*Desde alguna repisa de tiniebla
donde tus ojos se refugian hoy,
contemplarás acaso, amigo mío,
la poesía manchada de una vida
en la limpieza de la calle humilde,
sin calambres para todas las aguas,
con lodo, con basura, con terrones,
con camisás huyendo de correas,
con zapatos heridos en su vientre,
con pupilas de sudor hirviente,
y unos dedos de carbón hinchado.*

Metáforas donde predomina el movimiento, que relaciona dinámicamente términos, y sirven para proyectar en forma aguda el detalle significativo.

Los problemas relativos a la temporalidad humana, que ya se habían esbozado en *Fogatas del tiempo*, siguen empinándose en *Escalas de la semilla*. También resurge el micropoema, de filiación imaginista, así como otras técnicas de vanguardia. Es preciso tomar en cuenta la importancia que en *Escalas de la semilla* asume el espíritu experimentalista así como las primeras tentativas hacia un neobarroquismo. Pero lo que se yergue poderosamente es la inquietud social en poemas como *Turismo* y *Un nombre*. Además, el libro incluye una obra maestra de nuestro criollismo: *Colina cayeyana*.

Geografía del vértigo (1976) sigue casi inmediatamente a *Escalas de la semilla*. No creo que haya diferencias esenciales entre estos dos libros, excepto, tal vez, que en *Geografía* aparecen dos de los poemas más hermosos –antológicos– que ha escrito Julio César. Aludo a *Cenote sagrado* y *Noche en Uxmal*. Además, *Geografía del vértigo* se divide en dos partes. *Orfandad de raíces* y *Delirio de hormigas*. A mí me parecen dos libros distintos. Sea de ello lo que fuere, sobre *Delirio de hormigas*, no diré aquí casi nada.

Pasemos a *Orfandad de raíces*. El primer poema formula un ideario poético:

*No quiero amanecer con la palabra
atada a la cintura de la estrella.*

.....
*Yo quiero una palabra suelta
en el río de luz de la mañana.*

(*Mi palabra*)

Estos dísticos no son tan buenos como los otros versos que ha escrito Julio César, pero su poética está claramente esbozada.

Cuando leo *Tierra lejana*, que me imagino escrita en Venezuela, no puedo menos que acordarme de *Colina cayeyana*. No es tan extenso como ésta, pero hay momentos de ternura y nostalgia que dan hermosos frutos:

*El valle se tendía en mi tristeza
como viento verde claudicante
o bandera marchita en la cuaresma
silenciando ternuras en la tarde.*

Hay un cierto regreso a la imagen recargada, hiperbólica, de poemas anteriores, ahora en *Nacimiento*. Veamos.

*Atropellar losetas
con pantuflas de espanto.*

*Arribar como ola encrespada
a las arenas negras del audífono...*

Aunque ingenioso, a mí no me place mucho este retoricismo barroco.

Destino es un artefacto montado sobre el recurso de analogía entre el avión y el poema, pero no creo que este experimento –interesante en sí mismo– logre remate feliz. Esta preocupación con el papel de las máquinas en la vida del hombre está mucho mejor expresada, a mi juicio, en el libro *Poemas de tránsito y otras dolencias* (que hemos de ver más adelante).

Por fortuna, tenemos enseguida el bellísimo y estremecedor poema *Partida*, dedicado a un patriota –muy posiblemente al progenitor de Julio César: Allí, el hondo sentimiento repercute en nuestros corazones y salva las fronteras de cualquier falla posible para irse imponiendo en un decir supremo:

*Voces de niños se alzarón
en tu última frontera
para cantar Preciosa
y tus manos varios días inertes
despegaron de las sábanas
lentamente en conato de aplauso
que sólo el silencio juntaba
en diez cuerdas de voces abolidas...*

La elocución serena, bien coordinada en todos sus elementos, contribuye al efecto total de arte.

La impresionista composición *Cautiverio* nos brinda otro haz de dísticos, pero esta vez sin rima de corto vuelo aunque no exento de cierta profundidad.

Nos detenemos un momento ante *Celada*, donde el poeta “cosifica”, por así decirlo, sus templos anímicos, como recurso expresivo para impactarnos vigorosamente:

*Yo pongo a chocar mi tristeza
contra las copas de los árboles.
La veo caer como la fruta
que el pájaro oscuro picotea en la tarde.*

Logra aumentar ese efecto con su hábil uso de consonantes, como las “kaes” que usa: *caer, oscuro, busco, que, colmillos*.

Pero después viene uno de los poemas-cumbres de Julio César López, *Cenote sagrado* y ahí nos fascinamos. Esta composición, al igual que *Noche en Uxmal*, merece un análisis minucioso que ahora nos es imposible realizar. Sólo observaré que el material mítico procedente de la cultura maya es transmutado por el poeta con sentido muy moderno, logrando efectos sorprendentes y rico lirismo. He aquí un pasaje:

*Tú sonríes, Cenote,
en el vuelo de indescifrables pájaros,
fabricando nerviosas estaciones
en la corteza impalpable de tu enigma,
tremolando banderas del misterio
en el color viajero de sus alas.*

Junto puede ir *Noche en Uxmal* que nada tiene que envidiarle en belleza a *Cenote sagrado*. El poeta se identifica profundamente con las antiguas culturas indígenas, fundamento de su indo-americanidad. Así lo sugiere el magnífico final del poema:

*En Uxmal los dioses levantaron el trono
de la noche, los vientos y la lluvia
sobre el asombro pétreo de mis ojos.
Era mi sed saliendo de las ruinas.*

Después que uno lee estas piezas antológicas, nada bueno de lo que sigue le parece tan bueno. Pero hay que hacer justicia. Ahí tenemos a *Primavera*, con su delicado erotismo, donde el juego amoroso de los cuerpos nocturnos genera una expresión exquisitamente lírica.

*La sábana del amor tiene todo el sublime olor
de los poros torrenciales de tu alma
ahogando tiernamente la locura de sal
de los veranos.*

Con *Otra aurora*, Julio César retorna a su temática social, como en *Un nombre* y *La loca de Piñones*. Está dedicado a una mujer arruinada por la vida y el tiempo. El poema es quizás demasiado largo, pero tiene pasajes donde Julio César caracteriza la situación de la mujer con un acierto tal, que Baudelaire hubiera aplaudido. Por ejemplo:

*Mujer para los dientes
insaciables del mundo,
mujer aprisionada
en oscuras encías,
mujer de soledad,
rosa agrietada,
el capullo harapiento
que hoy cuelga de tu mano
pudo haber sido mi corazón viajero.*

Creo que las breves composiciones *Preferencia* y *El vértigo también* no añaden diferencias significativas a lo anterior en este libro. Sin embargo, debo mencionar el hermoso y muy sentido soneto *¿Un sólo día?*, que el autor dedica a su esposa María. Excepto el primer verso del primer terceto, todo el resto fluye eufónicamente. El lenguaje pone de manifiesto muy acertadamente un sentir auténtico, puro:

*La solitaria lágrima no funda llanto.
No funda mar la arena que levanto
como espuma del sueño de la vida.*

*No es la alegría un grano de sonrisa.
Es más de un aire lo que va en la brisa
cuando el amor lo tiñe con su herida.*

La segunda parte de *Geografía del vértigo* contine textos en prosa, parecidos muchas veces a los *Aforismos* de la conocida serie de *Desconcertos* de Julio César López. Algunos textos son, sin duda, poéticos; otros son juegos de ingenio y otros frutos del pensamiento. Este conjunto de prosas exige estudio acucioso, que yo no puedo realizar aquí. Cada lector hará su selección. Para mí, entre los más bellos

figuran los correspondientes a los siguientes números: 15, 22, 28, 37, 42, 48, 79, 83, 90, 121, 133 y 144.*

Geografía del vértigo es un hermoso libro de poesías, pero no es superior a **Fogatas del tiempo** ni a **Escalas de la semilla**. Hay continuidad en temas y calidades. Sin embargo, sobresalen como dos picos, esos dos poemas excepcionales: *Cenote sagrado* y *Noche en Uxmal*. Otro detalle que a mí me parece significativo es el suave erotismo que ya se adelanta en este libro.

A **Geografía del vértigo** le sigue de cerca **Un blanquecino vuelo y otros poemas** (1977). Más bien una especie de *plaque* que volumen tridimensional. La poesía que da el título a este conjunto fue escrita en admiración a las garzas que sobrevuelan los campos de Cidra y Cayey. He aquí un momento de caracterización:

*Es un imperceptible,
blanquecino aleteo,
sin presunción,
de dulce lentitud
—¡cómo se ablanda el aire!—*

Para seguir con un enfoque algo retoricista, pero elegante:

*Porque ahora es el árbol,
misionero que también deja
tranquilas sus ramas,
para recibir con los honores
de la discreción más vegetal
de la naturaleza
a los cuerpos en bandadas
de las garzas...*

* El lector interesado puede leer mi trabajo anterior sobre **Geografía de vértigo**, publicado en el periódico *Claridad*, San Juan, Puerto Rico, Suplemento *En Rojo*, del 23 al 29 de septiembre de 1977, pp. 12-13.

No hay que tomar muy en serio aquello de *yo no quiero tejer metáforas / como tejen ternuras en el aire / estas garzas...*, pues hacerlo implicaría que Julio César López dejara de ser poeta. Metáforas y símiles reaparecen enseguida: Las garzas son, hermosísimamente, *heridas flechas de nieve*, las alas son *como manos de aligerada plata*, el barro es *oscuro cautiverio de tus plumas*. Para dar sólo tres ejemplos.

La tercera parte del poema es más corta pero los procedimientos no cambian. La alta calidad estética de la dicción puede medirse por los siguientes versos:

Y hay todo un ropaje de lirios
sobre el temblor esbozado
de las hojas
cuando las garzas llegan
sumergiendo en súbita blancura
la enarbolada fatiga
de sus cuerpos.

Efectos de luz, combinaciones sinestésicas, impresiones de movimiento, todo concurre a la armonía del pasaje.

Hay como un ambiente de égloga que me recuerda a Garcilaso. El tránsito de la diurnidad, lo natural que se va penumbrando:

Y la tarde ya cae,
ya cierne sus cenizas
sobre las aguas,
los cielos y la tierra,
trazando los caminos
de las primeras sombras.

El aire ya padece
una sutil humedad anunciadora.

Un blanquecino vuelo es un poema muy bueno, aunque no tiene el ahincado sentimiento de *Taller* ni el registro sugestivo de *Cenote sagrado*.

Después, encontramos dísticos rimados en *Lección de la tierra*, se cuajan versiones poéticas de frutos como la grosella y la guayaba, que

no disgustarían a José Gualberto Padilla.

En *Sugerencia canina*, con versos irregulares, uno puede disfrutar de los juegos analíticos que revelan la gran inteligencia de Julio César López, pero lo poético no se perfila nítidamente.

Siguen algunas poesías aceptables aunque no superiores, como el soneto *Ella, Pesadez y Decisión. Retorno* tiene la forma de la hilacha de humo que se encampana rumbo al cielo y el “renglonismo” que ya he señalado antes. El cuadro mejora un poco con *Condenación*, donde reluce un ingenio semibarroco. Se acerca al espíritu de los *Desconciertos* de Julio César López y de las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna. No me convence aquello de

*Tú seguirás mis huellas,
las huellas de un poeta
oscuro, atormentado,
que se pasó la vida
soñando la alegría...*

(*Huellas*)

Julio César puede hacer y ha hecho cosas mejores.

El poema final *Instante* es muy bello. Sigue un diseño sencillo, económico de recursos, y hay delicadeza de matices, como en ciertos poemas de Juan Ramón Jiménez:

*Repito con palabras
la belleza tocada
en el silencio.*

*Yo sé que los momentos
son verdes siempre.
Los pongo a madurar
con las palabras.*

Son textos dignos del Julio César López superior.

Si echamos una mirada retrospectiva sobre el conjunto, nos percatamos de que *Un blanquecino vuelo* es la “*pièce de résistance*”, lo más fuerte y fino del cuaderno que acabamos de estudiar. Las otras poesías

son migajas que se caen de la mesa del banquete.

Digamos algo sobre **Amor, tus campanitas navideñas**, cuadernillo que sale en 1977. *Buscándonos* es una composición con mucha ternura, donde se evoca el mundo de la infancia. Le sigue una trilogía de brevísimas composiciones, con sentimentalidad en tono mayor: *En alto, Enigma, Girando*. Son poemas miniaturas, breves escorzos líricos. *Cifra encantada* es una de las raras décimas que ha escrito Julio César. Es algo así como un madrigal criollista, que me hace recordar *A unos ojos astrales* de Peache Hernández. *Grandeza* está compuesto por cinco dísticos sin rima, en divertido juego de oposiciones. Agudeza y arte de ingenio.

Para resumir: **Amor, tus campanitas navideñas** es un simpático cuadernillo, donde alternan motivos de infancia con motivos de la edad mayor, en brevísimas composiciones como alígeros *scherzi*.

El lector que ha tenido la paciencia de seguirme hasta aquí, se va a asomar conmigo ahora a un hermoso poemario de amor. Se titula precisamente **Alamor** (1980). La palabra del título sugiere posibles combinaciones de poesía concreta como *Al-amor, Ala-Amor, A-L'Amor*, etc.

Amaneciendo es una buena poesía, donde encontramos excelentes imágenes, a las que ya estamos acostumbrados los fieles lectores de la obra de Julio César López. He aquí una barroca proliferación:

*Amapola en la arena, pulpa espumosa.
Cereza iluminada, luceros en el surco.
Alzada sal fragante, vértigo de las mieles.*

Después, leemos una serie de cortísimas composiciones, alentadas por el vínculo amoroso, como *Alegría, Inquietud, Donde tú estés*. Allí me impresionan imágenes originalísimas. Veamos:

*Oh furiosa estibadora
del júbilo en mis entrañas.*

(*Alegría*)

*Pescador soy
donde tus ojos
saltan
como azorados
habitantes
de las aguas.*

(Donde tú estés)

Son celebraciones del amor, que hay que ir degustando como pequeños sorbos de un lírico licor. *Puerto, Presentes, Remanso.*

La amada se convierte en una deidad, principio de toda la creación:

*Pero tu mano rige
todas las magnitudes,
la fuerza de los vientos,
el ritmo de las olas,
altura y movimiento
y al corazón
le pone pensamiento
para restituirle
su latido.*

(Poder)

Hallazgos y aciertos abundan. Así ocurre en *Momento marino*:

*Sacudían las olas
sus sábanas ruidosas
y yo acerqué a tu oído
un caracol purísimo
que puso a naufragar
todos los ruidos.*

Percepción de las formas, sensaciones auditivas, esquemas morales, todo hábilmente entrelazado para darnos un diminuto cuadro musical.

A veces, sin embargo, la imagen discordante –dramática– le sale excesiva al poeta:

*Otra vez fue tu lágrima
tus ojos como botellas rotas,
cerrándonos los pasos.*

*El agua granulada
formando cordilleras
en el rostro.*

(*Vencimos*)

El suave erotismo que habíamos discernido antes en *Geografía del vértigo* se desarrolla e intensifica en *Amor*. Véanse, por ejemplo, *Desnudez* y *Tu pecho*, obras que hubieran conquistado la admiración de Góngora y de Pedro Salinas. Ante la imposibilidad de citar los textos completos, me limito a incluir la siguiente estrofa:

*Las sutiles coronas
de tu pecho,
duras depositarias
del grano encandilado
de los higos
como ancestrales piedras
en la falda
de bermeja colina.*

Miguel Hernández hubiera aplaudido. Este nuevo erotismo, de ascendencia vanguardista –recordemos a Vicente Huidobro– está lejos del sensual y sexológico regodeo de los modernistas. La óptica del poeta deshila una madeja de formas y delata una sensibilidad escultórica. En este nuevo erotismo, la mujer no es codiciada como hembra sino amada como mujer.

No tan buenas como *Tu pecho* son las poesías *Rodeas mi sueño*, *En el tiempo*, *Amanecer* y *Fundación*. Un dramatismo expresivo se empina en *Celos*. Presenta baudelairianamente una verdadera *ménagerie* de monstruos y formas infernales. Por ejemplo:

*Alacranes burlones
circundan*

mi estremecido predio.
 Danza diabólica de puñales
 me rodea en el espasmo
 de una selva delirante
 de hojas y rugidos
 como garfios interminables.

Celos tiene algún parecido con *Versiones del insomnio* y *Nocturno* de *Fogatas del tiempo*.

De la serie de micro-poemas titulada *Instantes*, los hay de buena pro como los correspondientes a los números 1, 3, 12 y 18. Algunos de estos *Instantes* se asemejan a los *Desconciertos*.

Cuando uno lee *Adiós y lluvia*, de este libro, recuerda otros poemas de Julio César como *Colina cayeyana* y *Taller*. El autor evoca un momento crítico de su existencia cuando tiene que despedirse de su amada, en vísperas de partir hacia otras tierras. Yo siento el alma de mi Patria latir, cuando leo estos versos de tonalidad neocriollista:

En tu balcón, amada,
 entre madera y agua,
 la pared vegetal
 apretando sus nudos,
 la lluvia clausurando
 túneles de la noche,
 así nos abrasaba
 la esperma del adiós,
 la hoguera de los besos
 y un incendio
 de lágrima mojada.

Yo separé tus brazos
 con ademán sangriento
 de las mutilaciones
 y me alejé arrastrando
 un morral de relámpagos,
 el cesto de los truenos
 y el dolido equipaje
 de las incertidumbres.

Maestría de una dicción que urde versos perfectos, que plasma imágenes en una escala ascendente, proporcionada a los sentires que quiere expresar.

Creo que con las observaciones hechas, el lector tendrá una idea adecuada de este libro. Es natural que haya algunas cosas mejor que otras. Entre aquellas yo mencionaría a *Recuérdalo*, *Los espejos* y *Aquellas mañanas*.

Alamor, como se habrá dado cuenta el que haya leído hasta este punto, es una especie de "Cancionero" vanguardista. El autor recorre toda la gama de la experiencia amorosa desde la más fina espiritualidad hasta la más contemplativa estética erótica, en una riquísima y variada gradación. No rehuye lo sentimental y realiza lo que parece sencillo por medio de imágenes que oscilan entre la coordinación armoniosa y la paradoja dramática, a veces excesiva. **Alamor** es obra lírica de la más noble y acendrada estirpe.

Llegamos al libro más reciente de Julio César López, **Poemas de tránsito y otras dolencias** (1985), sobre el cual escribí, no hace un año, un trabajo para efectos de presentación. En este libro, Julio César plantea cuestiones fundamentales sobre la situación existencial del hombre moderno, en medio del tráfigo maquinista de las ciudades.

En el primer poema, que se llama *Pasando*, se nos ofrece un análisis de templos anímicos, a través de la "objetivación" en términos físicos y espaciales, procedimiento que ya he señalado en ocasiones anteriores en este estudio. He aquí una muestra:

*El volante es mi esfera
de asimilar el mundo
tras un cristal
recolector de pasos.*

.....
*Cuando las ruedas
mastican carretera
y mis pupilas vierten
sus astillas*

*en sucesión de ámbitos,
como para aferrarse
a todo lo que pasa.*

Se establece una analogía entre el automovilista y el clarividente que escudriña la esfera cristalina para descifrar los secretos. El cristal “recolector de pasos” es la pantalla donde el hombre moderno ve reflejada la imagen del mundo. El manipulador de vehículos automáticos se identifica con la máquina: *ruedas que mastican carretera*, etc.

En *Ciudad* reaparece la hipérbole barroca sobre la base de similitudes formales:

*El neón con su leche
domesticando estrellas.
Amasijo de cables
intestinando el aire...*

La naturaleza ha sido dominada, o pulverizada, por así decirlo, por la técnica inventada por el hombre. (*Knowledge is power*).

El transeúnte en la ciudad –me imagino que se trata de Caracas– se le parece al poeta

*Caminante
en postal atolondrada,
desafiante
de activos radiadores.
Indeciso cliente de monóxidos.
Vidrioso agente de opacidad urbana.*

(*Transeúnte*)

Creo que éste es un poema-clave. El hombre es visto hasta cierto punto como un extraño dentro del ambiente mecánico de la ciudad moderna. Sin embargo, esa atmósfera –que respira imperialismo y tiranía– no logra deshumanizar completamente al transeúnte. El semáforo acompaña al peatón *con el rojo o el verde*, y decreta secuencias, que no siempre son obedecidas, pero el transeúnte –“bípedo alborotado”– cruza y dirige el silencio.

La intelectualización neobarroca de la perspectiva puede también remarcarse en *Muy poco*:

*Paralelas de un curioso vuelo
en rebanadas consumiendo el mundo,
las persianas son deslizadores
para una cuota intensa de pupilas.*

Es como un vanguardismo a la quinta potencia, lograda a través de una intensa abstracción en el análisis de las relaciones. Así podemos verificarlo también en *Infancia*, donde la contemplación de las sierras de Cayey produce resultados muy diferentes a los obtenidos en *Colina cayeyana* y *Adiós y lluvia*.

*Suben, suben los árboles
como brigada invasora
de las laderas que deslizan
humedad de alturas,
aserrín de sombras,
diapasón de viento
en morada inclinada
de la tarde.*

En la penúltima estrofa de *Infancia* se logra una síntesis del amor a lo telúrico y el sentimiento de unidad cósmica:

*Conjugación del invisible
fuego de la tierra
y la sutil transparencia
del cielo.*

El poema *Andrés* dedicado a un amigo tiene alguna que otra nota estremecedora, pero creo que los patrones de rima no ayudan al conjunto.

En cambio, a Calderón de la Barca le hubiera gustado el neobarroquismo de *Cayendo*:

*Como un barco que deja
de rascar su vientre*

*contra las aguas,
así te recuerdo
y gritándote:
Alcánzame dos remos
oscuros
para viajar en la tierra
como un pez sin escamas...*

Lo mejor aquí es que el proceso de intelectualización abstractiva no ha aniquilado completamente el sentimiento que inspira fuerza al conjunto.

Hay un hermoso poema titulado *Mi Ávila*, dedicado al cerro tutelar de Caracas, compuesto de pasajes en prosa y pasajes en verso. Es para mí la mejor composición lírica de todo el libro. El poeta esboza una escala ascendente a la cumbre del Ávila y al llegar a la cima sintetiza, en forma neta y definitiva, el sentido de unidad del hombre y la naturaleza. Dice al Ávila:

*En tu roca cernidora
de las nieblas finales
se confina
en un solo rumor
el misterioso nudo
de los ecos totales.*

Estas intuiciones son confirmadas por las palabras que sellan el poema y en las que Julio César nos da su más reciente concepción de la Poesía. Helas aquí:

¿Acaso no es la Poesía, como el Ávila, la palabra redimida de palabras, esa extraña unificación deslumbrante y doliente de todos los clamores del mundo en el seno de un solo y alto y lejano zumbido que otorga al poeta el privilegio de su deposición?

Después de este momento cenital, casi no se necesitaría nada más. Sin embargo, podemos contar con otro de los buenísimos poemas de Julio César López. Me refiero a *Pasajero del viento*, con estupendo despliegue imaginativo.

*Este viento cortante
como el frío cuchillo de las olas,
¿por qué viene a mi arena
ensangrentando espumas de mis sueños?*

*¿Qué litoral genésico
le imprimió
esta riscada voluntad de vuelo
en el vidrio crujiente
del abismo?*

Hay otros poemas muy buenos, como el dedicado a Don Celestino, el amigo del poeta (*Un nuevo viaje*), como aquel de *Mi casa* y el de *Paloma y lluvia*. *Mi casa* es un poema breve pero sin desperdicio. Aquí se juntan ternura e inteligencia:

*Mi casa tiene música
desgarrada en la niebla.
El agua tiene aleros
para mojar el mundo.*

*Mi casa lleva el viento
entre sus fibras
y una guitarra verde
la habita en la mañana.*

*Ruiseñor, viento y lluvia
forman mi casa, hermano,
mi casa en la mañana.*

Poema doméstico se halla cerca a *Mi casa*. Como en éste, late un profundo neorromanticismo. La celebración del lar hogareño parte del regocijo de la entrega, del regusto en lo propio. Afirmación integral del ente humano.

*Allí se esponjan las gargantas
que en el aire del alma
marcan sus ecos*

*fermentando el recuerdo
o la caída o el anhelo
en cicatriz o flor
de melodías.*

El poema titulado *Guitarrista*, quizás muy largo, tiene pasajes de excelente caracterización, como el que cito:

*Tus manos,
como un total timón
de las pasiones,
descubren el milagro
del tacto germinal
de las canciones.*

Y así por el estilo. Estamos en pleamar de la poesía de Julio César López. La amada del libro *Alamor* parece haberse esfumado, si vamos a creer lo que dice el poema *Resto*:

*Ya no tengo, amor,
las sábanas mordidas por el viento.*

*Ya no tengo, mujer,
la voz que pinchaba mis alas.*

*Ya del viento escaparon
las algas de tu risa.*

*Y tu cuerpo es ya humo indeciso
huyendo de su nido.*

Pero la tragedia no va más allá de unas cuantas imágenes felices.

La nota más ligera y casi humorística no falta en *Cafetería*, especie de bodegón con rasgos cubistas:

*La leche fluye
orbitando paredes
de la taza.
Y los panes se agitan*

*sobre maderas
que el cuchillo marchita
en implacable gestión
de emparedado múltiple.*

Esta poesía "culinaria" quizás hubiera complacido a Baltasar de Alcázar y a Luis Palés Matos. Sea de ello lo que fuere, *Cafetería* alivia la tensión que pulsa en *Retorno* y *Toque nocturno*. En la última composición, *Ruinas de cielo*, Julio César López intuye la situación existencial del hombre del siglo veinte, que si bien se siente desamparado, en medio de las corrientes contradictorias de la civilización maquinista, jamás renuncia a la condición humana y a su capacidad creadora.

El libro termina con estos versos lapidarios.

*El hombre, este hombre,
como una casa sin techo,
cimentada en las ruinas
del cielo.*

*En el cielo también
quiebran espejos
para dejar intactas
las imágenes.*

Mientras esas imágenes permanezcan intactas, el hombre no tiene razón para dar por perdida su esperanza.

En *Poemas de tránsito y otras dolencias* no puedo anotar cambios importantes en los procedimientos y rasgos estilísticos. A mí me parece que este libro sostiene comparación con *Fogatas del tiempo*, *Escalas de la semilla* y *Geografía del vértigo*. *Poemas de tránsito* es un libro de profundo humanismo, sabio y buceador. La naturaleza es visualizada como aliada del hombre, que le ofrece perspectivas de salvación frente al asedio y al agobio de las imposiciones tecnológicas. No se trata de un repudio romántico de la sociedad civilizada. A pesar de ciertas apariencias, esta poesía no incurre en el culto modernista de las máquinas, tal como lo cultivaron los futuristas italianos. Se insinúa que el problema del hombre es cómo integrar el cosmos de los artefactos con su propio universo significativo. El hombre es un ser

natural, pero no se reduce a esa condición. El universo de lo natural ofrece unos límites, como se ve en el poema al Monte Ávila, más allá de los cuales se insinúa algo que si no es divino, por lo menos tiene mucho que ver con los valores estéticos.

El lector que me ha acompañado hasta aquí se habrá dado cuenta de que estamos ante una obra ingente, de indiscutibles valores. Julio César López ha aportado a las letras nacionales no sólo con su crítica literaria (*Pasión de poesía, Temas y estilos en ocho escritores*), con sus ensayos, con sus *Desconciertos* –epigramáticos decires–, sino también sus libros de poemas –*con estas siete estancias de amor y de belleza*– donde relumbran su amor a la Patria, su amor a la mujer, su amor a la familia, a sus amigos, a los seres humanos. Julio César López, inquieto y problemático, incursiona con viva sensibilidad en las cuestiones sociales, tanto de Puerto Rico como de otros países, sobre todo en la última fase del capitalismo industrial. Y estas multilineares y polifónicas empresas se reúnen en un haz, en la vía del autoconocimiento.

Las filiaciones vanguardistas de la poesía de Julio César son evidentes. Por la vertiente de su lírica personal incide en el neorromanticismo intimista. Por el lado de la interpretación de los paisajes puertorriqueños cultiva un neocriollismo afín al de Juan Antonio Corretjer y Francisco Matos Paoli. Pero no se encierra en los cuatro rincones de la Patria, sino que abre senderos hacia el vasto horizonte latinoamericano, inclinándose a contemplar imágenes reflejas en el cenote sagrado de los mitos indígenas. Preciso es darle el crédito que se merece por haber enriquecido las venas de nuestro discurrir poético, pero además es necesario resaltar que en sus obras se esboza un neoba-rroquismo de buena ley y también un nuevo erotismo, que sugieren la posibilidad de tendencias diferentes a las ya establecidas.

¿Cuáles son las perspectivas para el futuro? Naturalmente, yo no sé. Sólo me atrevo a pronosticar que Julio César López continuará su excelente obra. Estoy seguro de que esa creación significará enaltecimiento y más valores para la poesía nacional.

21 de octubre de 1986
Río Piedras, Puerto Rico

CARTA DE FRANCISCO MATOS APOLI

En Río Piedras, Puerto Rico,
a 9 de octubre de 1960.

Sr. Julio César López,
Redacción de *El Mundo*,
San Juan, Puerto Rico.

Mi querido amigo:

Acuso recibo de tu libro **Pasión de Poesía**. No lo había hecho antes porque estaba trabajando en dos conferencias mías: *Apología de José Martí* y *Sobre el concepto de la poesía*. Después de esta excusa por no acudir pronto a tu llamado, paso a comunicarte algunas mal hilvanadas reflexiones suscitadas por tu obra.

Está muy bien el juicio sobre Juan Antonio Corretjer como poeta telúrico. Es lo que más lo defrine: su realismo impregnado de emoción romántica cuando habla de la patria. Su evidente popularismo, sin caer en la ramplonería. También aciertas cuando afirmas que Corretjer *renuncia al juego de la sutileza formal, de la recreación en ella misma*. Desde luego, no pertenece este amigo a los poetas exquisitos de la sedicente torre de marfil. Aunque es poeta auténtico, no por ello lo debemos filiar en la fila de los puristas que se asquean de lo humano. Me gusta la aseveración siguiente: *Corretjer ha mantenido una prodigiosa armonía entre lo vibrante y lo discreto, el arrebató y la contención*,

el grito y el silencio. Esto me hace pensar mucho en la manera de José Martí como antecedente de la poesía de Corretjer. Difiero de ti cuando dices lo siguiente: *Es la metáfora de la metáfora –la palabra misma como medio y fin de creación artística– lo que configura este mundo especial*. Yo creo que la metáfora es la *Bête noire* de los poetas actuales. Su abuso desmedido lleva a la irrealización de la materia poética. Es el mayor peligro con que se confronta un escritor para dar una idea justa de su misión en la tierra: el hermanamiento a base de la relación primordial con los seres y las cosas. Precisamente “las significaciones corrientes” hacen el espíritu de la poesía. Todo lo demás es huída aristocratizante. Nada más lejos de Corretjer que el señorito.

Tampoco Luis Hernández Aquino es un poeta depurado hasta la saciedad. Yo no lo compararía a Salinas, poeta intelectualista por excelencia. Ya todos sabemos que Hernández Aquino ha sido catalogado como un neorromántico. Tampoco creo que el soneto de por sí termine inexorablemente en una forma desarraigada. El soneto ofrece oportunidades valiosas para sustanciar el principio poético de Poe, quien descubrió que no hay poema de larga extensión cuando se trata de poesía lírica.

Aciertas sobremanera cuando presentas a Ramón Zapata Acosta como un poeta sosegado. Para mi gusto, demasiado sosegado. Me parece excelente esta línea para definir a Zapata: *La visión del lector se estrella contra muñones de imágenes irrealizadas*. Coincido contigo totalmente en condenar esta especie de poesía que consiste en un mero enfilamiento de imágenes sin unidad alguna de orden poético. Lo tectónico hace mucha falta en la creación poética. Lo bello de Zapata Acosta está en que ha evitado la “orquestración ampulosa”. Pero el otro extremo es vicioso también: la delgadez suma. Zapata sí que tiene influencia de Salinas. Esto lo aleja de la profundidad por extravasarse en conceptos demasiado idealistas.

Estoy contigo cuando escribes: *Es muy débil la resonancia social de nuestras letras*. Esta realidad se debe al cultivo de un subjetivismo cruel, a un amparo mimoso del yo narcisista. Es verdaderamente sospechoso que estando Puerto Rico bajo un régimen colonial no hayamos dado poetas de profunda raigambre patriótica. Sólo algunos casos.

Pero la hora ha llegado de ensanchar el arte en la presencia maravillosa del hombre común, quien es el agente dialéctico por excelencia de todo proceso histórico. Como tú muy bien afirmas: la vida y el arte deben ir siempre mancomunados, para así crear una totalidad poética de primer orden.

También acojo con beneplácito tu juicio: ... *la poesía de Josemilio González se hace profundamente subjetiva y alcanza cimas de máximo hermetismo*. Creo que a Josemilio le hace falta mayor aire de afuera, mayor irradiación hacia las cosas. Es un poeta de la conciencia. Pero de la conciencia que rompe muchas veces su intencionalidad y se sumerge en tensos abismos del ser. De vez en cuando cae en la imitación del surrealismo, por el evidente deseo de hacer aflorar en el verso esta experiencia abisal del alma.

En cuanto al ensayito sobre Diana Ramírez de Arellano, deploro no conocer a esta poetisa. Así es que me veo precisado a no opinar por falta de conocimiento de causa. Por las versos que citas de ella, veo que está inscrita en el sentimiento de angustia que tanto caracteriza a la poesía contemporánea. Nada más ajeno a mi modo de ser, que está centrado en un continuo júbilo de agradecido a la vida. Aunque, para serte franco, me gusta su nuevo modo de decir las cosas. Tal vez llegue el momento del equilibrio para ella.

Estoy contigo cuando corroboras que Salinas no es un paisajista. Precisamente por ello no pudo captar con propiedad la diferencia de mar nuestro. Sí, la isla le sirvió de apoyo para la lirificación. Pero lo que define a este mar de Salinas es que se presenta como una hipóstasis de Dios. El paisaje, al fin y al cabo, se desvanece en puro idealismo. Lo que amo de Pedro Salinas es el júbilo de la naturaleza que nos regala. Siempre queda en el alma el frescor del nimbo marino. Este modo de ver mío tú lo confirmas cuando escribes: *Salinas, sin embargo, pondera los elementos marinos, especialmente el color azul, con tanta sutileza que los transmuta en ideación pura, los conduce a la abstracción suprema*. Este ensayo sobre **El contemplado**, a mi ver, es tu logro mejor. A Salinas se le podría inscribir a cabalidad en nuestro complejo edénico de isla ofrecida a Dios por la belleza. **El contemplado** alcanza la cima mayor de la poesía de Salinas, la cual se humaniza bastante y

abandona un tanto su intelectualismo en contacto con nuestra naturaleza angélica y frutal a la vez. Alcanza el poeta una pura serenidad digna de mención. Tal vez quiso utilizar el paisaje de Puerto Rico como una catarsis para propiciar su muerte cercana.

Das en el blanco cuando declaras: *La gran significación de Azorín como prosista consiste en su agudeza y finura para revitalizar literariamente un conjunto de lugares comunes.* Parece que coincides con Ortega y Gasset al éste abreviar la obra de Azorín en el título: **Primores de lo vulgar.** Lo que no me gusta de Azorín es el estereotipo sintáctico. Pero no hay duda de que su arte está bien encaminado. Sobre todo, porque este autor confirma lo que tú descubres en nítida intuición: *A veces, las cosas más profundas son las que más cerca tenemos.*

Sería interesante para mí conocer más de Mallea. Sólo he leído de él su **Historia de una pasión argentina.** Tus ensayos me acucian para procurar las novelas de este escritor, sobre todo, cuando leo: *El autor de obras como Bahía de silencio, Todo verdor perecerá, Los enemigos del alma, parece inaugurar un nuevo ciclo en la prosa argentina y —¿por qué no?— en la del Continente.* (Aunque déjame decirte que yo tengo cierta ojeriza al género novelesco. Creo, como Martí, que la ficción es muchas veces inútil. Nos basta la realidad con todo su poder de ensoñación. Por eso prefiero lo vivo a lo pintado: la sociología a la novela. Tal vez sea esto un prejuicio inveterado mío del cual no me he podido liberar completamente hasta ahora). Pero ya que tú dices que Eduardo Mallea es *el primer novelista de América*, trataré de subsanar esta laguna en mis lecturas de ficción para participar mejor de tu entusiasmo.

A José Sánchez Negrón, poeta venezolano, tampoco lo conozco. Este desconocimiento de los autores de Nuestra América no es culpa mía total. Es obra del imperialismo yanqui que nos tiene bastante aislados de la cultura latinoamericana. Saben los yanquis que por este medio de la ignorancia y el aislamiento de base atómica que somos se les hace más fácil dominar nuestra patria y tenerla en régimen de colonia.

Juan Manuel González, sin duda, tiene influencia de Pablo Neruda. A veces no me gusta el ritmo demasiado monótono de sus alejandrinos.

Tal vez esto se deba a que el alejandrino nunca ha podido ser un verdadero verso en español. Es demasiado ancho para nuestra sensibilidad. Ni el mismo Rubén Darío, con tanta soltura orquestal que lo caracterizaba, pudo librarse de la monotonía a que me refiero cuando usó este metro. De ahí que ciertos poetas españoles, como Vicente Aleixandre, por ejemplo, hayan transado acudiendo al uso del versículo para evitar el ritmo machacón del alejandrino. Sin embargo, alabo la sencillez y transparencia del modo poético de González. También merece destacarse su contención, que lo aleja de Neruda, quien es torrencial y tumultuoso de por sí. El mejor poema de *Estación de la luz* es el titulado *Invocación terrestre a Bolívar*. Tal parece que el poeta logró la luminosidad del salmo en él. También es un logro poético el *Cromo de una casa avileña*, por su ternura reconcentrada. El poema *Presencia azul de la noche* está lleno de una gran solemnidad. Sin embargo, la poesía de Juan Manuel González a veces peca de una sobreabundancia de imágenes escalonadas, lo cual detiene el proceso vital de toda poesía. Estoy conforme con tus palabras: *El lenguaje poético adquiere en Juan Manuel González una descomunal (subrayo yo) riqueza imaginativa*.

Debo agradecerte en lo que vale el mensaje estremecido que dedicas a la muerte de Don Joaquín García Monge. No hay duda de que fue un gran hombre que luchó por desentumecerse del aldeanismo ahistórico. Y que montó la palabra en un diálogo servicial para el logro de nuestra resurrección latinoamericana. Ya tú ves cómo al fin me das la razón al saberse en Puerto Rico muy tardíamente el acontecer de su muerte. El cerco yanqui es implacable.

A Mariano Picón Salas lo conocí cuando estuvo en Puerto Rico. Me cautiva desde entonces la tersura de su alma, el dominio y el señorío de lo mejor americano que hay en él. También deploro no conocer a fondo la obra de Picón Salas. Pero me gratifico en él al saberlo un enjuiciador serio que devela las más profundas palpitaciones de la cultura latinoamericana. Nosotros debemos agradecerle su elogio de Puerto Rico como nación pequeña.

Somos del mismo parecer cuando revelas, al referirte a Puerto Rico, lo siguiente: *Pocos pueblos poseen una conciencia tan acrisolada*

de la solidaridad social. Yo creo que en ese hecho espiritual de nuestra idiosincrasia se encuentra nuestra salvación de pueblo esclavizado. Es decir, en haber unido entrañablemente las dos vertientes de patria y universo. Es ejemplar el esfuerzo nuestro por vencer el aldeanismo de base atómica a que nos han condenado los yanquis. Lo cual prueba hasta la saciedad el mayor defecto o rémora que nos han importado estos imperialistas: su propio puritanismo anquilosado en la provincia o estado (sic) como ultimidad del universo.

Alabo tus bellas palabras: *La realidad suele ser raíz y fruto del sueño.* Si no tuviéramos bien plantados los pies sobre la tierra no podríamos soñar. El sueño nos estaría vedado. La poesía es este sueño que emerge del cultivo intensivo de toda realidad. Dios es vecindad suprema. Está muy cerca de nosotros. Yo combato a aquéllos que lo lejanizan para darle mayor grado de numinosidad. Así la poesía palpita como Dios en la naturaleza y en el hombre común más que en ninguna otra esfera del ser. Tú lo has dicho: *Desde la simpleza de una flor hasta la majestad de las constelaciones, el poeta ha de mostrar porosidad para todas las sensaciones.* Y en esto consiste la unión indisoluble de poesía y profecía. Al escribir esto, me acuerdo de tu padre, el obrero. Una vida de intensidad poética que se alza en el culto del sudor que redime.

Lo que me eleva (en sentido ético) es tu gran capacidad de admiración y esos buceos tan reveladores en busca de la poesía esencial. Cuando Dios nos hizo poetas fue porque comprendíamos en el fondo el don gratuito de su creación. Tú haces poesía con la poesía. ¿Para qué más? Mi más honda felicitación por tu primer libro. Has empezado por donde otros acaban. Y ese es el mejor elogio de la intuición cernida de que haces gala en estas bellas páginas que me has regalado. Saludos al pasionario de la poesía. Adelante.

Tuyo,

Francisco Matos Paoli



JULIO CÉSAR LÓPEZ

**ANTOLOGÍA POÉTICA
MÍNIMA**



**REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS, 1994**

De: FOGATAS DEL TIEMPO (1972)

NOCTURNO

He remado en tu cuerpo
de altamar borrascosa
fundiendo y confundiendo
mieles y sales,
silencio y grito,
pavesa y aire.
Crucigrama de sombras
fogueando el lecho
de la noche.
En laberinto de cristales rotos
he perdido los rumbos
fustigando relojes
como un ciego estrujador
de párpados.
He remado en tu cuerpo
turbulento
devorando, gozando y padeciendo
encandilados peces
de una noche
sumergida ya
en un lejano océano
del tiempo.
Sólo me quedan -amor,
¿por qué no bogas?-
unas boyas sin agua
en un desierto
de semillas mudas.
¿Cómo remar ahora los presentes
si un pasado de agua
se elevó al cielo
y aún espero versiones

*de una lluvia
 en la copa
 de mis nuevas noches?
 He remado en tu cuerpo,
 ¿qué me queda?
 ¿qué te queda
 del agua desplazada
 en la estela
 de mis besos?
 ¿Por qué la noche
 se multiplica en olas?
 ¿Por qué no habrá
 una noche sin remos
 y sin olas
 para encallar
 definitivamente
 todo el amor del hombre?*

TALLER

I

*Desperezo de suela en la mañana
 con el áureo retumbo del martillo
 estirando la piel de la jornada
 hasta el fondo vegetal de la casa.*

*En mi cuarto de puntales mozos
 el sol desayunaba sus hendidias
 mientras les descubría su escondite
 a minúsculos habitantes del aire
 braceando madeja de alucinados hilos.*

*Yo escuchaba recio plaplá de golpes
 moldeando una sonora premonición*

**de escudo limpio para la planta humana
desafiante del tiempo y los caminos.**

II

**El padre se vertía en los zapatos
con el júbilo tierno de sus años
aunque canas y anemia derretían
metales de tiempo entre sus brazos.**

**Orquestación de pinzas y tenazas,
sinfonía de planchas y bigornias
para que el día calce sus azules.
Mi viejo ejecutaba en taburete
la lírica jornada de su zapatería.**

**Yo lo vi sonreír con el limpio sudor
que le arrancaban chaveta y lezna punzadora
ensamblando plantillas y cerquillos,
levantando en cabezas de dorados clavos
la superficie aventurera de los pasos
en caminos incógnitos del tiempo.**

III

**El oficio desarropó otra noche
en círculos de hambre
y fueron herramientas fugitivas
pisoteando claves y corcheas
en el largo pentagrama del mundo.**

**Y fueron largas noches transeúntes
lejos de casa y pueblo,
en soledad de mangle metropolitano
y en hospederías de tristeza.**

**El día se hizo noche en sus zapatos
 (¡Oh tejedor de mañanas para el calzado!)
 El polvo del camino perforando su planta
 como el agua que al fin socava botes.**

IV

**Desde la blanda marzorca de mis años,
 yo te vi así, padre, también la noche
 inmensa que llegaste con tu morral raído:
 herramientas de sueño y desconsuelo
 gibando sudorosamente en tu camisa.**

**Volvió el martillo con su música a casa.
 Volvió la suela con su aroma de pan.
 Volvió el cerote crepitando alegrías.
 Volvió el cabestro a estribar tu rodilla.
 Volvió tu voz, y tus manos de callos como flores
 también volvieron a ensortijar tachuelas.**

**Aquellas manos espesas de ternura
 madejando las hebras
 en triple diapasón de la costura,
 haciendo del nudillo final,
 en el cerco ahíto de obliteraciones,
 la blanca dentadura del zapato
 que ríe o muerde a piedra, tierra o cielo
 en la niebla o la luz de los itinerarios.**

**Sí, yo escuché la música de un taller
 en días muy azules y esa música
 trajina aún oídos fronterizos de ceniza
 en la torre de incienso del recuerdo.**

PREMONICIÓN

Hallé a los pescadores
con las redes ociosas
sólo filtrando un viento
de silencio en sus tejidos.

La arena sin garganta
escamaba en sus botes
la piel de itinerarios abolidos.

Los dedos de salitre endurecidos,
exilados del mar, sin sus canciones,
sin paz, sin pez, sin pan
para los hijos.

Instalaron los ricos invasores
una infame ballena de mansiones
acuatizando allí con sus licores.

Alcatraces de un "week-end" festivo
sembraron de barrotes la bahía
amordazando los embarcaderos.

"El pez grande se traga a los pequeños".

Los pescadores saben... también saben
que los caribes son pequeños
y ya en el horizonte de salitre
hay muchas algas levantando puños
contra el siniestro vuelo de alcatraces.

Golpea, pescador, inaugura tu día
con soberano pulso de marea
en lámina infernal de la ballena.

De: ESCALAS DE LA SEMILLA (1975)

SILENCIOS

*A José Emilio González, amistad
cuya grandeza nutre la aspiración
de otros retornos a esta vida.*

**Do vivía sembrándome
la sangre de silencios,
rodando por la soledad
de tristes garajes nocturnos
en una ciudad que recibió
mi juventud desarbolada.**

**Yo había construído
un íntimo puente de lágrima
hacia todas las cosas
y me detuve demasiado
en ese puente.**

**Yo vivía aplazando rumores subterráneos,
coagulando miradas y palabras
en un subsuelo de tormentosa entraña,
devolviendo el espejo de los gritos
a un túnel cancelador del viento,
de la luz, de la vida, la alegría.**

**Todo, todo, seres y cosas,
ojos y palabras, piedra y cielo,
los encuentros como geografías inconclusas,
las despedidas como vísperas
de nuevas geografías,
todo, todo, adensándose,
cerrándose en oquedades
donde habitaba un oscuro silencio,**

un húmedo mutismo,
 un molino arrumbado de palabras.
 Y maduró aquel silencio.
 Y las sombras estallaron luminosas.
 Y las aspas sacudieron harinas.
 Y se hizo la Poesía.
 Y nació el Verbo.
 Y sueño y vida se abrazaron
 en un gozoso estuario de Palabra,
 criatura engendrada, conjugada,
 en el vientre de los largos silencios
 de otros tiempos.

¡Cómo se va naciendo cada día
 con la sangre sembrada de silencios
 que disparan luego la palabra,
 incendio de la vida
 en un rumor supremo de Poesía!

TURISMO

*A José Ferrer Canales, por fervores que
 a él también debo. Junto a los indios
 en Quito, con lágrima en conato de lava.*

I

Detrás de las arcadas se apagan los fogones.
 Bajo los capiteles se desatan las lágrimas.
 Viejas cenizas son costra de otros ábsides.
 Allí la Explotación labró sus grietas.

Los pueblos tienen su corteza palaciega:
 yo no soy viajero de cortezas.
 Los edificios retuercen sus estilos:
 yo no soy viajero de culebras.

**Polvos y colores en rostros de ciudades:
¿cuándo yo he sido heraldo de cosméticos?
Hay muchos lienzos de acortinar pobreza:
¿cuándo aprendí a manejar paletas?**

**Cristos en harapos acucillan los atrios.
Las manos son conversas de una olla vacía.
Oro en los altares para todos los soles.
En las llagadas pieles tiritita un cobre amargo.**

**Decoración del yo por estética insulsa.
Frenesí husmeante de hermosos féretros.
Opulencia acaricia caderas de la muerte.
Bello mausoleo para micción turística.**

II

**Yo vengo a padecer los cinturones
de latas y cartones con rendijas
para el monstruo del viento y de la lluvia,
para las ratas que persiguen el sueño de los niños
y apuñalan la pierna de sus días.**

**Espectrales rincones de alta zona,
basurero de celestes collares,
babélica vitrina de las hambres,
masiva arquitectura de los pobres,
donde el turista no reclina su vientre.**

**No, yo no he venido a embalsamar
el aire con los dólares
ni a convocar paladares
para una reunión de los relámpagos
en jardines de reyes, virreyes, caballeros...**

*Recolector de sales de la angustia,
cosechero de un vitral amargo,
quiero pulsar la sangre de los gritos,
fraguar nuevos estilos para el hombre.
Viajero que se queda en otra arquitectura,
yo soy viajero de los callos del pueblo.*

T A R D E

*Tarde de la bahía
cayendo de los cielos
como taza de leche
en las trémulas manos
del anciano.*

*Leche de las arrugas.
Crepúsculo de mesa.
Manteles con la mácula
del tiempo entre sus pliegues.*

*La tarde de una taza
donde la sal detiene sus ardores
para enturbiar la leche de la vida
en los labios resecos de la tarde.*

*Oh bahía del tiempo
cómo el sol te derrama
su sombra cotidiana.*

*Cómo el agua no sacia
en un temblor de olas
esa sed de las horas
sin reloj en la arena.*

*Bahía de la tarde.
Tarde de la bahía.*

***Mi bahía. Mi tarde.
Voy camino del puerto.***

De: ALAMOR (1980)

AMANECIENDO

C***uando confundes con cerezas
las huellas de amapolas
en tus dedos opresores de pétalos
es porque el amor
ya está marcando sus pasos
en los predios temblorosos de tu piel.***

***Cuando la arena de la playa
no puede medir
la frecuencia de tus latidos
es porque ya en tu tiempo
va cuajando
el candor de dulcísima espuma.***

***Cuando en la pulpa de tus labios
se detienen las palabras
como luciérnagas asombradas
por un torrente de silencio
es porque un resplandor inefable
penetra en tu morada.***

***Cuando tus ojos son un remolino
de luceros sin rumbo que disparan
sus flechas más ardientes,
victimando los inocentes aires,
es porque una semilla diminuta,***

**habitante de las profundidades,
incendia el universo.**

**Amapola en la arena, pulpa espumosa.
Cereza iluminada, luceros en el surco.
Alzada sal fragante, vértigo de las mieles.
Torbellino y remanso, un sol de sombra
y llanto. Corazón despojado de latidos
para otorgar los nuevos pálpitos.**

**Amor que surca las primeras aguas
de encantada bahía.
Amor, amor amaneciendo
en las aguas del día.**

OTRA LLUVIA

**Desde mi casa,
con inquietud de espuma,
veo sangrar
el corazón de la lluvia,
y un gato,
tras las rejas frontales,
se relame
su soledad de rosca
almidonada por el viento
en húmedo horizonte
de los árboles.
La lluvia
se desangra en mis ojos
como celdas
donde otra piel padece
cadenas del recuerdo.**

MOMENTO MARINO

**El caracol sacudió
el polvo de sus sales
para no manchar
tus manos temblorosas
frente a los horizontes
teñidos por el agua
y por el cielo.**

**La roca de la playa
protegía mis pies
para el balance
del momento marino
en nuestros dedos,
forjadores tenaces
en el itinerario
de la miel peregrina
junto a tus esplendores.**

**Sacudían las olas
sus sábanas ruidosas
y yo acerqué a tu oído
un caracol purísimo
que puso a naufragar
todos los ruidos.**

HUELLAS

1

**¿Hacia dónde van
los pájaros que mueren?
¿Quién recoge
el batir de sus alas?**

**El árbol silencioso
responde
en el temblor de hojas.**

2

**¿Muere el amor
en las manos
que se alejan?
El calor que sorprenden
otras manos
no está lejos,
no está lejos.**

3

**¿Siempre hay
un aire malsano
apagando
la lumbre atesorada
por la piel?
El fulgor que renace
en otro espejo
sigue guardando,
sigue guardando.**

**De: POEMAS DE TRÁNSITO
Y OTRAS DOLENCIAS (1985)**

PASANDO

**El volante es mi esfera
de asimilar el mundo
tras un cristal
recolector de pasos.**

**Mis manos se entrecruzan
estrujando los nervios,
sosegando las uñas,
en rumbos de miradas
y de sueños.**

**He recordado el viento
en otras horas
como vértigo
hirviendo en la centella
de los cruceros ojos,
dilapidando audaces
el súbito reflejo
de unos focos
que trituran espacios
en las noches.**

**Cuando las ruedas
mastican carretera
y mis pupilas vierten
sus astillas
en sucesión de ámbitos,
como para aferrarse
a todo lo que pasa,
llega en la piedra azul**

**del horizonte
la nube que arañaba
la montaña.**

**Yo dialogo en frenesí
de viento
con los brazos alzados
de los árboles
que orillan la sustancia
más tierna del espacio
en el margen fluvial
de la autopista.
Me siento transitar
ardientemente
por sus venas radiantes
como si desangrara en ellas
mi propia savia
de vegetal humano.**

**En máquina que arrastra,
torrente de ilusiones,
arriando soledades
en el febril asfalto
de mis meditaciones,
yo voy, sigo sentado,
bajo techo volante,
y el cielo, los paisajes,
el pájaro, los ríos,
el puente inesperado,
los valles con mogotes
taconeando entre piñas,
el niño que arrincona
su piel en tronco viejo,
apuntalan, me trazan,
la extraña geografía
de mis búsquedas.**

**Cuando la lluvia gime
 en un compás de lágrimas
 sobre mis pensamientos
 en parabrisa activo
 (los frenos son fantasmas
 que el espejismo amarra)
 yo borro los cristales
 de un auto acelerado
 buscando mi camino
 y un desfile de pájaros
 se abre paso en mí mismo.**

UN NUEVO VIAJE

*A Don Celestino Gómez Gallarreta,
 compañero vasco que se nos quedó
 en el camino.*

**¡A cuántas rías
 del fervor tendidas,
 como cortinas
 del sueño de la vida,
 descenderá el recuerdo
 en misterioso vuelo
 de golondrina herida
 que en la torre del tiempo
 no pudo seguir tocando
 sus campanas?**

**Un viaje en su diseño
 de corta trayectoria
 que el destino alargó
 hasta las cruces
 donde la voz del tiempo
 y de la nada
 trazan amargo círculo**

*de sombra inesperada,
donde la voz acaba
y las funestas alas
llegan flagelando los aires
en su escala.*

*El anciano
de oscura boina aridecida,
de lúcida sonrisa en su espesura,
tremolando el fulgor
de una jornada,
ha varado en Gijón
donde las aguas
dibujan el remanso
en sus orillas.*

*Ha caído el anciano
que viajaba
con retoños de sangre
entre sus manos,
salpicando la vida
de raíces
en el doble horizonte
de sus nietos.
Ha caído el anciano.
Ha caído. Ya está lejos
y muy hondo.
Y en nuestro corazón,
de rías y de ríos y de cielo,
sigue viajando.*

TRANSEÚNTE

*Transeúnte
que en el pavimento
arrastra pesares
de la casa lejos.*

Transeúnte
que en sus hombros pone
la veleta de medir azares
agitando cabellos
en cuatro direcciones.

Caminante
en postal atolondrada,
desafiante
de activos radiadores.
Indeciso cliente de monóxidos.
Vidrioso agente de opacidad urbana.

Suelta hacia la acera
de los acumulados
los pies aligerados del asombro.
En la ciudad
donde el sol se despeña
hay tutorías
sembradas de semáforos
y un pase no pase
de recriminaciones.

Camina tú, ciudadano
en garrafas de fuegos asfaltados,
aunque las piernas tiemblen.
Acompaña tu tiempo
con el rojo o el verde
bajo viseras
decretando secuencias,
y sigue tú, humano aún,
bípedo alborotado,
cruzando y dirigiendo
tu silencio.

MI CASA

**Mi casa es de madera
porque la trajo el bosque
una noche de lluvia
y la habitó el viento-ruiseñor
que llegó en la mañana.**

**El ruiseñor y el viento
traían un verde sofocado
en la niebla
y un trigo de hojarasca
que mutiló la noche
cuando el agua y la sangre
nacieron de las ramas.**

**Mi casa tiene música
desgarrada en la niebla.
El agua tiene aleros
para mojar el mundo.**

**Mi casa lleva el viento
entre sus fibras
y una guitarra verde
la habita en la mañana.**

**Ruiseñor, viento y lluvia
forman mi casa, hermano,
mi casa en la mañana.**

OTROS POEMAS

¿UN SOLO DÍA?

*A María, en el día escarlata
de los enamorados.*

Para el amor no basta un día.
No basta un día para los latidos.
No arde el corazón en noche fría.
No basta un día para sus sonidos.

*El árbol del amor vibra en gemido
que no tiene reloj en su espesura.
Porque el amor es una fragua pura
que a la vida otorga su sentido.*

*La solitaria lágrima no funda llanto.
No funda mar la arena que levanto
como espuma del sueño de la vida.*

*No es la alegría un grano de sonrisa.
Es más de un aire lo que va en la brisa
cuando el amor lo tiñe con su herida.*

PREFERENCIA

No he venido a ver el sol
para quemarme.
He venido a ver la luz
para incendiar la sombra
del follaje.
Sin que el follaje muera

*o muera la belleza
de su sombra.
La luz que permanece
respetará la sombra
en sus raíces:
Voy a buscar la luz.
Me quedo con la sombra.*

EL VÉRTIGO TAMBIÉN

*Soy del vértigo el hijo no maduro
que desprende una corteza
sinistra en su camino,
pero en mi corazón
late un futuro,
donde la luz,
la rosa y la cereza
elevan la transparencia
de un destino:
el sosiego de un tronco
en su certeza.*

*¡El vértigo también
culmina en trino!*

¡TUS CABELLOS!

*Cuando la brisa
agita tus cabellos
y caen sobre tu rostro
las doradas espigas
bajo la luz del día,
yo digo de la brisa:
"¡Oh filtro de sonrisa,
dame una hebra de alegría!"*

CIFRA ENCANTADA

Do voy contando luceros
 en el fulgor de tus ojos
 sin desvanecer sonrojos
 de florecitas del suelo.
 Ellas comprenden mi anhelo
 cuando tu estrella me alumbra
 porque saben que en la tumba
 por las tinieblas abierta
 nació la flor más esbelta
 en los caminos del cielo.

TIERRA LEJANA

Do tenía mi isla en la Isla.
 Mi soledad no era de agua,
 sino de tierra alta confundida
 en el silencio circular de mi pueblo.

*El valle se tendía en mi tristeza
 como viento verde claudicante
 o bandera marchita en la cuaresma
 silenciando ternuras en la tarde.*

*Geografía fugaz de las evocaciones.
 Isla de la niñez, costa del hombre.
 Sueño de la colina. Valle despierto.
 Tierra lejana por agua estremecida.*

*El mar que espera la aventura salobre
 del valle que fue dulce
 entre colinas agrias como frutas
 sangrando geografías del vértigo.*

UN BLANQUECINO VUELO

*A Luis Fernández y a su esposa Juanita León
por el instante compartido en el deleite
silencioso de un vuelo detenido.*

I

Las garzas van volando
-¡qué muchas, qué blancas,
qué tiernas!-
sobre tranquilas aguas
y bajo limpio cielo.
Ni ondas bajo su pecho.
Ni nubes sobre su espalda.
Azul, bien azul, arriba.
Indeciso color bien abajo.
Y no es ruidoso, apresurado,
de color subido,
el vuelo de las garzas.
Es un imperceptible,
blanquecino aleteo,
sin presunción,
de dulce lentitud
-¡cómo se ablanda el aire!-
como si acariciara
un regreso esperado
por los árboles.
Porque ahora es el árbol,
misionero que también deja
tranquilas sus ramas,
para recibir con los honores
de la discreción más vegetal
de la naturaleza
a los cuerpos en bandadas
de las garzas

que pueblan la multitud
 de ramas curvándose
 sobre su propia sombra
 en las aguas del lago.
 Yo no quiero tejer metáforas
 como tejen ternuras en el aire
 estas garzas que van llegando
 -¡hermosa diversidad de rutas!-
 como un alba viajera
 por los puertos azules de la tarde
 hacia el puerto final
 donde pernoctan
 algodonando el tiempo
 entre las ramas.
 (También tengo mis garzas
 y ellas me han traicionado.
 Se me escapó en un vuelo
 del oficio
 la jaula que tenía reservada.)

II

Incontenible flujo de la albura
 por todas las ventanas de la tarde.
 Heridas flechas de nieve
 -¡cómo licúan los cuatro puntos cardinales!-
 en el techo escombrándose del día
 cuando las alas
 como manos de aligerada plata
 entierran bajo el azul
 y sobre el verde
 la sofocada cruz
 de una jornada.
 ¿Dónde quedó el barro aquel,
 barro revuelto,
 oscuro cautiverio
 de tus plumas?

*¿De qué vaca remota
se desprendió
tu antorcha de blancura
acallando los grotescos mugidos
de la tierra?
¿No cayó algún terrón
de tu pasado
en la mirada hambrienta
de un azorado
niño campesino?
(Sobre el zinc del crepúsculo
granizan tus pisadas
como sobre mi alma
hay sombras saltarinas.
¡Cómo envidio el naufragio
de tu alzada geografía de lirio!)*

III

*El árbol que reside
a la orilla del lago
—es uno, y otro, y otro, y otro—
ofrece las alcobas del sueño
y hay todo un ropaje de lirios
sobre el temblor esbozado
de las hojas
cuando las garzas llegan
sumergiendo en súbita blancura
la enarbolada fatiga
de sus cuerpos.*

IV

*Y la tarde ya cae,
ya cierne sus cenizas
sobre las aguas,
los cielos y la tierra,*

trazando los caminos
 de las primeras sombras.
 El aire ya padece
 una sutil humedad anunciadora.
 (Oh la tarea diaria
 que culmina con el rostro
 internando sus preguntas
 en el frío silencio
 que agua, garza y árbol
 inauguran con vuelo
 y sombra y posadura.)
 Y cuando son espesas las tinieblas,
 hay ventanitas blancas en las ramas
 que trinan como estrellas
 sobre el líquido cielo
 de aquel cidreño lago:
 espejo mañanero de los árboles,
 regazo anochecido de las garzas.
 ¡Qué muchas han llegado
 para amarse y soñar
 en la montaña blanca
 que todas han formado
 sobre el desierto insomne
 de la noche!

TRABAJAR

Trabajar las maderas
 es recordar al árbol
 su eternidad de fronda tibia,
 su aire de aserrín
 enterneciendo
 la calle amaneciente
 entre las casas.

Trabajar los metales
 es pedir un anillo

**para rondar
con resplandores
la piel amurallada
de la ciudad nocturna.**

**Trabajar las arcillas
en su fecunda harina,
espejeando en los poros,
es otorgar la chispa
de un fuego interminable
a un carbón disfrazado
en colores y formas.**

**Las pieles que en el viento
trizaban las lloviznas
recuerdan las jornadas
de trenes invisibles
vaporizando en cuerpos
de cabras y de ovejas,
de vacas y de llamas
el pasar inaudito
por el mundo.**

**El arcoiris disuelto
en sábanas y trajes
fue fecundado en arpas
donde el telar forjaba
otra vistosa piel
para el incierto rumbo
de los cuerpos humanos.
Trabajar metales y maderas,
las arcillas y pieles,
la tierra en su matriz
de rosas y de granos,
es fecundar el tiempo
en latitud de hermanos.**

PARTIDA

*La muerte demora su paso para que
la Patria corone en el tierno sonido de
voces inocentes el rostro del padre
emocionado en el último instante de
su luz.*

Te despediste del mundo
con la poesía y el patriotismo
en las manos y en los oídos
porque ya tus ojos no se abrían.
(Sus tambores el corazón rendía.)

Voces de niños se alzaron
en tu última frontera
para cantar Preciosa
y tus manos varios días inertes
despegaron de las sábanas
lentamente en conato de aplauso
que sólo el silencio juntaba
en diez cuerdas de voces abolidas:
los finos hilanderos de tus gruesos dedos
en el telar de niebla de la vida.

(Tu memoria redescubrió las piedras
de otro tiempo sonoro de auroras:
tú ibas diciéndole al mundo
una canción de puño y de bandera,
de flor y de martillo,
de lágrima y espada.
Visión de bandas guerrilleras
para salvar la Patria
como si la arruga
nunca hubiera visitado tu piel.)

*Pero ahora están las voces infantiles
 cayendo sobre la blancura de tu lecho
 en los costados de tu cuerpo inmóvil.
 Y la sangre como un nuevo rocío
 retorna a tus manos como pétalos.
 Y sólo despierta nuevamente
 una de ellas para elevarse
 con plomo hacia la frente
 y allí fraguar militarmente
 el saludo final
 que el himno de la Patria,
 ya no canción patriótica,
 (La Borinqueña en los tempranos labios)
 dictaba al corazón en su crepúsculo.*

*Después la mano quedó
 sobre el pecho desnudo
 en un sueño sin aire.
 Fue tu despedida.*

NOCHE EN UXMAL

*Viajando bajo el frenesí
 de oscura lluvia
 en la inmensa planicie
 yucateca.*

En Uxmal se estremece la noche
 y fulgores feroces coronan
 cabezas mutiladas de los viejos dioses
 que la selva en la planicie insólita
 venera en el rito ancestral de las plantas
 a la eternidad de la piedra.
 En Uxmal la piedra erguida
 acapara el silencio de la noche
 y el viento y el cocuyo y las espigas

*desposan claridades y rumores y sombras,
dispersan las estrellas y los hongos,
concilian a las hojas y a los muros
y claman por la lluvia y por los días
y por el rocío que inaugura la fecundidad de
las cosas.*

*Transeúnte de riberas misteriosas,
yo naufragué también entre los brazos,
los ojos y las voces
en la noche definitiva que la sequía impuso
para expiar la indefinible culpa de la vida.*

*En Uxmal los dioses levantaron el trono
de la noche, los vientos y la lluvia
sobre el asombro pétreo de mis ojos.
Era mi sed saliendo de las ruinas.*

COLINA CAYEYANA

*Colina poblada por mis sueños.
Mis ojos te nutrían surcos.
Mi mocedad azul te coronaba
En el trono de un cayey lejano.*

*Iban tus matojos en ladera.
Soldaditos pajoneándole al sol.
En tarde de serranas brumas.
Acuartelando briznas.*

*Frágiles siluetas de pastores
Conducían los últimos rebaños
Con tierno sigilo azafranado
Por tímido pintor descaminado.*

*Yo sembré las palomas de tu aire.
Por mí resplandeció tu verde.
Fui consultor de golondrinas.
Presurosas viajeras de tu cielo.*

*Fui contrabandista de tu piel.
Frontera siniestra de la noche.
Fui pastor de lejanos festones.
Húmedo consumidor en tus cortijos.*

*Compañera de un andén lejano.
En tu sien instalaba mi mundo.
En tu vena vibraba mi sangre.
En tu sombra crecía mi luz.*

*Otra tarde rojiza en mi vida
Con panteras de otro mundo
Busqué tu verde costado
La inocencia de tus hierbas.*

*Tu nuevo perfil de hormigón
¡Cómo urbanizó tu esmeralda!
Tu maculado encanto vegetal
Fue la pesadilla del retorno.*

*Verde de mi colina desarmada
Por un asalto de vertical varilla
Yo doblo del recuerdo la rodilla
En un altar de tarde sepultada.*



ROBERTO GUTIÉRREZ LABOY

ANÁLISIS METAÉTICO de
MORAL SOCIAL
de EUGENIO MARÍA DE HOSTOS

FILOSOFÍA

REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
FACULTAD DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

ALGUNAS NOTAS EN TORNO A LA *PARADOJA DE HEMPEL* Y SU PERTINENCIA PARA LA CIENCIA PRÁCTICA

Amílcar Fournier

Me cuenta un amigo, que conozco desde hace algunos años, que habiendo acudido al Hospital de Distrito de la capital por una dolencia en la garganta, pasó por frente a la clínica de psiquiatría donde, al doblar la esquina, por el lado sur del edificio, fue abordado por un personaje de mirada abrupta y algo desorbitada que le dijo:

– ¿Sabía usted que todos los psicoanalistas son charlatanes?

Por lo que el amigo ripostó:

– Es una acusación muy seria contra esa respetable clase profesional. ¿Y qué pruebas ofrece usted para una afirmación tan arriesgada?

El sujeto lo miró a los ojos unos segundos y le dijo:

– Acérquese—. Y poniéndole una mano en el hombro, señaló con la otra, algo temblorosa, diciéndole:

– ¿Ve usted aquel pajarito negro? ...Esa es la evidencia.

Él pensó que se trataba de algún enajenado que había escapado de la clínica de psiquiatría y tan costésmente como pudo retiró la pesada mano del sujeto, diciéndole:

– Tiene usted razón—. E inmediatamente se despidió.

Cuando me narró lo acontecido con el supuesto “loco”, le dije que tal vez no se trataba de un loco, sino de algún filósofo demasiado entusiasmado con la **Paradoja de Hempel**. Traté de explicarle qué era

la paradoja y, tal vez porque no era su fuerte la filosofía, contestó:

– Creo que tú también debes acudir al Hospital de Distrito, pero especialmente a la clínica de psiquiatría.

Los dos nos echamos a reír.

Que un pajarito negro sirva de evidencia a la proposición general de que todos los psicoanalistas son charlatanes puede parecer dudoso a personas normales; pero puede tener sentido para aquellos filósofos que se entretienen al desdoblar lúdicamente la mirada con que escudriñan el mundo, lo que hace que se asombren ante los estados de cosas aparentemente más pedestres. ¿No fue acaso un auténtico filósofo el que afirmó que la filosofía nace del asombro? Quizás aquel supuesto demente, si no era un verdadero filósofo, puede que fuera un loco admirable. Si lo tomamos en serio, debemos dar crédito a su agudo ingenio racionalizador al utilizar la **Paradoja de Hempel** para expresar con “sublimada” habilidad su resistencia a la psicoterapia.

La **Paradoja de Hempel** ha sido muy comentada en la literatura filosófica y lo que se ha escrito al respecto ha oscilado, en términos de complejidad, entre lo más simple y lo más denso. En los comentarios que siguen en torno a la susodicha paradoja, trataré de ser tan despejado como sea posible y si en algún momento peco de superficial, será en aras de la claridad en la discusión.

Ahora bien, para no herir la sensibilidad de nuestros amigos los psicoanalistas, no usaré el aserto acerca de la supuesta defraudación psicoanalítica, sino el muy sobado ejemplo ornitológico del propio Hempel: *Todos los cuervos son negros*, a sabiendas de que hay cuervos que no lo son. En cualquier caso, la paradoja como tal no depende de la verdad del enunciado por su adecuación al mundo.

En el año 1945,¹ Hempel investiga la lógica de la confirmación que, si bien para el científico ordinario se trata de una concepción un tanto diáfana en su aspecto operacional, en el dominio filosófico, dicha noción no es del todo clara. A menudo se opaca el concepto de la confirmación al entenderse a veces como una relación entre enunciados y objetos concretos y, otras veces, como una relación entre enunciados y enunciados. Hempel supone que se trata de una relación entre enunciados análoga a la que los lógicos llaman “relación de consecuencia”: Se trata de una relación semántica entre enunciados de algún grado de generalidad y enunciados observacionales en la que los segundos

“confirman”, es decir, apoyan, sostienen, sustentan o de algún modo fundamentan, en alguna medida, la credibilidad de los primeros.

Si bien la relación de consecuencia lógica había sido extensamente estudiada desde la antigüedad, aún desde antes de la silogística aristotélica hasta los estudios recientes de sistemas formales, tanto clásicos como no-clásicos, la relación de confirmación no había sido hasta entonces debidamente esclarecida.

Hempel dilucida la diferencia entre los siguientes conceptos que a veces se confunden: De un lado confirmación y del otro, *falsación e infirmación*. Si se concibe la corroboración como una forma de validación o “fortalecimiento” de aseveraciones mediante datos observacionales que robustecen en algún grado la credibilidad de una hipótesis, hay que distinguir entre la corroboración como *confirmación* y la corroboración como *verificación*.

En el primer caso, el fortalecimiento o robustecimiento de la credibilidad no es absoluto, sino que siempre queda margen para un grado más alto de convalidación. Cuando se verifica una hipótesis, sin embargo, se logra una fundamentación absoluta de su veracidad. No se verifica en algún grado, sino que se verifica o no. Es muy posible que el habla ordinaria no distinga entre los usos de uno y otro vocablo. Pero en vista de que la confirmación es casi siempre metodológicamente provisoria en la ciencia fáctica, en la cual se logran distintos grados de convalidación de hipótesis, conviene distinguirla de los pocos casos de corroboración absoluta que se puedan dar. Conversamente, podemos hablar de refutación absoluta o *falsación* de una hipótesis cuando un enunciado de observación acarrea lógicamente la negación de la misma.

La verificación empírica, sin embargo, juega un papel de menor importancia en la ciencia fáctica debido a que generalmente involucra hipótesis cuyos campos se restringen a enunciados de observación. Las hipótesis científicas más interesantes (si no se asume una postura empirista demasiado radical) son las que aluden a entidades teoréticas, sean propiedades o sean individuos, es decir, entidades inobservables. Ahora bien, si se logra una refutación relativa o provisoria, se trata de una *infirmación (disconfirmación)*.

Al momento de la investigación de Hempel, la confirmación se regía por dos normas de adecuación: primero, lo que Hempel bautiza con el título de *Criterio de Nicod* y, segundo, lo que Hempel llama la

Condición de Equivalencia. Ambas normas tomadas en conjunto se consideraban condiciones suficientes de la confirmación e infirmación de hipótesis.

El *Criterio de Nicod* sugiere que la confirmación de una hipótesis general de tipo “Todos los A son B”, expresada simbólicamente como: $(x) (Ax \rightarrow Bx)$, donde A y B son propiedades de los individuos, x, se logra al mostrarse al menos un ejemplar que tiene ambas propiedades, A y B.

La infirmación, por otro lado, se obtiene al presentarse un ejemplar que tiene la propiedad A, pero carece de la propiedad B. Además, cualquier individuo que no exhiba la propiedad A, tenga o no tenga la propiedad B, es irrelevante o neutral con respecto a la confirmación de la hipótesis de que se trate.

La *Condición de Equivalencia*, por su parte, expresa la pauta de que una pieza de evidencia es confirmatoria (o infirmatoria) de todas las hipótesis equivalentes entre sí.

Hempel se percata, no obstante, de que el *Criterio de Nicod* presenta algunas deficiencias si se intenta ajustarlo a la *Condición de Equivalencia*, condición que no le parece razonable rechazar. Además de que dicho criterio sólo aplica a hipótesis generales del tipo “Todos los A son B”, pero no a hipótesis existenciales como “Un virus causa el SIDA” $[(\exists x) (\forall y (Ay \rightarrow Sx))]$ se da la siguiente situación:

Tomemos los siguientes enunciados lógicamente equivalentes:

1. Todos los cuervos son negros.

$$(x) (Cx \supset Nx) \quad (1)$$

2. Ningún objeto que no es negro es un cuervo.

$$(x) (\sim Nx \supset \sim Cx) \quad (2)$$

De acuerdo con la *Condición de Equivalencia*, cualquier pieza de evidencia que confirme el primero, confirma también el segundo. Por ejemplo, podemos confirmar el segundo enunciado aduciendo un objeto que carezca de la propiedad N (negro) y de la propiedad C (cuervo), digamos un cisne blanco o una mesa gris. Por el *Criterio de*

Nicod cada uno de estos objetos, o más exactamente, los enunciados que los describen, a saber, “a es un cisne blanco” ($Sa \wedge Ba$) y “b es una mesa gris” ($Mb \wedge Gb$) confirman que “Ningún objeto que no es negro es un cuervo”. Pero, entonces, de acuerdo con la *Condición de Equivalencia*, estos enunciados también confirman el enunciado “Todos los cuervos son negros”, la hipótesis equivalente.

Parece extraño, quizás absurdo, pero si aceptamos las premisas y aceptamos que el argumento es coherente, tenemos que aceptar sus conclusiones, entre ellas, que una mesa gris confirma que todos los cuervos son negros. Pero ello va en contra de una de las implicaciones del *Criterio de Nicod*, a saber, que cualquier individuo que no exhiba la propiedad C (cuervo) es neutral para la confirmación de “Todos los cuervos son negros”. De modo similar, es irrelevante para el segundo enunciado, cualquier individuo que tenga la propiedad N (negro), independientemente de que sea o no un cuervo. Un cuervo negro es, por tanto, neutral para “Ningún objeto que no es negro es un cuervo”, pero es confirmatorio de la hipótesis equivalente según la cual “Todos los cuervos son negros”. Hempel añade la siguiente hipótesis equivalente: “Todos los cuervos que no son negros son y no son cuervos”, que en símbolos lógicos se representa como sigue:

$$(x) [(Cx \wedge Nx) \Rightarrow (Cx \wedge \sim Cx)].$$

Para esta hipótesis no hay corroboración posible, ya que el ejemplar corroborativo tendría que ser y no ser un cuervo. No es, por tanto, confirmable.

La solución de estas paradojas que se señalan con el nombre genérico de **Paradoja de Hempel** ha sido objeto de considerable atención en la literatura filosófica hasta hoy, pero para la ciencia ordinaria no representan inconvenientes notables. Ni a los científicos “normales” ni a los “revolucionarios” (en sentido kuhniano) les estorban las paradojas hempelianas en los menesteres cotidianos de su brega científica. Relativamente pocos experimentadores le habrán prestado alguna atención y la mayoría posiblemente ni haya oído hablar de las mismas. Después de todo no se trata en sentido estricto de un problema de la ciencia fáctica, sino de un problema de la teoría de la ciencia. Es por tanto un problema metacientífico y su pertinencia para la ciencia, si tiene alguna, sólo se haría patente en el componente lógico que todo

cuerpo de conocimiento alberga.

Antes de comentar la ruta que suponemos que debe seguir un intento de solución o disolución de la paradoja, resumamos brevemente las condiciones que propone Hempel para una confirmación adecuada:

1. **La condición de vinculación lógica:** Si una pieza de evidencia implica lógicamente una hipótesis, entonces también la confirma.
2. **La condición de consecuencia:** Si una pieza de evidencia confirma un conjunto de hipótesis, confirma también la hipótesis que este conjunto tiene como consecuencia lógica.
3. **La condición especial de consecuencia:** Si una pieza de evidencia confirma una hipótesis, confirma también la hipótesis que tiene como consecuencia lógica.
4. **La condición de equivalencia:** Las hipótesis equivalentes se confirman con la misma pieza de evidencia.
5. **La condición de consistencia:** Toda observación consistente es compatible con las hipótesis que confirma.
6. **La condición de satisfacción:** Una pieza de evidencia confirma una hipótesis, si implica lógicamente el desarrollo de la hipótesis para toda evidencia posible.

Por “desarrollo de una hipótesis” se entiende el enunciado que articula todos los casos de confirmación de la misma. Por ejemplo, el desarrollo de la hipótesis $(x) (Ax \supset Bx)$ es:

$$(Aa_1 \wedge Ba_1) \wedge (Aa_2 \wedge Ba_2) \wedge \dots \wedge (Aa_n \wedge Ba_n)$$

donde los a_i representan la clase de referencia de la hipótesis o, más exactamente, su extensión.

Ahora bien, con las condiciones enumeradas, Hempel pretende

subsanan las insuficiencias del *Criterio de Nicod* y, sobre todo, el que no sea una condición necesaria de la confirmación adecuada. Además, Hempel no duda que la *Condición de Equivalencia* sí es una condición necesaria. Le parece inaceptable suponer que la confirmación de un enunciado pueda depender de su forma lógica. El *Criterio de Nicod*, a su vez, es incompatible con la *Condición de Equivalencia*, aunque con ello evada la paradoja señalada.

Algunos autores² han pretendido rechazar la *Condición de Equivalencia* al sostener que las leyes naturales no se pueden expresar contrapositivamente y distinguen entre la implicación material y la implicación que exhibe una necesidad nómica, por lo que las leyes científicas deben simbolizarse mediante otra conectiva condicional, por ejemplo, " $\Rightarrow$ ", que no admite la inversión contrapositiva.

No entraremos en la cuestión de si la conectiva condicional $\Rightarrow$ es o no adecuada para representar las pautas objetivas de la naturaleza. Pero por ser la *Condición de Equivalencia* lo que acarrea la paradoja, conviene examinarla más de cerca para ver cómo surge esta última.

Se dice que dos proposiciones compuestas son equivalentes si, y sólo si, para cualesquiera valores veritativos de sus componentes elementales, dichas proposiciones tienen el mismo valor de verdad. Es por ello que la expresión $C \Rightarrow N$ es equivalente a $\sim N \Rightarrow \sim C$. Esta es la base también, para decir que "Todos los cuervos son negros" $[(x) (Cx \Rightarrow Nx)]$ equivale lógicamente a "Todos los objetos que no son negros no son cuervos" $[(x) (\sim Nx \Rightarrow \sim Cx)]$.

Ahora bien, es claro que quien dice que "Todos los cuervos son negros" no necesariamente intenta transmitir el mismo mensaje que el que dice que "Todos los objetos que no son negros no son cuervos". Esto lo podemos ver si traducimos cada proposición al lenguaje de clases, aprovechando el isomorfismo que existe entre el álgebra de la lógica y el álgebra de conjuntos.

La proposición $(x) (Cx \Rightarrow Nx)$ tiene como dominio de aplicación³ la unión de todos los objetos negros y de todos los cuervos. Pero la expresión $(x) (\sim Nx \Rightarrow \sim Cx)$ tiene como dominio de aplicación a todos los objetos del universo del discurso que no sean ni negros ni cuervos. Veámoslo en términos de la teoría elemental de clases:

Sean C y N la clase de los cuervos y de los objetos negros, respectivamente y sean C^c y N^c sus respectivos complementos. Podemos traducir $(x) (Cx \Rightarrow Nx)$ como " C es un subconjunto de N " ($C \subseteq N$) y

(x) ($\sim Nx \supset \sim Cx$) como “El complemento de N es un subconjunto del complemento de C” ($N^c \subseteq C^c$). Que $C \subseteq N$ equivale a $N^c \subseteq C^c$ es un teorema de la teoría elemental de clases.

Ahora bien, tomemos el dominio de aplicación de $C \subseteq N$ como la unión de C y N ($C \cup N$) y el dominio de aplicación ($N^c \subseteq C^c$) como la unión de los complementos de N y de C ($C^c \cup N^c$). Es claramente falso que $C \cup N$ sea lo mismo que $C^c \cup N^c$, es decir, la unión de dos clases no equivale a la unión de sus complementos.

Unos sencillos diagramas de Venn servirán para ilustrar la cuestión:

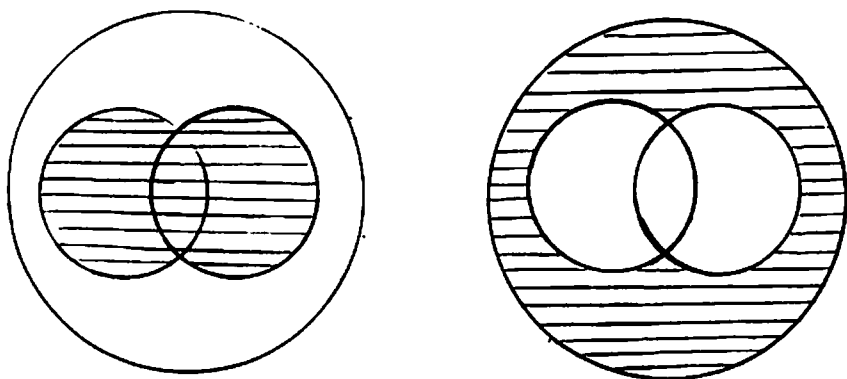


Figura 1. Las áreas señaladas con líneas horizontales representan los dominios de aplicación.

Podemos igualmente examinar la extraña proposición que ofrece Hempel como ejemplo (“Todos los cuervos que no son negros son y no son cuervos”) y que él ha representado simbólicamente como sigue:

$$(x) [(Cx \wedge Nx) \supset (Cx \wedge \sim Cx)]. \quad (3)$$

Si la transcribimos en términos de conjuntos, tenemos:

$$(C \cap N^c) = (C \cap C^c)$$

Esto equivale a $(C \cap N^c) = \emptyset$, donde $\emptyset$ representa el conjunto vacío. Puesto que $\emptyset$ es subconjunto de todo conjunto, podemos transcribir el enunciado bajo consideración como $C \cap N^c = \emptyset$. Pero esto es cierto si y sólo si $C \subseteq N$. Luego, la extraña proposición de Hempel es equivalente a "Todos los cuervos son negros". Si aplicamos el mismo análisis en términos del dominio de aplicación vemos que, aunque se trata de un enunciado equivalente a $(x) (Cx \supset Nx)$, tiene distinto dominio: su dominio de aplicación es $(C \cap N^c) \cup \emptyset = C \cap N^c$, es decir, dicho enunciado (véase *Figura 2*) reúne a los cuervos que no son negros. Es curioso, además, que aunque se trata de un enunciado que, como dice Hempel, no es directamente confirmable, es, sin embargo, refutable mediante la presentación de un cuervo que no es negro, si se acepta que el consecuente de la explicación (3) es contradictorio y, por tanto, falso *a priori*.⁴

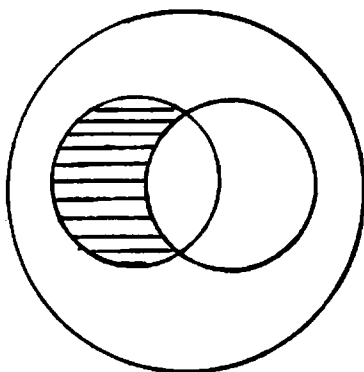


Figura 2. El área señaladas con líneas horizontales representa el dominio de aplicación de $C \cap N^c$ de la proposición $(x) [(Cx \wedge \sim Nx) \supset (Cx \wedge \sim Cx)]$.

Estas consideraciones sugieren que, en lugar de la *Condición de Equivalencia* como condición de la confirmación adecuada, se debería proponer una condición de igualdad de dominios. La *Paradoja de Hempel* no es, quizás, tanto una intuición descarriada (Hempel dice a "*a misguided intuition*"), sino que quizás se debe a la convicción incierta de que la equivalencia lógica implica igualdad de dominios de aplicación.

El proceso de confirmación de hipótesis científicas presupone que las clases articuladas en éstas es asunto decidido, si bien no necesariamente explicitado. Cuando un investigador dice que todas las sales de sodio producen llamas amarillas, no le cabe la menor duda de que sus colegas entienden claramente lo que se quiere decir con este aserto. Puede deducir del mismo que si alguna substancia no produce llama amarilla, no puede ser sodio. Pero está convencido que una muestra de litio que produce una llama roja no confirma que el sodio produzca una llama amarilla.

Es posible que sea, además, la sobreinterpretación de los esquemas lógicos al hacerlos representar hipótesis de la ciencia fáctica lo que acarrea el sentimiento de lo paradójico. Si esquematizamos una ley científica como $(x) (Ax \supset Bx)$ y su contrapositivo como $(x) (\sim Bx \supset \sim Ax)$, cabe preguntarse si las estructuras objetivas presumiblemente simbolizadas por las conectivas (" $\supset$ ") son representacionalmente idénticas, ya que, libres de interpretación, son lógicamente idénticas. Dicho en términos más específicos: Si usa la conectiva " $\supset$ " de $(x) (Ax \supset Bx)$ para simbolizar una relación de determinación causal, ¿puede usarse la misma conectiva lógica en $(x) (\sim Bx \supset \sim Ax)$ para simbolizar la estructura extra-lógica correspondiente, que podría no ser de naturaleza causal, sino meramente accidental?

El condicional, libre de atribuciones ontologizantes, sigue siendo el mismo en términos de su función de verdad, por lo que ambas expresiones son equivalentes. Las complicaciones surgen cuando se insiste en forzar la esfera de la lógica pura en el hexaedro de la ciencia fáctica al combinar las nociones de confirmación factual y equivalencia lógica.

No es de la incumbencia de la lógica el señalar la naturaleza de las correlaciones nomomórficas de contextos científicos factuales, sino que es ésta una tarea de la ciencia. En el nivel de lo transfactual los

esquemas bajo consideración son equivalentes y, por tanto, también lo son las conectivas. Pero al asignar referentes factuales a las expresiones, lo que es inevitable si se habla de *confirmación*, la situación cambia radicalmente, por ejemplo, en el caso de que la estructura objetiva que enlaza las propiedades representadas en $(x) (Ax \supset Bx)$ sea de la naturaleza de una conexión nómica y la estructura objetiva representada en $(x) (\sim Bx \supset \sim Ax)$ sea nula, es decir, accidental. Y aun cuando hubiera una relación legaliforme en ambos casos, es posible que se tratara de determinaciones fácticas de distinta índole, por ejemplo, si se trata de una determinación causal en un caso y de una determinación estocástica o teleológica o de otra índole, en el otro caso.

Pongamos como ejemplo el siguiente:

Se puede hacer patente, en principio, cómo la estructura genética involucrada en la ontogénesis del cuervo genera el color negro del plumaje emergente; pero otra cosa es explicar cómo la “inhibición” de la emergencia del color negro en el plumaje de una garza determina o tiene ligadura nómica con la “inhibición” de una ontogénesis corvina para la garza. Y ello es así, sencillamente porque el *explanans* que elucida por qué los cuervos son negros debe ser distinto del que da cuenta de cómo la privación del color negro del plumaje de una garza tiene una ligadura nómica con los elementos ontogenéticos que impidieron que deviniera en cuervo. Si usáramos como ejemplo una mesa gris en vez de una garza blanca, la situación sería esencialmente igual.

Y aun cuando fuera dable tal relato explicativo, nada garantiza que se trataría de determinaciones estructuralmente idénticas. Como hemos dicho, podría tratarse de una estructura nómica causal en un caso y estocástica, o de otra índole en el otro, si no es accidental. Dicho más escuetamente, desconocemos en uno de los casos cuál es la legalidad subyacente.

Estas consideraciones sugieren que se puede retener la condición de equivalencia y aceptar que la forma lógica de una hipótesis afecta el proceso de confirmación, aunque no afecte el resultado. Examinemos el siguiente ejemplo:

Podemos deducir de la Ley de Inercia de Newton la siguiente hipótesis: “Todo cuerpo sometido a una fuerza no-equilibrada es un cuerpo acelerado”. $[(x) (Fx \supset Ax)]$. Para confirmar esta hipótesis se necesita un criterio de fuerza independiente del criterio de aceleración

que nos muestre la presencia de una fuerza no-equilibrada, digamos, los “jalones” o “empujones” ejercidos sobre un dinamómetro calibrado en estado estático.

Tenemos ahora la contrapositiva de la misma hipótesis: “Todo caso de ausencia de aceleración es un caso de ausencia de fuerzas no-equilibradas”. $[(x) (\sim Ax \Rightarrow \sim Fx)]$. Distintamente del caso anterior, para confirmar esta hipótesis se necesita un criterio que permita distinguir la ausencia o presencia de una aceleración y que sea independiente del criterio que permite distinguir la ausencia o presencia de una fuerza no-equilibrada. Claramente, los procedimientos de confirmación son diferentes en ambos casos.

En forma similar, si queremos confirmar que $(x) [(Cx \wedge \sim Nx) \rightarrow (Cx \wedge \sim Cx)]$ buscamos cuervos que no sean negros. La hipótesis no es confirmable, pero es refutable y, por tanto, cada caso de un cuervo negro aumenta la credibilidad de la hipótesis equivalente, es decir, que $(x) (Cx \vee Nx)$. Esta hipótesis inconfirmable podría describirse como “refutacionista” y podría ser la versión que mejor calza con la metodología falsacionista de los racionalistas críticos.

Podría sugerirse que para el caso de la conversión a contrapositivos de las leyes científicas se redujera marginal y progresivamente el universo del discurso hasta que las conectivas lógicas del enunciado y su contrapositivo simbolizaran la misma legalidad concreta. Bajo esta condición habría que concordar con Hempel en que la paradoja se debe a una “intuición descarriada”. Pero entonces, esgrimir argumentos fundados en “relevancia” para decir que en el proceso de confirmación hay que apelar a piezas de evidencia pertinentes, no dice mucho, ya que la determinación de qué casos son o no son relevantes depende del estado de conocimiento, ya que es éste lo que determina la acotación del campo de aplicación. Un ser extraterrenal, digamos de otra galaxia, podría decir: “Para confirmar $(x) (Cx \Rightarrow Nx)$, o sea, que $(x) (\sim Nx \Rightarrow \sim Cx)$, yo no tengo que reducir en grado significativo el universo del discurso, porque si descartamos una pequeña porción de los entes de su planeta, la legalidad de los C y los N, es decir, de los no-N y los no-C me luce muy transparente”.

El problema de nosotros, pobres terrenales, es que aunque conociéramos la legalidad subyacente de $(x) (Cx \Rightarrow Nx)$, nos quedaríamos un poco patidifusos si nos pidieran que desembozáramos la legalidad subyacente a $(x) (\sim Nx \Rightarrow \sim Cx)$ y que lo ilustráramos con el caso de la

garza blanca. Esto es el fundamento de la impresión de trivialidad que produce el proponer un zapato blanco como confirmación de $(x) (\sim Nx \supset \sim Cx)$ y de paradoja si lo aducimos para confirmar $(x) (Cx \supset Nx)$.

Si llevamos el argumento a las últimas consecuencias, podemos añadir:

Es posible que subyaga una cierta legalidad al conjunto de todos los componentes del universo menos los cuervos negros y que de ese retículo de legalidad inmanente se pudiera deducir que todos los cuervos son negros. Pero sólo un ser pensante sobrenatural podría manipular una legalidad tan extensa como la que enlazara los componentes de todo el universo sin los cuervos negros. Si se aceptara como principio metafísico un Principio de Legalidad Cósmica, se podría afirmar que esa legalidad existe. Pero no hay, ni habría nunca cerebro o computadora humana alguna que pudiera manipularla. Sólo Dios, si existiera, podría hacerlo.

En cualquier caso, la paradoja se disuelve si nos percatamos de que sólo se debe a que perdemos conciencia momentáneamente de las limitaciones de nuestros cerebros. Confirmamos de la manera que confirmamos tan sólo porque somos humanos —demasiado humanos.

En cuanto al “loco” de nuestra embocadura, ¿estaría el ingenioso demente convencido de que *él mismo* era Dios?

NOTAS

1. Hempel, Karl G. *Studies in the Logic of Confirmation*. *Mind*. 54 (1945), pp. 97-121.
2. Véase, por ejemplo, Scheffler, I. (1963).
3. Por “dominio de aplicación” no entendemos ni “extensión” ni “clase de referencia”. Se trata únicamente de la suma lógica de los conjuntos que se manipulan mentalmente al expresar una proposición, después de expresar la misma en términos de la relación de inclusión entre conjuntos. Por ejemplo, $(x) (Ax \wedge Bx)$ tiene dominio de aplicación $A \cup B$: La expresión $(x) (Ax \wedge Bx)$ es equivalente a $(x) (\sim Ax \supset \sim Bx) \wedge \sim (Bx \supset \sim Ax)$. En términos de conjuntos esto se expresa: $A \not\subseteq B^c$ y $B \not\subseteq A^c$. Esto implica, a su vez, que $A \subseteq B$ ó $B \subseteq A$. En cualquier caso o en ambos la suma lógica o dominio de aplicación es $A \cup B$.
4. Por supuesto, si se acepta la Condición Especial de Consecuencia Lógica, es indirectamente confirmable por ser consecuencia lógica de $(x) (Cx \supset Nx)$.

BIBLIOGRAFÍA

- Agassi, Joseph. Discussion: *The Mystery of the Ravens. Philosophy of Science*. 33 (1966), pp. 395-402.
- Bunge, Mario. *Treatise on Basic Philosophy*, Vol. I; *Sense and Reference*. D. Reidel: Dordrecht-Holland, 1974.
- Cohen, Yael. *Ravens and Relevance. Erkenntnis*. 25 (1987), pp. 153-179.
- Feyerabend, P. K. *A Note on Two Problems of Induction. British Journal for the Philosophy of Science*. 19 (1968), pp. 251-253.
- Fisch, M. *Hempel's Ravens, the Natural Classification of Hypotheses, and the Growth of Knowledge. Erkenntnis*. 21 (1984), pp. 45-62.
- Foster, Lawrence. *Hempel, Scheffler, and the Ravens. The Journal of Philosophy*. 68 (1971), pp. 107-112.
- Freundlich, Y. *Resurrecting the Ravens. Synthese*. 33 (1976), pp. 343-354.
- Glymour, Clark. *Theory and Evidence*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Goddard, L. *The Paradoxes of Confirmation and Physical Laws. Philosophical Quarterly*. 27 (1975), pp. 97-113.
- Griffin, Nicholas. *Has Harré Solved Hempel's Paradox? Mind*. 89 (1975), pp. 426-430.
- Harré, Rom. *The Principles of Scientific Thinking*. Chicago: Chicago University Press, 1970.

- Harré, Rom. *Surrogates for Necessity. Mind.* 82 (1973), pp. 364-370.
- Hempel, Karl. *Aspects of Scientific Explanation.* London: Collier-Macmillan, 1965.
- Hendry, H. E. and Roper, J. E. *Anything Confirms Anything? Synthese.* 45 (1980), pp. 217-232.
- Horwich, P. *Peculiar Consequences of Nicod's Criterion. British Journal for the Philosophy of Science.* 29 (1978), pp. 262-263.
- Lawson, Tony. *The Context of Prediction (and the Paradox of Confirmation). British Journal for the Philosophy of Science.* 36 (1985), pp. 393-407.
- Meyer, S. L. Discussion: *Concerning a Resolution of Hempel's Paradox. Philosophy of Science.* 44 (1977), pp. 292-296.
- Musgrave, Alan. *Logical vs. Historical Theories of Confirmation. British Journal for the Philosophy of Science.* 25 (1974), pp. 1-23.
- Pollack, John L. *Laying the Ravens to Rest: A Discussion of Hempel and the Paradox of Confirmation. Journal of Philosophy.* 70 (1973), pp. 747-754.
- Popper, Karl R. *Quine on My Avoidance of the Paradoxes of Confirmation*, en Schilpp, P. A. (Editor). *The Philosophy of Karl Popper.* La Salle: Open Court, 1974.
- Quine, W. *Ontological Relativity.* New York: Columbia University Press, 1971.
- Rosenkrantz, R. D. *Does the Philosophy of Induction Rest on a Mistake? Journal of Philosophy.* 79 (1982), pp. 78-97.

Rozeboom, W. W. Discussion: *Nicod's Criterion: Subtler than You Think*. *Philosophy of Science*. 47 (1968), pp. 638-643.

Scheffler, I. **The Anatomy of Inquiry**. New York: A. A. Knopf, 1963.

Skyrms, Brian. **Causal Necessity**. New Haven: Yale University Press, 1980.

_____. *Nomological Necessity and the Paradoxes of Confirmation*. *Philosophy of Science*. 33 (1966), pp. 230-249.

Watkins, J. **Science and Scepticism**. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. *Lawson on the Raven Paradox and Background Knowledge*. *British Journal for the Philosophy of Science*. 38 (1987), pp. 567-571.

Wilson, Mark. *Maxwell's Condition—Goodman's Problem*. *British Journal for the Philosophy of Science*. 30 (1979), pp. 107-123.

EL PROBLEMA DEL MÉTODO CIENTÍFICO Y EL LOGRO DE METAS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LAS CIENCIAS FÍSICAS

Fernando J. Noriega Castillo

Situación problematizada

Este estudio tiene como propósito realizar un análisis histórico-filosófico del concepto del método científico con miras a la elaboración de una propuesta para el logro de metas, relacionadas con la naturaleza de la ciencia, en el salón de clase.

El estudio se limita al análisis del método científico en los casos históricamente más relevantes y a la elaboración de unos ejemplos de aplicación de contenidos científicos que hacen explícitos los resultados de dicho análisis.

La enseñanza de los procesos mediante los cuales se construye el conocimiento científico y el desarrollo de actitudes racionales para tomar decisiones valorativas ante problemas que plantea la vida cotidiana o profesional, mediante la aplicación de procesos lógicos de razonamiento, así como otros importantes aspectos de lo que se llama cultura científica, son considerados como muy necesarios para la formación integral de un ciudadano, especialmente a través de la educación universitaria. Así lo muestran informes muy importantes sobre

este particular. (Facultad de Estudios Generales, 1973; Rutherford & Ahlgren, 1990; Lohmann & Stacy, 1992). Sin embargo, poco se sabe sobre las conexiones que hay entre los métodos de investigación científica y los métodos de enseñanza de la ciencia en el salón de clase para lograr las metas mencionadas antes. De aquí la importancia de establecer esa conexión y de elaborar unas propuestas didácticas concretas para su uso didáctico. Aunque mucho de lo que se examina en este estudio es pertinente a otros campos de las ciencias naturales así como a las ciencias sociales, este ensayo toma como referente únicamente a las ciencias físicas.

Subproblemas

Una vez problematizado el contexto de este estudio, se buscará una solución mediante la formulación de unos pasos que reflejen también una manera de investigar, esto es, se seguirá una metodología científica. Por ello la situación problemática se desglosa en unos subproblemas cuya solución particular se espera lleve a la solución total del problema. Los subproblemas son:

Subproblema 1: ¿Existe el método científico, conceptualmente hablando?

Subproblema 2: ¿Es posible y deseable construir modelos de enseñanza-aprendizaje, para el logro de metas relacionadas con la naturaleza de la ciencia, sobre la base del conocimiento de la metodología de la investigación científica?

Subproblema 3: ¿Qué actividades del salón de clase facilitarían el logro de las metas relacionadas con la naturaleza de la ciencia en un modelo de enseñanza-aprendizaje de ella?

Para dar solución a los subproblemas se proponen las siguientes hipótesis:

Hipótesis 1

No existe un método científico, universalmente aceptado y aplicable a todos los campos del conocimiento, pero sí unos elementos gnoseológicos claramente identificados que configuran el método científico.

Hipótesis 2

Si se toma en cuenta el conocimiento sobre la metodología científica puede construirse un modelo de enseñanza-aprendizaje de las ciencias congruente con ella.

Hipótesis 3

Si se toman como base las lecciones histórico-filosóficas sobre el método científico, es posible planificar actividades didácticas para el logro de metas relacionadas con la naturaleza del quehacer científico.

Postulados apriorísticos de este estudio**Postulado 1**

El conocimiento científico es un sistema estructurado históricamente que ha sido y sigue siendo válido para la interpretación (comprensión y explicación) del mundo natural.

Postulado 2

La mejor manera de hacer una interpretación del mundo natural es mediante el uso del llamado método científico y, dentro de éste, mediante una conceptualización sistémica.

Postulado 3

La eficacia en la enseñanza de las ciencias se incrementa al hacer uso de teorías científicas sobre el aprendizaje que reflejen métodos de investigación científica.

Postulado 4

El estudiante que estudia ciencias, bien sea para aplicar el conocimiento profesionalmente o bien para completar su formación cul-

tural, posee unas estructuras mentales plásticas, flexibles, creativas y capaces de enriquecimiento mediante el uso de procesos educativos apropiados.

Definición de términos

Un método es un procedimiento regular, explícito y repetible para lograr algo, sea material, sea conceptual (Bunge, 1977, p. 88).

Poseer una **actitud científica** es sostener una posición ante diferentes aspectos de la vida donde las decisiones que se tomen sean, predominantemente, sobre la base de un análisis racional de la situación valorativa correspondiente.

Todo análisis racional conlleva el uso de procesos lógicos.

Un **concepto** es una unidad básica de conocimiento que reúne las características esenciales de algún objeto (material o ideal) o de algún proceso.

Un **proceso de enseñanza-aprendizaje** es una organización de medios y actividades que permiten que unas personas, maestros y estudiantes, adquieran, desarrollen y apliquen conceptos en condiciones educativas planificadas.

Una **teoría de aprendizaje** es científica si constituye un sistema hipotético-deductivo con hipótesis generales verificadas mediante observaciones de propiedades particulares que han sido deducidas formalmente de las hipótesis propuestas.

Solución de los subproblemas (contrastación de las hipótesis correspondientes)

Atendiendo a escuelas filosóficas diversas, algunos de los propósitos de la ciencia son: describir los procesos naturales, explicar la causa de los fenómenos naturales, establecer relaciones matemáticas entre las variables que representan cantidades físicas, guiar nuevas investigaciones sobre el tema que trate una teoría científica, organizar en forma sistemática alrededor de temas y disciplinas los conocimientos sobre la naturaleza, los que incluyen datos, hipótesis, teorías, leyes y

procesos.

En forma resumida, lo anterior se recoge en el propósito más importante que tiene el científico y que se refiere a *encontrar regularidades naturales expresadas mediante leyes científicas que recojan con precisión esas regularidades*. Para ser encontradas dichas regularidades, así como para su formulación en leyes científicas deben haber contextos de descubrimiento y contextos de investigación que se expresan concretamente en unos procesos llamados metodologías científicas. En qué consisten las metodologías es lo que se pasa a analizar a continuación.

Subproblema 1:

¿Existe el método científico, conceptualmente hablando?

Primera respuesta: Sí hay un único método científico.

Sí y es uno de *naturaleza empírica e inductiva*, dijo Francis Bacon en su libro *Novum Organum*, en el cual hace la crítica de la lógica aristotélica expresada mediante la figura del silogismo. Para Bacon éste es un método que sólo aplica a la matemática, pero no a las ciencias naturales. Añadimos ahora que la lógica deductiva es un proceso inherente a las ciencias formales, matemática y lógica aristotélica, pero que, como son sistemas contruidos de manera que sean verdaderos en sí mismos (autoconsistentes), hay otros sistemas de lógica no aristotélica.

Bacon propone unas reglas metodológicas para hacer ciencias las que están de acuerdo con la interpretación que sobre el particular hace Isaac Asimov: *Las leyes de la ciencia deber ser inducidas de manera que sean establecidas como generalizaciones a partir de una masa vasta de observaciones* (Asimov, 1982, p. 99).

Bacon fundó con su propuesta la corriente metodológica inductivista que se conoce con el nombre de *empirismo lógico*.

A diferencia de Bacon, René Descartes dice que sí existe el método de hacer ciencia, pero que *es uno de naturaleza racional y deductiva*.

Se trata, según él, de encontrar primeros principios y a partir de ellos, mediante un proceso de razonamiento deductivo, obtener leyes científicas. La dificultad de esta propuesta radica en cómo encontrar los principios, incluyendo el principio más simple o universal, que sirva para explicar cosas complejas del mundo. Tanto para Descartes como para otros, que Bunge denomina irracionalistas e intuicionistas como Bergson y Husserl (Bunge, 1980, p. 40), sí existen unos principios que son evidentes por sí mismos. Incapaz de proponer una regla para la búsqueda de primeros principios, Descartes propone como primer principio: *Dios es la causa primera del movimiento, y conserva siempre la misma cantidad de movimiento en el universo* (Descartes, 1637), con lo cual sus primeros principios son metafísicos y por lo tanto inapropiados para buscar, haciendo uso de la deducción lógica, las leyes científicas.

La interpretación cartesiana constituye lo que se conoce actualmente como *racionalismo ingenuo*.

Sí hay método científico, dice Karl Popper, y *es uno básicamente deductivo*. Él parte de la construcción de teorías científicas, las que deben incluir a *su falsabilidad como criterio de demarcación y el criticismo lógico (al empirismo) de Hume sobre la inducción* (Popper, 1965, p. 52). Para este filósofo de la ciencia, el inductivismo como método es un mito. Sostiene que quienes creen haberlo usado para hacer ciencia, sólo han utilizado la técnica del ensayo y el error, es decir de la “conjetura y la refutación”, en palabras suyas. Popper sostiene, además, que de las observaciones no pueden obtenerse directamente las teorías, sino que siempre hay unos pasos donde media la conjetura. En sus palabras:

[...] ¿Cómo podemos realmente saltar de una proposición observacional a una teoría?

[...] Uno puede decir primero que el salto no es de una proposición observacional sino de una *situación problemática*, (subrayado nuestro) y que la teoría debe permitirnos *explicar* las observaciones que crearon el problema (esto es, *deducirlas* de la teoría apoyada por otras teorías aceptadas y por otras proposiciones observacionales, las llamadas condiciones iniciales). (Popper, 1965, p. 55).

Para este autor, una vez la teoría cumple con el criterio de demar-

cación y ha pasado por la prueba de su falsabilidad, es una cierta, mientras que aquella que ha sido obtenida por inducción es solamente probable. Además, indica que [...] *las teorías probabilísticas de la inducción implican, inadvertida pero necesariamente, esta regla inaceptable: use siempre la teoría que es más ad hoc, esto es, aquella que trascienda la evidencia tan poco como sea posible.* (Op. cit., p. 61). Para él, como para otros filósofos y científicos, las hipótesis *ad hoc* no son aceptables científicamente.

Pasando a otra interpretación sobre el problema del método, Elí de Gortari dice que sí hay métodos y que son *histórico-dialécticos*. Para él, *los métodos de la ciencia son los procedimientos rigurosos que se formulan lógicamente para lograr la adquisición de conocimientos, tanto en su aspecto teórico como en su fase experimental.* A diferencia de Bacon, Descartes y Popper, este autor dice: *Los procedimientos que se siguen en la investigación son eminentemente dialécticos, aunque incluyen operaciones (subrayado nuestro) inductivas y deductivas [...]* (De Gortari, 1978, 15ff). Para él, el proceso histórico de desarrollo científico muestra que el primer proceso de razonamiento investigativo fue el deductivo aristotélico reafirmado posteriormente por Descartes y otros, luego el inductivo de Bacon y de otros. Sin embargo, el desarrollo histórico de la sociedad también reflejó en forma dialéctica las maneras de hacer ciencia, particularmente con el surgimiento, histórico también, de la ciencia económica. Las operaciones inductivas y deductivas, como las llama De Gortari, no son sino la tesis y la antítesis del método dialéctico propio del análisis marxista de las ciencias, incluyendo las naturales. En relación con esto, es interesante anotar que las propiedades emergentes de un sistema natural, expresadas por sus leyes científicas, son una síntesis conceptual y dinámica, por lo cambiante, donde los procesos de razonamiento inductivos y deductivos están indisolublemente unidos como lo propone este análisis, y que dichas leyes constituyen aproximadamente tentativas a las “pautas inmanentes del ser o del devenir”, como dice Bunge refiriéndose a lo que en otros contextos se les llama leyes objetivas de la materia. Un buen ejemplo de lo anterior es el sistema teórico newtoniano de la gravitación universal, donde el proceso inductivo se hace presente cuando Newton generaliza de los casos particulares, principalmente planetarios, hacia la Ley de la Gravitación Universal. Esta ley constituye, a su vez, el principio que rige a su sistema teórico y del cual, en

la forma de un teorema, se deducen incontables propiedades particulares, como la Ley de la Caída Libre de los cuerpos de Galileo. Con todo y ser síntesis de los procesos inductivos y deductivos y de su innegable utilidad para unos niveles de la explicación científica y para la predicción de muchos fenómenos físicos, no es una inmutable, puesto que algunas investigaciones señalan la “inconstancia” de la llamada constante de Gravitación Universal de Cavendish. Esta es la mejor expresión de un proceso dialéctico, incluyendo el cambio de una ley (óptica) cuantitativa a otra cualitativa, como lo propone el materialismo dialéctico.

Segunda respuesta: No hay método científico

Cambiando completamente las posiciones anteriores, para Paul K. Feyerabend no existe el método científico. Su tesis tiene también como sustrato el análisis del proceso histórico de la ciencia, respecto del cual dice:

[...] la historia de la ciencia no sólo consiste en hechos y en conclusiones extraídas [sic] de ellos. Se compone también de ideas, interpretaciones de hechos, problemas creados por un conflicto de interpretaciones, acciones de científicos, etc. [...] Siendo esto así, la historia de la ciencia será tan compleja, tan caótica, tan llena de error y tan divertida como las ideas que contenga, y estas ideas serán a su vez tan complejas, tan caóticas, tan llenas de error y tan divertidas como lo son las mentes de quienes las inventaron. (Feyerabend, 1970, pp. 14-15).

De acuerdo con él, la propuesta de unas reglas metodológicas para hacer ciencia no es realista sino ingenua y “depravada”, porque no toma en cuenta las múltiples posibilidades creativas de los seres humanos. Por el contrario, las subestima y adscribe la práctica científica a un gremio profesional cerrado y con estrictas reglas internas de juego. Feyerabend propone la eliminación de la *distinción clásica empirista entre contexto de descubrimiento y contexto de justificación* (Fournier, 1987-88, p. 268), puesto que, como lo muestra la misma historia de la ciencia y la creación artística, mucho de lo creativo va

ligado a lo irracional que, por propia definición, no tiene reglas. Este sería el caso, para poner un ejemplo, de la creación del Principio de Mínima Acción por Maupertois (1744) cuya guía, según Bunge, (1980) fue: *Dios crea las cosas de la manera más económica posible* o, para poner otro ejemplo, las famosas pinturas de Van Gogh hechas bajo un estado mental perturbado. La propuesta de Feyerabend incluye la interesante idea de que todos los seres humanos tienen una capacidad innata para el razonamiento abstracto (lo que está de acuerdo con la muy posible existencia de unas estructuras lógicas innatas para el lenguaje propuestas por Chomsky que, dicho sea de paso, refutarían la tesis de Feyerabend). Dice también Feyerabend que para hacer ciencia todo se vale, incluyendo las hipótesis *ad hoc* y, basándose en la idea de que mediante el uso del método científico es posible demostrarlo todo, prueba que no es necesaria la experiencia para hacer ciencia. En cuanto a la *educación científica* dice que ésta *consiste en llevar a cabo una simplificación racionalista del proceso "ciencia" mediante una simplificación de los que participan en ella*. Dice, además, que luego que se ha definido un dominio de investigación, *el dominio se separa del resto de la historia [...] y recibe una lógica propia [...] la que condiciona a aquellos que trabajan en el dominio [...] para que no puedan enturbiar involuntariamente la pureza (léase la esterilidad) que se ha conseguido* (Feyerabend, 1984, p. 15). Para él, pues, la formación científica es enajenante y deshumanizante, pues separa a los seres humanos que se dedican a ella de los otros importantes campos del conocimiento.

Esta corriente de pensamiento corresponde al llamado *Anarquismo metodológico*.

En esta dirección se encuentra también la tendencia del operacionalismo positivista, uno de cuyos mejores representantes lo fue el físico norteamericano (Premio Nobel 1946) Percy Williams Bridgman. Para él, *Hay tantos métodos científicos como hombres de ciencia*, lo que equivale a decir que no hay método científico. Dice, además, que sólo podemos considerar como científico aquello que podemos medir y que *ciencia es lo que hacen los científicos* (Bunge, 1980, p. 48; Asimov, 1982, p. 686).

Es fácil notar las contradicciones en que caen los positivistas, sobre todo, al negarle científicidad a la teoría. En relación con lo que dice Bridgman, y como contraejemplo: para medir es necesario conocer el

instrumento de medición, es decir, debe tenerse, aunque sea toscamente, una teoría de la medida. La teoría, por lo tanto, es inseparable de la experiencia.

Tercera respuesta: Sí hay metodología científica, pero no es universal

En la dirección del *sí pero no* encontramos los trabajos de Mario Bunge, ya que él defiende la idea de que *sí hay método científico, pero no es uno universal*, esto es, que sea aplicable a todo. Para él, todos los intentos por establecer reglas para hacer ciencia, particularmente reglas para inventar, han sido y seguirán siendo intentos fallidos. Sin embargo, reconociendo que han habido cambios históricos en la forma de hacer ciencia, Bunge dice: *el núcleo de la científicidad es la contrastabilidad ("testability"), puesto que una idea puede considerarse científica sólo si es objetivamente contrastable con datos empíricos*. Además, tal idea debe ser compatible con "el grueso del conocimiento científico" (racionalidad científica). Coincidiendo con Popper: *Una hipótesis (o una teoría) se dirá empíricamente contrastable cuando, junto con datos empíricos, implica proposiciones particulares que pueden compararse con proposiciones sugeridas por experiencias controladas* (Bunge, 1977, 90ff). También dice: *una investigación procede con arreglo al método científico, si cumple o al menos se propone cumplir las siguientes etapas:*

1. *Descubrimiento del problema o laguna cognoscitiva.*
2. *Planteo preciso del problema o replanteo de un viejo problema.*
3. *Búsqueda de conocimientos o instrumentos relevantes del problema, o sea, inspección de lo conocido para buscar su solución.*
4. *Tentativa de solución del problema con ayuda de los medios identificados.*
5. *Invención de nuevas ideas (hipótesis, teorías, técnicas) o producción de nuevos datos empíricos.*
6. *Obtención de una solución (exacta o aproximada) del problema.*

7. *Investigación de las consecuencias de la solución obtenida.*
8. *Puesta a prueba o contrastación de la solución.*
9. *Corrección de las hipótesis, teorías, procedimientos o datos empleados en la obtención de la solución correcta.* (Bunge, 1977, p. 93).

Bunge plantea también, como De Gortari, una exigencia de tipo lógico: *el análisis lógico (tanto sintáctico como semántico) es la primera operación que debiera emprenderse al comprobar las hipótesis científicas, sean fácticas o no.* Y, en relación con el método experimental que él reconoce fue el aporte más importante de Galileo y el inicio de la ciencia moderna, dice: *El método científico, aplicado a la comprobación de afirmaciones informativas, se reduce al método experimental.* Por lo tanto, el método experimental no es el método científico, aunque sí una parte sustantiva de él.

Conclusiones sobre el método

Como podemos concluir del análisis anterior, la metodología científica, aunque sumamente variada, ha venido compartiendo unos elementos comunes a partir de los primeros trabajos prácticos de Galileo. Así, podemos ver que *el razonamiento lógico* siempre está presente, bien sea en la forma de una lógica deductiva a la manera silogística o bien en la forma de una inducción probabilística. En los “experimentos mentales (*Gedankenexperiment*) de Galileo, Einstein y otros, vemos que hay unas deducciones mayormente lógicas sobre asuntos naturales, sin intervención del experimento. Se apela a la posibilidad de un absurdo que la mente rechaza, tal el caso en Galileo al esperar que un objeto suba por sí mismo en un plano inclinado, o el de Einstein al tratar de detectar alguna diferencia entre el ascensor en reposo y el que cae libremente, si no hay referencias externas a él.

También han habido otras formas de razonamiento, no necesariamente inductivas o deductivas, como es el caso del uso de las analogías y semejanzas matemáticas y las lógicas dialéctica y cuántica, con sus propias reglas de funcionamiento.

Luego, notamos que en todos los casos de aplicación de algún procedimiento científico, la persona o el grupo siempre se enfrentó a

un problema concreto y luego, por medio de conjeturas (y refutaciones, como dice Popper), *le buscó una solución* mediante la formulación de una hipótesis o de un conjunto organizado de ellas en teorías y el correspondiente uso de datos empíricos.

También, en todos los casos en que ha habido un aporte significativo en las ciencias físicas, el científico, o los investigadores posteriores del tema, realizó *una prueba experimental* de sus hipótesis, es decir, contrastó (a la manera bungiiana) o falsificó (a la manera popperiana) una teoría.

Además, el científico se encuentra usualmente con aspectos contradictorios e inseparables de su elaboración teórica, lo que viene a ser la expresión concreta de la dialéctica de los procesos. Por eso la discusión sobre si fue un razonamiento inductivo o uno deductivo el utilizado, queda superada por la síntesis dialéctica que, como tal, contiene elementos de ambos.

Donde puede verse que no hay acuerdo (y aquí entraría lo que dice Feyerabend) es en la manera como se le ocurre al científico elaborar las hipótesis más generales de una teoría, de aquí que la observación de los mismos fenómenos tenga, a veces, unas explicaciones (es decir, una propuesta hipotética de sus causas), tan dispares como puede ser el caso de la explicación de Tolomeo y la de Copérnico sobre el movimiento retrógrado de los planetas, para poner un ejemplo.

La historia de la ciencia muestra cómo las guías heurísticas de muchos científicos han sido muy distintas y, aún, asombrosas. Estos son los casos, para abundar en otros ejemplos, de la interpretación de la luz como un fenómeno electromagnético ondulatorio, que se le ocurrió a Maxwell al comparar las ecuaciones electromagnéticas que había obtenido en su estudio con las ecuaciones de los sólidos elásticos incompresibles, que son también ecuaciones ondulatorias (Maxwell, 1954, 434ff). Ya se había mencionado también a Maupertuis y su Principio de Mínima Acción y así se pueden mencionar muchos otros casos entre los cuales, para no hablar de los menos importantes, están los de la búsqueda de la simetría y de la belleza en la interpretación o en la elaboración de las ecuaciones. Este fue el caso de Dirac y su predicción del positrón, de la existencia de la llamada "antimateria" y de su formulación de la mecánica cuántica relativista (Dirac, 1978, 14ff). En resumen, ha habido mucha *creatividad científica* que ha sido una muy *variada* y no sujeta a cánones restrictos.

Solución del subproblema 2:

¿Es posible y deseable construir modelos de enseñanza-aprendizaje para el logro de metas relacionadas con la naturaleza de la ciencia sobre la base del conocimiento de la metodología científica?

La hipótesis que se propone es que sí y que no sólo es posible y deseable sino también necesario, si nuestros propósitos son que se conozcan los procesos de creación científica y el uso de los razonamientos lógicos que subyacen a ellos.

Como queremos construir el modelo sistémicamente es necesario que consideremos como estrechamente unidos y formando parte como componentes sistémicos a una teoría del aprendizaje, a la metodología de enseñanza y a la evaluación, entre otros. En este sentido compartimos la visión de José Gimeno Sacristán, quien dice al respecto: *La intervención didáctica en el proceso de aprendizaje se estructura (subrayado nuestro) según el modo en que la teoría (curricular) ve ese proceso* (Gimeno, 1989, 140ff).

Por lo tanto, se debe buscar una teoría de aprendizaje acorde con los elementos sustantivos de la metodología de la investigación en la cual, como señalamos antes, estén presentes: la solución de problemas, la creatividad, la verificación experimental y la sistematización de conceptos dentro de contextos científicos más amplios. De las diferentes posibilidades que se presentan, se escogió la *Teoría de Aprendizaje por Descubrimiento*, la que en palabras de Gimeno Sacristán (Op. cit.) se refiere a lo siguiente: *La enseñanza, según la teoría de aprendizaje por descubrimiento, debe plantearse como una labor constante de solución de problemas [que] en su esencia vendría a ser una reordenación o transformación de la evidencia [...]* (Subrayados nuestros).

La guía teórica será entonces la de una búsqueda constante de conceptos pertinentes de la ciencia por parte de los sujetos del aprendizaje, mediante un proceso de redescubrimiento donde intervengan diversas formas de la metodología científica. Estamos también de

acuerdo con el autor citado cuando dice: *Toda adquisición significativa de aprendizaje puede interpretarse como un descubrimiento personal, aunque objetivamente no aporte nada nuevo a la cultura* (Gimeno, 1989, 140ff). Buscar esta adquisición significativa de aprendizaje no significa hacer a un lado a otros elementos del dominio cognoscitivo como los de evaluación, síntesis y comprensión o a los del dominio afectivo o psicomotor, como los propuestos por West et al. (West, Farmer y Wolff, 1991, p. 247), sino utilizarlos creativamente para nutrir el modelo.

Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, *el modelo didáctico que se propone es uno de solución de problemas, estructurado sobre los elementos comunes del método científico. Su propósito principal, aunque no el único, es el de redescubrir leyes científicas mediante su reconceptualización.*

Solución del subproblema 3:

¿Qué actividades del salón de clase facilitarían el logro de las metas relacionadas con la naturaleza de la ciencia, dentro de un modelo de enseñanza-aprendizaje de las ciencias?

En concordancia con la hipótesis elaborada para la solución de este subproblema, que dice: *Si se toman como base las lecciones histórico-filosóficas sobre el método científico, es posible planificar actividades didácticas para el logro de metas relacionadas con la naturaleza del quehacer científico*, se propone el siguiente esquema de acción didáctica:

Utilizando el modelo de enseñanza-aprendizaje por solución de problemas es posible, bien sea mediante actividades de laboratorio de ciencias físicas o bien mediante una discusión guiada dialécticamente en el salón de clase, reconstruir y/o lograr:

- Un proceso de redescubrimiento *con énfasis en el razonamiento inductivo*. Ejemplo: redescubrir experimen-

talmente las leyes *empíricas* de los gases ideales y de la química.

- *Un proceso de inferencia por extrapolación* dentro de un contexto de descubrimiento no inductivo ni deductivo, aunque sí razonable. Ejemplo: mediante el uso de datos empíricos obtenidos en el laboratorio y las técnicas en el uso de gráficos cartesianos calcular el valor del Cero Absoluto de Temperatura en grados centígrados y contrastar el valor obtenido con el valor esperado.
- *Un proceso dialéctico* al construir el concepto de teoría científica mediante la búsqueda y discusión de los componentes que la integran y de las funciones que se espera desempeñe dentro del conocimiento científico.
- *Un proceso de aplicación utilizando el razonamiento deductivo*. Ejemplo: deducir leyes conocidas, como las de la caída libre de los cuerpos o la ley de conservación de la materia, de principios generales como la Ley de Gravitación Universal de Newton o los de la teoría atómica de Dalton.
- *Procesos integradores y creativos*. Ejemplo: aplicación de un modelo teórico para la solución de problemas. Bien puede ser el modelo planetario de Kepler para calcular los períodos de revolución de satélites respecto de la tierra o de cometas respecto del sol. O bien el cálculo de magnitudes atómicas de la materia, haciendo uso del modelo atómico daltoniano y otros conceptos pertinentes.

Otros ejemplos sobre el particular y la recepción que han tenido por parte de los estudiantes se encuentran en algunas publicaciones del autor (Noriega, 1990, pp. 19-20).

Conclusiones

Al inicio de este ensayo se elaboró una situación problematizada que dice: *Este estudio tiene como propósito realizar un análisis histórico-filosófico del concepto de método científico con miras a la elaboración de una propuesta para el logro de metas, relacionadas con la naturaleza de la ciencia, en el salón de clase.* También dice: *Poco se sabe sobre las conexiones que hay entre los métodos de investigación científica y los métodos de enseñanza de la ciencia en el salón de clase para lograr las metas mencionadas antes. De aquí la importancia de establecer esa conexión y de elaborar unas propuestas didácticas concretas para su uso en el salón de clase.*

Al buscar la solución al subproblema 1, mediante el análisis mayormente histórico, además de probar que no existe un método científico universal, pero que sí existe el método científico, hubo la oportunidad de entresacar unos elementos característicos de él que son: *la solución de problemas, el uso de razonamientos lógicos, la contrastación empírica y el uso de la creatividad.*

La solución al subproblema 2, mediante la propuesta de un modelo de enseñanza-aprendizaje, mostró que la conexión buscada entre los procesos de investigación científica y la manera propuesta de enseñar la ciencia tienen como base común unas formas naturales de ser y de conocer del ser humano, por lo que buscar la reproducción de los elementos substantivos de la ciencia, como la realización de observaciones, la propuesta de hipótesis y teorías, la verificación empírica y la creación de conceptos, no constituye una construcción ajena a las capacidades de los estudiantes.

La búsqueda de la solución al subproblema 3, permitió proponer, en la práctica de la enseñanza de la ciencia, unas actividades que hicieran explícita la manera de lograr las metas deseadas referentes al desarrollo del conocimiento sobre la naturaleza de la ciencia, especialmente en los referente al aprendizaje reconstruccional de los procesos creativos de la ciencia.

Se tiene así en este ensayo, no sólo el ejemplo de la manera como se procede dentro de la ciencia para generar el conocimiento, sino la solución al problema planteado.

BIBLIOGRAFÍA

Asimov, Isaac (1982). **Biographical Encyclopedia of Science and Technology**. New York: Doubleday,

Bunge, Mario A. (1977). **Qué es y a qué puede aplicarse el método científico**. Sobreiro de *Diánoia*. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México y McGill University.

_____. (1980). **La ciencia, su método y su filosofía**. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte.

De Gortari, Elí (1970). **El método dialéctico**. México: Editorial Grijalbo.

Descartes, René (1637). **Discurso del Método**. Selección de textos científicos. Departamento de Ciencias Físicas de la Facultad de Estudios Generales. Editorial UPR. Puerto Rico, 1975, pp. 175-184.

Dirac, P.A.M. (1978). **Directions in Physics**. Sidney, Australia: Wiley-Interscience Publication.

Facultad de Estudios Generales (1973). **Informe de Reevaluación de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico**. Dos volúmenes en facsímil.

Feyerabend, Paul K. (1984). **Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento**. España: Ediciones Orbis.

Fournier, Amílcar (1987-88). *Inconmensurabilidad, representación y anarquismo metodológico*. *Revista de Estudios Generales*. Año 2, Núm. 2; julio 1987-Junio 1988. Universidad de Puerto Rico. Río Piedras, pp. 257-274.

Gimeno Sacristán, J. (1989). **El currículum: una reflexión sobre la práctica**. Madrid: España. Segunda edición. Morata S. A.

Lohmann, Jack R. and Angelica M. Stacy (1992). **America's Academic Future. A Report of the Presidential Young Investigators Colloquium on U. S. Engineering, Mathematics, and Science Education for the Year 2010 and Beyond**. Co-Chairs: Lohmann and Stacy, November 4-6, 1990, Washington D. C.

Maxwell, James Clerk (1954). **A Treatise on Electricity & Magnetism**. Dover Edsition of the Claredon Press Edition of 1891. New York. Volume 2.

Noriega, C., Fernando J. (190). **Desarrollo de Destrezas de Pensamiento en un Curso de Ciencias Físicas**. Bayoán. Proyecto para el Desarrollo de Destrezas de Pensamiento. Universidad de Puerto Rico. Año II, Núm. 1. Octubre de 1990.

Popper, Karl R. (1965). **Science: conjectures and refutations. In Conjectures and Refutations: the Growth of Scientific Knowledge**. New York: Harper & Row. pp. 33-65.

Rutherford, F. James & Andrew Ahlgren (1990). **Science for all Americans. Report of the American Association for the Advancement of Science 1989, 1990**. New York: Oxford University Press.

West, C. K., J. A. Farmer & P. M. Wolff (191). **Instructional Design. Implications from Cognitive Science**. New Jersey: Prentice Hall,

CIENCIAS SOCIALES

LAS EMPRESAS MULTINACIONALES: CRÍTICA DE UN CONCEPTO Y DE UN ENFOQUE EQUIVOCADO

Waldemiro Vélez Cardona

Introducción

A partir de los primeros años de la década del sesenta, el concepto de Empresa Multinacional ha inundado la literatura económica y política de toda América Latina. En la década del setenta, este proceso crece enormemente. Tras el golpe militar de 1973, en Chile, las empresas multinacionales son vistas en América Latina como el *enemigo público número uno*. A partir de esos años, hay un gran consenso en que las empresas multinacionales son las responsables de gran parte de los problemas de América Latina.

Este fenómeno no se reduce a América Latina o a los países subdesarrollados. En todo el mundo, las empresas multinacionales son vistas como monstruos por unos, y como salvadoras, por otros. Es decir, desde una u otra perspectiva, las empresas multinacionales se convierten en el centro de atención de académicos, hombres de Estado, líderes sindicales, militantes políticos o de cualquier persona que se interesara por lo que pasaba en el mundo.¹

Dada la conocida responsabilidad de dos importantes empresas multinacionales en el golpe militar de Chile, la *International Telephone and Telegraph* (ITT) y la *Kennecott*, era de esperarse que en América

Latina dichas empresas atrajeran la atención de todo el mundo y nos recordaran el destacado papel de la *United Fruit Co.* en el golpe militar de 1954 en Guatemala. En aquella época, el concepto de empresa multinacional no se conocía, pero las hazañas de estas empresas eran harto conocidas en todo el planeta.

En el presente trabajo, pretendemos criticar los enfoques que se centran en la *empresa multinacional*, como objeto de estudio. Reconocemos que no hacerlo en la década del sesenta, cuando surgió el término, o en la del setenta, cuando creció su influencia económica y política, era muy difícil. De todos modos, pensamos que tanto en aquella época como en la presente, es necesario ubicar a dichas empresas en su contexto. Es decir, en el proceso de internacionalización del capital a escala mundial.

Nos parece que es en este proceso donde debemos prestar la mayor atención, para poder superar los estrechos límites del subjetivismo microeconómico, desde el que es analizada la realidad, si partimos del concepto de *empresa multinacional*, como objeto de estudio, y centramos nuestra atención en las estrategias de éstas.² Las empresas multinacionales son sólo la forma que asume el proceso de internacionalización del capital en el capitalismo de nuestro siglo. Esto no quiere decir que dicho proceso comenzara en el siglo XX, o que las empresas multinacionales aparecieran por primera vez en este siglo. Lo que queremos decir es que en el presente siglo es cuando se consolida el proceso iniciado en el siglo XIX.

En la próxima sección haremos algunas aclaraciones terminológicas y conceptuales para luego pasar, en otra sección, a profundizar en la crítica del concepto *empresa multinacional*, como objeto de estudio.

Las empresas multinacionales: algunas aclaraciones terminológicas y conceptuales

Al hablar de empresas multinacionales es inevitable hacer referencia a la inversión directa en el exterior, ya que ésta es una de las principales características de dichas empresas. Algunos autores van más lejos y señalan que el rasgo distintivo de una multinacional es que realiza y gestiona inversiones directas (diferentes de las inversiones de cartera en acciones, bonos y otros valores) en países extranjeros.³ Para

Alice Teichova, dicha inversión tiene un papel enormemente importante en el desarrollo de las empresas multinacionales:

Históricamente, las inversiones directas en el extranjero están estrechamente vinculadas con el desarrollo de la actividad internacional, en general, y puede considerárselas como la espina dorsal de las empresas multinacionales, en particular.⁴

Con los anteriores señalamientos en cuenta, nos parece pertinente definir y diferenciar a las *inversiones directas* y a las *de cartera*. Las inversiones de cartera son corrientemente definidas como deuda pública (la compra de bonos de estado o algún otro valor gubernamental) orientadas, principalmente, a la financiación de infraestructura (vías férreas, carreteras, puertos, etc.) o como participación en acciones cuando ésta es inferior al 30%.⁵ Es decir, cuando se tiene una participación que no implica control, utilizándose el 30% como margen.

Por su parte, la inversión directa es aquélla que posee una participación mayor del 30%. Dicha participación debe ser suficiente para garantizar un control efectivo sobre la empresa o empresas en las que se invierte.

Es importante señalar que este porcentaje no es reconocido universalmente, pero hasta fechas recientes ha sido producto de un gran consenso. Es Peter Svedberg quien cuestiona más enérgicamente la utilización del mencionado 30%, como criterio de control efectivo. Svedberg señala que dicho por ciento es bastante ambiguo y arbitrario, y no se ajusta a la realidad contemporánea, en la que es posible ejercer control con un porcentaje de participación bastante menor.⁶

En apoyo a lo señalado por Svedberg podemos ver cómo el Departamento de los Estados Unidos definió, para 1960, la inversión exterior directa como aquella participación que controlara 25% o más de las acciones de una firma localizada fuera de los Estados Unidos. Más tarde dicho porcentaje fue reducido al 10%.⁷

Parece evidente, por todo lo señalado anteriormente, que el criterio de *control efectivo*, además de ambiguo es insuficiente para diferenciar la inversión directa de la de cartera. Por eso, creemos necesario exponer otros criterios que nos puedan servir de guía para diferenciar estas dos formas de inversión en el exterior.

Veamos los cinco criterios mencionados por Buckley y Roberts:

1. Propiedad y control de la empresa (como vimos, estos autores también usan el 30% como margen).
2. La inversión directa envuelve el movimiento de otros factores, además del capital, (ya sea tecnología, mano de obra calificada o recursos naturales).
3. El objetivo de una y otra es diferente: (*la directa* espera obtener altos beneficios que compensen el mayor riesgo, mientras que *la de cartera* se conforma con menores beneficios, por el menor riesgo que implica).
4. La inversión *de cartera* la efectúan individuos o instituciones, mientras que *la directa* es efectuada por compañías.
5. La inversión directa no siempre implica un flujo de capital de un país a otro; (puede tratarse de una reinversión de los beneficios obtenidos en el propio país extranjero, por lo que no se da un desplazamiento de capital).⁸

A los cinco criterios, arriba mencionados, podemos añadir dos más:

1. Las inversiones directas no implican, generalmente, obligaciones específicas ni para el gobierno ni para los sectores privados de la economía donde se realizan, mientras que las de cartera establecen determinados compromisos entre el sector nacional prestatario y los prestamistas extranjeros,⁹ lo que le da una mayor garantía y, por tanto, un menor riesgo.
2. Las inversiones de cartera, generalmente, son iniciadas por el prestatario, que ofrece sus acciones o bonos en mercados extranjeros, mientras que las inversiones directas, en general, son iniciadas por el inversionista o

poseedor del capital.¹⁰ En este último criterio, lo determinante es el activismo o pasividad del inversor.

Al tener una idea más clara de lo que es la inversión exterior directa, podremos adentrarnos mejor en las particularidades y características de las empresas multinacionales. Hay que destacar que lo que se conoce como empresa multinacional es aquella empresa que produce en más de un país. No se consideran empresas multinacionales a las empresas que venden sus productos en varios países, si así fuera tendríamos que buscar el origen de dichas empresas varios siglos atrás.¹¹

Así como no hay una definición, simple y generalmente aceptada, de inversión exterior directa, tampoco la hay con respecto a la de empresa multinacional.¹² Para algunos autores, lo importante no es encontrar definiciones, más o menos precisas, por el sólo hecho de presentar una definición. En este punto coincidimos con Edith Penrose cuando afirma:

... pienso que el problema de la generalización —de intentar elaborar una teoría de la empresa multinacional— reside en la inutilidad de formular definiciones sin plantearse cuestiones relevantes y razonablemente precisas sobre el motivo de buscar una definición.¹³

Sin embargo, varios autores han propuesto definiciones muy cortas, las que han servido de base para otras más elaboradas y complejas.

John H. Dunning, quien tal vez sea el más prolífero escritor sobre el tema y, sin duda, uno de los *teóricos* que más ha estudiado las empresas multinacionales, define a éstas como empresas que poseen y controlan activos productivos en más de un país.¹⁴ Por su parte, Richard E. Caves define a las multinacionales como aquellas empresas que controlan y manejan establecimientos productivos (plantas) que están localizadas en, por lo menos, dos países.¹⁵ Es evidente la similitud de las dos definiciones anteriores. Por otro lado, David K. Fieldhouse señala que *en su forma más simple, una multinacional no es más que una modalidad o un agente de inversiones directas en el extranjero*.¹⁶

Las definiciones anteriores parecen una versión *económica* de la definición propuesta por David E. Lilienthal, quien fuera director de la Corporación del Valle de Tennessee, después, de la Agencia de

Energía Atómica y, a partir de 1955, director general de la Development and Resources Corporation de Nueva York. Éste, en su ponencia en el Carnegie Institute of Technology, en abril de 1960, titulada "*Gestión y grandes empresas*",¹⁷ ofreció la siguiente definición:

Me gustaría definir aquí dichas empresas —que tienen su sede en un país, pero que operan y funcionan también de acuerdo con las leyes y las costumbres de otros países— como empresas multinacionales.¹⁸

Tal vez sea en esta conferencia donde primero se utilizó el término empresa multinacional,¹⁹ pero empresas de tales características comienzan a funcionar un siglo antes.²⁰ Lo que no debemos olvidar es que *en una perspectiva histórica, la breve historia del término oculta la historia notablemente más larga de la existencia de las empresas multinacionales.*²¹ Es a partir de 1963 cuando encontramos una significativa ampliación de la caracterización de las empresas multinacionales. Ésta se debe a la revista norteamericana *Business Week*, la que en el número del 25 de abril propone tres características definitorias de las empresas multinacionales.

En primer lugar, señalan que la empresa multinacional

cuenta con una base productiva o alguna otra forma de inversión directa en un país extranjero por lo menos. Dispone de una perspectiva auténticamente mundial: su dirección toma las decisiones fundamentales sobre comercialización, producción e investigación en función de las alternativas disponibles en cualquier lugar del mundo.²²

En segundo lugar, la alta dirección de la empresa es la que asume plenamente la responsabilidad de las operaciones en el extranjero, de modo que la antigua división internacional tiende a disolverse en cuanto departamento independiente a cargo de todas las operaciones internacionales.

En tercer lugar, hay que considerar a la multinacional, como un conjunto, como una actividad integrada. El objetivo de éstas es conseguir los mayores beneficios para el conjunto, aun en perjuicio de los intereses de una parte determinada del todo.²³

Estas tres características anteriores han sido utilizadas en la mayor

parte de las definiciones posteriores.²⁴ No nos parece necesario reseñarlas todas, ya que hay muy pocas diferencias, tanto entre ellas, como entre ellas y la ya citada de *Business Week*. Lo que sí nos parece oportuno mencionar es que algunos autores establecen diferencias entre las empresas multinacionales y las empresas transnacionales.²⁵ Por tratarse de una equivocación muy difundida e importante, presentaremos una cita extensa, pero que resume adecuadamente dicha equivocación.

Si se pretende evaluar el papel que desempeñan estas empresas en las relaciones económicas internacionales, y en especial en los países en desarrollo, es indispensable prestar la atención que se merece a un hecho de importancia capital: no son simplemente empresas de carácter *multinacional*, sino empresas transnacionales. Se trata en casi todos los casos, de empresas *nacionales* de Estados Unidos, el Reino Unido o la República Federal de Alemania, que adquieren una dimensión *transnacional*, mediante el establecimiento de empresas filiales, subsidiarias, la compra de acciones u otras modalidades de participación, incluidos los *mecanismos sin capital*.²⁶

Tanto la mencionada comisión de las Naciones Unidas, como el autor antes citado, creen que la nacionalidad del capital no es múltiple. Es decir, que las empresas siguen teniendo una *nacionalidad* muy definida en lo que a la propiedad se refiere. Nosotros creemos que están en un importante error, ya que el proceso de interpretación de los capitales, que ha existido desde hace mucho tiempo, ha alcanzado tales proporciones que nos hace pensar que los planteamientos de Kautsky sobre *la internacional imperialista*²⁷ o los de Bujarin sobre el *Trust universal único*²⁸ no eran tan descabellados como solíamos creer.²⁹

Nosotros pensamos que la nacionalidad³⁰ de los propietarios es también múltiple. Y que éstos no se basan únicamente en el poder de *su estado de origen* para maximizar sus beneficios, penetrar en mercados o dar golpes de estado, sino que son apoyados por una multiplicidad de estados en todo el mundo. Cuando oíamos hablar, durante *la guerra del Golfo Pérsico* de las *fuerzas multinacionales* que combatían a Saddam Hussein, no era sólo una forma de llamarlas. Eran verdaderamente multinacionales. Esto no implica que no fueran dirigidas por

militares y políticos norteamericanos.

Las demás formas de llamar a las empresas que nosotros hemos venido catalogando de multinacionales, o son sólo una forma distinta de llamar al mismo ente empresarial (como por ejemplo *Plurinacional*), o parten de equívocos similares al anteriormente discutido. Por esto creemos que podemos pasar a la crítica del concepto *empresa multinacional* sin perder precisiones importantes. La mayoría de las veces, los diferentes términos son usados indiscriminadamente por la teoría neoclásica para describir, de forma apologética, un nuevo fenómeno que supera las rivalidades nacionales y presenta perspectivas muy positivas para la humanidad.³¹ En este contexto coincidimos con Theotonio Dos Santos cuando señala que

el concepto de empresa multinacional nació con un sentido apologético, al intentar caracterizar dicha empresa como un fenómeno que permitiría superar los estrechos límites del nacionalismo.³²

En la próxima sección expondremos algunas de las dificultades que nos encontramos al centrar nuestro análisis en la empresa multinacional. Ésa es la única manera de salir de la trampa que la teoría neoclásica ha sabido prepararnos detenidamente. Nos proponemos hacer todo lo contrario a lo que propone Raymond Vernon, tal vez el principal ideólogo de las empresas multinacionales, en su libro **Tormenta sobre las multinacionales**. En ese libro, Vernon propone que

los problemas básicos [derivados de las operaciones de las empresas multinacionales] deben ser identificados y separados, para evitar que nublen el análisis de los problemas más explícitos de la empresa multinacional.³³

La empresa multinacional no debe ser nuestro objeto de estudio

Como señaláramos en la introducción, las empresas multinacionales son la forma que ha asumido un proceso de internacionalización muy dinámico y profundo. Este proceso ha hecho que la teoría neoclásica intente malavares explicativos en los que sustituye a las naciones

por las empresas multinacionales. No pudiendo penetrar en la raíz de los problemas contemporáneos de la economía mundial.

También tenemos que señalar que autores con una perspectiva crítica, a la que autodenominan como *marxista*, también han caído en la tentación de poner a la empresa en el centro de su análisis. Un ejemplo de esto es Theotonio Dos Santos quien ve la corporación multinacional como *célula del imperialismo contemporáneo*.³⁴ Otro ejemplo lo encontramos en un trabajo de Paul M. Sweezy y Harry Magdoff.³⁵ En este trabajo, Sweezy y Magdoff ven la empresa multinacional como la *institución clave del capital financiero de la segunda mitad del siglo XX*.³⁶ Nosotros ya hemos señalado que lo que nos parece *clave* y que constituye la *célula* del sistema internacional es el proceso de internacionalización del capital.

Veamos lo que Héctor Guillén Romo nos dice sobre este particular:

El desarrollo intensivo, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial, de lo que se ha llamado la firma multinacional ha provocado una verdadera revolución de los intercambios internacionales que vuelve necesario una revisión de la teoría pura del intercambio internacional. Su inclusión en el campo de los conocimientos económicos sacude al seductor edificio neoclásico. Así, a nivel de la terminología misma, ¿es posible guardar expresiones tales como comercio internacional en un momento en que las naciones ya no son los agentes exclusivos del mercado mundial?³⁷

Más adelante, el mismo autor continúa diciendo:

El fenómeno de las formas multinacionales requiere un análisis nuevo del capitalismo monopolista contemporáneo. La firma multinacional es la institución económica fundamental y central del mundo capitalista de la posguerra, plantea más preguntas que las que puede responder la teoría económica. Estas firmas son, típicamente, grandes firmas que operan en mercados de competencia imperfecta. Las actividades de las firmas multinacionales son casi siempre de carácter oligopolístico.³⁸

Por un lado, coincidimos con Guillén Romo en que la realidad contemporánea no puede ser explicada por la teoría económica tradi-

cional y que es necesario replantearnos la vieja terminología, ya que no describe adecuadamente los fenómenos actuales. Por otro lado, diferimos de él cuando pone en el centro de todo el análisis económico contemporáneo a la firma multinacional. También quisiéramos señalarle que no es debido a la *revolución de los intercambios internacionales* que la teoría pura del comercio internacional no puede explicar la realidad actual. Tampoco creemos que una *revisión* ayude mucho a dicha teoría.

Nosotros entendemos que la teoría neoclásica no ha podido y no podrá explicar fenómenos reales y complejos partiendo de supuestos y abstracciones que sólo buscan la legitimidad del orden actual. Mientras no integre variables fundamentales, como lucha de clases o dominación y asigne al Estado el verdadero papel de clase que tiene en la reproducción del sistema, no podrá salir de su atolladero teórico y seguirá sin ser *atractiva*. Claro que cuando haga todo esto, ya no será la teoría neoclásica y mucho menos la teoría *pura* del comercio internacional. La lista de ejemplos de autores críticos seducidos por el enfoque microeconómico podría hacerse interminable. Nos parece que los ejemplos anteriores son suficientes para, simplemente, ilustrar este hecho.

Pasemos ahora a una crítica profunda del término *empresa multinacional*, como objeto de estudio. Como también señaláramos antes, el poner en el centro de nuestro análisis a la *empresa* nos impide salir del enfoque microeconómico y, por tanto, acercarnos al verdadero panorama de nuestros tiempos, el que, sin duda, desborda y ha desbordado siempre los límites de dicho enfoque. Para alcanzar nuestro objetivo tenemos que ubicar, adecuadamente, la empresa multinacional en el proceso de internacionalización del capital, tal como lo hace Christian Leucate:

En efecto, no solamente el fenómeno de las firmas multinacionales no constituye, en absoluto, una *novedad* propia del desarrollo reciente del capitalismo, sino que la referencia a la firma multinacional como concepto operativo, primero, de un análisis de la internacionalización inscribe la misma en un campo teórico preciso, el del subjetivismo micro-económico, el de una teoría de la firma y de su crecimiento y, por consiguiente, de un enfoque micro-económico de la inversión y de la decisión de invertir. Dicha teoría

tiene por fundamentos unos análisis en términos de comportamientos y oportunidades.³⁹

Más adelante, Leucate nos señala que para adelantar en nuestro análisis, tenemos que redefinir críticamente el propio concepto de *firma*. En ese sentido apunta:

Queda, pues, por producir un concepto crítico de la firma, lo cual implica desconstrucción de las nociones empíricas transmitidas por los diversos análisis dominantes de la firma multinacional, y comprensión teórica del estatuto propio de dicha forma en la reproducción de la relación social capitalista, en el movimiento de conjunto de la acumulación y de la competencia.

Un primer intento, en este sentido, es realizado por Aglietta, cuando define la firma como *una superestructura jurídica y administrativa*, y más precisamente como *una forma estructural por la cual se ejerce el control de propiedad del capital financiero*; es igualmente una organización de gestión, es decir, de coordinación de las prácticas económicas diversificadas que concurren en la valorización del capital.⁴⁰

En este punto, tanto Leucate como Aglietta, coinciden plenamente con A. Foylon,⁴¹ quien en sus críticas al trabajo de Charles Levinson sobre la inflación mundial y las firmas multinacionales⁴² señalan que Levinson se equivoca cuando ve las firmas multinacionales como elemento explicativo de la internacionalización, lo que le impide entender el proceso general de la reproducción del capital.⁴³

Por su parte, Palloix cree que la categoría operativa para entender la internacionalización del capital es la de rama o industria (conjunto de empresas) y señala que:

Este hincapié en el movimiento de las ramas industriales hacia el extranjero identifica la internacionalización como la extensión espacial del modo capitalista de producción. Pero no debemos permitir que este movimiento ofusque nuestra percepción de la realidad. El movimiento en cuestión no denota una tendencia hacia la uniformidad, sino una tendencia hacia la diferenciación, porque el proceso de internacionalización significa el desplazamiento de las actividades industriales a un nivel mundial.⁴⁴

En otro trabajo, Palloix enfatiza el hecho de que:

En última instancia, la categoría económica de ramo o industria constituye el lugar operacional en el cual se puede centrar el estudio del *movimiento* del capital y el de las fases de su ciclo global, así como situar posteriormente las *fracciones* del capital que intervienen en el ciclo.⁴⁵

En su crítica al concepto de *empresa multinacional*, Palloix continúa diciendo:

No podemos, en efecto, percibir justamente el proceso de internacionalización a un nivel de empresa, sino a un nivel de internacionalización del ramo o ramos en los que la empresa está inmersa, y a nivel de internacionalización del ciclo del capital social del ramo o ramos en cuyo interior el capital de la empresa multinacional no es más que una fracción *individual*, sea o no dominante.⁴⁶

Un poco más adelante, Palloix es todavía más contundente:

El análisis de la empresa multinacional en sí... amenaza con revelarse profundamente ilusorio y decepcionante, precisamente, porque deja de lado aquello de lo cual no es más que un producto: el progresivo proceso de internacionalización, característico del capitalismo contemporáneo. Las querellas terminológicas en torno al grado de internacionalización de la empresa –plurinacional, multinacional o internacional– llenan precisamente su objeto, pues centran sobre la forma de la empresa el interés que deberían centrar en el propio proceso de internacionalización, simplemente porque no se delimitan la naturaleza y el objeto de este proceso en un movimiento dinámico.

Para empezar, el análisis de la internacionalización va lastrado por el defecto básico de interesarse exclusivamente por la empresa y esto es debido al dominio del enfoque microeconómico.⁴⁷

En otro trabajo, Palloix señala, como nosotros hicimos un poco más arriba, que el análisis neoclásico, que se dedica fundamentalmente al estudio de la empresa y su administración, no puede entender la dinámica de fondo que se esconde tras las formas en la economía mundial contemporánea. Incluso llega a decir que el concepto de *empresa*

multinacional busca esconder los problemas fundamentales del capitalismo contemporáneo.

La empresa multinacional designa sólo las formas asumidas por la autoexpansión del capital social... Así pues, el problema de la empresa multinacional no es más que la expresión ideológica de otros problemas más sustanciales: la internacionalización del capital y la lucha de clases a escala internacional.⁴⁸

Estamos totalmente de acuerdo con estos análisis que ven la empresa multinacional como un concepto que pretende encubrir los fenómenos verdaderamente importantes de la coyuntura actual. Al quedarnos en el análisis de la *firma* se nos escapan las verdaderas causas de las transformaciones de la economía mundial. Por ejemplo, nos quedaríamos sin entender las *transformaciones* de las economías de la Europa del Este o la reunificación de Alemania, entre otras. Si miramos estos fenómenos desde una perspectiva totalizadora nos damos cuenta que no son otra cosa que la cristalización de un proceso de internacionalización y de interpretación de los capitales que se venía gestando hace varias décadas.⁴⁹ Por estas y muchas otras razones nos parece muy adecuado el catalogar a estas empresas como la *expresión ideológica de problemas más sustanciales*, como lo hace Palloix.⁵⁰

La empresa multinacional es solamente el marco formal del proceso de internacionalización del capital

Como bien enfatizáramos anteriormente, la empresa multinacional no debe ser vista como el eje de la *economía mundial*, sino como la forma que asume el proceso de internacionalización del capital en una etapa avanzada del desarrollo de las fuerzas productivas. Tampoco debe ser vista como punto de partida del proceso de internacionalización, sino como el marco formal de dicho proceso.

Solamente de esta manera podemos ponerla en su justa perspectiva, y alejarnos del apologético enfoque microeconómico, punto de partida necesario para encontrar y entender los rasgos característicos de la fase actual del proceso de internacionalización del capital. Es por

medio del análisis de este proceso que podremos adentrarnos en las nuevas modalidades de explotación que nos impone el capital en la actualidad, y lograr combatirlos efectivamente.

En esta misma línea, André Granou señala:

La constitución de las llamadas empresas *multinacionales* no hizo sino cristalizar esta internacionalización de la valorización y de la circulación del capital. Pero la empresa *multinacional*, lejos de ser la punta de lanza, como lo pretende una abundante literatura fuertemente inspirada en la economía política burguesa, es sólo el marco formal de esta internacionalización de la reproducción del capital, lo que a su vez es consecuencia de la modificación de las condiciones sociales de producción que exige el desarrollo de la extracción de plusvalía.⁵¹

Por su parte, Nicos Poulantzas encuentra tres rasgos particulares de la actual fase de internacionalización del capital y señala que las firmas multinacionales no son más que *uno de los efectos* de dichos rasgos.⁵² Los tres rasgos presentados por Poulantzas son los siguientes:

1. El desarrollo de las bases de explotación de un capital particular, o de una reunión de varios capitales, en varias naciones, a saber, la extensión del lugar en que ese capital se constituye como relación social.
- 2 . La tendencia marcada a la reunión, bajo propiedad económica única, de capitales provenientes de varios países distintos... Dicha internacionalización se hace, en aplastante mayoría de los casos en que se encuentra esta participación jurídica y económica de capitales de varias naciones, bajo la denominación decisiva del capital proveniente de un país determinado...
3. Esta internacionalización del capital se efectúa bajo la denominación decisiva del capital norteamericano.⁵³

En el análisis de este autor, el énfasis está puesto en los movimientos internacionales de capital y en el poder del capital, que con-

centre en sus manos la mayor parte de esos flujos. Para dicho autor la base nacional del capital sigue siendo muy importante. Al igual que los demás autores, se preocupa por ubicar las empresas multinacionales en su justa perspectiva, y admite que la división social imperialista del trabajo no puede ser comprendida en toda su amplitud por medio de *las diversas ideologías que gravitan en torno a las interpretaciones de las firmas multinacionales*.⁵⁴

Conclusiones

Esperamos haber demostrado, en el transcurso de este trabajo, que poner en el centro de nuestro análisis la empresa multinacional es un error nada despreciable. También creemos que ha quedado claro que la dinámica del capitalismo contemporáneo no puede ser explicada por la teoría económica tradicional.

Como hemos visto, en la actualidad el capital está distribuido en un conjunto de empresas, las que pueden pertenecer al mismo ramo o industria o a diferentes. Los capitalistas no buscan la maximización de los beneficios en una empresa, sea multinacional o no. Buscan maximizar los beneficios en el conjunto de sus inversiones, las que están repartidas en diferentes empresas y ramos. Es decir, no es en la empresa como conjunto (la matriz y sus filiales) donde se buscan maximizar los beneficios a toda costa, sino en una totalidad mucho más amplia que desborda los estrechos márgenes de la teoría micro-económica y de la teoría económica, en general.

Cada día, el capital busca una mayor diversificación de sus inversiones para reducir los riesgos y maximizar sus ganancias. Hay muchos capitales invertidos en empresas *competidoras*. Cuando un capitalista tiene acciones en Toyota, General Motors, Fiat y Renault, para sólo dar algunos ejemplos, no pretende maximizar beneficios en cada una de estas empresas, ya que obviamente no podría. Desea maximizar beneficios en el conjunto de su inversión. Este hecho no puede ser entendido utilizando la misma lógica con que se analiza la relación entre una empresa matriz y sus filiales. Es un proceso mucho más complejo.

Por todo lo anterior, decimos que nuestro objeto de estudio debe ser la internacionalización del capital y no la internacionalización de

la empresa, como la teoría neoclásica pretende que hagamos. Como sabemos, muchos teóricos buscan defender y hasta hacer apología del papel de las empresas multinacionales en la *economía mundial*.⁵⁵ Si nosotros nos dedicamos a atacarlas como principales responsables de todo lo malo que hay en el mundo, caemos en una enorme trampa.

Es por esto que queremos enfatizar que el enfoque, que centra su atención en las empresas multinacionales, es un enfoque equivocado.

NOTAS:

1. Como ejemplo de esto podemos ver tanto un discurso de Salvador Allende ante las Naciones Unidas como un cuento de Julio Cortázar. Véase el primero en: Radice, Hugo (Ed.), *International Firms and Modern Imperialism*. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1975, pp. 233-247; y para el segundo: Cortázar, Julio, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Ediciones Gente Sur, Buenos Aires, 1989.
2. Nos parece que lo más adecuado es comenzar con una autocrítica, ya que nuestro enfoque en el artículo "Los efectos de las Empresas Multinacionales en la sociedad contemporánea" centra su atención en las empresas, por lo que debe ser criticado siguiendo la línea de argumentación del presente ensayo. Aunque en este trabajo intuimos desde el principio (ver pág. 137) la necesidad de un análisis más profundo, que partiera de la economía mundial como un todo y tomara en cuenta la interpretación de los capitales, aún así no pudimos librarnos del enfoque micro-económico que se centra en la empresa. En el presente trabajo pretendemos comenzar a superar esa limitación. Nuestro mencionado artículo puede encontrarse en la *Revista de Estudios Generales*, año 4, núm. 4, julio 1989-junio 1990. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, pp. 137-155.
3. Véase Chandler Jr., Alfred D., "Fundamentos tecnológicos y organizativos de la moderna empresa multinacional industrial: La dinámica de la ventaja competitiva", en Teichova, A., Levy-Leboyer, M. y Nussbaum, H., *Empresas Multinacionales, finanzas, mercados y gobiernos en el siglo XX*. 2 tomos. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Madrid, 1990, tomo 1, p. 47.
4. Teichova, A., "Las multinacionales en perspectiva", en *Op. cit.*, p. 472.
5. Véanse Buckley, Peter y J. & Roberts, Brian R., *European Direct Investment in the U.S.A. Before World War I*. The Macmillan Press Ltd, London, 1982, pp. 1-3; Edelstein, Michael, *Overseas Investment in the Age of High Imperialism. The United Kingdom 1850-1914*. Methuen y Co. Ltd, London, 1982, p. 33; y Dunning, John H., *Studies in International Investment*. Allen and Unwin, London, 1977, p. 2.

6. Svedberg, Peter, "The Portofolio-Direct Composition of Private Foreign Investment in 1914 Revisited", en *The Economic Journal*, No. 88 (December 1978). The Royal Economic Society, University Press, Cambridge, p. 765.
7. Véase Hertner, Peter & Jones, Geoffrey (Eds.), *Multinationals: Theory and History*. Gower Publishing Company Limited, London, 1986, p. 4.
8. Buckley, Peter J. & Roberts, Brian R., *Op. cit.*, pp. 1-3.
9. Córdova, Armando, *Inversiones extrajeras y subdesarrollo*. División de Publicaciones, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979, pp. 99 y 101.
10. Córdova, Armando, *Op. cit.*, p. 101 y Edelstein, Michael, *Op. cit.*, pp. 33-34.
11. Véase Tamames, Ramón, *Introducción a la economía internacional*. Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 191.
12. A este respecto Wladimir Andreff señala que la definición de las Empresas Multinacionales ha sido un problema de permanente evolución en la historia de éstas. Véase Andreff, Wladimir, *Les Multinationales*. Editions La Découverte, París, 1987, p. 12.
13. Penrose, Edith, "Historia, Ciencias Sociales y 'teoría' económica, con especial referencia a las empresas multinacionales", en Teichova, Alice et al., *Op. cit.*, p. 22.
14. Dunning, John H., "La empresa multinacional: antecedentes", en Dunning, John H. (Ed.), *La empresa multinacional*. Fondo de Cultura Económica, México, primera edición en español, 1976, pp. 16-17. Véase también "The Distinctive Nature of the Multinational Enterprise", en Dunning, John H. (Ed.), *Economic Analysis and the Multinational Enterprise*. George Allen & Unwin Ltd, London, 1974, p. 13.
15. Caves, Richard E., *Multinational Enterprise and Economic Analysis*. Cambridge University Press, New York, 1982, p. 1.
16. Fieldhouse, David K., "La multinacional: Crítica de un concepto", en Teichova, Alice et al., tomo 1, *Op. cit.*, p. 22.
17. Dicha conferencia fue publicada más tarde bajo el título "The Multinational Corporation". Nueva York, 1960.
18. Citado en Fieldhouse, David K., *Op. cit.*, p. 20.
19. En este punto hay un total consenso entre los autores que hemos consultado. Véase la bibliografía al final del presente trabajo.

20. Véase Tugendhat, Christopher, **Las empresas multinacionales**. Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 29.
21. Teichova, Alice, "Las multinacionales en perspectiva", *Op. cit.*, p. 474.
22. Citado en Fieldhouse, David K., *Op. cit.*, p. 21.
23. *Ibid.*
24. Véase el trabajo que, por resolución del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas [1721] del 28 de julio de 1972, fue asignado a un grupo de personalidades y que culminó en el informe: **Las corporaciones multinacionales en el desarrollo mundial**. Publicado por Paidós, Buenos Aires, 1975. En dicho trabajo se incluye un anexo (el II) que titulan "Definiciones Diversas" (pp. 121-124) en el que se pueden encontrar varias definiciones que siguen la línea de *Business Week*.
25. La mayoría de los autores que hace esta distinción se hace eco de los planteamientos de la Comisión del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas que, tras su creación en 1974, decidió adoptar el nombre de "Comisión de Empresas y Transnacionales". Véase "Las corporaciones transnacionales en el desarrollo mundial: una revisión", en Fajnzylber, Fernando, (Ed.), **Industrialización e internacionalización en la América Latina**. Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 209-276.
26. Véase Heininger, Horst, "Las empresas transnacionales y la lucha por el establecimiento de un nuevo orden económico internacional", en Teichova, Alice, *Op. cit.*, tomo 1, p. 459.
27. Estos planteamientos de Kautsky aparecen en "Die Neue Zeit" el 16 de febrero de 1917 y son discutidos en: Mandel, Ernest, **Ensayos sobre el neocapitalismo**. Ediciones Era, tercera edición, México, 1976, p. 140.
28. Véase Bujarin, Nikolai, **La economía mundial y el imperialismo**. Cuadernos de Pasado y Presente, México, 1982.
29. Sobre este aspecto hemos escrito un trabajo que esperamos publicar próximamente, el que hemos titulado "La interpretación de los capitales y las modernas teorías del 'superimperialismo'".
30. Al hablar de nacionalidad, estamos haciendo referencia al concepto jurídico tradicional. Por entender que ésta es una categoría muy compleja y relevante al estudio de la categoría "multinacional", queremos recomendar el excelente trabajo jurídico-económico de Antonio Fernández Tomás, **El control de las Empresas Multinacionales**. Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1983. Muy especialmente las páginas 22-27.

31. Véase la "Introducción General" al libro *La compañía multinacional: un enfoque radical*. H. Blume Ediciones, Madrid, 1982, pp. 15-33. Dicha introducción es preparada por los editores del libro, Robert B. Cohen, Nadine Felton, Morley Nkosi y Jaap van Liere. En dicha introducción los mencionados editores hacen una síntesis de los trabajos, tanto apoloéticos como críticos que han tratado profundamente el tema de las Empresas Multinacionales. Las críticas aparecen en las páginas 33 a la 54.
32. Dos Santos, Theotonio, *Imperialismo y dependencia*. Ediciones Era, segunda edición, México, 1980, p. 77. El autor que más firmemente defiende el argumento de la superación de "los estrechos márgenes del nacionalismo" es Charles P. Kindleberger, quien se llama a sí mismo "antinacionalista". Véase Kindleberger, Charles P., *American Business Abroad. Six Lectures on Direct Investment*. Yale University Press, New Haven, 1969, p. 144.
33. Vernon, Raymond, *Tormenta sobre las multinacionales*. Fondo de Cultura Económica, México, primera edición en español, 1980, p. 24. Esta obra es una férrea defensa del positivo papel de las empresas multinacionales en la economía mundial.
34. Véase Dos Santos, Theotonio, *Op. cit.*, pp. 74 y 82.
35. Sweezy, Paul M. & Magdoff, Harry, "Notas sobre la empresa multinacional", en Sweezy, Paul M. et al., *Teoría y práctica de la empresa multinacional*. Ediciones Periferia S.R.L., Buenos Aires, 1974.
36. *Op. cit.*, p. 56.
37. Guillén Romo, Héctor, "Imperialismo y firmas multinacionales", en *Críticas de Economía Política*. Edición Latinoamericana, No. 1, octubre-diciembre 1976, p. 54.
38. *Op. cit.*, p. 56.
39. Leucate, Christian, *Internacionalización del capital e imperialismo*. Editorial Fontamara, Barcelona, 1978, pp. 91-92. (Énfasis en el original). En este punto, Leucate se apoya en el trabajo de W. Andreff, "Para un enfoque histórico de la internacionalización del capital", que fue presentado en el Coloquio de Grenoble en junio de 1974.
40. Leucate, Christian, *Op. cit.*, pp. 92-93. Leucate hace referencia al trabajo de Michael Aglietta, "Principales rasgos contemporáneos de la internacionalización del capital", roneotipado, INSEE, 1973.
41. Foulon, A., "Firmes Multinationales et internationalisation du capital; (Une critique des thèses de Charles Levinson)", en *Critiques de L'économie politique*,

No. 19, janvier-mars 1975, Editions François Maspero, París.

42. Levinson, Charles, **Capital, inflación y Empresas Multinacionales**. Editorial Ariel, Barcelona, 1976.
43. Foulon, A., *Op. cit.*, p. 134.
44. Palloix, Christian, "La autoexpansión del capital a escala mundial", en Villareal, René, **Economía Internacional**. Tomo 2. Teorías del imperialismo, la dependencia y su evidencia histórica. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 112.
45. Palloix, Christian, **Las firmas multinacionales y el proceso de internacionalización**. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1975, p. 15 (comillas en el original). Para una exposición más completa de las ventajas de la categoría ramo o industria véase la página 23 del mismo trabajo.
46. Palloix, Christian, **Las firmas multinacionales...**, *Op. cit.*, p. 4. (Énfasis en el original).
47. *Op. cit.*, pp. 6-7.
48. Palloix, Christian, "La autoexpansión del capital a escala mundial", en *Op. cit.*, p. 114.
49. Por no tener suficiente espacio aquí, para profundizar en este tema, queremos recomendar el trabajo de Justo Beramendi & Eduardo Fioravanti, **Miseria de la economía**. Ediciones Península, Barcelona, 1974; además, el libro de Eduardo Fioravanti, **El capital monopolista internacional**. Ediciones Península, Barcelona, 1976.
50. Palloix, Christian, "La autoexpansión...", *Op. cit.*, p. 114.
51. Granou, André, **La nueva crisis del capitalismo**. Ediciones Periferia S.R.L., Buenos Aires, 1974, p. 65.
52. Poulantzas, Nicos, **Las clases sociales en el capitalismo actual**. Siglo Veintiuno Editores S.A., novena edición, Madrid, 1987, p. 56.
53. *Ibid.*, pp. 56 y 57.
54. *Ibid.*
55. Un buen ejemplo de esto lo podemos ver en la introducción del citado trabajo de Alice Teichova y otros autores. En dicha introducción, uno de los editores, Maurice Lévy-Leboyer, despliega en pocas páginas (9-15) una tremenda apología del papel de las empresas multinacionales en el progreso de la economía mundial.

También señala que las críticas que se le hacen a estas empresas o son injustas o han perdido aplicabilidad. En este sentido, finaliza diciendo: ... *muchas veces, la gente no valora las empresas modernas de forma realista, con una verdadera perspectiva histórica, sino con la mirada vuelta hacia la opresión política del pasado.* Véase Alice Teichova, *Op. cit.*, tomo 1, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

A. Libros

Aglietta, Michael, et al., **Rupturas de un sistema económico.** H. Blume Ediciones, Madrid, 1981.

Andreff, Wladimir, **Les Multinationales.** Editions La Découverte, París, 1987.

Baran, Paul A. & Sweezy, Paul M., **El capital monopolista.** Siglo Veintiuno Editores, S.A., décimosegunda edición, México, 1976.

Becker, David G., Frieden, Jeff, Schatz, Sayrep & Sklar, Richard L., **Postimperialism, International Capitalism and Development in the Late Twentieth Century.** Lynne Rienner Publishers, Boulder, Colorado, 1987.

Buckley, Peter J. & Roberts, Brian R., **European Direct Investment in the U.S.A. Before World War I.** The Macmillan Press Ltd, London, 1982.

Beramendi, Justo G. & Fioravanti, Eduardo, **Miseria de la economía.** 2 vol. Ediciones Península, Barcelona, 1974.

Bujarin, Nikolai, **La economía mundial y el imperialismo.** Cuadernos de Pasado y Presente, México, 1982.

Caves, Richard E., **Multinational Enterprise and Economic Analysis.** Cambridge University Press, New York, 1982.

Choudnovsky, Daniel, **Empresas multinacionales y ganancias monopólicas**. Siglo Veintiuno Editores, S.A., México, 1978.

Córdova, Armando, **Inversiones extranjeras y subdesarrollo**. División de Publicaciones, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979.

Cortázar, Julio, **Fantomas contra los vampiros multinacionales**. Ediciones Gente Sur, Buenos Aires, 1989.

Dos Santos, Theotonio, **Imperialismo y dependencia**. Ediciones Era, segunda edición, México, 1980.

Dunning, John H., **Studies in International Investment**. Allen and Unwin, London, 1970.

_____, (Ed.), **La empresa multinacional**. Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, 1976.

_____, (Ed.), **Economic Analysis and the Multinational Enterprise**. George Allen & Unwin Ltd, London, 1974.

Edlestein, Michael, **Overseas Investment in the Age of High Imperialism. The United Kingdom 1850-1914**. Methuen & Co. Ltd, London, 1982.

Fajnzylber, Fernando (Ed.), **Industralización e internacionalización en la América Latina**. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Fernández Tomás, Antonio, **El control de las empresas multinacionales**. Editorial Tecnos, Madrid, 1983.

Fioravanti, Eduardo, **El capital monopolista internacional**. Ediciones Península, Barcelona, 1976.

- Granou, André, **La nueva crisis del capitalismo**. Ediciones Periferia S.R.L., Buenos Aires, 1974.
- Hertner, Peter & Jones, Geoffrey (Eds.), **Multinationals: Theory and History**. Gower Publishing Company Limited, London, 1986.
- Hilferding, Rudolf, **El capital financiero**. Editorial Tecnos, Madrid, 1985.
- Hymer, Stephen H., **La compañía multinacional: Un enfoque radical**. H. Blume Ediciones, Madrid, 1982.
- Kindleberger, Charles P., **American Business Abroad. Six Lectures on Direct Investment**. Yale University Press, New Haven, 1969.
- Leucate, Christian, **Internacionalización del capital e imperialismo**. Editorial Fontamara, Barcelona, 1978.
- Levinson, Charles, **Capital, inflación y empresas multinacionales**. Editorial Ariel, Barcelona, 1976.
- Mandel, Ernest, **Tratado de economía marxista**. 2 vols. Ediciones Era, S.A., México, 1969.
- _____, **Ensayos sobre el neocapitalismo**. Ediciones Era, S.A., tercera edición, México, 1976.
- Marx, Carlos, **El capital. Crítica de la economía política**. 3 vols. Fondo de Culutra Económica, decimoséptima reimpresión, México, 1982.
- _____, & Engels, Federico, **La ideología alemana**. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1968.
- Miliband, Ralph & Saville, John (Eds.), **The Socialist Register 1964**. Merlin Press, London, 1964.

ONU, Las corporaciones multinacionales en el desarrollo mundial. Paidós, Buenos Aires, 1975.

Palloix, Christian, La internacionalización del capital. H. Blume Ediciones, Madrid, 1978.

_____, **Proceso de producción y crisis del capitalismo.** H. Blume Ediciones, Madrid, 1980.

_____, **Las firmas multinacionales y el proceso de internacionalización.** Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1975.

_____, **Problèmes de la croissance en économie ouverte.** F. Maspero, París, 1968.

Poulantzas, Nicos, Las clases sociales en el capitalismo actual. Siglo Veintiuno de España Editores, S. A., novena edición, Madrid, 1987.

Radice, Hugo (Ed.), International Firms and Modern Imperialism. Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Hiddlesex, England, 1975.

Sweezy, Paul M. et al., Teoría y práctica de la empresa multinacional. Ediciones Periferia S.R.L., Buenos Aires, 1974.

Tamames, Ramón, Introducción a la economía internacional. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Teichova, A., Lévy-Leboyer, M. y Nussbaum, H., Empresas Multinacionales, finanzas, mercados y gobiernos en el siglo XX. 2 tomos. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1990.

Tugendhat, Christopher, Las empresas multinacionales. Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Vernon, Raymond, Tormenta sobre las multinacionales.
Fondo de Cultura Económica, México, primera edición
en español, 1980.

**Villareal, René, Economía internacional. Tomo II. Teorías del
imperialismo, la dependencia y su evidencia histórica.**
Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

B. Revistas

Critiques de L'économie politique. Editions F. Maspero, París,
Janvier-Mars, 1975.

Críticas de economía política. Edición Latinoamericana. No. 1,
octubre-diciembre, 1976.

Revista de Estudios Generales. Año 4, Núm. 4, julio 1989-junio
1990. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Pie-
dras.

The Economic Journal. No. 88 (December 1978). The Royal
Economic Society, University Press, Cambridge.

EL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL EN PUERTO RICO Y LAS RELACIONES ENTRE ESPAÑA Y PUERTO RICO EN 1950

Luis Ferrao y Libia González

Introducción

La presente investigación se realiza a petición del señor Marcos Zurinaga, y tiene como propósito proveer información de carácter histórico sobre los siguientes temas: el exilio republicano español en Puerto Rico, el impacto de la muerte de Federico García Lorca en la isla, el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, y las relaciones entre España y Puerto Rico a la altura de los años 50.

Durante los últimos años, y como parte de la preparación de sendas tesis doctorales para la Universidad de París 1, los autores de este trabajo se han dedicado a investigar el tema de la República Española, la Guerra Civil Española y el Exilio Republicano Español, así como aspectos relativos al Hispanismo en el Caribe, y las relaciones oficiales de la España de Franco con los países de esta zona. Dicha investigación se ha realizado en los siguientes archivos: Archivo General de Puerto Rico, Archivo General de Administración de Alcalá de Henares, Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores en Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid y Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico.

Los datos y demás información aquí provistos proceden de periódicos

cos, cartas, circulares e informes oficiales que se encuentran en dichos archivos. Las notas numeradas hacen referencia al documento y archivo específico de referencia; sin embargo, por tratarse de fuentes inéditas, en gran medida desconocidas, que van a ser utilizadas en las tesis de marras y en dos libros en preparación, nos abstenemos de ofrecerlas aquí para así proteger la primacía.

En un principio pensamos incluir un apartado donde examinaríamos aspectos de la vida cotidiana y el mundo académico de los exiliados republicanos en Puerto Rico. Sin embargo, luego de revisar el libro *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe* (Edicios do Castro, 1991) nos percatamos que en éste se incluyen varios valiosos testimonios donde se abordan estos temas. Así, preferimos referir al interesado a las ponencias de Aurora de Albornoz, Gustavo Agrait, Jaime Benítez, Pablo García y Ana Rodríguez, que proveen información insustituible. El libro, del cual somo coeditores, puede considerarse parte de este informe.

I. El Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico

La creación de este Departamento, en el año de 1927, fue resultado en gran medida de la iniciativa de los profesores españoles Federico de Onís y Tomás Navarro Tomás. Ambos habían llegado a la Universidad de Puerto Rico en calidad de profesores invitados, durante los años 1925-1927, junto a los también españoles Ángel del Río y Fernando de los Ríos.¹ Fueron ellos, sobre todo de Onís, catedrático regular en la Universidad de Columbia, quienes plantearon la idea de establecer en la Universidad de Puerto Rico un departamento especializado en estudios hispánicos a nivel graduado y subgraduado, que fuera prestigioso y a la vez sirviera para la preparación de estudiantes puertorriqueños y norteamericanos. La propuesta fue acogida favorablemente por el entonces rector Thomas Benner, quien procedió a nombrar al propio Federico de Onís como su primer director.

La presencia de estos profesores españoles en dicho Departamento sirvió no sólo para imprimirle al mismo una orientación del más alto rigor académico, sino también poner a sus estudiantes en contacto con las ideas republicanas y socialistas que en esos momentos

estaban en efervescencia en España, y que se materializarían en la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931. Esto es particularmente claro en el caso de Fernando de los Ríos. Profesor en la Universidad de Granada desde 1911, de los Ríos había tenido como pupilo allí al propio Federico García Lorca y, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), había sufrido persecuciones y había abandonado momentáneamente su cátedra. Durante el tiempo que estuvo en Puerto Rico, como profesor invitado, dejó una honda impresión en sus estudiantes. Por eso, al producirse su arresto en Madrid, el 15 de diciembre de 1930, sus discípulos puertorriqueños le enviaron una emotiva carta de solidaridad.² Entre los firmantes de dicha carta se encontraban Francisco Manrique Cabrera, Margot Arce Blanco, José A. Buitrago, María Teresa Babín, Antonio J. Colorado. Los dos primeros ingresaron prontamente al Departamento de Estudios Hispánicos, mientras que Colorado se convertiría en Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, en los años 40.

Debe señalarse aquí que Fernando de los Ríos fue Ministro bajo el primer gobierno de la Segunda República y Embajador de ésta a partir de 1936, mientras que, por su parte, Navarro Tomás fue Director del Sistema de Bibliotecas y Miembro designado de la Real Academia de la Lengua Española a partir de 1935, todo lo cual nos da una idea de la proyección que adquirieron ambos, luego de su estadía en Puerto Rico.

El hecho de que a partir de 1940 y 1950 se integraran —de forma temporera o permanente algunos profesores exiliados españoles, como Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Ricardo Gullón y Segundo Serrano Poncela, entre otros— confirma lo estrechamente ligado que estuvo este Departamento con el mundo republicano español.

Un examen de quiénes han sido sus Directores nos confirma la anterior aseveración. Veamos:

Directores del Departamento de Estudios Hispánicos

Federico de Onís	1927-1928
Antonio S. Pedreira	1929-1939
Concha Meléndez	1940-1943
Margot Arce Vázquez	1943-1965 (salvo intervalos de pocos años)
José Torres Morales	1966-1969

Pedreira, Meléndez y Arce pertenecieron al núcleo original de profesores permanentes, y los tres se identificaron con la causa republicana durante la guerra civil en España. Más aún, los dos primeros firmaron una declaración junto a otros profesores de la Universidad de Puerto Rico, en la que se declaraban “partidarios de las instituciones republicanas”, denunciaban la “oficialidad del ejército sedienta de sangre y destrucción fraterna”, y advertían el peligro que se cernía sobre la civilización occidental a causa de la guerra en España.³

Dicha declaración la firmaron además de Jaime Benítez (futuro Rector de la Universidad de Puerto Rico), Rubén del Rosario (profesor del Departamento de Estudios Hispánicos desde 1930), Muna Lee (profesora de inglés y en ese entonces esposa de Luis Muñoz Marín), Gustavo Agrait (futuro profesor del Departamento de Estudios Hispánicos y ayudante del Rector Benítez), Cesáreo Rosa Nieves (futuro profesor del Departamento de Estudios Hispánicos), Rafael Picó (futuro Director de la Junta de Planificación bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín).

Para el presente trabajo hemos podido elaborar un listado bastante aproximado de los profesores puertorriqueños del Departamento de Estudios Hispánicos, que ejercieron cátedra durante los años de 1930 a 1950:

Alegría, Félix Luis	Laguerre, Enrique (R)
Agrait, Gustavo (R)	Manrique Cabrera, Francisco (R)
Arce de Vázquez, Margot (R)	Meléndez, Concha (R)
Balseiro, José A.	Pedreira, Antonio S. (R)
Cruz Monclova, Lidio (R)	Porrás Cruz, Jorge Luis (R)
Ferrer Canales, José	Rosa Nieves, Cesáreo (R)
García Díaz, Manuel	Rosario, Rubén del (R)
Hernández Aquino, Luis	

La (R) al lado del nombre significa que esta persona estuvo identificada con la causa de la República o el exilio republicano español, según nosotros hemos podido investigar en toda la prensa de los años 1931-1939. Aquellos que no tienen al lado la (R) son personas sobre las cuales no pudimos conseguir evidencia escrita que nos permitiese asociar su nombre con el de la República o el exilio, lo cual no quiere decir que quizás sí eran simpatizantes de esta causa.

Tampoco puede inferirse que dicho Departamento fuese un feudo republicano, ni mucho menos. Debemos tener presente que se trataba de una dependencia caracterizada por su excelencia académica y su bien ganado prestigio dentro del campo de los estudios lingüísticos y literarios. Su finalidad era primordialmente académica y de carácter erudito, como los títulos de las tesis presentadas así lo confirman. El activismo político de sus profesores en favor de la República y otras causas se manifestó durante la década de los 30, no así tanto en los años 50, cuando en la Universidad de Puerto Rico prevaleció un cierto clima de academicismo apolítico producto de la huelga de 1948 y la expulsión de muchos profesores ideológicamente comprometidos.

II. Puerto Rico y su Universidad ante la muerte de Federico García Lorca

La noticia sobre la muerte del poeta Federico García Lorca se conoció en Puerto Rico el 9 de septiembre de 1936. Esa noche, mientras en el Teatro Municipal (hoy Teatro Tapia) se celebraba un recital poético a beneficio de los presos nacionalistas, la radio transmitió la trágica noticia. El declamador Leopoldo Santiago Lavandero interrumpió la actividad para comunicar la infausta nueva al numeroso público allí reunido, y dedicó el resto de la malograda velada al insigne poeta.⁴ Al otro día el periódico *El Mundo*, uno de cuyos propietarios, Romualdo Leal, era abiertamente falangista, publicó el siguiente cable noticioso:

Los fugitivos que llegan de Granada confirman la noticia de que un piquete de soldados fusiló al conocido escritor Federico García Lorca.⁵

El parte, recibido con incredulidad y escepticismo por parte de sus admiradores en Puerto Rico, fue corroborado por otro despacho de Prensa Unida, que confirmó que el nombre del célebre dramaturgo figuraba entre la lista de víctimas en la ciudad de Granada.

Llama la atención el laconismo con que los principales periódicos de la isla transmitieron esta noticia y la ausencia de reacciones o comentarios editoriales a la misma. Lo anterior contrasta con el hecho

de que poco antes se había corrido la especie de rumor de que el también dramaturgo Jacinto Benavente había sido fusilado en Madrid por milicianos republicanos, lo que había provocado una pequeña "algaraza" noticiosa en Puerto Rico, hasta que se comprobó la falsedad del suceso. También se percibe una marcada diferencia entre la escasa cobertura noticiosa brindada a la muerte de Lorca y el amplio espacio brindado —con gruesos titulares— a la tenaz resistencia que estaban ofreciendo las tropas atrincheradas en el Alcázar de Toledo. Debe recordarse que una parte significativa de la prensa mundial reaccionó con indignación a la muerte del poeta andaluz.

En Puerto Rico, sin embargo, sólo un grupo reducido de periodistas, escritores, maestros y profesores de la Universidad de Puerto Rico se tomó la iniciativa de obtener y brindar información fidedigna sobre el trágico suceso, en un intento por orientar a la opinión pública del país.

En todo esto hay que tomar en cuenta que Federico García Lorca era una figura poco conocida en Puerto Rico: a la altura de 1937, todavía no se había puesto en escena ninguna de sus obras y sus escritos sólo eran conocidos por un escaso número de estudiantes y profesores del Departamento de Estudios Hispánicos, y por aquellos intelectuales puertorriqueños que habían vivido en España durante los años 1920 y 1930, como Tomás Blanco y Ramón Lavandero. Aun la propia comunidad de españoles residentes en la isla, compuesta mayormente por empresarios con pocas inclinaciones hacia la literatura o las artes, no había dado muestra alguna de entusiasmo hacia el autor del **Romancero gitano**.

Sí hay que destacar que en mayo de 1936, a raíz de la muerte de los jóvenes Hiram Rosado y Elías Beauchamp y la radicación de acusaciones contra el liderato del Partido Nacionalista, García Lorca había firmado junto a Rafael Alberti, Luis Araquistain, Luis Cernuda, Miguel Hernández y Alfredo Sánchez Vázquez, entre otros, una carta denunciando estos hechos que fue publicada en *El Imparcial*.⁶

Al mes de la muerte del poeta se publicó en *El País* el artículo *García Lorca: mártir de la España democrática*.⁷ Su autor, Alfredo Margenat, le reprochaba a la prensa insular su indiferencia ante la trágica desaparición del poeta, a la vez que hacía una vigorosa denuncia contra el fascismo y los militares alzados en España.

Decepcionados por el carácter sensacionalista con que la prensa

puertorriqueña abordaba el tema de la guerra civil española, la poca imparcialidad de sus fuentes noticiosas y la escasez de análisis sobre la delicada situación en la Península, un grupo de intelectuales puertorriqueños, encabezado por Tomás Blanco, Ramón Lavandero y el pintor Rafael Palacios, se dio a la tarea de publicar en Puerto Rico la revista *Verdades*. La misma pretendía presentar una visión seria, profunda y documentada sobre la guerra civil española, que sirviera como alternativa a la proyectada en la prensa comercial del país.

El primer número salió a la luz pública en noviembre de 1936, en tirada de dos mil ejemplares que se agotaron en menos de un mes. La seriedad del esfuerzo de estos señores se percibe en las fuentes de información que reproducían en sus páginas: *The Economist* y *The Times* de Inglaterra, *Hora de España* y *Foreign Affairs* de Estados Unidos. Entre los escritores presentes en *Verdades* figuraban Fernando de los Ríos, Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Jean Cassou, entre otros.

En enero de 1937, los editores de esta revista decidieron dedicarle un número especial a Federico García Lorca, reuniendo en el mismo un cúmulo de testimonios, noticias, análisis y hasta poemas en honor al escritor granadino.⁸ Entre los intelectuales puertorriqueños que se unieron a este homenaje de *Verdades* podemos enumerar los siguientes:

1. Tomás Blanco, médico y autor de **Prontuario histórico de Puerto Rico**.
2. Carmen Alicia Cadilla, periodista, poetisa y graduada de la UPR.
3. Antonio J. Colorado, Director del semanario republicano *Alerta*.
4. José I. de Diego Padró, escritor, autor de *En babia*.
5. Francisco Manrique Cabrera, profesor de Estudios Hispánicos de la UPR.
6. Inés M. Mendoza de Palacios, maestra de español en la Central High de Santurce.
7. Luis Palés Matos, poeta.
8. Antonio S. Pedreira, Director del Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR.
9. Rubén del Rosario, profesor de Estudios Hispánicos de

la UPR.

10. Antonia Sáez, profesora de la UPR.
11. Leopoldo Santiago Lavandero, estudiante de la UPR y declamador.
12. Nilita Vientós Gastón, abogada y presidenta de Pro Arte Musical.

Además de sus firmes simpatías por la causa de la República y su claro repudio al pronunciamiento de Francisco Franco, a todos estos intelectuales los vinculaba su sincera admiración por la obra de Federico García Lorca. Algunos lo habían conocido en España, otros le habían leído en los cursos del Departamento de Estudios Hispánicos donde, al decir de Antonio S. Pedreira, *señoreaban en el aire y en las almas los versos del poeta*; no pocos conocían la admirable labor del grupo teatral "La Barraca" de su inspiración; eso sí: todos lo consideraban uno de los más grandes valores líricos de la literatura castellana y tenían la convicción de que su muerte había sido provocada por los generales fascistas españoles.

Un caso a destacar de entre los anteriores es el del profesor Rubén del Rosario. Éste había cursado sus estudios universitarios en Madrid, becado por la Fundación Cultural Española de Puerto Rico, a fines de los años 20 y principios de los 30. Tuvo la oportunidad de conocer a Lorca en diciembre de 1930, cuando se estrenó en el Teatro Español de la capital española su obra *La zapatera prodigiosa*. De esa tarde memorable, que prácticamente coincidió con el fusilamiento de los oficiales Galán y García Hernández por los sucesos de Jaca, Del Rosario nos ha dejado el siguiente testimonio:

Pocos monóculos había. Ninguna calva, exceptuada tal vez la calva caseiforme y afable de Dámaso Alonso. La pieza estaba escrita con gran delicadeza. Gustó a todos, como que era una verdadera gema. Un aplauso unánime y repetido premió la obra del poeta y su ejecución. Lorca salió a escena varias veces, humildemente vestido y sonriente ante el aura dulce de la popularidad. Su rostro dejaba leer la satisfacción, la complacencia sin orgullo, que experimenta todo poeta al verse reconocido por un público propicio.

La admiración por la vida y la obra de Federico García Lorca al

interior del Departamento de Estudios Hispánicos se evidencia también en el hecho de que muy pronto ésta comenzó a ser objeto de estudio, divulgación y análisis. En junio de 1939, se presentó en dicho Departamento la tesis de maestría, *Federico García Lorca y su obra*, dirigida por el profesor Antonio S. Pedreira.⁹

La autora de la tesis en cuestión era María Teresa Babín, para ese entonces maestra de español en la Escuela Superior Central de Santurce. Ella pertenecía al grupo de jóvenes egresados de la Universidad de Puerto Rico, formados por las enseñanzas liberales de Fernando de los Ríos.

En enero de 1938, ella publicó en el periódico *La Democracia* —dirigido por Luis Muñoz Marín— un emotivo ensayo titulado *El maestro de español y la tragedia española*. En el mismo Babín hacía un llamado a los maestros de español a no cruzarse de brazos, y no eludir ante los estudiantes el tema de la tragedia española. Conmovida por el “fusilamiento de Federico García Lorca” y “el levantamiento hostil contra un gobierno establecido”, la joven maestra exhorta a sus colegas a no dejar a los jóvenes puertorriqueños huérfanos de verdad en este crucial momento para España.

La tesis en sí es importante por varias razones. Para empezar, muestra la enorme influencia que ejercieron sobre esa generación los escritores y pensadores españoles como Ortega y Gasset, Federico García Lorca y Ángel del Río, entre otros. La obra social y educativa realizada por la República —desde la creación de escuelas, museos, bibliotecas, hasta la presentación de “La Barraca”— es igualmente comentada con admiración y entusiasmo, lo que confirma las enormes expectativas que creó en esta generación de puertorriqueños el nuevo régimen español.

Pero la revelación más interesante que hace Babín en su tesis es la relativa a la que posiblemente fue una de las últimas cartas escritas por García Lorca. Según ella, poco antes de morir, el poeta le escribió una misiva a su amigo Adolfo Salazar en la que le pedía intercediera para que no se publicara una entrevista que el primero había concedido a un periodista de apellido Bagaria.¹⁰ En dicha entrevista, Lorca hacía referencias al fascismo y al comunismo que él mismo entendía podían serles perjudiciales. Sin embargo, la entrevista sí se publicó en el periódico *El Sol*, de Madrid, en junio de 1936, y Babín sugiere indirectamente que éste tuvo que ver con el posterior asesinato del drama-

turgo. Lo curioso es que dicha carta llegó hasta Puerto Rico porque su destinatario –el señor Salazar– vino a la isla poco después del estallido del conflicto civil, y se la mostró a María Teresa Babín.

Hasta donde hemos podido investigar, el contenido de dicha carta sólo se hizo público cuarenta años después, cuando, a raíz de la muerte de Franco, se reprodujo en una revista madrileña.¹¹ Este nuevo ángulo del asunto resulta interesante, pues implica que en Puerto Rico se conocieron muy tempranamente detalles significativos relacionados con la muerte del poeta.

La muerte de Federico García Lorca fue también objeto de comentarios por parte de los falangistas y franquistas en Puerto Rico, quienes muy pronto intentaron presentar una versión distinta a la provista por los simpatizantes de la República. Podemos identificar con bastante precisión los pocos momentos en que salieron a relucir las opiniones de estos señores.

Una de las primeras personas que intentó refutar la noticia sobre el asesinato de Lorca fue el comerciante Segundo Cadierno. Hay que señalar aquí que éste era una de las figuras más prominentes de la comunidad española en Puerto Rico: había sido presidente de la Casa de España en los años 1931-1932, presidió la Cámara Oficial Española de Comercio en 1931, era el principal accionista de la casa importadora Cadierno Hnos. S. en C., y además reputado como uno de los hombres más ricos en la isla. En efecto, figuraba como el principal donante entre los que contribuyeron a la edificación de la Casa de España en 1935. Por todo ello es que sus opiniones pueden considerarse como una de las más representativas dentro del sector de españoles residentes en Puerto Rico.

En agosto de 1937, Cadierno insertó un comentario a página completa en la revista *Avance*, que era el órgano oficial de la Falange en Puerto Rico. En dicha página, Cadierno citaba unas declaraciones del Embajador de la República, en Estados Unidos, Fernando de los Ríos, en las que éste último denunciaba el asesinato de cerca de cuatro mil personas en Granada, entre ellas el famoso poeta García Lorca. Luego de calificar dichas declaraciones como “infantiles” e “inverosímiles”, Cadierno afirmó que *los nacionalistas españoles no asesinaban a mansalva* y que en todo caso cuando hacían prisioneros los juzgaba un tribunal militar.

Otra de las personas estrechamente ligadas a la Falange Española

de Puerto Rico, que se tomó la iniciativa de comentar la muerte de Federico García Lorca lo fue el entonces estudiante de la Universidad de Puerto Rico, Eladio Rodríguez Otero. Como es sabido, Otero fue a partir de los años 50 una persona muy ligada a la jerarquía católica y a la cultura puertorriqueña de élite, al punto de que llegó a presidir a fines de los años 60 el Ateneo.

Durante la guerra civil española, colaboró asiduamente en la revista *Avance*, a la cual ya hicimos referencia. Fue precisamente en esta publicación donde aparecieron las palabras de Rodríguez Otero sobre el poeta español. En febrero de 1938, llegó a Puerto Rico, invitado por el Departamento de Estudios Hispánicos, el también célebre dramaturgo español Alejandro Casona con el fin de pronunciar varias conferencias. En una de ellas, celebrada en el Salón de Actos de la Universidad de Puerto Rico y a la cual asistió el estudiante Rodríguez Otero, Casona —identificado en esos momentos con la causa republicana— aprovechó la parte final de su alocución para presentar la versión que conocía acerca de la muerte, en Granada, de Federico García Lorca.

Como dicha versión no era del agrado de los falangistas en la isla, Rodríguez Otero se tomó la iniciativa de refutarla señalando, entre otras cosas, que *nadie sabía cómo murió el poeta granadino*, y añadiendo que sí era, de todos conocido, el asesinato en Madrid y en otras partes de intelectuales como Ramiro de Maeztu, Melquiades Álvarez, Honorio Maura y el Dr. Albiñana. Según Rodríguez Otero, parecía como si “Federico” se hubiera convertido en el único intelectual de España, pues a los demás poco caso se les había hecho.¹²

Como colofón a este episodio vale la pena reproducir la breve descripción que hace Rodríguez Otero sobre la actividad:

El salón de actos se encontraba totalmente ocupado. En las primeras filas no faltaron, sin embargo, los dirigentes del llamado Frente Popular Español de San Juan. Se respiraba en el salón un ambiente puramente izquierdista.

Previo a estas declaraciones tuyas, y ante la llegada a Puerto Rico de partes noticiosos que hablaban no sólo de la muerte de Lorca sino además de la sangrienta represión que se estaba llevando a cabo en la zona franquista, Rodríguez Otero había tratado de aclarar en *Avance*

que en la España nacionalista no se disparó un sólo [sic] tiro con la excepción de la pequeña limpieza que hubo de grupos perturbadores.

La posición de los falangistas en Puerto Rico en torno a la muerte de Lorca quedó plasmada en un editorial posterior de la revista *Avance*, que sorprende por lo crudo y despreciativo de su lenguaje y expresiones. Lo copiamos a continuación:

Se requiere, o ser un perfecto ignorante ante lo que ha pasado en España durante estos dos últimos años de espantosa guerra religiosa o tener el alma más roja que el mismísimo Stalin, para poder oír con absoluta calma por enésima vez el nombre del poeta gitano muerto mientras defendía, a tiro limpio, la cultura de la hoz y el martillo como el símbolo de la intelectualidad española contemporánea. [...] ¿Qué monta la muerte en ese flácido poeta granadino en paralelo con el número, casi incontable, de intelectuales de verdad, como Ramiro de Maeztu, Víctor Pradera, Federico Santander, Emilio Carrere ... a todos los cuales sacrificó la barbarie asiática...?¹³

Este truculento comentario se produjo a raíz de otra conferencia dictada en la Universidad de Puerto Rico, donde el orador fue esta vez el escritor español Ángel Lázaro. La charla en sí giraba en torno a la figura de Benito Pérez Galdós, pero como es natural, dada la situación de guerra civil que se vivía en España en esos momentos, el conferenciante no pudo sustraerse de hacer referencia al asesinato de Lorca en la zona franquista.

La actividad se vio marcada por un incidente, cuando un grupo de estudiantes universitarios, agrupados en torno al "Comité Universitario Pro Nacionalistas Españoles", pretendió sabotear la misma repartiendo un folleto de contenido libeloso contra el señor Lázaro.

Por lo que hemos podido investigar, tal parece que el referido "Comité" estaba compuesto por estudiantes como Federico Tilén y Eladio Rodríguez Otero, quienes a su vez pertenecían al Centro de Estudiantes Católicos de la Universidad de Puerto Rico. Dicho Centro Católico, fundado en 1927, se convirtió durante la guerra civil española, y aún después, en uno de los principales focos de propaganda franquista de la Universidad.

El principal responsable de esta tarea fue el padre jesuita español Vicente Murga, quien lo dirigió de 1933 a 1938, y quien publicó en San

Juan un enjundioso ensayo justificador del alzamiento militar. Murga fue una figura determinante en el crecimiento de la Iglesia Católica de Puerto Rico y activo prosélito de la España franquista: ayudó a fundar el Colegio Sagrado Corazón de Santurce en 1934 y la Universidad Católica de Ponce en 1948, de la que fue Rector hasta 1953. Un dato importante es que Murga abandonó en circunstancias no claras dicho Rectorado y, casi inmediatamente, el Rector de la Universidad de Puerto Rico, Jaime Benítez, y el Decano de Humanidades, Sebastián González García (republicano español exiliado en Puerto Rico), le extendieron un nombramiento como conferenciante de historia e investigador asociado de dicha facultad.

El hecho de que este conocido defensor de la España franquista haya sido acogido en la Universidad de Puerto Rico en los momentos de mayor auge de la intelectualidad republicana en dicho centro docente, podría obedecer a las siguientes razones: 1) que ya para esta fecha –1953– las diferencias entre franquistas y republicanos habían quedado atrás en la memoria, lo que facilitó la entrada del sacerdote jesuita al claustro riopedrense; 2) que los méritos intelectuales de Murga fuesen lo suficientemente sobresalientes como para opacar su pasado de activista franquista; y 3) hay que señalar que a éste lo unía una amistad con el conocido historiador Lidio Cruz Monclova, lo que pudo haber obrado también en su favor.

Con respecto al Centro de Estudiantes Católicos, al trasladarse a Ponce el padre Murga, en 1938, el mismo quedó bajo la dirección de sacerdotes norteamericanos hasta el año 1948, cuando entró a dirigirlo otro padre español. Cabría suponer que a partir de esta última fecha se le imprimiría una orientación favorable (aunque no sobresaliente) a la España de Franco.

La muerte de Lorca volvió a ser objeto de polémica en Puerto Rico en febrero de 1938, a raíz de la publicación en el diario *El Mundo* de una larga entrevista al General Franco. En dicha entrevista, concedida a un periodista argentino, el jefe nacionalista catalogó la muerte de Lorca como “un accidente” y explicó que éste murió “mezclado con los revoltosos”. La persona que le salió al paso a dichas declaraciones fue Antonio J. Colorado, en ese entonces periodista de *El Imparcial* y en los años 50 Decano de la Facultad de Ciencias Sociales. Colorado, quien catalogó a Franco como “monstruo de imbecilidad y de barbarie”, refutó sus declaraciones y descargó en el propio general toda

la responsabilidad por la muerte de García Lorca y de otros intelectuales españoles.

El semanario republicano *Alerta*, que dirigía Colorado, publicó para esas fechas un poema de José Vilariño Jiménez, de San Juan, en honor del poeta granadino. Lo reproducimos por entender que pueda revestir algún interés:

AVES DE PASO

*Te mataron en Granada
tierra de guitarra y vinos,
mientras tus bellos romances
saturaban los caminos;
la luz de tu entendimiento
te hacía ser muy comedido
andabas con cara al sol,
eras un gitano fino.*

*Te mataron en Granda
tierra de guitarra y vinos.*

*Hombres con fusil al hombro
y con almas de asesinos,
silenciaron tu canción
de romancero divino;
y en el nombre de la España
que cantaste -alma de lirio-
la despreciable jauría
profanaba un crucifijo.*

*Te mataron en Granada
tierra de guitarra y vinos.*

*La luna besó tu frente
¡Oh madre que besó al hijo,
que le cantaba en sus noches
en sus romances más finos!
Y hoy llora en lágrimas de oro*

*la muerte de Federico,
asesinado por Franco,
y su jauría de asesinos.*

La última referencia que poseemos en relación con la muerte de García Lorca es la aparecida en 1946 en la revista *Los Quijotes*, publicada en San Juan y dirigida por Francisco Cerdeira, gallego residente en la isla desde hacía varias décadas.

Dicha revista comenzó a publicarse en la década de 1920, y originalmente fue un órgano defensor de la causa republicana. Sin embargo, al estallar el conflicto en julio de 1936, su director denunció al gobierno del Frente Popular y se abanderizó a partir de ese momento con la causa de Franco. Su labor propagandística en favor del Movimiento Nacional le valieron varias cartas de felicitación de funcionarios franquistas y hasta una misiva de Pilar Primo de Rivera. Cuando a principios de 1940 comenzaron a arribar a San Juan varios de los exiliados republicanos que asumirían cátedras en la Universidad de Puerto Rico, Cerdeira fue uno de los varios franquistas españoles que presionaron al entonces Rector para que no los nombraran. Entre los profesores contra los cuales Cerdeira llevó a cabo su labor de zapa se encontraban Federico Enjuto y Fernando de los Ríos. Vale la pena destacar que en esta tarea participó también el rico comerciante Segundo Cadierno, quien pretendió chantajear a las autoridades universitarias amenazándolas con suspender sus donaciones a la Universidad de Puerto Rico si se le daba cabida a personas como Enjuto, quien llevó las acusaciones fiscales contra José Antonio Primo de Rivera en 1936.

En lo relacionado con Federico García Lorca, Cerdeira publicó la siguiente nota:

El gran poeta García Lorca, señores nuestros, no fue fusilado por el General Franco como errónea o perversamente se viene informando. Eso es falso de toda falsedad. Federico García Lorca, el gran poeta andaluz, pereció en las calles de Granada, ciudad que lleva el nombre de la provincia, en un motín provocado en los primeros meses de la guerra civil española.¹⁴

Se trata, por supuesto, de una versión errónea que toma lo esencial

de las delcaraciones que al respecto había hecho Franco en la entrevista antes citada.

III. Las relaciones entre España y Puerto Rico durante los años de 1950

Uno de los aspectos más evidentes de la relación entre ambos países a comienzos de la década del 50, y el que más preocupaba a las autoridades consulares españolas en San Juan, era el drástico descenso numérico de la comunidad peninsular residente en Puerto Rico. De hecho, para 1953 sólo aparecían inscritos en dicho consulado unos 1,100 españoles, sin contar, claro está, a los exiliados republicanos que, en rigor, nunca sobrepasaron en número de los 80.¹⁵ Para tener una idea de la proporción de este fenómeno, hay que tomar en cuenta que para el año 1900 residían en la isla cerca de 8,000 españoles¹⁶ y según los informes consulares dicha cifra se incrementó significativamente en la década de 1920. Con todo, a partir de 1940 el número de españoles en Puerto Rico comenzó a disminuir significativamente.

Las causas que explican este descenso son las siguientes:

1. Por un lado las leyes migratorias de Estados Unidos que le asignaron una cuota reducidísima a España, contrario a la asignada a otros países centroeuropeos, lo que no permitió una adecuada renovación de la comunidad residente en la isla; a esto hay que añadir la reducción del elemento español por defunciones naturales, fenómeno que comenzó a hacerse sentir sobre todo a partir de los años 30. De hecho, muchos de los considerados pilares de la comunidad española habían desaparecido para 1953, entre ellos Miguel Such fallecido en 1951.
2. A raíz de la Segunda Guerra Mundial, al crearse un clima de persecución contra el llamado "Quintacolumnismo" e iniciarse por parte del FBI un acoso contra los falangistas y simpatizantes de Franco en la isla, decenas de españoles residentes rompieron su vínculo legal con España y adop-

taron la ciudadanía norteamericana, fenómeno que prosiguió hasta al década del 50.

Fueron varios los españoles residentes en Puerto Rico que tuvieron problemas con las autoridades migratorias norteamericanas a causa de su ciudadanía española y de figurar su nombre en las listas de falangistas del FBI; ello a pesar de que Falange Española fue disuelta en Puerto Rico en el año de 1941.

Un ejemplo fue el de Galo Hernández, natural de Logroño y residente en Puerto Rico desde 1912 y quien además había sido dirigente falangista en la ciudad de Ponce durante la guerra civil. En 1951, a su regreso de un viaje a España, Hernández fue detenido por las autoridades aduanales norteamericanas en el aeropuerto de San Juan y se le impidió entrar a la isla, a pesar de que tenía sus papeles en regla y de estar casado además con una ciudadana norteamericana.¹⁷

Casos como éste —que no fue el único— provocaban inquietud entre la comunidad peninsular y llevaba a muchos a querer procurar un cambio de ciudadanía como forma de asegurar su situación legal en Puerto Rico. Este tipo de situación también llevaba a muchos a manifestar inconformidad con las autoridades españolas, ya que estas últimas, conociendo las vicisitudes por las que atravesaban algunos de sus súbditos en territorio estadounidense, habían suprimido ya para principios de 1953 el requisito de visado para los pasaportes norteamericanos.

A la par con la disminución en el número de españoles se había producido un notable descenso en la cantidad de instituciones culturales y sociales de dicha comunidad. Para 1953 sólo existían cuatro instituciones de ese tipo: a) la Casa de España, construida en 1935; b) el Hospital de Auxilio Mutuo y Beneficencia, fundado en 1882; c) el Centro Español de Ponce, incorporado en 1906; y d) el Casino Español de Arecibo, creado en 1900.

Lo anterior contrasta con la situación prevaleciente en la isla para las décadas de 1920 y 1930, cuando se encontraba en plena actividad un sinnúmero de organismos españoles diseminados por muchos pueblos y ciudades. En el caso de los casinos españoles, nosotros hemos podido constatar la existencia de cerca de una docena de ellos activos durante los años 30, algunos en poblaciones como Lares, Manatí, Ca-

guas y Bayamón. Sin embargo, al ir desapareciendo la población de origen español estas instituciones fueron cerrando sus puertas o transformándose en organismos distintos a lo que originalmente fueron. Un ejemplo de esto fue la Colonia Española de Bayamón, fundada en 1899, que durante los años 50 se convirtió en Colonia Hispanoamericana ante la realidad de que ya casi no quedaban españoles en dicho club ni tampoco en la ciudad.

Volviendo a las cuatro instituciones arriba mencionadas, no hay duda de que la más importante de todas (y la más impresionante desde el punto de vista arquitectónico) era la Casa de España. En 1953 contaba con unos 1694 miembros, de los cuales tan sólo 162 eran españoles.¹⁸ Aunque durante los años de 1936-1939 se convirtió en la sede principal de los partidarios del General Franco e incluso en sus salones se les brindó un ruidoso agasajo a la oficialidad del buque nazi Meteor en 1938, ya para los años 50 sus actividades no exhibían un tono tan marcadamente político ni franquista. De hecho, el presidente de la Casa de España de 1943 a 1960, el comerciante Rafael Martínez Domínguez no figuró durante los 30 en las principales actividades realizadas por los franquistas.

Con todo, cabe destacar que a la altura de 1953 el Consulado de España se encontraba albergado en la planta baja del edificio de la Casa de España. Asimismo, el Cónsul General de España era Socio Honorario de la Institución. Todo esto como resultado del hecho de que durante la guerra civil el cónsul del gobierno de Burgos, el rico empresario Dionisio Trigo, utilizó dicha Casa como despacho, mientras que el gobierno de Madrid mantuvo otra oficina consular en el Viejo San Juan; al finalizar la guerra en 1939, la sede consular se trasladó definitivamente a la Casa de España.

Entre las actividades realizadas por esta institución durante los años 50 podemos enumerar las siguientes: conferencias diversas sobre temas de España; conciertos varios, algunos incluso contando con la participación de los hermanos Figueroa; campeonatos deportivos de tenis, ping-pong, boliche, volibol y baloncesto; varios bailes de los cuales los principales eran los siguientes: Baile Jíbaro, Baile de las Flores, Baile de las Debutantes, Baile de las Brujas y Baile de la Raza, celebrado este último para la fecha del 12 de octubre. También se realizaban festejos especiales, como los celebrados en noviembre de 1952 como motivo del arribo al puerto de San Juan de la fragata "Juan

Sebastián Elcano", que incluyó una recepción a la oficialidad y un baile para los cadetes.

El Hospital Auxilio Mutuo, fundado en 1882, era considerado a la altura de 1950 como el más español de todas las organizaciones, dado que los miembros de su Junta de Directores eran por mandato reglamentario españoles de origen. El Cónsul asistía como invitado a la Junta General que celebraban el primero de cada año, y en la cual se celebraba también una pequeña fiesta. Para el año 1952 este Hospital atendió a unos 1867 pacientes y sus 3625 socios pagaban una cuota mensual de cuatro dólares. En 1953 su presidente era el también comerciante Ramón Siñeriz.

El Centro Español de Ponce, fundado en 1906, mantenía a la altura de 1953 a unos 195 socios, de los cuales apenas 13 eran españoles. Esta institución se vio particularmente afectada por el problema antes aludido de los muchos españoles que se habían acogido a los beneficios de la ciudadanía americana; de hecho, su presidente, Francisco García Fernández, aunque nacido en España, se había naturalizado norteamericano. Sus principales actividades en los cincuenta eran los bailes semanales, conferencias y presentaciones de artistas en sus salas.

En nuestro poder obra copia del reglamento original de esta institución en cuyo artículo 8 se establece como norma el arbitrario sistema de "bolas negras",¹⁹ utilizado secretamente para discriminar contra aquellos aspirantes a miembros que no se deseaba admitir. El uso de ese sistema de carácter lúdico era objeto entre la alta sociedad ponceña de numerosas versiones y rumores en torno a quién y por qué se le aplicaba.

Un último detalle anecdótico sobre el Centro Español de Ponce. En 1991 un profesor universitario oriundo de esta ciudad nos informó que él tuvo la oportunidad de ver para fines de los 60, colgando de una de las paredes del centro, un retrato del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera.

El último de los casinos activo era el de Arecibo, fundado en 1906. Al igual que muchos de estos organismos, al principio sólo podían pertenecer a su Junta de Directores súbditos españoles, lo que dio pie a que los puertorriqueños de dicha ciudad organizaran su propio club llamado Casino de Arecibo. Con todo, ya para 1918 se había enmendado el reglamento para dar cabida en la Junta a socios puertorriqueños. En 1953 el Casino Español de Arecibo contaba con 300 miembros

—casi todos puertorriqueños— y su presidente era Manuel Martínez Fernández, de nacionalidad española. Al igual que los anteriores, sus actividades eran básicamente los bailes, veladas musicales y colecta de fondos para causas benéficas.

Las relaciones entre la España oficial e instituciones puertorriqueñas importantes como la Universidad de Puerto Rico y el Ateneo no eran las más cordiales a la altura de los años 50. Según los informes consulares que hemos podido revisar, tanto los directores del Ateneo como los de la Universidad de Puerto Rico no se relacionaban mucho con los Cónsules, ni tampoco asistían a sus actividades. Las razones para este distanciamiento no son difíciles adivinar, sobre todo en el caso de la Universidad. A estos efectos hay que tener presente que su presidente, Jaime Benítez, había sido un entusiasta defensor de la causa republicana durante la guerra civil española, y el principal responsable de incorporar al claustro riopedrense a un número considerable de figuras del exilio español. El conocimiento pormenorizado que tenía Benítez del breve período de la República, la tragedia de la guerra y las penurias por las que habían atravesado muchos de los exiliados, no lo inclinarían a relacionarse con el representante del gobierno de Franco en Puerto Rico. Incluso, según los citados informes, las autoridades de la Universidad de Puerto Rico no alentaban a los estudiantes puertorriqueños a irse a España a estudiar. Sin embargo, hay que aclarar que durante esta década más de 600 jóvenes boricuas estudiaban en la Península.

Pese a este distanciamiento existente, el Cónsul Emilio Núñez del Río no dejó de cultivar el contacto con ciertas personalidades importantes dentro de la Universidad de Puerto Rico y el Departamento de Estudios Hispánicos, como Juan Ramón Jiménez y Margot Arce de Vázquez. En el caso de esta última, simpatizante de la causa republicana y casada además con Francisco Vázquez, escultor y excombatiente republicano exiliado, el funcionario español deja saber el descontento que sentía hacia el rector Jaime Benítez por motivo de la ya mencionada huelga universitaria de 1948, a raíz de la cual se expulsó a un número considerable de profesores independentistas, entre los cuales estaban José Ferrer Canales y Fran Cervoni.

No escapa a la atención, examinando los informes consulares, que a España se enviaban notas periódicas con detalles de la actividad de los exiliados profesores en la Universidad de Puerto Rico. En uno de

dichos informes se hace el siguiente comentario sobre Alfredo Matilla Jimeno, que reproducimos por considerarlo de interés:

Una de las personas más influyentes en la Universidad de Puerto Rico es el exiliado español Alfredo Matilla, que fue republicano azañista y profesor auxiliar de Derecho Internacional en Madrid. El Sr. Matilla se ha convertido en el cabecilla de los exiliados españoles residentes en Puerto Rico y, además, es un prominente masón. Escribe casi diariamente en *El Mundo...* sobre temas culturales y a veces políticos. Ha adoptado el papel de filósofo humanista y humanitario, convertido en mártir por el actual régimen español. Si se creyera todo lo que escribe, habría sido amigo íntimo de Marañón, de García Lorca, de Casona y de muchos otros intelectuales.

Por lo demás, las actividades consulares en San Juan durante los años 50 se dedicaban a promover las relaciones comerciales entre ambos países, a procurar hacer llegar a la isla (a veces mediante donaciones y exposiciones) libros de autores clásicos españoles, y a tratar de difundir en la prensa insular algunos de los logros culturales y científicos de la España de Franco.

Hay un dato que no queremos dejar de consignar aquí, y es el relativo a la fecha en que se presentaron por primera vez en Puerto Rico los dramas teatrales de Federico García Lorca. En 1941 regresó a la Universidad de Puerto Rico, luego de realizar estudios de posgrado en Yale, Leopoldo Santiago Lavandero. Ese año se le encomendó organizar y dirigir el Departamento de Drama, así como la compañía Teatro Universitario. Fue esta última organización dramática la que llevó a las tablas, por iniciativa de Santiago Lavandero, las primeras obras de Lorca. Posteriormente, de 1950 a 1952, se organizó por parte de un grupo de artistas puertorriqueños la compañía Teatro Español de América, que llevó a escena en San Juan, Ponce y Río Piedras piezas de Calderón de la Barca, Alejandro Casona, Jacinto Benavente y las obras *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca.

LITERATURA

LOS VERSOS SENCILLOS, DE JOSÉ MARTÍ *

Arsenio Suárez Franceschi

Estimados estudiantes, profesores, administradores, amigos todos en José Martí:

Mis primeras palabras son de agradecimiento, por la gentileza con que el Colegio Universitario de Cayey me ha invitado para hablar del poeta cubano, José Martí.

Algunos conferenciantes enturbian sus aguas para que parezcan profundas. Pero la verdad está desnuda en la claridad sencilla. Por eso, no voy a disertar acerca de los sintagmas paratácticos en su obra, ni del paralelismo antitético diseminativo-recolectivo de los conjuntos semejantes, y mucho menos de la perfecta correlación de los sintagmas hipotácticos diseminativos-recolectivos y la función antitética paratáctica de los conjuntos plurimembres. Esto lo dejo a los críticos de oficio.

Yo vengo a hablar, con la mayor claridad y sencillez posibles, acerca de un libro de Martí que él tituló *Versos sencillos*. Como Martí, yo *amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras*.¹ Mi único propósito es estimularlos a todos ustedes a leer o a releer la obra de este singularísimo escritor de Cuba, del Caribe, de Hispanoamérica.

La fama de estos versos que Gabriela Mistral llamó "saetas de plata",² ha recorrido el mundo entero, puesto que han sido traducidos

* Conferencia pronunciada por el autor en el Colegio Universitario de Cayey, de la Universidad de Puerto Rico, en marzo de 1993.

a muchos idiomas. Algunos compositores como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés y grupos como el Conjunto Laredo, se han inspirado en la poesía martiana o han hecho grabaciones de los **Versos sencillos**.

¿Quién no ha oído recitar, por ejemplo:

*Cultivo una rosa blanca
En julio como en enero
Para el amigo sincero
Que me da su mano franca;*³

o quién no se ha conmovido al recordar el episodio de la niña de Guatemala, *la que se murió de amor*?⁴

Todos hemos escuchado alguno de los **Versos sencillos**, de Martí. Lo que tal vez no sepamos son las circunstancias históricas en que se escribieron.

Transcurría el año 1891. Martí vivía en Estados Unidos, adonde había ido unos diez años antes, a organizar y avivar la revolución de independencia de Cuba entre los exiliados cubanos que vivían en la Florida, en Nueva York y en otros estados.

En el invierno de 1889-1890 se había celebrado en Washington la primera Conferencia Internacional Americana, proyecto de los Estados Unidos con el propósito oculto de controlar el destino de los pueblos de Hispanoamérica. Martí, que veía las intenciones torcidas del Norte, se horrorizó ante el plan injusto porque entendía a Cuba como parte de la gran patria hispanoamericana, la que quiso Simón Bolívar, unida e indivisible, y constituida por ese pequeño género humano que somos los hispanoamericanos. Su quebrantada salud y la agonía en que vivió —según él—: *[le] quitaron las fuerzas mermadas por dolores injustos. [Lo] echó el médico al monte*⁵ y allí, en la montaña, en el reposo de la convalecencia, escribió el libro. Se hallaba ante el gran espectáculo de la naturaleza: *A veces ruge el mar, y revienta la ola en la noche negra, contra las rocas [...]: a veces susurra la abeja, mero-deando entre las flores.*⁶

El libro, pues, tiene de marco la naturaleza y está escrito con naturalidad y sencillez poéticas. Detrás de esa sencilla naturalidad o de esa natural sencillez, se esconden sus preocupaciones vitales: la verdad, el bien, la justicia, la belleza y la libertad. En medio del dolor, reafirma su fe amorosa en el ser humano. Su bondad lo lleva a creer

en un porvenir feliz.

Sus versos están llenos de su substancia vital y según él confiesa en el prólogo: *se le salieron [...] del corazón*.⁷

Están escritos en el tradicional metro octosílabo, con rima consonante, como si quisiera grabarlo en la mente del pueblo sencillo.

Así empieza:

*Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.*⁸

Esta primera estrofa es una afirmación de su condición humana y un poner de relieve su franqueza. Viene *de donde crece la palma* —que no es en la tierra fría del Norte, adonde a la sazón se encuentra— viene de Cuba, del Caribe, de la región tropical de palmeras y cocoteros. La palma es, en Martí, símbolo de lo ascendente, de lo que mira y asciende a lo alto. Confiesa que no quiere morir sin sacar su poesía del alma.

Quiere echar afuera la belleza que lleva adentro. Con afán universalista —propio de los poetas modernistas— se hace ciudadano universal y pone de manifiesto su identificación con el arte y con la naturaleza:

*Yo vengo de todas partes
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.*⁹

El instrumento de que se vale para expresar lo que siente es el verso, del cual tiene un altísimo concepto:

*Si ves un monte de espumas
Es mi verso lo que ves:
Mi verso es un monte, y es
Un abanico de plumas.*¹⁰

Su verso es “monte” (símbolo de altura); “espuma” (símbolo de blancura, de pureza); y “plumas” (símbolo de ala ligera que vuela). Pero, su verso es más:

*Mi verso es como un puñal
Que por el puño echa flor:
Mi verso es un surtidor
Que da un agua de coral.*¹¹

Así pues, la poesía es, en Martí, arma de combate que hiere sin odio y calma la sed de justicia.

*Mi verso es de un verde claro
Y de un carmín encendido:
Mi verso es un ciervo herido
Que busca en el monte amparo.*¹²

Es decir, su poesía es del color de la esperanza y de la sangre derramada. Como animal herido, busca refugio en la naturaleza.

*Mi verso al valiente agrada:
Mi verso, breve y sincero,
Es del vigor del acero
Con que se funde la espada.*¹³

Esa poesía breve hecha de sinceridad y de energía cordial, gusta y recrea al que la entiende como fuerza vital. Esa fuerza le viene al poeta de su comprensión del mundo, de su identificación con lo natural y de su anhelo de conseguir su ideal. Música, luz, amor y poesía dan la clave para entender la cuarteta que sigue:

*¡Arpa soy, salterio soy
Donde vibra el Universo:
Vengo del sol y al sol voy:
Soy el amor: soy el verso!*¹⁴

Ante el dolor y las decepciones de la vida: desengaños bélicos, políticos, amorosos, Martí encuentra en la poesía: consuelo, almohada, fortaleza, cirineo, regazo, amorosa compañía:

*¿Qué importa que tu puñal
Se me clave en el riñón?
¡Tengo mis versos, que son
Más fuertes que tu puñal!*¹⁵

Martí personifica el verso y encuentra en él un verdadero amigo. El verso —como el amor que nos describe Pablo en la Epístola a los Corintios— *es benigno [...], todo lo sobrelleva, todo lo soporta*.¹⁶ El poeta, en verso, le canta al verso:

*Yo te quiero, verso amigo,
Porque cuando siento el pecho
Ya muy cargado y deshecho,
Parto la carga contigo.*

*Tú me sufres, tú aposentas
En tu regazo amoroso,
Todo mi amor doloroso
Todas mis ansias y afrentas.*¹⁷

*Mi vida así se encamina
Al cielo limpia y serena,
Y tú me cargas mi pena
Con tu paciencia divina.*¹⁸

Hemos visto cómo Martí le ve al verso varias funciones: instrumento de combate, portador de una idea o válvula de escape del sentimiento y compañero que le aplaca el dolor.

Dentro de su amor a la naturaleza y en su afán de servir al prójimo, sobre todo a los desposeídos, a los más necesitados, compromete su vida:

*Con los pobres de la tierra
Quiero mi suerte echar:
El arroyo de la sierra
Me complace más que el mar.*¹⁹

No en balde, aunque Martí objetó el método marxista, elogió a Carlos Marx porque *se puso del lado de los débiles*.²⁰ Y porque fue

*veedor profundo en la razón de las miserias humanas, y en los destinos de los hombres, y hombre comido del ansia de hacer el bien.*²¹

Martí defendió al indio, al negro, a los obreros y trabajadores de todos los países que visitó o para los cuales escribió. Y murió combatiendo como un trabajador de la libertad de Cuba, cuando una bala española le atravesó el corazón. Se peleaba, en 1895, la guerra de independencia cubana contra España. Martí era hijo de madre y padre españoles. En Aragón (España) estudió, se enamoró y encontró buenos amigos. Distinguió entre dos Españas: la España de Felipe II: imperial y despótica; y la España del Alcalde de Móstoles, quien luchó en España contra el invasor francés. Martí detestó el gobierno cruel e injusto de España sobre Cuba, pero amó al buen pueblo español. Así lo demuestra en los siguientes versos:

*Para Aragón en España,
Tengo yo en mi corazón
Un lugar todo Aragón,
Franco, fiero, fiel, sin saña.*

*Si quiere un tonto saber
Por qué lo tengo le digo
Que allí tuve un buen amigo,
Que allí quise a una mujer.*²²

Su amor por la libertad y por los libertadores no tiene fronteras. No importa la nacionalidad que se posea, si se lucha por la justicia para los hombres y para los pueblos:

*Estimo a quien de un revés
Echa por tierra a un tirano;
Lo estimo, si es un cubano;
los estimo, si aragonés.*²³

Desde temprana edad Martí había comprometido su vida con la redención de su patria. Era aún un muchacho de 16 años cuando, por ese compromiso patriótico, fue condenado a presidio. Él recuerda aquel momento con los siguientes versos:

*Gocé una vez, de tal suerte
Que gocé cual nunca: —cuando
La sentencia de mi muerte
Leyó el alcaide llorando.²⁴*

Es decir, que sufrir por la patria es gozar. El hombre debe sacrificarse por el hombre. Desobedecer leyes injustas es un deber cuando se quiere la patria. Porque, como dice Martí en su libro **La Edad de Oro**:

Un hombre que obedece a un mal gobierno, sin trabajar para que el gobierno sea bueno, no es un hombre honrado. Un hombre que se conforma con obedecer a leyes injustas, y permite que pisen el país en que nació los hombres que se lo maltratan, no es un hombre honrado. El niño, desde que puede pensar, debe pensar en todo lo que ve, debe padecer por todos los que no pueden vivir con honradez, debe trabajar porque puedan ser honrados todos los hombres, y debe ser un hombre honrado.²⁵

Martí entiende que el camino de la honradez está sembrado de padecimientos y trabajos. Sólo el esfuerzo que genera el convencimiento altruista, puede obviar esas dificultades.

José Martí fue un verdadero apóstol de la libertad de su tierra. Su gran agonía fue ver a su pueblo atado y maltratado. En esa lucha libertaria contra la opresión, se le iría la vida:

*Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hiere:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.²⁶*

Desde joven intuyó que su vida sería corta y que moriría de cara al sol:

*No me pongan en lo oscuro
A morir como un traidor:
¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol.²⁷*

Su identificación con la patria y con la naturaleza –aún después de muerto– estaría en dos símbolos: la bandera (que es la patria hecha colores), y en la rosa (que es la reina de las flores):

*Yo quiero cuando me muera
Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi losa un ramo
De flores, –¡y una bandera!*²⁸

Martí, en su peregrinación incesante por las tierras de Europa y de América, no tuvo nunca un verdadero hogar. Y como él dijo:

*Corazón que lleva rota
El ancla fiel del hogar,
Va como barca perdida,
Que no sabe a dónde va.*²⁹

Su vida fue la de un nómada en pos de la libertad. Aunque detrás de él iba su pueblo –como nos ha enseñado la historia– la verdadera familia de Martí fueron sus amigos. Los quiso entrañablemente. Entre todos, el amigo sincero es, para Martí, una joya preciosa, la más valiosa entre las joyas:

*Si dicen que del joyero
Tome la joya mejor,
Tomo a un amigo sincero
Y pongo a un lado el amor.*³⁰

Es a dos amigos muy queridos, a quienes dedica el libro **Versos sencillos**: a Manuel Mercado, de México, y a Enrique Estrázulas, del Uruguay, ambos, dignos representantes de la América Central y de la América del Sur respectivamente. De cada uno pudo decir con afecto profundo la siguiente estrofa:

*Tiene el leopardo un abrigo
En su monte seco y pardo:
Yo tengo más que el leopardo,
Poque tengo un buen amigo.*³¹

En su concepto altruista de trabajar por todos los hombres –no sólo por sus amigos, sino por todos los seres humanos– escribe sus archicitados versos:

*Cultivo una rosa blanca,
En julio como en enero
Para el amigo sincero
Qu me da su mano franca.*

*Y para el cruel que me arranca
El corazón con que vivo,
Cardo ni oruga cultivo:
Cultivo la rosa blanca.³²*

Influido por las ideas krausistas, pensaba como nuestro Eugenio María de Hostos en el sentido de que: *El mérito del bien está en hacerse, aunque no sea estimado, comprendido ni agradecido.*

Cuando Martí escribió su libro **Versos sencillos**, vivía atormentado por la separación de su esposa y su pequeño hijo, quienes habían regresado a Cuba desde Nueva York, adonde Martí vivía. La incompreensión fue un hecho que afectó a Martí. Parecen autobiográficos los versos que por aquel entonces escribió:

*He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado,
Sin decir jamás el nombre
De aquella que lo ha matado.³³*

Y en otra estrofa, manifiesta su estoicismo ante el dolor injusto y pone freno a la maledicencia contra quien le hiere y mata:

*¿De mujer? Pues puede ser
Que mueras de su mordida;
¡Pero no empañes tu vida
diciendo mal de mujer!³⁴*

En una alusión simbólica a Eva como representante de la mujer en la función negativa de traedora de la maldad y, a la vez, portadora

de la cualidad positiva de la bondad, señala Martí:

*Se lleva mi amor que llora
Esa nube que se va:
Eva me ha sido traidora:
¡Eva me consolará!*³⁵

Es decir, una mujer le causa daño, otra mujer le traerá el bien; una lo hace infeliz, otra lo hará dichoso.

En una época discriminatoria contra la mujer, Martí tenía confianza plena en la capacidad de la mujer para forjar junto al hombre el destino de los pueblos. Censura al hombre cualquier injusticia contra la mujer, quien debía *cuidar de sí y salvarse del lobo*,³⁶ entiéndase: del hombre.

De ahí se desprende que Martí favorezca:

[el] dar a la mujer los medios honestos y amplios de su existencia, que le vengan de su propia labor, lo cual le asegurará la dicha, porque enalteciendo su mente con sólidos estudios, vivirá a par del hombre como compañera y no a sus pies como juguete hermoso, y porque bastándose a sí, no tendrá prisa en colgarse del que pasa, como aguinaldo del muro, sino que conocerá y escogerá, y desdeñará al ruin y engañador, y tomará al laborioso y sincero.³⁷

Defiende, además, el derecho —negado en aquella época a la mujer— de participar activamente en la política y señala que *las campañas de los pueblos son débiles cuando en ellas no se alista el corazón de la mujer*,³⁸ y en otro texto asegura que: *las ideas no están seguras hasta que las mujeres no las aman*.³⁹

Desembocamos aquí en la clave del amor. El amor pluridimensional es el eje, la fuerza centrípeta que permea toda la vida y la obra de Martí. La edificación del ser humano, la poesía, la patria, la amistad y la búsqueda de la justicia, del bien, de la belleza y de la libertad, están impulsados por la energía fecunda de su amor a la humanidad. No concebía hombres esclavizados, ni pueblos que no fueran libres.

Me matarán de bala o de maldades —dijo. Lo mataron de ambas. De esos hombres hay pocos. Creyó necesario derramar su sangre por Cuba, por Puerto Rico, por Nuestra América, porque —como dijo José

de Diego—: *Desde el sacrificio del Gólgota, la sangre tiene la milagrosa y purificante virtud de redimir a los hombres y de libertar a los pueblos. Muchas gracias.*

NOTAS:

1. José Martí, *Obras completas*, Vol. XVI, p. 233. En adelante, las citas correspondientes a las *Obras completas* de Martí, serán abreviadas así: OC, con el correspondiente volumen y página.
2. Gabriela Mistral, *Los Versos Sencillos de José Martí*, en *Antología crítica de José Martí*. Recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, p. 256.
3. José Martí, OC, XVI, p. 117.
4. *Ibid.*, p. 78.
5. José Martí, OC, XVI, p. 61.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 63.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 72.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 91.
15. *Ibid.*, p. 113.
16. Cap. XIII, Vs. 4;7.
17. *Ibid.*, p. 125.

18. *Ibid.*, p. 126.
19. *Ibid.*, p. 67.
20. José Martí, OC, IX, p. 388.
21. *Ibid.*
22. José Martí, OC, XVI, p. 74.
23. *Ibid.*, p. 75.
24. *Ibid.*, p. 64.
25. José Martí, OC, XVIII, p. 304.
26. *Ibid.*, p. 65.
27. *Ibid.*, p. 98.
28. *Ibid.*, p. 100.
29. *Ibid.*, p. 77.
30. *Ibid.*, p. 64.
31. *Ibid.*, p. 122.
32. *Ibid.*, p. 117.
33. *Ibid.*, p. 64.
34. *Ibid.*, p. 116.
35. *Ibid.*, p. 94.
36. José Martí, OC, IX, p. 392.
37. *Ibid.*, p. 287.
38. José Martí, OC, V, pp. 16-17.
39. *Ibid.*, pp. 17-18.

EL OTRO LUIS PALÉS MATOS

Luz Virginia Romero García

Generalmente, nos hemos relacionado con el Luis Palés Matos del libro: **Tun Tun de pasa y grifería**, poesía de tema negrista que apreciamos. A través de ella Palés dramatizó nuestra influencia africana; (somos pueblo mestizo): indígena, español y africano; tomamos conciencia de nuestras raíces.

Palés se dejó influir por los ismos, movimientos de vanguardia de moda en la década de los veinte. Su poesía de tema negrista quizás comenzó con **Pueblo de negros**, trabajo en prosa publicado de 1917 a 1921; posiblemente le sirvió de pauta para el primer poema de tema negrista que escribió: *Esta noche he pasado*. Sus poemas sobre este motivo circularon por las Antillas y por la América, a partir de 1926.

Precisa señalar, que Palés al desarrollar la poesía de argumento negrista captó la musicalidad de los vocablos africanos, procedimiento que ya habían cultivado, en forma circunstancial, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y Góngora. Aprovechó esta particularidad para desarrollar esta técnica de modo sistemático, creando un estilo original en este modelo de poesía.

Sin embargo, hay otro Palés, que apenas se da a conocer; me propongo presentarles al Palés de la poesía de tema aldeano, asunto que cultiva en un gran cuadal de su obra, en dimensiones circunstanciales-costumbristas o anímico-vitales.

El motivo aldeano se revela en la poesía de Luis Palés Matos, sacudido éste por el hastío, atmósfera poética creada por actitudes anímicas que claman por evasión. El fastidio que proyecta en los temas de fuga son posibles consecuencias de su vivencia en un pueblo aldeano.

No perdió de vista Palés dos preocupaciones fundamentales, que se reflejan en forma paradójica en su obra: evasión, búsqueda y reencuentro, verbos que emergen de la temática poética palesiana como tríada sacro-secular, trinidad poética que aspira a reinterpretar su visión religioso-lírica.

Esta actitud de escape, de huida por senderos lejanos en tiempo y espacio, a través de sus lecturas, es quizás un medio para trascender el toldo que cubría a su pueblo-cuna. Los viajes imaginarios fueron recursos de sublimación que se pusieron a la disposición de su quehacer literario. Algunos versos de *Fantasma de la tarde* (uno de los primeros poemas en que aparece el tema del hastío, revela esa actitud de evasión):

*La goleta en el puerto sosegado
es un espectro gris de pesadumbre,
que con largo crujir se balancea
sobre las ondas diáfanas y azules.*

No negamos que Palés, en alguna que otra fase de su poesía ne-grista, se fuga hacia mundos exóticos, pero se reencuentra al buscar casi desesperadamente la identidad de un pueblo en el drama que ofrece la realidad antillana. Hasta en su negrismo exótico parece palpar nuestras raíces al evocar el África: en África están las raíces de esa particular manera de ser antillano. Las últimas investigaciones arqueológicas muestran que posiblemente el origen del hombre provenga del África. Continúa Palés en su fuga y búsqueda, Lejano y Cercano Oriente. Este último, raíz de la cultura occidental.

En momentos optimistas retoma los temas que había desarrollado en actitud anímico pesimista (como el zoologismo), intentando buscar en el animal la bondad que encontró en ellos San Francisco de Asís. El regreso a temas de carácter primitivo, conjuntamente con los del negrismo antillano, le dan aliento a su aspiración de reconocer la identidad. Finalmente, buscará refugio en temas de amor y de muerte (época neorromántica y metafísica).

*... Del trastorno de un sueño la escapada
Filt Melé. La fluída cabellera
fronda crece, de abejas enjambrada,
el tronco—desnudez crisalizada*

que al mirarlo se mira la mirada

.....
*Filt-Melé, Filt, ¿hacia dónde
 tú, si no hay tiempo para recogerte
 ni espacio donde puedas contenerte?
 Filt la inaprehensible ya atrapada,
 Melé, numen y esencia de la muerte.
 Y ahora, ¿a qué trasmundo, perseguida
 serás, si es que eres? ¿Para qué ribera
 huye tu blanca vela distendida
 sobre mares oleados de quimera?*

(De: **Puerta al tiempo en tres voces**)

Sin embargo, no se amilana nuestro poeta, reverdece su espíritu, en el reto que le proponen su actividad creadora, se reencuentra en la búsqueda de cada palabra, que con pincel o cincel va trabajando en el taller del espíritu y van saliendo como pájaros enjaulados a quienes se les ha ofrecido la libertad.

No sentía apremio por publicar, siempre buscaba la oportunidad para revisar. ¡Buena escuela para nuestras generaciones! Palés, el cultivador de la palabra precisa y justa, va acuñando en cada verso un filón de su espíritu que engarza como joya en su montura, y nos lo ofrece como testimonio de una vivencia superada, al aceptar el reto que le ofreció la vida.

El pueblo aldeano en que nació se refleja en toda su obra poética: **Azaleas** (1915), **Tun tun de pasa y grifería** (1937), **El palacio en sombras** y **Canciones de la vida media**, (no están publicados en forma de libros, pero aparecen en la antología), **Poesía** (Introducción de Federico de Onís, 1968), **Litoral** (prosa), **Reseña de una vida inútil** (9 de noviembre de 1951 al 15 de mayo de 1952), en *Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Estas obras forman parte de los clásicos puertorriqueños, de un hombre que ha servido de modelo intelectual y humano a nuestros jóvenes. Logró superar la angustia existencial, aceptando el reto que le ofreció la vida, retomándola para ponerla al servicio del arte, legado que hoy conservamos en libros, que no están presos en bibliotecas de antigüedades o en estado de latencia, esperando que alguien los despierte, sino que fluyen en manos del pueblo, en las aulas

de jóvenes estudiantes, para servir de modelo intelectual y humano. Son obras que han servido de reto a los jóvenes creadores, legado de nuestras raíces.

No fue fácil para Palés su formación intelectual. Nació en Guayama a fines del siglo XIX, hijo de poetas: Vicente Palés Anés y doña Consuelo Matos Vicil; hermano de poetas: Vicente y Gustavo. Quedó sellado por los prejuicios que caracteriza la vivencia en los pueblos aldeanos. Su padre, libre-pensador, humanista y autodidacta, fue blanco de las injusticias, estuvo en la cárcel por sus ideas liberales. Nieto de hacendados empobrecidos, sufrió penalidades económicas. Los pueblos no perdonan a la gente venida a menos. Tuvo que abandonar sus estudios a los 14 años, para irse a trabajar y ayudar a su familia. Nuestro poeta fue hombre de luchas: aprendiz de delineante, encargado de correos, escribiente de abogados, listero de una central azucarera, secretario de municipio, director de un minúsculo periódico, encargado de diferentes secciones de revistas de una asociación de tahoneros, sargento de armas, secretario del Presidente del Senado de Puerto Rico, entre otros oficios circunstanciales. Maestro rural en el barrio Carite, donde conoció a Antero Aponte, de quien habría de escribir un poema: *Antero Aponte*. Este jbaro hospedó a Palés gratuitamente en su casa, mientras éste trabajaba en el campo como maestro rural. Eran tiempos cuando el maestro era persona apreciada en la sociedad.

Con todas estas experiencias vitales a la vista y su disposición hacia la fantasía, Palés nos comunica sus misterios existenciales en la poesía que nos ha legado. Las vivencias en el pueblo en que nació y se crió fueron crisol para la obra palesiana. La vida de los pueblos aldeanos está salpicada de experiencias que marcan a su gente, y Palés no fue excepción. Recuerda su casa, que aunque pequeña, poseía un patio grande, sembrado de árboles frondosos; la cárcel municipal se asomaba por los costados del patio; de frente, una cochera apoltronada, parecía anticipar la encerrona en el alma de Palés. Convive con la gente de las cocheras. Sus ansias de libertad, de apertura, se abren hacia el horizonte, mirada que se pierde en las lejanías, cuando de las caballerizas salía cabalgando en algún corcel; montar a caballo era una de sus diversiones, corría campo abierto como si quisiera arrojar al viento la abulia que le asfixiaba. Vía hacia el litoral, oteaba más allá de la ruta estrecha en que le había tocado vivir. Sus temas zoológicos

surgirían en su mente galopando al compás de la noble bestia, la que también emula en su poesía de tema zoológico:

*Ese caballo está dentro de mí, ese viejo
caballo que la lluvia —nuestro violín— alarga,
igual que sobre un lienzo crepuscular lo miro
proyectarse hacia el vago fondo de mi nostalgia*

.....
*Y has de pensar entonces lo profundo que fuera
ser una bestia simple o un insecto cualquiera,
para absorber los jugos vitales y fecundos
y fluir en la cósmica vaharada de los mundos,
o tocado en tu vaga conciencia musical
hacer música bajo la imantación astral.*

(De: Los animales interiores)

Se evade otra vez Palés —en esta ocasión, vía al primitivismo, que le ofrece el tema de la noble bestia—, no obstante se reencuentra en la comunión con el principio de la vida, la sencillez que emana de una bestia simple, o un insecto cualquiera, reconciliación con la naturaleza.

Entre la cárcel, la cochera, el monte y el campo abierto que moría en el mar, Palés, oteador de horizontes, buscaba otras alternativas para asirse a otros mundos lejanos, distancias que se acortan por la fantasía que logró canalizar a través de las lecturas que acostumbraba a realizar en la pequeña biblioteca del pueblo.

La cárcel, la cochera, el monte, el campo abierto se transforman en hitos de su poesía. Desde el patio de su casa divisaba a los presos cantando agarrados de los barrotes, como si quisieran a través de sus cánticos liberarse de su prisión; se paseaban lanzando piropos obscenos a las jóvenes, oscilaban entre lo apolíneo y lo donisiaco.

La nana le cantaba viejas canciones de esclavos en una lengua misteriosa que aprendió al mismo tiempo que comenzaba a hablar; brindándole un caudal de misterio que más adelante se reflejó en su poesía de tema negrista.

La pérdida de su primera esposa, compañera de estudios, que murió de tuberculosis antes del segundo año de matrimonio, le dejó un hijo, Edgardo (llamado así en honor de Edgar Allan Poe), quien

murió a los 22 años. Más adelante, tuvo la fortuna de casarse en segundas nupcias con una buena mujer, hija de una prominente familia puertorriqueña: María de Lourdes Valdés Tous. Tuvieron dos hijos: Ana Mercedes y Guido Palés Valdés.

Todas estas experiencias armonizaron con las de carácter intelectual que recibe de sus padres. Se familiarizó con Víctor Hugo, Renán, Valéry, Darwin, Gorki, Sudermann, Edgar Allan Poe, Maeterlink, Anatole France, D'Annunzio, entre otros. Su poesía refleja otras influencias, las de los decadentistas franceses: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud; de los españoles: Valle-Inclán, Pío Baroja; y de los hispanoamericanos: Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Rubén Darío y Arévalo Martínez. Herrera y Reissig es uno de los poetas que más influyó en Palés, sobre todo en su poesía de tema aldeano, especialmente en los poemas de su primera época que reflejan gusto por lo sensorial, pero diferente a Palés, Herrera y Reissig evoca la aldea mayormente a través del sentido visual, mientras que en Palés la evocación aldeana invita a enardecer todos los sentidos, creando una poesía de mayor riqueza sensorial.

Los poemas aldeanos de Herrera y Reissig son cuadros expresionistas sobre la naturaleza y la vida aldeana, v. gr., *Las horas graves* (en: **Poesías Completas**, de Herrera y Reissig), mientras que los de Palés hacen vibrar todos los sentidos, produciendo una poesía de una textura y contenido que se aleja de la modalidad expresionista para entrar en el contexto intimista de la naturaleza aldeana. Pero el poeta uruguayo no limitó su influencia en Palés a temas aldeanos solamente, sino que se dejó sentir en otros: la naturaleza y el paisaje. Estos dos poetas se hermanan en los estados de ánimo que dejan escapar en sus poesías respectivas, el dolor oculto que particulariza a aquellos que buscan la realidad en lo eterno.

Precisa también señalar que, diferente a Herrera y Reissig, el tema aldeano que cultiva Palés es resultado del hastío, la modorra, asfixia, desesperación, mientras que al uruguayo le genera: sosiego, dulce pereza, silencio bueno, placer cabrío:

*Se abre entre la hierba viciosa de sus calles,
la dulce aldea: blanca, violeta de los valles,
siempre dichosa y siempre buena porque madrugaba.*
(Julio Herrera y Reissig, *El dintel de la vida*)

*¿Pero cómo yo pude vivir aquí? ¿qué línea
sedentaria monótona pudo tirar mi vida,
y cómo en esta aldea chata, feroz y esquiva,
pudo nacer la rosa triste de mi poesía?*

(Palés Matos, *Voz de lo sedentario y lo monótono*)

De los poetas que cultivan el tema aldeano, quien más se asemeja a la modalidad palesiana es José I. de Diego Padró; este último muestra molestia, hastío, en el tono que proyecta en su poesía sobre este tema, pero diferente a Palés, combate la abulia, el hastío, haciendo alardes de humor negro, matando el aburrimiento a puntapiés; caricaturizándolo con el uso del sarcasmo, la ironía, mostrando actitudes de desenfado vital:

.....
*Tocante al espíritu, no te ilusiones,
Querrás captar su unidad en las sombras;
Tratarás de agarrarte a sus raíces,
De reconocer sus vagas esencias,
Y no lo conseguirás.
Tampoco, entre otras cosas, tendrás que sufrir más
Las sandeces de tu mujer,
Ni las impertinencias de tus hijos.
Ahora, amigo mío,
Bajo unas tristes piedras y unos musgos frescos,
Será eterna tu paz...*

(De Diego Padró, R.I.P.)

*Me llaman desde allá...
larga voz de hoja seca,
mano fugaz de nube
que en el aire de otoño se dispersa.
Por arriba el llamado
tira de mí con tenue hilo de estrella,
abajo el agua en tránsito,
con sollozo de espuma entre la niebla.*

*Ha tiempo oigo las voces
y descubro las señas.*

(Luis Palés Matos, **El llamado**)

Otro poeta puertorriqueño que desarrolla temas aldeanos en su poesía fue Virgilio Dávila en: **Pueblito de antes**. Desfile pictórico de tipos y costumbres aldeanos del siglo pasado, recuerda al **Gíbaro**, de Manuel Alonso. En Palés, diferente a Virgilio Dávila y a Manuel Alonso, se trasciende el enfoque fisonomista, interpreta la sicología de los efectos de la vida aldeana en la conducta.

Dice Virgilio Dávila en **Pueblo**:

*Es el pueblo chiquito, alegre y pintoresco,
su treintena de casas de antigua construcción
y algunas nuevas. Todas pintaditas de fresco
y unas con antepechos, las otras, de balcón.*

Palés, en cambio, dice en **Pueblo**:

*Piedad, Señor, piedad para mi pobre pueblo
donde mi pobre gente se morirá de nada.
Aquel viejò notario que se pasa los días
en su mínima y lenta preocupación de rata.
Este alcalde adiposo, grande abdómen vacuo,
chapoteando en su vida tal como en una salsa.*

La orientación en el desarrollo del tema aldeano entre Virgilio Dávila y Luis Palés Matos ofrece notables divergencias. El primero refleja un estado de ánimo sereno, actitud que proyecta a través de la utilización del diminutivo y las personificaciones: *pueblo chiquito, alegre y pintoresco, todas pintaditas de fresco, la placita cuadrada*, etc.; nos recuerda el tono sosegado y afectuoso con que el poeta uruguayo, Julio Herrera y Reissig, (al que ya hemos aludido) desarrolla el tema aldeano en su poesía. Sin embargo, hemos visto cómo Luis Palés llega casi al desquiciamiento en la interpretación poética que cultiva sobre ese mismo tema en **Pueblo**.

Es pertinente estudiar a Palés Matos en relación con otros poetas puertorriqueños como: Luis Lloréns Torres, Virgilio Dávila, De Diego

Padró, José de Jesús Esteves; y con hispanoamericanos como: Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y Arévalo Martínez, entre otros; de este modo se puede calibrar mejor su quehacer poético.

En la última etapa de su poesía, la neorromántica y la metafísica, se acentúa su insatisfacción con el medio ambiente; el aislamiento del que nunca pudo sustraerse, aun en temas sobre el amor, la soledad y la muerte: **Puerta al tiempo en tres voces** y **El llamado** (citados anteriormente) son ejemplos.

Finalmente, deseamos reafirmar nuestra posición sobre la importancia del tema aldeano en la poesía, expresado de modo circunstancial-costumbrista o anímico-vital. La reiterante preocupación que muestra por la vida aldeana le produce actitudes anímicas contradictorias: evasión y búsqueda de identidad, expresadas en testimonios pueblerinos con enfoque circunstancial-costumbrista, que refleja mayormente en poemarios como: **Azalea**, **El palacio en sombras** y **Canciones de la vida media**. Este último agrupa la mayor parte de los poemas sobre temas pueblerinos de enfoque circunstancial-costumbrista.

El aldeanismo palesiano está erizado de hastío, presente en la evasión y en la búsqueda desesperada; es un estado de alma, prisión torturante, casi demoníaca; sin embargo, el ángel venció al demonio, como el en el **Fausto**, de Goethe, y Palés se salva en la aceptación del reto que le propuso la palabra.

¿EL GENERAL EN SU LABERINTO O EL LABERINTO EN SU HISTORIA?

Virgilio Colón León

En una de las tantas lúcidas páginas de las **Lecciones sobre Filosofía de la Historia** de Hegel, y de cuyo número no es necesario acordarse aquí, criticaba el Viejo aquella pretensión dizque de cierta mogitaría historiográfica de querer juzgar a las grandes figuras histórico-universales con los anteojos de sus ayudantes de cámara. Ciertamente que sigue siendo infame juzgar al viejo Hegel como un idealista de mercado más, de esos muy seducidos por el poder, de hecho, propio de las –para el propio Marx inimaginables– abstracciones del valor de cambio. El Viejo hizo de lo negativo el trono de lo positivo: lo *general* no podía ser entendido si no era a partir de su génesis, es decir, como resultado, como movimiento de negación. “*All-ge-meines*” (universal) era la expresión inevitable de un “*Meines*” (mío), cuyo sello lo *absoluto* tendría que agradecer siempre. Claro que Hegel, entonces, prefería algunas particularidades frente a otras. Y así, pues, la inmediatez del ayudante de cámara, y los picantes secretos que éste pudiera atesorar quedaban relegados a la insipidez. Eso no quiere decir, sin embargo, que para criticar a Hegel se pueda recurrir a “lo real” (Feuerbach) sin más. Lo que sí estaría permitido sería recurrir y preferir algunas “realidades” o “concreciones” que para él, no habiendo conocido a Freud, parecían menos importantes; y entregarnos a ellas en cuerpo y alma gestionando así otro sistema o el anti-sistema. Ese fue el proyecto de muchos: Nietzsche, entre otros. Pero otro es el tema de mis elucubraciones particularizantes...

Con la parsimonia de un botánico de siglos pasados y la colaboración de una multitud de disecadores de fuentes hirtoriográficas, García Márquez acomete con su última novela la magistral travesura de reconstruir una individualidad histórico-universal en su intimidad, profanando la recámara del héroe hegeliano, desafiando las alturas del espíritu al servicio del espíritu. Es, precisamente, el "servidor más antiguo" (José Palacios) de este Generalísimo quien abre la puerta de entrada al laberinto de una subjetividad digamos que chantajeada por la historia; y quien al sentenciar salomónicamente: *Lo justo es morimos juntos*, se declara inseparable de la "figura" que marca el paso de la historia, y precisamente al servicio de ésta, atento siempre a que la encerrona del laberinto nunca sea total.

Una mujer, se piensa, suele desempeñar esta tarea a la sombra de los "grandes hombres". Pero al héroe, en particular al "General", el amor siempre le "quedará grande", declara lúcidamente una de sus mujeres. Las mujeres parecen tener la virtud de enderezar todo entuerto posible. Una podría haber representado la ilusión de la irrealdad del laberinto, la negación "abstracta" (Hegel) del dilema, la ilusión del orden de los sentimientos. El asalto de la intimidad, su ocupación por parte de una mujer, sin embargo, nublaría la mirada que quiera aventurarse a "conocer" el laberinto. Tiene que ser un mayordomo quien abra esa puerta. El héroe no puede, no debe ser feliz: *los momentos felices de la Historia son páginas en blanco*, sentenció fríamente el citado maestro.

Desde ya parece ser válida la sentencia, y con ello el problema, de que no se confunda historia con novela. Y ese sería, se diría, el talón de Aquiles de toda novela histórica, que ni es historia, pero que tampoco es novela. Sin embargo, ahí estriba la maestría de esta obra que levanta sospechas tan pronto su personaje está hecho a la medida de un coronel Aureliano Buendía cualquiera. Lo magistral consiste en que su autor resuelve la común pregunta del común crítico invalidando la pregunta misma. Si cometiera la barbaridad de imaginarme una posible argumentación de García Márquez que explique lo anterior, rezaría como sigue: 1) Tesis: no existe una diferencia que separe historia y ficción, no para "nosotros" (?) Sólo una interpretación de la historia o de la ficción permite esa separación. 2) Esa interpretación adolece de un supuesto: de aquella mal entendida pretensión hegeliana de nergarle a la subjetividad más radical una dimensión histórico-

universal. Sólo a partir de ese supuesto se puede distinguir entre “el general en su historia” y el “general en su laberinto”. 3) Lo anterior se demuestra en la exposición misma, en la obra misma: cada cita es históricamente auténtica, no se falsea ningún dato histórico, y, sin embargo, tenemos un personaje de la estatura literaria del coronel Aureliano Buendía.

Es, naturalmente, la elaboración de las citas y los datos lo que produce el personaje literario; pero, por otro lado, éste está contenido en aquéllos. La rigurosidad histórica de la novela es esencial precisamente para demostrar la realidad de la ficción en tanto ficción. El fatalismo, el humor, el pantagruelismo, la inocencia por no decir ingenuidad, el estoicismo siempre acompañado de la concupiscencia, la melancolía, entre tantas otras características de los personajes de García Márquez, son determinaciones claras del personaje histórico mismo. La ficción no sería aquí otra cosa que el conocimiento de lo histórico mediante su exposición (a la hegeliana).

Si esta hubiera sido la primera novela de García Márquez, se podría muy bien decir que todo lo que hizo después es historia. Como ha sido la última se dice que junto a todo lo anterior es ficción. Para disolver la falsa pregunta, creo que el autor se ha decidido a provocar. Ha producido esta vez la síntesis de la manera más explícita e irrefutable, pero que es la misma en toda su obra (como tal vez en toda obra literaria). Resulta sencillamente alucinante (perdonen el cliché sesentista) que la ficción literaria (Bolívar, personaje literario) como tal sea históricamente concreta. Tan concreta que su discurso nos roba despiadadamente aquel consuelo común: Ah, si lo hubiésemos sabido. ¡Lo sabíamos! Que los yanquis devorarían a América Latina, que la deuda externa sería nuestro calvario, que nuestros países se desangrarían en la locura sin límites de las guerras civiles, que los militares serían siempre los hijos de puta que son. Para mencionar lo que salta a la vista. Tan lúcida e histórica es la ficción, que ya la historia había predispuesto su título: “¡cómo voy a salir de este laberinto!”

Por mi parte, y si cometiera la segunda barbaridad de recomendar un orden de lectura de la obra de García Márquez, recomendaría, sin pensarlo dos veces, comenzar por esta última novela. Quedaría al final transparente y contundente como su prosa, clara, su genial aportación al desarrollo del “espíritu” latinoamericano. Es decir, otra vez a la hegeliana, a la constitución de una autoconciencia latinoamericana, al

conocimiento de sí, tan necesitado por nosotros los pueblos marginados. Aquello de que *tan sólo cuento las cosas como lo hacía mi abuela*, se podría traducir muy bien en esto otro: sólo me he limitado a "exponer" parte fundamental de lo que hemos sido y de lo que somos. Trivial, pero así es.

Lo fantástico es real, es cultura, y no precisamente como leyenda o tradición. Ese humor del asceta lujurioso, sanguinario, fatalista, melancólico, constituye aquí lo fantástico, real por constituir, a la vez, la médula de la subjetividad que forja la historia, el curso de los pueblos. Con el coronel Aureliano Buendía pensábamos que se trataba de ficción con "referencias" a la realidad. Pero con *este* Simón Bolívar se nos demuestra que se trataba de la realidad misma. A la luz de **El general en su laberinto** toda la obra anterior de García Márquez cobra una dimensión historiográfica, a la vez que toda la historia latinoamericana cobra una dimensión fantástica.

VIVES: MISOGYNIST OR FEMINIST

Noraida Agosto

Juan Luis Vives' *The Instruction of a Christian Woman* appeared in about forty editions in six different languages between 1523 and 1600 (Spock, p. 50), and in our days, Renaissance scholars still refer to Vives when writing about the education of women although their opinions about his accomplishment may vary. For example, Valerie Wayne in her article *Some Sad Sentence: Vives' Instruction of a Christian Woman*, considers Vives a defender of women in the sixteenth century debate about them, while Gloria Kaufman, in *Juan Luis Vives on the Education of Women*, argues that the view of Vives as an advocate of women is unwarranted and exaggerated.

In her article, Gloria Kaufman protests that Vives has been wrongly labeled as a feminist. She provides a definition of feminist as *advocating the same humanistic tradition for women and men* to argue that Vives is not a feminist (Kaufman, p. 892). This definition not only excludes Vives from the feminists; it also excludes other humanists, since in the Renaissance, few men (if any) publicly advocated the *same* humanistic tradition for women as for men.

Kaufman argues that, compared to Erasmus, More or Clements, Vives is conservative; however, if we examine those humanists' attitude towards women, we see that like Vives, they saw women as inferior beings. Thomas More in *Utopia* provided for the education of *men and women of all ranks who possess studious tastes*, and he was very proud of his daughters' learning. Nevertheless, referring to his future grandchild, More wrote that *if the baby had to be a girl by all means,*

then he hoped she would make up for the inferiority of her sex by being virtuous and learned (Kaufman, p. 892). Kaufman quotes More's words to show that it is difficult to classify him as feminist or antifeminist, and she proves her point; however, his words also degrade women and show his conservatism.

Wayne's article examines Vives' texts in the context of Renaissance assumptions, and she does not segregate Vives from other humanist advocates of women; on the contrary, she discusses Vives' ties with Erasmus and More and points to the warm reception of his book in England. According to Hyrde's preface to his translation of *The Instruction*, More thought so highly of Vives' book that he considered translating it, but when he found out that Hyrde was doing the translation, he accepted to revise Hyrde's work (Watson, p. 31).

To understand Vives better, we would have to consider the concept of education in his time. The Renaissance emphasis on education, even for men, was *not so much on acquiring knowledge as putting it to practice in an ethical and pious life* (Wayne, p. 18). In this essay "Of Education," Milton describes the first aim of education as: *to know God aright, and out of that knowledge to love him, to imitate him...*, as we may the nearest by possessing our souls of true virtue, which being united to the heavenly grace of faith makes up the highest perfection (Quoted by Henderson/MacManus in *Half Humankind*, p. 81). Wayne asserts that although humanists did advocate learning for apt women, the aims for the education of women differed from those of men (p. 16). Women of the Renaissance were not admitted to the universities and did not play a significant public role in society. Their roles in general were limited to *daughters, wives, mothers or widows*; therefore, their education was oriented to the private and domestic spheres (Henderson/MacManus, p. 82). For Vives, as well as for most men of the Renaissance, the purpose of women's learning was to make them *truly and surely chaste* (Watson, p. 530).

Kaufman criticizes Vives for his injunction against women teachers because, according to her, there were many *brilliant women teachers in the Renaissance* (p. 893). She names Anne Bacon (Cooke) and Catherine Parr as examples of great teachers and mentions that John Clements, a famous Greek scholar, would ask his wife's help with difficult passages (p. 896). However, the examples she gives are of women teaching their sons at home, a task which Vives would have

approved of (Watson, p. 54). This "brilliant women teachers" followed his advice to women, to learn *for herself alone and her young children and not to speak abroad* (Watson, p. 55). According to Phyllis Stock, Erasmus was also against women teachers and wrote: *It is unnatural for women to have control over men* (p. 50). Stock also claims that Vives originally thought women could be teachers, but Erasmus' influence made him change (p. 52).

Wayne explains Vives' attitude towards teachers by relating it to Renaissance assumptions about women. One belief was that chastity was a woman's most important value, and to illustrate this point, Wayne refers to four of Shakespeare's heroines (Desdemona, Hermione, Imogen, Hero) whose very lives were at stake when a man said they had been unchaste (p. 24). The idea that eloquence endangered a woman's chastity, was another assumption in the Renaissance; since a woman could not teach and be silent at the same time, she was warned not to teach. The emphasis on women's silence was based on yet another Renaissance assumption: as daughters of Eve, women could be easily deceived. Consequently, if women taught, they might disseminate errors they held as true.

Referring to Vives's comment that *Eve was caught with a light argument*, Kaufman considers his opinion of Eve as characteristic of the patristics and popular antifeminist tracts (p. 893). When she writes, *Although Adam also ate the apple, he's not blamed*, her tone suggests that Vives created the myth. However, Vives is not the only Renaissance writer holding Eve responsible for man's fall; it was a common assumption in Vives' time, and much later. In *Paradise Lost*, Milton showed *how woman's weak reason might be persuaded to evil action* (Wayne, p. 20).

Wayne uses Vives' attitude toward Eve to support his feminism. Vives says that women may be easily deceived because they are frail, and by saying that the devil caught Eve with a light argument, he seems to place the blame on Satan. Wayne points out that Vives' view of women as frail shifts the focus from strong evil to weak goodness (p. 20). Vives defends education as a woman's salvation when he writes, *There has never been a learned woman that was evil* (Watson, pp. 49-50).

If we take into consideration that during the pamphlet wars women were accused of being *lewd, idle, forward, inconstant or shrewish, lustful, extravagant* (Swetnam, Tyler in Henderson, pp. 189, 290), Vives' view

of women as frail can be seen in a more positive light. Even Renaissance women who pleaded their own cause started from the premise that as Eve's daughters, they were intrinsically weak. In their pamphlets, Tattlewell, Speght and Sowernam use the biblical phrase "weaker vessels" to refer to women (Henderson, pp. 313, 17, 27).

Another aspect of Vives' writing which Kaufman criticizes is the difference between the books recommended for men and those recommended for women. Kaufman refers to Vives' plans of study, one for Princess Mary and another for the son of a nobleman. She comments that the section on books to be read by Mary is short, while the boy's list is *separated by categories... and single items are discussed with comparative amplitude* (p. 895). A group of books which should be banned for girls were the chivalrous romances. Wayne points out that humanists strongly disapproved of these books, and that boys were also restricted from reading them (p. 21). Other books that were prohibited for women were Ovid's. Vives states that although men read and memorize Ovid's books of love, these books have more "yll things" than Homer's or Hesiod's (Watson, p. 61), so not only girls were to be kept away from them. He considered reading a means of control for women's unstable thought, so the number and choice of books is not surprising; what is surprising is that so many classics were recommended.

Kaufman suggests that Vives' **Instruction** belongs in the tradition of conduct books, and idea Wayne agrees with; nevertheless, seeing it as a conduct book does not prevent Wayne from acknowledging its educational value. This was the first book to deal with women's learning (although only two chapters deal with instruction itself), at a time when even Italian humanist tracts questioned the value of learning for women (Wayne, p. 25). Wayne indicates that humanists probably saw no separation between a woman's conduct and her formal education because virtue was the end of all instruction for women (Wayne, pp. 16, 19).

Wayne's article places Vives within the Renaissance, an age in which girls were excluded from most English schools and those who did attend left as soon as they could read English, usually by the age of nine. In London, between 1580 and 1640, approximately 90 percent of the women could not sign their names, although the rate of reading literacy is assumed to have been higher (Henderson, pp. 88-89).

Daughters of scholars and nobles could be educated at home if their parents were advocates of women's learning, but they were a minority, and their education was often geared to *please and content men* (Tattlewell in Henderson, pp. 313-314).

Viewed in that context, and recalling that Vives was writing for the *Christian* woman, Gloria Kaufman's analysis of Vives' work is interesting but slanted. To classify Vives as feminist or misogynist is not as productive as to examine the significance of his defense of classical as well as Christian learning for women during an age when misogyny was the norm.

Read side by side, Valerie Wayne's and Gloria Kaufman's articles demonstrate that, whether scholars consider him a misogynist or a feminist, Vives continues to provoke readers. The articles send us back to his controversial ideas, and he becomes alive for us almost five centuries later.

WORKS CITED

Henderson, Katherine Usher, and Barbara F. McManus. **Half Humankind**. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1985.

Kaufman, Gloria. *Juan Luis Vives on the Education of Women*. *Signs* 3 (1978), pp. 891-896.

Stock, Phyllis. **Better Than Rubies: A History of Women's Education**. New York: G. P. Putnam, 1978.

Watson, Foster, ed. **Vives and the Renaissance Educational of Women**. New York: Longmans, Green & Co., 1912.

Wayne, Valerie. *Some Sad Sentence: Vives' Instruction of a Christian Woman*. **Silent but for the Word**. Ed. Margaret P. Hannay. Kent, Ohio: Kent State University, 1985, pp. 15-29.

THEMES IN *ANNIE JOHN*

Judith Castro

The Caribbean women writers of this century reflect a number of concerns, many times, in common. The situation of the islands formerly belonging to European powers causes a bicultural context to which many are assimilated, but under which there is a distinct, underlying feeling of resentment. This meeting of European and African cultures is reflected in human relations whether it be woman to man, woman to woman, or daughter to mother, as is the case of *Annie John*.

Within Jamaica Kincaid's work there are a number of themes. We can see the Caribbean people's struggle for identity and self-determination. The theme of colonialism is presented in many instances throughout the book. We see the mocking of the English as in Kincaid's vivid description of Miss Moore the headmistress, in the saying that the English don't wash, in the scene of the English girl wearing a dunce cap, and in the incident of the picture of Columbus in chains, among others.

Through the figure of Alexander, Annie John's father, male sexuality is brought into scope. Sexual actions on the part of the man have no serious consequences. Yet, the consequences for females of these same actions, are very severe.

In this inquiry of a woman's role, the beauty of the female body is exalted. The process of menstruation is seen as a beautiful experience as in the maternal perspective connected to artistic creativity, and the delicacy of women's breasts and the female body in general.

The influence of the role of Obeah is seen as Annie John's mother is constantly trying to protect her daughter from the bad influences of

her husband's previous women by going to see women skilled in the practices of Obeah, and using purifying rituals for protection. We are told about some of the beliefs of the Obeah religion and finally are presented to the character of Ma Chess, which is the maximum priestess of Obeah in *Annie John*.

Even though the setting of the novel is in Antigua, Kincaid's major concern is a very universal one: a woman voicing the ambivalent maturity of the female into adulthood as she goes through the love-hate syndrome of the complex mother-daughter-relationship. As a demand for realism, the writer expresses her personal experience about her coming of age in this autobiographical first person narrative which expresses her female consciousness.

The presentation of adolescent ambivalence towards the beloved, despised mother begins by showing us the constant companionship between little Annie John and her mother. Mother Annie is seen as a nurturing figure who is strong, loving, and caring. Her punishments for Annie John are very minor and never physical beatings. Annie John explores her childhood in which the selves of mother and daughter are undifferentiated. In the description of them swimming, little Annie believes to be part of her mother as she goes through this pre-Oedipal period. Annie John receives a warm, affectionate upbringing from her mother during which they establish an intense emotional link and have a very satisfying relationship. In this paradise, Annie John idolizes and idealizes her mother Annie.

However, as little Annie proceeds along with her physical and psychic development, this perfect world is shattered at the age of 12, Annie John reaches puberty. In the mother's attempt to teach her daughter appropriate gender roles, there occurs an emotional separation between them. Annie John resents all the "young-lady business" and begins to see everything about her mother in a negative light. Step by step, Annie John moves farther away from the closeness with her mother she had cherished.

The turning point occurs when Annie John comes home one Sunday unexpectedly early, and happens to see her parents making love. Of course, Annie John was not emotionally prepared for this scene. She felt rejected, deserted, and betrayed by her mother. Although the reader gets the impression that the mother has seen Annie looking at them in bed, the mother fails to deal competently with the situation.

The mother could have used this incident to begin open communication about women sexuality which she had neglected to deal with, even though she was aware of Annie's own sexual development. This represents the universal dilemma of the mother's difficulty in coping with a daughter who is becoming a woman. Annie's defensive bitterness turns her impulses toward destruction.

In trying to deal with her anger and repressed love, Annie replaces her mother's love for Gwen. As Annie's love for Gwen continues to grow, so does her hatred for her mother. Later, Annie transfers her love from Gwen to the Red Girl knowing that this is her most rebellious act. Annie befriends the Red Girl precisely because her appearance and personal hygiene are just the opposite of everything her mother ever taught her.

Annie's rebellious undeclared war with her mother, the tensions and confusions of her maturing female sensibility all distressfully contribute to her nervous breakdown or psychic illness. Playing the double role of a good girl in public, and being a rebel secretly was too much a strain for her emotionally, at the age of 15.

In the chapter about the long rain, Annie begins her progress toward rebirth. The process of rebirth concludes at the rain's end. Her sickness, which can be seen as a symbolic break from the past and her mother, restores her to a new, healthy balance. Annie John reasons herself back to sanity and to the world of civilization. She is able to progress towards physical and emotional maturity. Ma Chess has also played a role in Annie's healing, as most grandmother's do. She seems to stabilize the balance between cultures and the maternal conflict.

In the walk to the Jetty, at age 17, **Annie John** reaches its climax. Annie John decides to search for her own personality and individuality away from her mother and Antigua. Her home had become too small a space for an exceptional student and a virtuous girl. Her mother recognizes her daughter's development into a sexual being when she says, *It doesn't matter what you do or where you go, I'll always be your mother and this will always be your home* (p. 147). The final metaphor of the vessel which was slowly emptying out symbolizes relief, joy, release, and accession to Annie's new self.

Homenaje póstumo a CARMEN ALICIA CADILLA



REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS

AYES DE UN RUISEÑOR

Magaly Quiñones

A Carmen Alicia Cadilla

Dulcemente su sombra
 en una taza de café
 o en la voluta de un buen cigarrillo,
 surca el perfil severo del olvido
 y trae su flauta blanca a mi memoria.

*Digo la pena
 y su sonrisa buena, diáfana en el espejo,
 ronda el silencio.
 Nombro la pena
 y una raíz azul, azul de sueño,
 asciende conmovida hacia un cielo sin nubes.
 Pienso la flor...*

*Imagino su cara, su nariz aguilena,
 la picardía en sus ojos dulcemente trigueños,
 el esplendor plateado de su pelo
 resumido en la nuca.
 Nombro la flor...
 Sus manos, como ramas que la belleza nombran,
 elevan la raíz hasta su fuente.*

*Un día como hoy,
 extrañamente humano como este,
 nació y murió.
 Un día como hoy,
 el sabio, el niño, la mariposa, el duende,*

*el libre pensador,
 anunciaron su paso por la tierra.
 Hoy, mientras las rosas rojas,
 los granates purpúreos, las prístinas hogueras
 murmuran que se ha muerto en tierra ajena,
 una raíz amarga
 salida como un muelle de un antiguo sillón
 o de la parte oscura de la tierra,
 traza versos de sangre sobre mi mesa.*

*Se muere en Nueva York;
 saboreando una pena dulce y honda,
 cual palabra sin cuerpo.
 Se muere absurdamente en Nueva York,
 decidida a ser una con la flor,
 doliéndole ver sola tanta orilla de luz,
 tanta belleza.
 Pocos lloran su muerte...*

*Un día como hoy, precisamente,
 quien escogió llamarse en este mundo
 Carmen Alicia Cadilla Ruibal,
 se apaga como Julia, en Nueva York,
 hace un mutis silente
 y en procesión muy lenta,
 como quien a sí misma se contempla,
 se interna por la danza de las hojas,
 tronchada por el viento,
 con la conformidad del Universo;
 rodeada por Dios en todas partes...*

*Donde se encumbra el mar en su amado Arecibo,
 ay de las garzas rotas en Jareales,
 donde el ojo vidrioso del Capitán Correa
 azuza el fiero mar de Guajataca,
 ay del azul funesto,
 en la Cueva del Indio escarnecido,
 en el Pozo anegado de Jacinto,*

*en la almeja, en la roca, tierra adentro,
ay de los que lloramos en silencio
su muerte, que es la muerte de la gracia,
extrema unción en patria siempre nueva...*

*Yo, me inclino despacio a la tristeza,
asumo el aire, cuido de sus flores,
trenzo musas y arañas inventando colores
y con las pocas uñas de vida que me quedan
aderezó en hojaldres su alfabeto de sueños.*

*Pero, para llorar esta flor,
para honrar la memoria de esta flor,
para nombrar la ausencia,
la mueca parda que asoló esta flor,
confieso que no encuentro en mi dolor
ni la palabra justa
ni el sosiego anhelado
ni el consuelo.*

*Posando su bastón sobre mi mesa,
como quien sueña un extraño dolor que nunca viera,
dulcemente su sombra me contempla...*

*En San Juan de Puerto Rico
agosto de 1994*

ERNESTO ÁLVAREZ

CARMEN ALICIA CADILLA

CRIATURA ASTRAL

-SU POESÍA-

HOMENAJE PÓSTUMO

(27 de julio de 1906 – 27 de julio de 1994)

***REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RECINTO DE RÍO PIEDRAS***



I. Ese muro de olvido

Los puertorriqueños somos muy propensos a olvidar nuestros valores literarios, artísticos y culturales con un fácil sacudimiento de cabeza. Ciertamente exaltamos hasta el endiosamiento a algunos de ellos como si fueran únicos, pero con la misma frecuencia los respaldamos con criterios extra artísticos, extra literarios, extra estéticos. Deben brillar en nuestro firmamento literario José de Diego, Luis Lloréns Torres, Julia de Burgos, Juan Antonio Corretjer, Francisco Matos Paoli y otros que bien ganado tienen su sitio en la historia literaria puertorriqueña. Pero, con la mayor frecuencia, se confunde el criterio estético con la intención política o con la confrontación social, y es ahí donde tenemos que deslindar los méritos. Por fortuna, nuestros poetas épicos (social realistas) han sido primero buenos poetas y esta característica ha salvado a su poesía de caer en la mera propaganda utilitarista.

Al tiempo que exaltamos a éstos que así nos dejan una crónica poética de su tiempo, se suele obviar a aquellos que, porque asumieron una estética independiente, no engranan en las tesis de propósitos prefigurados. Honra que se exalte el valor de aquellos que usaron su verbo para atacar los sistemas dominantes y demolidores de una identidad patria, de una lengua culta siempre en evolución creativa, lo que constituye una barricada de resistencia contra la asimilación desnaturalizadora. Pero es parte de ese muro de contención la expresión lírica de aquellos poetas que cultivan la interior reflexión del espíritu, porque esa expresión es también la psiquis de un pueblo que en el plano espiritual guarda y protege unos valores que identifican el ser de ese pueblo.

Admiramos y compartimos que se atienda la memoria poética de Julia de Burgos. Pero mucho de lo que se atiende es a su desafortunada vida enmarcada en un sistema social definido y se la usa entonces como bandera para batallas que, como el Cid, debe ganar después de la muerte.

Nadie sería capaz de negarle el lugar que debe ocupar Julia de Burgos en la historia literaria de la América hispana, no ya de Puerto Rico solamente. Tampoco se cuestiona la aportación hecha por Marina Arzola a la poesía vanguardista puertorriqueña. Pero no creo sea el criterio para evaluarla su temprana y trágica muerte, porque de poetas desaparecidos en plena juventud está llena nuestra historia literaria; bastarían para comprobarlo los nombres cumbres de Santiago Vidarte, José P. H. Hernández y Hugo Margenat.

¿Por qué, para las generaciones de hoy, el nombre de Carmen Alicia Cadilla, si no es desconocido, es sólo un nombre inasociable a obra alguna?

Cuando entre los puertorriqueños se mencionan los nombres de poetas es fácil entablar una relación mínima de identidad literaria: José Gautier Benítez: sus cantos a Puerto Rico, de romántico sentimiento patrio; José de Diego: *Cantos de rebeldía*, en especial sus poemas *En la brecha* y *Ultima actio*, ambos de intención patriótica y magistralmente logrados dentro de la estética; Luis Palés Matos: *Tuntún de pasa y grifería*, es decir, su libro de poemas anfroantillanos, en particular el poema *Majestad negra*, que describe a una mulata, Tembandumba de la Quimbamba, en su avance a lo largo de una calle antillana pretendiendo en esa sensual hembra caracterizar el elemento africano en la isla; a Luis Lloréns Torres lo identifica su *Canción de las Antillas*; a Julia de Burgos, su *Río Grande de Loíza*; a Francisco Matos Paoli, su *Canto de la locura*; a Clara Lair, su *Trópico amargo*, etc.

Quizá haya un eco lejano de asociación entre Carmen Alicia Cadilla y un libro de prosa poética titulado *Mundo sin geografía*, sin embargo no estoy seguro que alguien recuerde una línea de éste.

El nombre de Carmen Alicia Cadilla tal vez no sea manejable para las luchas de la mujer contemporánea en persecución de sus derechos civiles, como permite serlo el de Julia de Burgos. Tengo, a mi entender, la seguridad de que Carmen Alicia Cadilla se encontró a sí misma en una vía espiritual que le dio seguridad para sobrevivir serenamente a su destino, desde la infancia, hostil contra ella, lo que no le impidió *ser. Ser lo que y como* ella quiso ser. Aunque su poesía refleja en ocasiones desdichas amorosas, Carmen Alicia no se permitió ser una figura trágica dentro del panorama literario hispanoamericano, lo cual ya constituye un acto de heroísmo.

Hoy, a través de una bella canción *—Alfonsina y el mar—* se suele

recordar a la Storni como si la entrega de su vida a las aguas fuese lo más valorable de esa vida, al extremo que esa imagen visual predomina sobre su obra. El triste fin de Julia de Burgos en la ciudad de Nueva York conmueve. Y entristece la reclusión de Clara Lair, inconforme con la lozanía de una bella juventud ida.

Carmen Alicia no se permitió ser trágica. Triunfó sobre su destino. Edificó su vida sin permitirse desaliento. Esto es también un meritorio ejemplo para la mujer contemporánea.

Hace algunos años (1983) se celebró en América el "Año Internacional del Impedido". Entre las conferencias ofrecidas se habló de grandes figuras que aún mostrando dificultades físicas lograron hacer una obra que sobrevive al tiempo. Nydia Font disertó sobre la no audición en un período de la vida de Beethoven; Wilfredo Miranda sobre Prescott, un historiador ciego; Francis Schwartz en torno a la locura de Schumann, el músico romántico; Osiris Delgado trazó su enfoque sobre Henri de Toulouse Lautrec, el pintor impresionista que tan bien caracterizó José Ferrer en la versión cinematográfica de *Moulin Rouge*. Me correspondió, en esa ocasión, disertar sobre la no-videncia en Jorge Luis Borges, y entre otras cosas cuestioné si verdaderamente constituye un impedimento el que un ser humano tenga un padecimiento físico. La mayoría de los creadores han demostrado que no es así. Nuestros oídos no disfrutarían hoy de las bellas y evocativas notas del *Concierto de Aranjuez*, si Joaquín Rodrigo hubiese dedicado su prolífica vida a lamentar la pérdida de su visión. Lo mismo podría decirse de las producciones literarias de Aldous Huxley y Jorge Luis Borges.

Carmen Alicia Cadilla padeció en su niñez una enfermedad que la privó del mejor uso de sus piernas, y la poesía nace al recuerdo de ese hecho cuando evoca la figura de José P. H. Hernández, el farmacéutico de Hatillo, fino poeta, atendiendo una de sus recetas que debió llevar algún cc. de lírico bálsamo para su cura. Es decir, cuando en 1936 Carmen Alicia habla sobre el poeta, al que no conoció, hace un desdoblamiento de su receta médica: de un lado la medicina naturalista que debe curar su padecimiento físico y del otro la medicina espiritual al saber Carmen Alicia que su receta ha sido atendida por el creador de finos madrigales y de trascendentes versos místicos.

Gabriela Mistral, la célebre poeta chilena ganadora del Premio Nobel de Literatura, describe su figura en las clases que ella dictaba

en la Universidad de Puerto Rico y caminando por terrenos de la misma, hablando de poesía, y apoyando suavemente su bastón a cada paso, porque hasta ese acto de ayudarse reclamaba hacerse con tacto delicado.

¿Quién es entonces Carmen Alicia Cadilla, sobre la que pesa el silencio de las actuales generaciones? ¿Quién es esta poeta que, sin lugar a dudas, fue la que en la década de los treinta publicó el mayor número de libros de poesía en Puerto Rico, incluyendo a los poetas varones? Sus contemporáneos hablan de ella del siguiente modo. Dice Josemilio González:

Cultiva Carmen Alicia las piezas cortas, de versos breves, pero muy libremente tratados. En *Los silencios diáfanos* existen formas modernistas. La experiencia atalayista se refleja.

Y refiriéndose a su tercer libro, *Canciones en flauta blanca*, sostiene:

A mi juicio, uno de los mejores de nuestra lírica. Magistralmente, Carmen Alicia cuaja sus poemitas con palabras minadas de gracia y belleza. Los júbilos del gozo en la naturaleza y los adentramientos por las veredas interiores se magnifican. El dolor y la angustia no prevalecen, sino que tienen que capitular ante la fe redentora, de cariz panteísta.¹

Cesáreo Rosa Nieves, que en su libro *La poesía en Puerto Rico* sitúa a Carmen Alicia entre los poetas de estética independiente, en su *Aguinaldo lírico* ha escrito:

El verso de la poetisa Cadilla tiene un suave fluir, una amargura color hilo de agua, una alegría triste de tarde de oro que espera a su novio en la cascada, un anhelar infinito de horizontes ariscos e inquietos, que no dejan de sorprender... Íntima y lírica en su placer de embellecerse y desearse, es la poemática de Carmen Alicia sembrada de sutilísimos matices.²

Manrique Cabrera, tras enumerar nueve libros publicados en diez años (entre 1931 y 1941), concluye:

Tan amplia producción, sin embargo, mantiene una unidad que asombra por su consistencia de tono y espíritu. Semejan sus libros variaciones sobre el mismo tema: un mundo interior que va ofreciéndose con temblor y ternuras cada vez revestidas de mayor autenticidad y pureza. Pureza aquí quiere decir legitimidad y limpieza poética del más radical y hondo venero.

Y esta poeta queda consagrada a raíz de su tercer libro —**Canciones en flauta blanca** (1934)— cuando la célebre y universal chilena, Gabriela Mistral, escribe en el prólogo del mismo:

Pocas veces he visto una criatura así magullada y vuelta inhábil para este mundo, librarse como ella del rencor y la amargura; rara vez me he hallado un alma como la de ella desentendida redondamente de su carne estropeada y que no le carga jadeo ni rezongo suyos. Preciosa niña alegre que parece estar jugando en el patio de la vida con todos los dados que llaman dichas, y habla a seres y cosas en una euforia tal como si no supiese nada de su tragedia corporal y ésta no existiese sino para extraños.

...

La poesía, entre muchas cosas, (confesor, taumaturgo, aliado, testigo, engañador y develador) es también enfermera, y Carmen Alicia podría contar con las fidelidades y las ternuras y las drogas angélicas que ella ha llevado a su "puna" de soledad. La poesía sin cara y llena de hechos, parecida a algún dios oriental, aureolado de manos en alto y carente de rostro responsable, ha sido "legión" para Carmen Alicia, ágape de familiares y nación de amigos.

...

[La poesía de Carmen Alicia] Cuenta, como mujer, con voz de confidencia, la espera del amor, el amor y las despedidas del amor; cuenta tal cual pedazo de su dulce paisaje isleño, el más tierno de tener y de decir que yo conozco; alaba, sin perder el movimiento fino de labios en la confidencia, las costumbres y las novedades de su alma que por ser de poeta, es de niño asombrado así de lo regular como de lo extraordinario.⁴

Estos extractos de la pieza literaria que sirve de prólogo a **Canciones en flauta blanca**, en los que Gabriela Mistral habla de la poesía de Carmen Alicia Cadilla —y aún la responsabilidad de su firma solamente— bastarían para consagrar a la poeta nuestra. Sirva la selección

de opiniones antes citadas para crear interés y atraer la atención hacia lo mejor de la producción lírica de Carmen Alicia Cadilla.

Todos los críticos que han tratado la poesía de Carmen Alicia muy delicadamente han sabido soslayar reiteraciones en su poesía y sobre todo las libertades formales que a veces se adjudicaba, al contacto con las vanguardias, influjo que ella conscientemente evadía. José Antonio Dávila escribió en una ocasión:

El verso de esta poetisa, como el de casi toda la poesía moderna, es eminentemente subjetivo, tiene que serlo para poner la brida del imaginismo, con el feliz acierto de esta autora, al potro de la impresión. Carmen Alicia es una archivadora de sensaciones: recoge una impresión, la deja caer en la tinta de su temperamento y le saca goteando el vibrante colorido de su visión interior.

...

El mensaje de estos versos no va dirigido al corazón, ni al cerebro, sino a los sentidos. En ellos, la idea es más bien un accidente que una finalidad: algo que "se le quedó pegado a la imagen" al quedar ésta disuelta en la expresión. No tienen la trascendencia de la idea, sino la revelación del sentido; no siembran ninguna inquietud mental, pero sí dejan cierto desasosiego del espíritu: y es que cuando se logra que el lector vea las cosas así, y las sienta como ella las siente, no es necesario pensar, ni hacer pensar, porque se está tejiendo en hebras de luz la propia filosofía de lo bello.

Pero si en cuanto a lo subjetivo de la expresión poética José Antonio Dávila sostiene esta posición, en lo que se refiere a técnicas literarias se muestra el poeta de **Vendimia** inconforme con la autora:

La técnica. Se reduce ésta a un neologismo ritmado. La rima no cuenta por ser escasísima, y casi en su totalidad, asonantada. Desde el punto de vista estrictamente técnico, la versificación adolece completamente de agilidad alguna; no solamente dentro de la perspectiva clásica, sino también dentro del criterio moderno. No queda, por ejemplo, substituido el viejo y definido molde, ni por el malabarismo silábico, ni por el significado equívoco, ni por la agresión del color violento, ni por la fraseología de fragilidad infinita, ni por los grises de la insinuación.

Depende, pues, para su mérito, no de la médula, porque no tiene celebración; ni del sentimiento, porque no es el corazón el que

habla, sino de la sensación desnuda y en carne viva, porque son los sentidos los que vibran, y susurran y escriben. Con todo, no sé que esta clase de poesía hubiera hallado más apropiado vehículo.⁵

José Antonio Dávila tiene bajo su vista **Litoral del sueño**, libro de 1937, y sus comentarios deben referirse a dicho libro. Algunas apreciaciones pueden depender de las preferencias del crítico. No deben tomarse, sin embargo, tan a la ligera algunos quebrantamientos a las reglas de las técnicas poéticas. Si nos regimos estrictamente por las cartillas de versificación y aún por los manifiestos de las vanguardias, de seguro hallaremos esas anomalías detectadas por el autor del artículo. Pero hace rato, desde sus primeros libros, que Carmen Alicia viene haciendo rupturas imprevistas en los versos, aunque conformándose a veces con fragmentar en trozos un verso cuya regularidad entraría íntegro en la estructura de un romance, si se pusieran los trozos juntos y a continuación. Tomemos un solo ejemplo:

*Te has roto
como el vuelo
de un pájaro en el alba
que se lleva en el ángulo
de sus alas
la estrella
olvidada en el cielo.*⁶

Muy bien la autora hubiera podido escribir de una vez, atendiendo a las formas tradicionales y a las reglas de métrica:

*Te has roto como el vuelo
de un pájaro en el alba
que se lleva en el ángulo
de sus alas la estrella
olvidada en el cielo.*

Ante este intento de renovación que ya se percibe en su tercer libro, que aún constituye un tímido adelanto, y que tres años más tarde aparece con más riesgo, José Antonio Dávila comenta en el segmento que rotula "Lo que pudiera evitarse":

Eso de quebrar el verso —o de prolongarlo—, sin tener en cuenta ni la pausa natural del hemistiquio, ni el final de la línea poética, es cosa sin importancia y cuestión de gustos, cuando la justifica la pausa gramatical; pero no sé que el verso gane nada cuando se violenta la naturalidad del flujo rítmico, y fuera más tranquila y suave la lectura siguiendo el orden poético.⁷

Recordemos que durante la época de las vanguardias se recurre a cierto experimentalismo formal que en Puerto Rico comienza con el *Pancalismo* y el *Panedismo* de Luis Lloréns Torres, donde se predica que todo es verso y todo es belleza. No debe sorprender que siendo Carmen Alicia contemporánea de los poetas vanguardistas se tome en alguna ocasión ciertos atributos y privilegios sin aceptar necesariamente afiliación alguna.

Por otro lado, me muestro más solidario con la recomendación que le hace a Carmen Alicia la madurez experimentada de Gabriela Mistral, la cual me parece armónica con la realidad editorial de sus libros. Dice la autora, galardonada con el Premio Nobel:

Me gustaría que aunque escriba mucho, eliminase una buena parte con rigor viril y que condescendiese menos consigo misma, a la mujer. Pero, deseándole más voluntad de selección, entiendo su amparo mimoso de cuanto produce.⁸

Aunque la virilidad nada tiene que ver con el rigor estético, la recomendación de Gabriela Mistral, vista de bulto, está muy bien justificada. A veces percibimos poemas amparados en la emoción amoratoria que se vuelven reiterativos de las pasiones sentimentales atribuidas al “alma”. Esos excesos pudieron ser evitados.

Mas no por los detalles señalados vamos a dejar de ver los valores positivos de esta poeta. Nuestro propósito más sincero es el de expresar y situar con claridad y lo más desapasionadamente posible a una autora de grandes méritos. No creo en el tipo de crítica que se vale de la fórmula “una de cal y otra de arena”. Las opiniones emitidas en comentario a lo que podrían ser las debilidades de una obra, sirven también de estímulo para buscarle otras posibilidades de interpretación, como de seguro aparecerán al analizar las objeciones de José Antonio Dávila. Vale, en tanto, la pena, para la mejor comprensión de la poesía de Carmen Alicia Cadilla, observar la idea que la autora

chilena tuvo de lo que debía ser la poesía de la mujer en la década de los treinta que, sin lugar a dudas, y basándonos en las luchas y conquistas sociales de las últimas cinco décadas, podría tener diferencias con las concebidas hoy, aunque en aquella generación se viviera una especie de avanzada ideológica. Dice Gabriela Mistral:

La poesía reemplaza en un grupo de mujeres al carnet de notas o al "Diario" de los hombres. Tales y cuales poemas quedan allí en un libro nuestro defendidos e incorporados por una flaqueza sentimental: dicen "esto" o "aquello", y si no pudieron decirlo en grande, lo señalan en recordario ingenuo. Nuestras pobres anécdotas nos parecen cosa tan de bulto como a los hombres sus hazañas; nuestro humor melancólico de día de lluvia o nuestro arrebató con un poniente magistral o con un galán que no alcanzaba para prójimo, nos lo apuntamos, cantado, rubricado y fechado, como ellos registran sus éxitos oratorios de asamblea. Váyase lo uno por lo otro. El día en que ya no hagamos eso, en que el coranzoncito de carne se nos vaya empalando de algún feo bronceamiento, se acaba el género mujer, que es todo lo que se quiera gárrulo y bobo, pero que es un género aparte, como la harina de la sal potásica.⁹

Si éste era el sentir poético de Gabriela Mistral —que no me parece se rija toda su obra por esos cánones— podrían darse estas palabras como barómetro de su tiempo. Por esto resultaría difícil y hasta injusto aplicar en todo su rigor criterios de hoy a conductas de ayer, aunque no por ellos se tenga que ver que hubo también casos de pensamiento más adelantado.

Bajo estas luces debemos estudiar la poesía de Carmen Alicia Cadilla.

II. Carmen Alicia Cadilla: ALMA-POESÍA

Desde su primer libro, Carmen Alicia Cadilla permite ver lo que será una constante durante toda su vida poética: lirismo puro, sinceridad intimista, lejanía de las estridencias externas del verso campanudo y retumbante de las vanguardias aun siendo su devenir lírico paralelo a éstas.

Bien supo José A. Romeu definir esa poesía naciente con certeras palabras que no han sido desmentidas por el tiempo:

Este es un libro creado en el silencio. Es uno de esos libros escritos sin premura, lejos del vocerío de la multitud. En todos sus poemas no se advierte otro propósito que el de ser autora sincera consigo misma. Responde a un anhelo de lograr la forma definitiva, la expresión pura y profunda de la belleza. El alma de su creador está presente en todo él. Es éste, pues, el libro de un alma –alma fragante y exquisita de mujer– que ha vivido altos y fecundos instantes de silencio.¹⁰

Lo que se dice para este primer libro vale para casi toda la obra poética de Carmen Alicia Cadilla. Esto es así porque la poeta se hará cultora del alma. Su poesía será constante espejo que refleje ese filtro divino que acerca a los humanos a la idea de Dios, de los dioses, al desnudo espíritu que sabe desprenderse de las taras del cuerpo.

Si alguien ha sabido llevar el alma a la poesía sin caer en el patetismo romántico ni en el equivocado dogmatismo pseudo religioso, ese alguien es esta mujer arcibeña dada al cultivo de la diafanidad espiritual, lucidez mística, sin dejar de ser humana, sin gesto manierista que ponga acento en accidente alguno de la vida, con todo e ir registrando una crónica lírica de una vida que supo vencer al azar, sobreponerse a las casualidades, dominar sobre los convencionalismos de sociedad para no ser víctima ni victimaria dentro de las reglas del juego de las que habrían de lamentarse Julia de Burgos, Clara Lair, Marina Arzola y otras.

Algunos de los poemas de Carmen Alicia Cadilla reflejan –¿por qué no?– esas penas de amor que todos hemos sentido en algún momento de nuestras vidas. Mas donde muchos naufragan, el bajel espiritual de Carmen Alicia sobrevuela olas enfurecidas de huracanados mares para llegar finalmente a puerto seguro porque, timonel de su propio destino, la poeta transfigura la posible tragedia en vida diáfana.

¡No! No hay estoicismo posible en su escritura. No existe la imprecación desalentadora. No se refugia en la angustia rumiante de dolores físicos (Job) ni metafísicos (Unamuno). No acude a paraísos artificiales como los simbolistas franceses ni se refugia en la dipsomanía como Darío o Julia de Burgos, ni se recluye a lamentar la belleza

de la carne después de la luz cenital del mediodía como Clara Lair. Carmen Alicia lleva luz astral en su vida, diafanidad en sus sentimientos, sinceridad franca en su expresión lírica. Y sin embargo no es escapista. De escapismo y evasión están llenas las letras. De poses pseudomísticas indigestas se ven versos de amanerados rimadores que se adosan a supuestas espiritualidades que no llegan a estudiar con sinceridad y mucho menos comprender.

Carmen Alicia no necesita de esos agujajes, porque ella ha descubierto en sí misma la potencialidad del espíritu. Aun cuando nos habla de Dios no lo hace con vanas atribuciones de recitativos que se aprenden a repetir irreflexivamente. Todo en la poeta emana de sí misma, del descubrimiento de su alma misma, del develamiento de sus interioridades espirituales, aunque ese espíritu vaya vestido con siete velos de gasas, sedas y transparentes materiales que refulgen a las luces sidéreas que siempre alumbran su creación lírica.

Alma de niña. Pero no por ingenua. Alma de niña por su pureza. Por su generosa palabra. Por su franqueza. Carmen Alicia es un alma que escribe poemas. Un alma extasiada frente al paisaje. Un alma transfigurada en divinidad frente a las maravillas del cosmos. Un alma cosmos ella, en el que titilan lejanos luceros con guiños amigables, donde la blanca luna es rostro amigo de comprensible complicidad en la confidencia amorosa, en el que las constelaciones figuran como acechantes enamorados ideales que complementan la necesaria compañía que ansía la poeta.

Con frecuencia hallamos estos referentes en la poesía de Carmen Alicia Cadilla, quien vive su camino paralelo, en la poesía puertorriqueña, de las vanguardias por un lado, del neorromanticismo por el otro, sin que necesariamente la toquen las modas por la moda misma. Quizá, dentro de la historia literaria nuestra, sea Carmen Alicia la poeta más difícil de clasificar por escuelas o movimientos literarios. Con todo y su sinceridad poética, y por ella misma, no podemos decir como, por ejemplo, del criollismo de Lloréns, del afroantillanismo de Palés o del vanguardismo suprarrealista de Francisco Matos Paoli. O de los atalayistas Miranda Archilla y Clemente Soto Vélez. O del trascendentalismo de Franco Oppenheimer, Lluch Mora y Rentas Lucas.

¿Por qué esta poeta, contemporánea (con más o menos edad) de los mencionados, se resiste a clasificaciones de conveniencias? Creo, sin temor a equivocación, que se debe a que aquéllos cultivaron una

poesía externa. Poesía del exterior y de las exterioridades formales. El criollismo retrata las actitudes del jibaró en su pícaro vida del ambiguo ¡Njú!, útil a su sobrevivencia, divertido a veces en las décimas humorísticas de Lloréns o en las costumbres que retrata, y hasta social-político en la confrontación de clases e ideales. Pero esto se da en el plano material más que en el espiritual.

La poesía afroantillana de Palés carga con una dosis de ironía. Hace relucir la piel del negro, sus características físicas a veces exageradas hasta la caricatura y lo grotesco, sus danzas y sus ritmos al sonar de los tam-tams repicantes. Pero no hay sentir ni resentimiento interno que reflejen algo más íntimo de esa media población isleña y mucho menos la psicología del producto de la mezcla de las razas en este “trópico amargo” –para valernos del título de Clara Lair–.

En cuanto a las vanguardias, hay cierta bifurcación entre vida y poesía de los representantes de las mismas. Por un lado, no cabe duda de la vida entregada al patriotismo nacionalista de aquellos que sufrieron prisión, persecución y tortura junto al prócer Albizu Campos, afiliados la mayoría de estos poetas a una escuela denominada “Atalaya de los Dioses”. La poesía atalayista refleja, sin embargo, a la vanguardia externa, a la palabra rebuscada en sus resonancias, sus retruécanos, y espectacularidad. Cuando el atalayismo encuentra un arraigo en la tierra nuestra es cuando da su paso hacia el integralismo, principalmente con el libro *Isla para la angustia*, de Luis Hernández Aquino. O cuando, transcurridos los años, los poetas han trascendido la concepción de escuela y movimiento y han encontrado su expresión individual.

¿Y qué decir del *trascendentalismo*? Si vamos a entender su expresión en su justa medida ni se trata de una escuela de vanguardia ni es revolucionaria. Debo explicarme para que no se entienda de forma equivocada esta afirmación. El *trascendentalismo* que supone una vuelta a ideales espirituales trascendentes, por ser esto un retorno atrás, equivale a una especie de *retaguardia* en lugar de *vanguardia*; es decir, es un movimiento de reacción. Carmen Alicia Cadilla, a mi entender, alcanza mayor espiritualidad en su poesía, sin ser propagandista reiterativa de nombre alguno de tangencias religiosas, que el más espiritual de los trascendentalistas. Hay en ella mayor cosmicidad, sin necesariamente ser panteísta, que la buscada intención cosmicista de algún miembro de esta secta.

Tampoco es “vanguardista” esta promoción poética porque las formas de sus versos son tradicionales. Se valen del soneto sin innovaciones en la mayoría de las veces, de las rimas más o menos convencionales. Ni siquiera un versolibrismo arriesgado o metaforización atrevida, en cuanto a forma y creación, les asiste, por lo que no puede catalogarse de “revolucionaria” a la escuela trascendentalista, ya que ni en *mensaje* ni en *forma* es innovadora.

¿En qué reside, pues, la importancia del *trascendentalismo* puertorriqueño? En convertirse, quíerese o no, en una filial del existencialismo europeo y en particular de su ramificación cristiana, que tuvo como principales maestros a Jaspers y a Marcel. Los mejores libros de esta promoción —*El hombre y su angustia*, de Félix Franco Oppenheimer, y *Del barro a Dios*, de Francisco Lluch Mora— reflejan esa angustia tan cara al existencialismo.¹¹

Como se puede ver, en esta encrucijada donde se hallaban las letras puertorriqueñas en las décadas de los treinta y los cuarenta y hasta los cincuenta, la poesía de Carmen Alicia Cadilla sigue una ruta de limpidez íntima, exhibiendo una manera creacional afín con su propio espíritu, al margen de toda resonancia externa, repelente de modalidades que pueden envejecer al pasar el *boom* publicitario. Si se quiere, su mayor afinidad está en cercanía del Juan Ramón Jiménez de poemas puros y, en su prosa, a la prosa poética del autor de *Platero y yo*. Esa proximidad es fácil de detectar en Carmen Alicia Cadilla, como también sus peculiares diferencias.

Sigue, pues, sin despegar un ápice de la verdad José A. Romeu, cuando afirma:

Carmen Alicia Cadilla es poetisa por imperativo mandato del destino. La creación es para ella una necesidad espiritual. Por eso canta sus canciones sencilla y espontáneamente, sin rebuscamientos ni artificios. Nació con un alma sedienta de infinito que siente el anhelo fecundo de darse toda en cada canción.¹²

III. Los silencios diáfanos

Los silencios diáfanos es el primer libro de versos de Carmen Alicia Cadilla. Aparece en 1931 precedido por un emocionado prólogo

de José A. Romeu, en el que atisba la *límpida sencillez, dominio del ritmo, cautivadora musicalidad, perfecta fusión de fondo y forma...* en la poesía de ese libro que la introduce a las letras puertorriqueñas.

Josemilio González sitúa a Carmen Alicia al margen de las escuelas de vanguardia, y con razón, y la hace partícipe del neorromanticismo intimista que abona la poesía de las décadas treinta y cuarenta.

Lo cierto es que en *Los silencios diáfanos*, como en el que sigue: *Lo que y tú y yo sentimos* (1933), Carmen Alicia es una poeta sentimental que desnuda su alma, descubre sus más íntimos sentires amorosos y se extasía ante la naturaleza intimizándola, pues hay una relación estrecha entre paisaje o elemento de la Creación y sus sentimientos. Pero como libros primerizos que emergen de los efluvios del sentimiento, hay cierta inconsistencia. Si bien Carmen Alicia ha encontrado ya sus temas y va apoderándose de un modo particular de poetizar, es también cierto que la joven poeta, que estructura sus libros en divisiones excelentes de atractiva rotulación, ha preferido dar todo en esos libros inaugurales. Razón tuvo Gabriela Mistral, quien le prologa su tercer libro, al aconsejar con mucha discreción que no todo lo que se escribe debe ser publicado y que las tristezas de amor recogidas en versos a veces pueden hacer flaquear el interés de un libro.

Hay, sin embargo, que poner cuidado al leer esta naciente literatura, porque se incluyen en ella poemas que hacen percibir a una escritora de pensamiento maduro al lado de la niña sentimental que expresa sus amores, a veces esperanzados, y frustrados en otras ocasiones. A estos poemas de fuerza creativa deseo referirme.

Para Carmen Alicia el silencio es un cristal transparente a través del cual contempla la vida, de ahí el título *Los silencios diáfanos*. Ese "hermano silencio" será la clave para su poetizar de toda la vida, porque éste se hace "flor de sombra de su pensamiento". Por eso cuando escribe:

*Deja que el misterio de tu voz callada
me llegue hasta el fondo del alma*

está viendo por medio de ese cristal reflexión y reflexión. Es decir, medita en torno a las cosas y a la vez se refleja a sí misma, radiográficamente (si se nos permite esta materialista metáfora), porque lo

que se refleja es la vida interior de la poeta. Por medio de este objeto mágico: silencio-cristal-espejo del espíritu, Carmen Alicia puede captar los objetos externos: paisaje, atardecer, árboles, mar, astros..., pero también los internos abstractos: alma, Dios, nada. En síntesis puede expresar:

Por ti amo la noche.

Por ti amo la nada.

Magistralmente y con frase escueta, Carmen Alicia expresa su "Credo", el que no deja lugar a dudas de su afiliación con la Divinidad, pero al mismo tiempo de su responsabilidad para consigo:

Creo en Dios y en mí misma.

¿Para qué más creencia?

Dios por delante. Luego todo depende de sí. La vida debe vivirse en sí misma, de acuerdo con su particular circunstancia. La poesía de Carmen Alicia está llena de Dios. Le alude constantemente. A veces, como han percibido Romeu y Josemilio González, la visión de la naturaleza y del universo transmite la idea de panteísmo, aunque me parece hay en la autora algo aún superior a la fórmula simple de que Dios está en todas las cosas. ¿Por qué no que todas las cosas tienen carácter divino? Mas Carmen Alicia tiene la conciencia de que es una entidad vital sobre la tierra, de ahí que a continuación exprese:

Si en el misterio inmenso

que nos da la existencia

hay un eterno abismo.

Su "Credo" parte, pues, de su existencia misma. No por filosófica aceptación de moda alguna relativa a escuela, sino por el descubrimiento de sí misma, de su potencialidad para dirigirse a ella sin la intervención de intermediarios:

¡Si Dios está en mi vida

y en la luz y en la esencia,

si su Divina Sombra está en nosotros mismos,

yo soy mi propio sacerdote,

*y en la aurora, en el día y en la noche,
comulgo con mi Dios en mi conciencia!*

¡Claridad de propósito! Es cierto que detalles de estos versos pueden dar la impresión de panteísmo, pero ésta sería la interpretación más simple y quedaría en la exterioridad del mundo poético cadillano si ese panteísmo no tuviera la consecuencia que tiene en el mundo interior de la divinidad, sino –y en ello consiste la importancia de este “Credo”– en la autodefinición de la conciencia de un ser que toma dominio de sí mismo.

Fijémonos que en la actitud de Carmen Alicia no hay rebeldía. No se trata aquí de un endiosamiento egocentrista del poeta que se cree un dios, como los hubo y los hay, ni tampoco de una negación de la Divinidad, caro al existencialismo ateo, sino se trata de una autosuficiencia para entablar el diálogo directamente con El Divino, sin intermediarios que desfiguren la maravillosa Creación que sustenta su alma.

El dogma empaña ese cristal diáfano del silencio meditativo mediante el cual se puede dialogar directamente con Dios. No hay, pues, ni herejía ni negación de valores religiosos en Carmen Alicia. Para aquellos que no pueden llegar a su término sin el auxilio de un guía, esa es su prerrogativa. Ella, en tanto, renuncia a guías espirituales porque tiene en sí misma al guía necesario. *Yo tengo una divinidad dentro de mí que me dice si actuó bien o si actuó mal*, dijo Sócrates a sus jueces en su memorable proceso. *Yo comulgo con mi Dios en mi conciencia*, nos dice Carmen Alicia Cadilla. Gracias a ese comulgar es que tenemos tan bellas expresiones líricas en las que se reinterpretan, filtradas en el tamiz de un alma diáfana, las maravillas de su creación.

Carmen Alicia es la poeta del misterio. Como Gabriel Marcel nos habla incuestionablemente de “el misterio del ser”. Porque, no cabe duda, la poesía de Carmen Alicia es finamente ontológica. No tenemos en ella a una ilusoria adhesiva al pensamiento existencialista de su momento pero, como persona que desde su niñez debió reflexionar sobre su condición y estadía en este mundo, en su paso por la tierra, en su estar en el tiempo y en el espacio, en ser isla en la Isla, tuvo por necesidad que dar con fórmulas básicas de pensamiento e identidad.

La poesía de Carmen Alicia, no empece a su lirismo, a pesar de ese aparente intuicionismo inspirado, es profundamente reflexiva. Sor-

prende cómo la poeta ha encontrado unos sutiles moldes de contención, como los finos y sutilmente diseñados frascos de exquisitas perfumerías para contener las esencias más volátiles, como contenedores de un mensaje cernido hasta la pureza misma del pensamiento. Esos frasquillos –sus poemas– no están nunca vacíos. No son palabras que expresan sólo la belleza de un decir poético. Hay un contenido cuidadosamente guardado. Frente al misterio de su voz poética se levanta ese pilar-altar que invoca una canción que viaja a través de los tiempos en su poema *Nadie*:

*Nadie sabe la letra
de aquella
canción que se quedó
en un recodo de la senda.*

*La trajeron los siglos
en su voz de misterio
llena
de placer y de ensueño...
y aún hoy día
acaricia las almas
¡siempre tan tierna!
pero nadie
sabe la letra...*

A lo largo de la creación poética de Carmen Alicia vamos encontrando una serie de versos que reproducen su estética. Explica en ellos su fin poético, por qué escribe, a veces cómo. El primero de estos poemas que pudiera llamarse “Poética”, tiene por título *Por decreto de Dios*. En la primera estrofa se reconoce criatura de Dios, y sin embargo no es a la creación física a la que alude inicialmente. Se trata de un mandato divino dirigido a su alma:

*Por decreto de Dios
que hizo mi alma
sensible a la belleza y los dolores,
hago versos que tienen
sutilezas de lágrimas y ensueños.*

Fijémonos en que ya en esta estrofa están contenidos los elementos esenciales a su poesía. Su alma es sensible a la belleza y a los dolores. Si en adelante desbordan sutiles bellezas de orfebre sus pequeños poemas en cuanto a forma y en cuanto a contenido el universo mismo no le abarca por su infinitud, en lo que se refiere a expresión vital se destilan en ocasiones expresiones de tristeza sufridas con entereza de carácter, sin una queja externa que desentone, porque no se retrata la mueca del patetismo desilusionado, sino la serenidad del ente que ha ganado en dominio sobre las emociones. Jamás se trata de actitud estoica. La poeta no es una sufriente que no se queja porque haya aprendido a soportar el dolor. Es, por el contrario, una inteligente persona que ha aprendido a poner bajo control y perfecto dominio a las fuerzas negativas de la vida. De ahí que también exprese:

*Por decreto de Dios
que dio a mi arcilla
una gota de luz,
soy noble y pura
como la fuente y el rosal,
y a modo de ellos
tengo diafanidades y perfumes...*

Esa gota de luz en la arcilla es la razón, la inteligencia, la luz divina de la que habló Goethe en su **Fausto**. Sin esa gota de luz seguiría siendo barro sólo y simplemente.

Es sencillamente magistral la alegoría que crea Carmen Alicia en el **Poema de la vida**. Ya aquí no está Dios como pórtico a la interrogación, sino la mítica esfinge del Edipo de Sófocles. Como el personaje del drama griego, la poeta recurre a la esfinge para desentrañar el misterio de la vida. La esfinge no le va a ofrecer un acertijo como juego de ingenio, sino un enigma que debe ser descifrado y a la vez conlleva el mandato de poetizar “el ritmo de la vida”. En realidad, la poeta joven que es Carmen Alicia en 1931 (tiene veinticuatro años y es de suponer que el poema sea de fecha anterior a la de su publicación) anda en busca de su misión en el mundo. Como en los trabajos de Hércules, acude a la esfinge para recibir la instrucción de su deber. Así que el primer mandato es una de esas misiones imposibles a las que se hace difícil dar cumplimiento:

*Aprende el ritmo de la vida
y haz con él un poema.*

¿Qué hace la poeta?

*Y yo me fui a la senda de la tarde
pero sólo aprendí
la canción de las nubes agónicas.*

Retorna, entonces, ante la esfinge para informar su hallazgo, que no puede satisfacer a la que ordena y le hace ver su equivocación:

*No es en la tarde enferma
donde se encuentra el ritmo de la vida...*

Aquí comienza la búsqueda. Si hay misticismo en la poesía de Carmen Alicia Cadilla aquí se inicia y aunque la figura alegórica provenga de una cultura “pagana”, el sentimiento de deber y la interrogación misma –el *quest* tan perseguido en los caballeros medievales que buscaban el Santo Grial– están aquí presentes. Porque Carmen Alicia no anda en busca de una “lámpara maravillosa” que le dé poder y riqueza, como en el cuento de **Las mil y una noches**. Viaja en busca de su certeza espiritual. Su misión conlleva el robustecer su espíritu. De ahí que inicie su peregrinación interna. Opuesta al caballero andante no se traslada en espacio geográfico en pos de la aventura. Su aventura está dentro de sí, de su geografía espiritual para al final hallarse a sí misma en la luz.

Este breve poema alegórico de Carmen Alicia es equivalente al cuento de Jorge Luis Borges *Acercamiento a Almotásim*. Se compara a aquellos fragmentos alegóricos que Gilbert K. Chesterton introdujo en su novela **El hombre que fue jueves**, que tanto entusiasmaron al autor de **El Aleph**.

Se puede percibir la peregrinación de la poeta en esa maravillosa búsqueda de corte clásico. ¿Qué habrá influido en ella? ¿Acaso la historia de **Jasón y los argonautas** en pos del vellocino de oro que cura todos los males? ¿Acaso el cáliz sagrado de Cristo –Santo Grial– buscado por los caballeros de la corte de Arturo? Porque, no cabe lugar a dudas, en esta alegoría hay una mística y de la más fina con-

cepción artística y, lo que es más importante, de la mayor contemporaneidad en su realización estética —como en Borges—. No hay nada de intuitivo en esta concepción literaria; su estructura ha sido tejida con el cuidado del narrador que se sabe escribiendo una historia en más de un nivel de interpretación. Sigamos, pues, esa *odisea* lírica de Carmen Alicia Cadilla para que comprendamos adonde nos conduce:

*... y me marché a las frondas,
pero era Otoño... y allí sólo escuché
el llanto seco de las hojas.*

*Me fui a los nidos... pero no había alas.
Crucé mares y vi tierras extrañas,
... mas el poema de la vida
no estaba ni en el mar
ni en la montaña
ni en las extrañas regiones...*

*Fatigada,
me senté en el jardín junto a la fuente,
y cuando
la noche toda se pobló de estrellas,
tremoló el agua
con el ritmo de un poema.*

*... Y le dije a la Esfinge:
"¡Está en la noche!"
y se amplió la sonrisa de sus labios de piedra.*

"*¡Está en la noche!*". Naturalmente, esta afirmación nos obliga a hacer un estudio de lo que significa la noche para Carmen Alicia Cadilla, porque en esta poeta no se trata de una feria de fuegos artificiales. La noche con sus astros simbolizan la infinitud de la vida interior del espíritu humano, alcanzable no con naves espaciales ni mecanismos electrónicos, sino aprehendida mediante la traslación almática para llenar de sentido esa otra parte abstracta y metafísica del ser.

¿Cómo concibe Carmen Alicia su propio ser? Ella es su creación. Creación en la belleza, no en la monstruosidad. Si pensamos que Mary Shelley, la esposa del poeta romántico Percy B. Shelley, fue capaz de crear un nuevo mito para la historia de las letras universales al inventar su **Frankenstein**, podemos comprender, por contraste, cómo se sometió la poeta arecibeña a la creación de una criatura cósmica en las manos del Dios que en ella palpita, o sea, que es en sí misma. Veamos su poema *Mi creación*:

*El Dios que en mí palpita
despertó creador esta mañana
y dijo:
"Vamos a forjar un mundo
y a ponerle por órbita tu alma".*

*Aunque su audacia me dejó indecisa
acepté, y empezamos nuestra labor.*

*Hacía falta un mar.
Un mar salobre
como el del mundo en que habitamos...
Y yo le di mis lágrimas.*

*Hacían falta seis continentes
y yo le di mis brazos,
mis piernas,
mi torso... y mi cabeza...
Ya estaba nuestro mundo terminado
cuando con un grito que me hizo
estremecer de horror
al pensar que se había derrumbado
nuestra creación,
me dijo: "¿Y dónde
hemos dejado el sol?"...*

*Abrí mi pecho
y le entregué mi corazón.*

"¿Y nuestra luna?"

*– Ya nada me quedaba que no fuera
un anhelo infinito
de paz y de belleza...
También hice su entrega
para alumbrar mis noches que eran noches
con luceros de ensueños y poemas...
¡Y fui por obra de mi Dios interno
eje de un mundo que palpita y sueña!...*

La conclusión es clara: su universo es el de su creación. Tenemos, pues, en la joven Carmen Alicia, a una poeta de profundas convicciones teológicas, apartada de dogmatismos religiosos. Sin ser arreligiosa, ha conseguido volcar en poemas una autoconsciencia de ser y deber poéticos. Quizá haya algo de platonismo en esa concepción de divinidad, pero si la hubiere, con cuánta seguridad la expresa que la vuelve enteramente suya. No de balde comenzó **Los silencios diáfanos** con un poema en el que expresó su "Credo", condición que continúa desarrollando a medida que avanza hacia el interior del libro, que es ir avanzando en el interior de su autora.

Los silencios diáfanos es un poemario en algo soslayado por la crítica. Los que comentan su obra hallan su mejor obra la tercera, a partir de que Gabriela Mistral se aprestara a prologarla y expresara su predilección por aquélla. Lo cierto es que **Los silencios diáfanos** es una obra novedosa en su primera parte –y aún en la poesía puertorriqueña– atrevida no ya por las formas externas que promovieron los vanguardistas ni por la entrega que de sí hacen los trascendentalistas a la tradición cristiana. La religiosidad de Carmen Alicia –que no es irreverente– es algo diametralmente opuesto a los credos impositivos. Ni culto de confesionario en el que se recrimine por culpas no cometidas ni protestantismo irreflexivo. La religión de Carmen Alicia es una de las más felices porque tiene bajo el dominio de su verso a la Creación entera y su Dios está en ella porque su cuerpo es altar y deidad al mismo tiempo. Por lo mismo se hace difícil aceptar la idea panteísta del modo en que se entiende habitualmente. Carmen Alicia desborda cualquier molde, trasciende infinitos. La crítica podrá huírle a estos versos quizá más por temor que por incapacidad; sin embargo, unos

de los más sublimes y religiosos, en el más puro sentido, que hayan concebido nuestras letras.

Donde, no cabe duda, la autora se muestra panteísta es en el poema titulado *¿Verte podré?* Su diálogo es esta vez con el Dios hebreo percibido por Moisés en lo alto del Sinaí. El lema selecto por la autora es nada menos que el Nombre no dado por El Innombrable: *Yo soy Aquel que Es*. Dificultad de identidad implica el Nombre. Inaprehensión de lo aludido sin nombrarse.

Nos hallamos, de nuevo, ante el Enigma.

Dios, ¿quién eres?

– *Iaveh. Yo soy Aquel que es.*

¿Dónde te encuentras?

– *En todo lo que vive y lo que muere;
en el sol, en la rosa y en la piedra...*

¿En la piedra también?

– *La piedra dura es el misterio máximo,
y soy en ella, porque en ella hay algo,
mortal, que tú no ves.*

¿Y algún día, Señor, verte podré?

– *Adora en todo lo que en ello
hay a mi semejanza,
sé magnánimo, y verás a Iaveh.*

Ya te lo he dicho:

Yo soy Aquel que Es.

A veces la poesía de Carmen Alicia se vuelve ética. Pero es una ética reflexiva, que revierte sobre sí misma. No la vemos moralizar para inducir y menos imponer a otros su conducta. Por el contrario, son sus propias reglas de juego, sus leyes, con las que construye su vida. Por las que rige existencia y creación poética, pues siempre hay simultaneidad entre ambos. *Ley de ensueño* es reflejo de esa condición tan de la autora de irse trazando propósitos para no enflaquecer espiritualmente ante las cotidianas condiciones de vida.

*Tener miedo a estar solo
es temerse a sí mismo.
Soñar: Hacer la vida
menos dura y más bella.
Esa es la ley que alarga
o acorta los destinos.*

Toda esa primera parte de **Los silencios diáfanos** epigrafiada "De los grandes silencios" es de un interés máximo, donde la autora no sólo poetiza sino que medita filosóficamente. No importa que en alguna ocasión no cuaje en su acostumbrado lirismo puro, la reflexión, el fondo, el mensaje vital y hondamente humano en su relación con la Divinidad salvan su poesía.

Se le puede atribuir alguna debilidad a los poemas amorosos que a continuación siguen. Hay para todo gusto. Mas esa relación primaria que busca al Ser superior lo mismo en la Esfinge de una cultura filosófica, al Yaveh hebreo, al Kristo hebreo-greco-romano, o al Dios de su interioridad, dota de una dimensión desacostumbrada en la poesía nuestra a la *Escritura* de Carmen Alicia Cadilla.

IV. Lo que tú y yo sentimos

En **Lo que tú y yo sentimos**, Carmen Alicia Cadilla continúa el cultivo de la poesía amorosa afín a **Los silencios diáfanos**. El título mismo remite a su temática y su atmósfera: el sentimiento. Su prologoista, Antonio Cruz y Nieves, ha visto claramente la materia de la que está hecha esta poesía, al expresar:

Es triste este libro. Tiene la tristeza subyugadora de los grandes amores que vuelan más allá de la vida y del dolor. Escapa de él, a veces, la armonía arrulladora y nostálgica de una cunera maternal. Y es, por momentos, dolorido y quejumbroso como el reproche de una amante humillada y humilde.

No hay en él pesimismo ni optimismo. Hay amor, nada más. Un amor silencioso y persistente, caudal de aguas tranquilas que va por los canales del corazón serenamente; pero en cuya serenidad, muy hondo se advierte un dejo opaco de tragedia diluida en la manse dumbre de una mirada implorante y en la amonestación de una sonrisa que quiere ser buena, muy buena, para que no moleste mucho el reproche emocionado y sentimental.¹⁵

Quizá una objeción —si alguna se le puede hacer a este libro— es que hay en la poesía de este momento demasiado corazón. El sentimiento es lo vital. Razón por la cual se vuelven las alas de la creación de Carmen Alicia, que nos acostumbra a vuelos sin límites, algo cansadas.

También nos deja ciertas tangencias con los poetas de su predilección —no olvidemos que nos hallamos ante una etapa temprana en su poesía— como ese romance lorquiano *Fue como un hilo de sol* que hace recordar *La casada infiel* del Romancero gitano:

*Traía lleno el sombrero
de gotas de luz del alba
y el alma más pura y fresca
que el agua de la fontana.*

*Me dijo que le quisiera
de una manera tan rara
que cuando vine a saberlo
ya era dueño de mi entraña.*

*Desde que vino a mi vida
todo en mí ser sueña y canta.
Ya no sé lo que es tristeza...
ya no sé lo que es nostalgia...*

*... Fue como un hilo de sol
que se me entrara en el alma...*

Se puede percibir la frescura del romance lorquiano en Mensaje de un alma buena:

*Luna verde...
pañolito de esperanza
en la serena madrugada.
¿De quién viene ese mensaje
húmedo en lágrimas?*

*¿Qué alma afín a la mía
puso en tu luz la ternura
de una mirada tranquila?*

*¿Alguien soñaba conmigo?...
Lunita... ¿por qué ventana
te filtraste, que se puso
tu tez más verde y más clara?*

*¡Luna piadosa y serena...
Luna de la madrugada...
tú sabes que hay almas buenas
que se acuerdan de mi alma!*

Para el que conoce la poesía de Carmen Alicia Cadilla cabe suponer que no hubiera llegado a una "luna verde" sino a través de aquel *Verde que te quiero verde*, de García Lorca. Pero aparte de la adopción lorquiana, hay algo en este poema que es de suma importancia para la evolución poética de la joven Carmen Alicia: es la entrada en las vanguardias literarias. Y sin embargo, la poetisa que se resiste a salir de su romanticismo emotivo se está enfrentando a problemas estéticos de contenido y de forma. Los poetas –ningún artista– nacen hechos. Todos pasan por procesos previos de aprendizaje. Unos prematuramente como Rimbaud, que a los veintidós años podía renunciar ya a la poesía. Otros tardíamente, como Van Gogh, que a los veintiocho comenzaba a pintar. No es nada asombroso que a un poeta se le antoje

tomar, trastornar y modificar una obra para lograr una expresión propia. En el caso del anterior poema, notamos que el romance ha sufrido alteraciones que son de la voluntad de la escritora. Con *Luna verde*... se trunca el verso octosilábico. Ya tenemos la sugerencia lorquiana obvia si se quiere y así lo entiende la poeta. De ahí en adelante el poema no se resuelve en imágenes suprarrealistas como en Lorca, sino a través de la ternura sentimental de Carmen Alicia. La misma ruptura formal del romance lleva la intención de buscar un molde nuevo para su decir que se va a su vez renovando.

Otro poema en el que se ve donde abreva la poesía de Carmen Alicia es *Acaso primavera*, que hace recordar la *Mañana estival*, de José P. H. Hernández.

*Mañana...
¿quién lo duda?
seremos como un árbol
con dos ramas de vida.*

*Acaso primavera
traiga el florecimiento
de otra rama.*

*¡Qué dulzura será
cuando las albas
tenga que compartirse
en tres panes de luz
para tres almas!...*

Hay un cambio de estación que suponemos intencional. Es, sin embargo, sorpresiva la última estrofa, expresando magistralmente el ansia de formar hogar y familia de la escritora. Y lo expresa metafóricamente de forma insuperable: *tres panes de luz / para tres almas* apela al alimento espiritual que une a los miembros como a una "Sagrada familia", como en los cuadros renacentistas. "Pan de luz" no son el alimento terrenal en la mesa para satisfacer el hambre material. El hambre de Carmen Alicia Cadilla es una necesidad de infinito, es hambre en el alma.

Debe ponerse sumo cuidado al entrar en **Lo que tú y yo sentimos**. Cierto que hay en el libro poemas de defraudación amorosa que se expresan con cierto elegante despecho y desilusión, donde la autora puede expresar su insatisfacción. Aún así, en la más explícita expresión de sus sentimientos, puede sorprender la más fina y profunda conquista poética.

V. *Raíces azules* o las raíces hacia el infinito

Toda poesía debe encontrar el alma paralela a lo sentido por el poeta al escribir sus versos. Tal vez en lo pensado por el poeta. O quizá en la estética exhibida al expresarlo. El lector hallará su identidad de acuerdo con sus preferencias.

Un mismo poeta puede tener diversos momentos poéticos en su vida. Hay, por ejemplo, el César Vallejo modernista y postmodernista de **Los heraldos negros**; el vanguardista de **Trilce**; y el intensamente humano de **Poemas humanos** y **España aparta de mí este cáliz**, aunque en lo accesorio formal participe todavía del decorado vanguardista.

Carmen Alicia Cadilla consigue el entero dominio de su poesía en **Raíces azules** (1936). Ya en este libro se ven fundidas en feliz simbiosis poética la experiencia vanguardista con la que ha entrado en contacto y una visión humana que desde el comienzo trae su poesía. Junto a poetas como Luis Hernández Aquino, Francisco Matos Paoli y los atalayistas que tienen su centro de operaciones literarias en la revista **Alma Latina**: Graciany Miranda Archilla, Alfredo Margenat, González Alberti, Clemente Soto Vélez y otros, Carmen Alicia debió tomar conciencia de una estética más depurada y de mayor riesgo formal y en la construcción metafórica. Aún los poemas de amor se despojan de parte del reiterativo lastre romántico en el que todo era reflejo del alma y que amenazaba con debilitar su poesía.

En **Raíces azules** —raíces celestes mediante las cuales su poesía se aferra a la inmensa concavidad del universo— Carmen Alicia es ya la maestra de un decir poético nítidamente cuidado, pulido formalmente, y más hondo en las percepciones alámicas —constantes en ella— y de mayor penetración en lo humano.

Pero debemos estar prevenidos ante interpretaciones de fáciles relaciones con las escuelas al uso. Un crítico de visión corta, de

monóculo o lupa sobre las etiquetas frecuentes, podría alegar: “Pero el color azul es el color de los modernistas”. ¡Cuán lejos estaría de la verdad! Carmen Alicia nació en una tierra que está situada entre cielo y mar. Frente a la costa arecibeña se extasía el contemplador del paisaje inmerso en azules. Azul arriba, en un cielo limpio barrido por los alisios que amontonan las nubes contra y sobre las montañas de Utuado y Lares. Azul inmenso abajo, intenso, ágil, de un Atlántico rugiente y amenazador que exalta la vida misma y despierta las emociones recónditas del ser humano. ¡Azul Atlántico! Nada tiene de extraño que si su infancia se llenó de ese azul, que si su vida, todo su espíritu, su alma, además de su geografía, están penetrados de tanto azul, su poesía se impregne también de esos espirituales matices.

Como lema, lleva **Raíces azules** los siguientes versos:

*Ventura dolorosa
la de sentir la vida
en toda cosa.*

Este epígrafe conlleva la síntesis de una posición filosófica. Cada cosa puede ser espejo de vida. Sobre todo de su propia vida. ¿Opera Carmen Alicia como Jorge Guillén ante los objetos? Para el poeta español los objetos son la confirmación de la existencia desde una perspectiva ontológica. Lo que podría llamarse la “frialidad cerebral” de Guillén no es igual en/a la poesía de Carmen Alicia Cadilla. Hay una propiedad almática en la arecibeña que transmite ciertos matices amorios o emotivos que no le permiten ser como el autor de **Cántico**. El desbordamiento sensorial con cierto arrobó afectivo son característicos en Carmen Alicia. Sin embargo, hay una “Fe de vida” en la confesión que acabamos de citar y “toda cosa” podría ser equivalente a los objetos sobre los cuales medita Jorge Guillén.

Pero también asistimos a una paradoja vital en la poesía cadillana. Sentir la vida en toda cosa es una ventura –un privilegio!– pero una ventura dolorosa. No es misión fácil ser la intérprete de la vida manifiesta en toda cosa.

También Carmen Alicia entra más en sí misma. Expresa la conciencia de su condición física en forma algo parecida a la utilizada por Peache en sus poemas últimos, pero sin desesperación ni resignación, sino como es natural a su ser. De *La dicha* puede desprenderse esa

conciencia de vida:

*Ya están en mí tembladoras de goce
las horas buenas que ansié y presentía.
Toda mi voz se me ha vuelto milagro
rota en tañido de claras esquilas.
Ya estoy hurtando a las albas su gloria.
Mi corazón ríe y salta y se empina
buscando escape a esta torpe armadura
en que el afán de sus vuelos mutila.
Voy estrujando en mis manos inquietas
cada minuto que acorta mi vida.
Es un dolor que me punza y me alegra.
Tengo certeza de que esto es la dicha.*

Su dicha. Su felicidad. Su persona. Dentro de “las horas buenas”, la conciencia de ser como se es. Pero junto a esos trazos en los que aboceta nerviosa y ágilmente su físico, aparece también su retrato espiritual:

NI TÚ

*Ni tú, ni los otros.
Nadie
sabe nada de mi alma.*

¡Qué poco me la conocen!

*Ni tú, que eres el doblez
en que cierro mi plegaria.*

*Para aprendérmela tienen
que saber el alfabeto sonoro
de las campanas.
Aprender a sentir cielos.
Conocer cuál es la estrella
que habrá de nacer mañana.*

*¡No me sé a veces
yo misma
las vereditas del alma!*

Esa espiritualidad es constante en Carmen Alicia. Ella y "las cosas" que reflejan su ser interno. Retrato espectral de vida intangible, aunque a veces clame por la correspondencia a sus emociones. Sin duda, **Raíces azules** es el libro mejor logrado de Carmen Alicia Cadilla en esa primera década de su producción poética.

VI. Tradición y vanguardia en *Litoral del sueño* (1937)

La poesía de Carmen Alicia Cadilla muestra cierto desdén por las formas poéticas. En los nueve libros que publica entre 1931 y 1940 no encontramos un solo soneto, ni décimas, ni liras, etc. Su más frecuente modo de versificar es el romance, el que utiliza con alguna libertad llevando las estrofas de acuerdo al fluir del pensamiento poético y permitiéndose establecer variedad en cuanto a la extensión de las mismas. A veces intenta alejandrinos, pero de momento decide su ruptura en líneas más cortas y el verso es desmembrado para producir nuevos efectos. Fue este recurso el que llevó a José Antonio Dávila a mostrarse sorprendido ante las quebrantaduras del verso o sus dilataciones rompiendo así el ritmo y las cadencias tradicionales tan afines a las formas clásicas. Son, tal vez, las libertades más frecuentes que Carmen Alicia se atreve a practicar, pues es sobria en su intención renovadora.

De vez en cuando se filtra entre los poemas de Carmen Alicia un tono madrigalesco, como en el poema *Volantines de canción*, de *Litoral del sueño*:

*Panales de primavera
poblaron mi pensamiento
de inusitados dulzores.*

*Me vino atada en ternuras
una alegría sin sombras.*

*Eché volantines ágiles de canción
hacia los cielos
de donde me vino todo.*

*Se apajaron mis ojos
perseguidores de mitos
y me quedé en un callado mirar
echándole anzuelos de ansiedad
a las estrellas. (p. 12)*

Lo que nos muestra **Litoral del sueño** es un afán de ruptura con la versificación tradicional. Pero no toma riesgo la autora, por ejemplo, en la forma versicular whitmaniana que está extendida ya por Hispanoamérica y que se ha difundido en algunos poemas de Neruda, que halla más adelante acogimiento principalmente en **Isla para la angustia**, de Luis Hernández Aquino. Es seguro que los aires de vanguardia que alrededor de Carmen Alicia asedian su ambiente y que ella parece desdeñar en beneficio de la espontaneidad de su poesía y de su intimismo, de su a veces desbordado y a veces asordinado sentimiento, la hagan meditar. Si bien no va a lanzarse a desterrar formas clásicas —que el modernismo ha redescubierto—, cuando menos debe camuflar su casi exclusiva forma poética, el romance. Vale, pues, la pena ver cómo Carmen Alicia Cadilla saca provecho de esas rupturas súbitas, engañosas casi de la percepción poética externa, que aparentan para el lector de las vanguardias un versolibrismo nuevo cuando se trata, en realidad, de desmembramientos del verso tradicional. El poema *Me miro en tu nombre* es ejemplo de lo aquí expuesto:

*Me miro en tu nombre
y pienso
que tu nombre es un espejo,
y en él me veo asomada
de cuerpo entero.*

*Me pienso que son tus ojos
los que en mí
miran el cielo.*

*Que son tus manos
mis manos
y tocan lo que yo quiero.*

*Me asomo a tu nombre de aguas
con claridad de silencios
y siento el alma colmada
de un claro presentimiento.*

Claramente se ve la desintegración del verso tradicional y, lo que es más importante aún, la ruptura con un ritmo demasiado explícito. Ver cuán elementalmente se recurre a la desmembración del verso si se reconstruye el poema a la manera de versificación acostumbrada:

<i>Me miro en tu nombre / y pienso</i>	(8)
<i>que tu nombre es un espejo,</i>	(8)
<i>y en él me veo asomada</i>	(8)
<i>de cuerpo entero.</i>	(5)

<i>Me pienso que son tus ojos</i>	(8)
<i>los que en mí / miran el cielo.</i>	(8)

<i>Que son tus manos / mis manos</i>	(8)
<i>y tocan lo que yo quiero.</i>	(8)

...

Como se puede ver, se trata, en lo esencial, de un poema construido primordialmente con los versos octosilábicos del romance y su ruptura ha sido producida con el fin de hacerlos aparecer con ciertos visos de contemporaneidad. El mismo recurso es el que más adelante utiliza Carmen Alicia en *Ternura*:

*Una mano de amores
asentando el turbión
de los "hoy" inclementes
a la frente querida.*

*Una mano de luces
ayereando mañanas*

*con la voz sempiblanca
de las horas ya idas.*

*Una mano abuelita
sarmentosa y humilde
bendiciéndole cada
nuevo pliegue
a la vida.*

Cuando se lee este poema y se está inconsciente de lo que vamos exponiendo, se puede pensar –como de hecho percibió José Antonio Dávila– que apenas recurre la autora a la rima y cuando lo hace está tan distante (y con frecuencia asonantada) que a veces se trata de una especie de recordatorio de ella. Sin embargo, si se recurriera a la reconstrucción de la forma clásica, hallaríamos el poema originario antes de su descomposición formal:

Una mano de amores / asentando el turbión (14)
de los "hoy" inclementes / a la frente querida. (14)

Una mano de luces / ayereando mañanas (14)
con la voz sempiblanca / de las horas ya idas. (13) (14-1)

Una mano abuelita / sarmentosa y humilde (14)
bendiciéndole cada /nuevo pliegue / a la vida. (14)

En general, se trata de un poema escrito en versos alejandrinos que con unas variantes ocurridas a causa de sinalefas podría disminuir (y a veces aumentar, a capricho) el número de sílabas métricas del verso. Como puede notarse, ya la rima consonante no se halla tan a la distancia, pues está en el verso final de cada dístico. Por otro lado, son también innovadores los neologismos que aquí hallamos: el sustativo *ayer* adquiere categoría de verbo (*ayereando*) usado en el gerundio, y de lo que podría ser una frase adjetival, *sempiternamente blanca*, Carmen Alicia ha descubierto y practicado una contracción felizmente poética al ofrecer la expresión *sempiblanca* tan certera y artística. A esto se suma la utilización de *abuelita* como adjetivación (una mano abuelita) que da carácter nuevo al lenguaje.

Nos hallamos, pues, ante una autora consciente y enfrentándose a la renovación poética, pero haciéndolo desde las formas más comunes a su poesía. Es probable que en esto estén operando unos conceptos vanguardistas relativos al cubismo y al suprarrealismo derivados de las teorías orteguianas en su libro **La deshumanización del arte**.

Como no es nuestro propósito hacer una examen exhaustivo de los recursos apuntados, dejamos al lector, que ya tiene en estos apuntes el recurso de análisis, la libertad de indagar más al respecto.

Litoral del sueño es, en varios sentidos, un libro que avanza un poco más en lo formal poético. Podría decirse más cuidado que sus libros anteriores. Más maduro. Carmen Alicia tiene ya treinta años. Se ha enfrentado no tan sólo al elogio sino también a la crítica. Ha debido reflexionar sobre las observaciones hechas de buena fe y a la vez ha avanzado más en los estudios de la poesía. Se permite ahora menos libertades inspirativas incontroladas, es decir, es dueña, domina, controla su creación poética. No dubita entre creación inspiracional y voluntad de estilo, pero ha ganado en seguridad de expresión.

Por otro lado, si bien es cierto que Carmen Alicia no abandona su tono romancista que tan fielmente le sirve, se la ve dominar ahora, con cierta libertad, la expresión vanguardista. Con discreción quizás. Sin ser estridente. Sin aventurarse en imaginismos excesivamente novedosos. Con temple seguro. Antes no se habría permitido decir "ni el comején del almendro" por lo prosaico que esta expresión parece. Ahora allí se encuentra, como se encuentra esta otra:

*Es un secreto oloroso
con voz de pájaro
y alas
de penca de palma en sombra.*

Un pájaro con *alas de penca de palma* es una imagen que raya en lo grotesco del lenguaje pictórico suprarrealista de Salvador Dalí.

Entre los poemas vanguardistas que entran en **Litoral del sueño** se halla *Y el milagro se hacía*:

*Aún con la voz
ahogada en sueño
yo miraba*

*caerse las estrellas
por el barranco de la madrugada.*

*Los rubores celestes
le concedían citas a las alas
y en canto salobre
del pájaro marino
el alba se bruñía
de lejanos contactos.*

*Los narcisos azules
recogían las bridas
del faro
y el milagro se hacía
en el cielo, la tierra y el agua.*

Entre estos poemas vanguardistas podemos situar también *Ojos*, extrañísima creación, aún más si recordamos toda una tradición de madrigales "A unos ojos" en la poesía hispánica:

*Los ojos de las casas,
mirándole los ojos de la noche,
van cerrando sus párpados
sobre yerbas y flores
ojos recién nacidos.*

*Los ojos de las yerbas
y las flores,
mirándole los ojos
a la mañana,
van perdiendo la vista.*

*La luz del día,
demasiado viva
enceguece los ojos
de las yerbas,
las yerbas,
las flores
y las casas.*

*Sólo quedan abiertos,
mirándole los ojos a la vida,
los ojos claros
del cielo y el agua.*

Como estos ejemplos hay otros, así *Alquimia suprema* y el romance lorquiano *Miedo*, que comienza:

*Una luna de limón
muerde el corazón del viento.
Su diente verde rechina
en la agrura del silencio.*

Litoral del sueño es, hasta ese momento de 1937, el más maduro de los libros de Carmen Alicia Cadilla, el más evolucionado en formas, por ser menos intimista es más objetivista, con mayor arte, uno que adopta nuevos modos de expresión sin que el punto de partida —el imaginismo lorquiano, por ejemplo— menoscabe la personalidad poética cadillana.

Se consolida, además, en su título un lenguaje marino que alcanzará a los dos títulos que le siguen de libros posteriores. La criatura costera que es desde su nacimiento Carmen Alicia Cadilla, lleva dentro de su psiquis ese paisaje que va a dar expresión en **Voz de las islas íntimas** (1939) y **Ala y ancla** (1940). **Litoral**, islas íntimas, ancla sugieren expresiones marinas. Son estos vocablos, además de reflejos del paisaje y de los ambientes de su infancia, símbolos para expresar la inmensidad de archipiélago, marino y celeste, de la interioridad espiritual de la poeta.

VII. Zafra amarga (1937)

El mismo año en que apareció **Litoral del sueño** (1937) Carmen Alicia dio a la luz **Zafra amarga**, en realidad libro de un solo poema, en forma de cuadernillo breve. Intenso en su sentir. Desesperado en su emoción. Moderno o vanguardista en su expresión entre futurista e integralista,¹⁴ más que neocriollista. Es un poema denso en su ex-

presión desoladora, en el que Carmen Alicia retoma la explosión sentimental pero esta vez más honda, más fuerte, más robusta. La desilusión amorosa sigue ahí, pero el tono suprasensible ha huido dejando en la voz de la poeta un sentir de reciedumbre expresiva en la derrota. Josemilio González vio en este poema que:

El tema trágico de frustración y de impotencia lo opone a *Litoral* como la sombra a la claridad. Uno de los aspectos más interesantes de este poema es que utiliza una imagen básica –de tipo atalayista–: el proceso de derrota interior, de caída, es iluminado a base de la elaboración técnico-industrial del azúcar de caña.¹⁵

Se ve en él también la tendencia mecanicista del futurismo –que de hecho pasó a la *Atalaya de los dioses*, principalmente en aquel *Descarrilamiento celeste*, de Clemente Soto Vélaz– preconizada por Marinetti. Sólo que en Carmen Alicia el futurismo-atalayismo no se da como una recreación mecanicista puramente estética sino como simbolización de su agitación interna en tanto se halla conmovida por la desilusión amorosa; es decir, la estética vanguardista está subordinada a su poesía emotiva, sentimental e íntima como es su constante:

*Zumban en mis entrañas
las turbinas del grito
que ha tenido la firme
voluntad de no serlo.
Voluntad que le ha dado
a mi alma
tensión de acero.*

El fuego del trapiche o la central puede ser para la autora:

*Candela de llanto en mis ojos.
Candela de gritos mudos en mi voz.
Candela de amargos zumos en mis labios.
Toda la ceniza de toda esta hoguera
volviéndose limo de sombras
en mi corazón.*

Coincido con Josemilio González cuando dice:

Zafra amarga es el poema más dramático y vibrante que Carmen Alicia ha escrito. En él supo evitar el peligro del desbordamiento romántico. La pasión encontrada y el dolor desencadenado a la postre se cristalizan en una forma lúcida y frágil.¹⁶

Antepone Carmen Alicia a su poema una cita tomada de la poesía de Emilio Ballagas que dice mucho de la propia vida de la arecibeña:

*Mi sombra iba a mi lado sin pies para seguirme
mi sombra se caía rota, inútil y magra
como un pez sin espinas mi sombra iba a mi lado
como un perro de sombras
tan pobre que ni un perro de sombras le ladraba.*

Zafra amarga es uno de esos poemas que se escriben de un borbotón, cuando el sufrimiento hiere implacable y aún no se ha disuelto el nudo de la garganta. Entonces ya no se está para las filigranas del verso luminoso. Se pasa entonces —como pasó César Vallejo de **Trilce** a los **Poemas humanos**— a expresar el dolor en su crudeza, no importa la envoltura literaria en que se envuelva la expresión, la vivencia está ahí, más poderosa que las formas externas que la recogen.

Carmen Alicia, hasta la fecha, había sido una sufridora silente que engarzaba corales sanguíneos en cuentas de dolor en pequeñas joyas de platino; así eran sus poemas de penas amorosas en libros anteriores. Recordemos cómo termina el poema **Tú** de **Lo que tú y yo sentimos**:

*Tú:
Fuente-de-amor,
granada-corazón,
sombra-de-lirios,
risa-de-cascabel...
¡Tú eres
un ánfora de hiel!...*

Y aquel **Siempre**, del mismo libro, que también le describe su sufrir resignado:

*Ese dolor tranquilo
y resignado
de ser la eterna hermana
que es espera
de un amor que no llega,
aumenta con sus lágrimas
el caudal cantarín
de la fontana!*

...

*Pasan las primaveras
...¡y no llega!...
Regresan los otoños...
... los inviernos...
... los veranos...
¡y nada!...*

Hay mucha serenidad, mucho dominio de sí misma en *Ese dolor tranquilo / y resignado*. En cambio, **Zafra amarga** es la expresión de un dolor ya incontenible. Lo sorprendente es que en su metaforización Carmen Alicia haya logrado conseguir tan extraordinario símbolo para expresarlo al compararse a sí misma con todo el proceso productor de azúcar. Dulce ha sido siempre el amor; el dolor amargo, y esta antítesis se vuelca en los versos de éste, el más intenso de los poemas de nuestra autora y aun de la poesía puertorriqueña. La zafra es la cosecha, por ende, Carmen Alicia lo que nos expresa es su cosecha de dolor. "Molienda" es el proceso de exprimir la caña para extraerle el jugo (guarapo) el que se hierva a altas temperaturas para convertirlo en mieles y en azúcares. Ver hasta dónde la selección del símbolo elegido por Carmen Alicia representa trágicamente su sentir doliente. Comprendiendo todo ese proceso de producción se comprenden las metáforas cadillanas en toda su intensidad:

*Zafra de amarguras
molieron mis ojos.
Cañas de silencio.
Guarapo de lágrimas.
Caramelos de acíbares negros.
Molienda trágica.*

Y para referirse a los mecanismos de la central:

*Zumban en mis entrañas
las turbinas del grito...*

A partir de ahí, la expresión de su desilusión, o tal vez su desolación. No cabe duda de que **Zafra amarga** es una isla de sombra y zozobra entre la brillante poesía de Carmen Alicia Cadilla, donde se expresa con menos artificio "bello", pero donde alcanza las profundidades más humanas.

VIII. Criatura astral y conciencia histórica

El 21 de marzo de 1938 se cumplía el aniversario de un hecho de sangre que conmovió a Puerto Rico: la masacre de Ponce. Los acontecimientos se relatan en todas las biografías del maestro Pedro Albizu Campos, en ensayos de historia política contemporánea, pero la fuente primaria está en el libro de Ramón Medina.

El año de 1937 fue, pues, un año de tragedia y de luto para Puerto Rico.

Carmen Alicia Cadilla venía publicando sus libros de poesía desde 1931, fecha en que apareciera **Los silencios diáfanos**. Era poeta lírica, con las delicadezas y la finura de Juan Ramón Jiménez, con hondura en el sentimiento como P. H. Hernández, con una visión cósmica de la poesía, sin precedentes, pues lo que era en Peache metáfora hiperbólica (*Ojos astrales*), vino a ser en Carmen Alicia autónoma concepción de un universo habitable tan sólo por una criatura ansiosa de alas.

Josemilio González llamó a Julia de Burgos "Criatura del Agua". A Carmen Alicia Cadilla podría llamársele "Criatura del Espacio Sideral". Y no habría que recurrir a la novelización de fantaciencia. La poesía basta para reflejarla en estelares ensoñaciones, como aquella en la que El Principito promete a Saint-Exupéry, su creador, la comunicación desde un astro lejano.

No podemos atribuir a Carmen Alicia, sin embargo, una actitud evasiva en su poesía. No percibimos igual la comunicación espiritual

de la poeta arecibeña que la actitud asumida por los cultores del modernismo al escapar hacia parajes exóticos. Lo que es cultismo en los modernistas con relación a los fantásticos mundos de princesas y lejanos ambientes, es en Carmen Alicia realidad vital. El exotismo se aprehende con el cerebro para crear sistemas de belleza en la concepción del "arte por el arte". La comunicación astral en la poesía de Carmen Alicia responde a estados de ánimo que sirven para llenar el espacio interior de un alma en una expansión de insospechados alcances emocionales. Su poesía astral es, pues, vital, y ese vitalismo la dota de autenticidad y llena una necesidad óptica en el ser de la poeta.

Los **Poemas de sangre** aparecidos en 1938 tienen arraigo en **Los Hechos**. Carmen Alicia Cadilla vive la realidad terrestre que la sitúa ante y frente a la historia como lo hicieron De Diego, Lloréns y Corretjer, entre otros.

Poemas de sangre es un tipo de libro (más bien plaquette) pocas veces visto en la poesía puertorriqueña. Se trata de un tríptico que cuenta con tres autores. ¡Y qué autores! Diríamos que se trata de un poema escrito en tres partes y cada una de ellas es autónoma, en tanto corresponde en estilo a su autor respectivo confrontando el hecho antes aludido: La masacre de Ponce. ¿Quiénes son los autores? Carmen Alicia Cadilla es autora de la primera pieza del tríptico, en tanto Francisco Matos Paoli titula *Martirologio* al poema II y en el enumerado III Josemilio González hace el remate de esta histórica pieza literaria, extrañamente desconocida para los cronistas de la poesía puertorriqueña.

El libro en sí es un documento en varios aspectos; el primero es que aúna a tres autores en la producción de una obra colectiva (el poema es uno, aunque Matos Paoli haya sido el único en rotular con un título su fragmento). En segundo lugar, se sientan las bases históricas —conmemoración del primer aniversario de un hecho histórico, la masacre de Ponce— que a partir de ahí seguirá teniendo repercusiones en la sociedad puertorriqueña y su historia. Y finalmente nos permite ver a una autora puertorriqueña asumiendo la responsable posición que ante los acontecimientos insufribles de su momento asume la poeta. No importa que su preferencia haya sido y sea la poesía lírica afín a una sensibilidad bien definida, Carmen Alicia Cadilla no ha vivido de espaldas a la realidad de su pueblo. Su aportación a este documento poético, según lo antes señalado, conviene reproducirlo

íntegramente:

*La sangre sin motivos
fluyó desde los cauces
de rotas juventudes.*

*Año mil novecientos treinta y siete
y Domingo de Ramos enlutado.*

*La Gloria hizo vendajes
azules, rojos, blancos
para ceñirle guardia
a las heridas del cuerpo y el alma.*

*Nunca será perdida
una gota de sangre.
Simiente de consciencia
en las eras del tiempo.*

*El Domingo de Ramos
ya no será de palmas solamente.*

*Como una admonición
gritará el rojo número
del calendario:*

*En Ponce de Puerto Rico
-¡fijad los ojos!-
murió un puñado de hombres
por no querer ser esclavos.*

*¡En Ponce de Puerto Rico
y en un Domingo de Ramos!*

*Relámpagos de vidrio
recorrerán las venas,
crujirán en la angustia
y atizarán los fuegos interiores.*

*Se izarán las antenas
que abarcarán las voces
de los libres,
y el dolor se hará brote
de una bandera enhiesta
ien el nombre de Luz
de nuestra nueva Patria Libre de América!*

IX. *Voz de las islas íntimas* (1939)

Si se dejase llevar uno por el subtítulo (*Poemas de Viaje*) podría caer en el engaño de sí mismo al razonar el poemario *Voz de las islas íntimas*. Ciertó que hay en este libro poemas que aluden al viaje como el *Primer sentir de La Habana* o el subtítulo de sección "Abril en el mar". Sin embargo, Carmen Alicia Cadilla continúa cultivando su poesía intimista como le es usual. El título tiene, se sobrentiende, la ambigüedad de aparentar en su título al archipiélago antillano, en especial a Cuba y Puerto Rico, pero a la vez a los sentimientos íntimos de la autora, la que siempre hemos percibido en interiores viajes líricos. No hay apenas diferencia entre la poesía de *Voz de las islas íntimas* y la anterior común a ella. El tono triste de soledad la sigue persiguiendo dondequiera que va, como se muestra en *Desde más allá*:

*Erial de soledades.
Aire estrecho. Luz amarga.
Desde más allá siempre
se atalayan las palabras.*

*Muros de angustia crepitan
al peso de mis saudades.
No cabe en todos los ojos
la pena que en mí no cabe.*

Y, naturalmente, la sigue muy de cerca la desesperanza, como lo expresa en *Aire triste*:

*El aire es triste a veces.
Tan triste
que imagino
que Dios duerme
y olvida.*

Una particularidad le da certidumbre ontológica a este libro y es el desarrollo poético centrado en torno a una voz. Se desarrolla con segura insistencia en la "Etapa segunda", pero tiene su precedente en el poema *Entrevida* de la "Etapa primera". En éste se anticipa:

*No conozco su voz
y sin embargo siento
sobre todas las músicas
su música infinita.*

Ya en la "Etapa segunda" recoge en el poema *Capricho*:

*No habrá otra voz jamás
que te lo diga.
Yo hubiera deseado
que no tuvieras nombre.
Llamarte a cada hora
de un modo diferente.
-Caracol. Cielo. Olvido-.*

En *Porque creo* no aparece aludida directamente la voz, sino su eco:

...
*porque sé que la luz
tiene eco en mi vida
y porque sé que tú
tienes vida en mi eco.*

Se prolonga el tema en *Destino de esta voz*, en la oferta de entrega si el destinatario de sus sentimientos sabe aquilatar el valor verdadero de sus "islas íntimas":

*Esta voz será tuya cuando sepas
deletrear el canto y la palabra.*

Aparte de estas alusiones al título **–Voz de las islas íntimas–**, el poema que debe perdurar de este conjunto cadillano es el que cierra el libro: **Perennidad**. Éste constituye el retrato más fiel que la autora ha dejado de sí misma, tal vez como desea ser recordada.

*Yo quedaré en retratos
sonreída
como si hubiera sido
feliz toda la vida.*

*Los más dirán:
– Era como los pájaros.
Tenía siempre
el alma a flor de canto
y mariposas blancas
le rondaban la boca.*

*Otros recordarán
aquella voz con grietas
y pensarán:
– Era como las rocas.
No quería dejar
que se le viera
el corazón del llanto.
Bucearán en mis versos
la razón de la huida
y esquivarán –sin comprenderlo–
el grito
reducido a silencio.*

*Luego
todo será leyenda
en torno
a un rostro alegre
y a unos versos.*

NOTAS

1. Josemilio González: Los poetas puertorriqueños en la década del 1930. 21 conferencias. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, pp. 300-301.
2. Cesáreo Rosa Nieves: Aguinaldo lírico de Poesía puertorriqueña. San Juan, Editorial Campos, 1957, p. 271.
3. Francisco Manrique Cabrera: Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras. Edit. Cultural, 1967, p. 351.
4. Gabriela Mistral: *Comento*. Prólogo a Canciones en flauta blanca.
5. José Antonio Dávila: *La gesta de la imagen en Carmen Alicia Cadilla*. (Publicado originalmente en *El Mundo*, Julio 4 de 1937). Prosa. San Juan, Sociedad de Autores Puertorriqueños, 1971, p. 159...
6. *Sueño roto*. En Canciones en flauta blanca (1934), p. 18.
7. José Antonio Dávila: *Art. cit.*, p. 161.
8. Gabriela Mistral: *Art. cit.*, En Canciones en flauta blanca, p. 9.
9. Gabriela Mistral: *Art. cit.*
10. José A. Romeu: *Umbral* (Introducción a Los silencios diáfanos). San Juan. Imprenta Venezuela, 1931.
11. Ver Ernesto Álvarez: *La escuela trascendentalista puertorriqueña y la filosofía existencialista. Mairena*, Año IX, Núm. 23.
12. José A. Romeu: *Art. cit.*
13. Antonio Cruz y Nieves: *De charla en el portal...* (Prólogo a Lo que tú y yo sentimos).
14. *El integralismo* no surge como escuela literaria hasta 1941, cuatro años después de publicado *Zafra amarga*. Existía la intención de nacionalizar nuestro arte y nuestras letras en poetas como José de Diego, Félix Matos Bernier, Luis Rodríguez Cabrero, Lloréns Torres, Virgilio Dávila y otros, a decir de Luis Hernández Aquino, creador del *integralismo* (Nuestra aventura literaria. Universidad de Puerto Rico, 1966, p. 129.
15. Josemilio González: La poesía contemporánea en Puerto Rico. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 269.
16. Josemilio González: *Op. cit.*, p. 270.



CARMEN ALICIA CADILLA

POESÍA SELECTA



**REVISTA DE ESTUDIOS GENERALES
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
RÍO PIEDRAS, 1994**



De Los silencios diáfanos (1931)

YO QUISIERA TENER

*Yo quisiera tener el alma hecha de estrellas.
Ser luz radiante. Luz
para alumbrar las sendas
de la vida.*

*Yo quisiera tener el alma hecha de nardo.
Ser flor fragante. Flor
para ungir con esencias
la vida.*

*Yo quisiera tener el alma hecha de sombras.
Ser bruma gris. Bruma
para darle misterios
a la vida.*

*Yo quisiera tener el alma hecha de trinos.
Ser ave alegre. Ave
para poner una canción en cada hora
de la vida.*

*Yo quisiera tener el alma hecha de amor,
y como una bendición,
sembrar una esperanza en cada vida...*

ORO VIVO

*La montaña es oro vivo en las arcas del paisaje.
La montaña es oro noble.
Oro dúctil.
Oro verde
que se vierte en los crisoles de las fábricas
y en vulgares implementos se convierte.*

*La montaña es la riqueza de los campos.
 La belleza de las cosas
 suspendida en el cáliz de esmeralda
 de sus picos.
 Es el beso de la tierra sobre el cielo
 que en las ramas se hace trinos.*

*La montaña es oro sabio.
 Es el verbo de las frondas
 que diserta sobre el alba,
 sobre el sol y las estrellas.*

*La montaña es oro vivo en las arcas del paisaje
 y hay un alma en el recóndito latido
 que en sus frases emotivas reverbera...*

MELODÍA DE AMOR

*Señor:
 El alma mía
 se ha llenado esta tarde
 de una gran melodía.*

*Melodía que habla
 del triunfo del rosal
 sobre el estiércol.
 Del triunfo de la vida
 que bate alas y trinos
 frente al sol...*

*Melodía que sabe
 triunfar sobre el dolor.*

*Melodía
 que conoce el hechizo
 de hacer una
 dos vidas.*

*Señor. ¡El alma mía
se ha colmado de amor!*

AÑORANZAS

*Acaso fue ilusión.
Acaso ensueño.
Acaso no hubo nada entre los dos...
pero yo guardo siempre su recuerdo
como se guarda la visión del cuento
último que el abuelo nos narró.*

*Han pasado los años. Son más viejos
los árboles, las fuentes, él y yo.
Sinembargo, yo apenas lo comprendo:
Cada vez que recuerdo su canción
surge una nítida flor en el secreto
búcaro rojo de mi corazón.*

DESPIERTA

*¡Puñal de luz, el farol
hiere el cristal opaco y seco
de la calleja.*

*La luna, -niña hechizada-
sueña con cuentos del Gogol.*

*Canta poeta.
En el ramaje azul del alma
se ha despertado un ruiñeñor...*

BÓLIDO

*En la fuente serena murmuraban las aguas
una dulce salmodia con la brisa otoñal.
Un lucero de nieve, a la par titilaba
y copiaba su imagen en el fino cristal.*

*Como un lirio que duerme reclinado en su tallo,
el lucero durmióse reclinado en la fuente,
y en el seno del cielo, mientras iba soñando,
columpiaba su orobia melancólicamente...*

*En la paz del silencio se movieron las linfas
con temblores de estrellas a la luz auroral,
y cantaron las aguas como un coro de ninfas
la canción de las rosas a la brisa invernal.*

*Despertóse el lucero, y tomando la ruta
que marcaban los rayos de la senda estelar,
recogió sus alforjas, hizo un guiño a la luna,
y le vi desprenderse y perderse en el mar...*

ORACIÓN A FEBO

*Llena la copa de mi vida
con el champaña de tu luz.
Tú que besaste aquellos labios
con que Jesús Inmaculado
clamó por agua allá en la cruz.*

*Llena de oro las fanegas
vacías de mi ilusión.
Tú que le has dado a las abejas
el oro-sabio de su néctar
para endulzar su corazón.*

*Dame un elitro de tus rayos
para con él poemizar.
Que cuando llegue el nuevo Mayo
iyo forjaré para ti un canto
ebrio de rosas y de mar!*

CANTA CORAZÓN

Corazón todo blanco
 de sueños.
*Alba nueva es tu voz, corazón.
 Tu canción es el eco sonoro
 del oro del sol
 sobre el agua...
 Corazón, canta sobre
 la vida...
 ¡Canta sobre el dolor,
 corazón!...*

HE ROTO EL SOL

Con mis manos paganas
 he roto el sol esta mañana.

*Estaba el agua tan clara
 dentro del tazón dormida
 que hundi las manos en ella
 con ansias de amar la vida.*

*Cuando ultrajé sus cristales
 la fuente se puso brava.
 "Hermana, ¿por qué me has roto
 mi mejor traje de gala?"*

*Los rayos de sol partidos
 reían bajo del agua...*

*Al volver a mis andares
 miré mis manos mojadas.
 ¡Nunca tuve tan alegres
 ni mis manos ni mi alma!...*

TODO MÍO

Que no me digan que este sol
no es mío todo esta mañana.

*Mi regocijo está en mis ojos
y en mis manos y en mis palabras
porque es tan grande mi alegría
que se desborda de mi alma.*

*Que no me digan que ese cielo
no es todo mío esta mañana.*

*Mi corazón está en el día
abierto como flor temprana
brindando a todo caminante
una sonrisa húmeda en lágrimas.*

*¡Que no me digan que la vida
no es toda mía esta mañana!...*

DESENGAÑO

Pordiosera de cariño
se fue a mendigar mi alma
solita por los caminos.

*Llamó a tu puerta:
"Un mendrugo
¡por amor a lo infinito!..."*

*– No hay nada—
le contestaste...
y se marchó quedamente
con otro dolor más grande...*

De Lo que tú y yo sentimos (1933)

RAÍCES AL VIENTO

*¡Raíces al viento!
Raíces de vida
mis negros cabellos,
revoloteando
cantan la balada
de la sombra inquieta.
Sombra que se bate
con el sol bermejo.
Sombra que se tiñe
de tardes y lunas
y que por las noches
en la névea almohada
se torna hilandera
de sueños.*

...

*Por la senda blanca
voy alegremente
iraíces al viento!...*

LLUVIA

*¡No pises los charcos
mira
que vas a pisar
el cielo!...
Ten cuidado,
que la luna
anda de ronda
por ellos
buscando
un sueño de niña
que se perdió en el sendero
esta mañana temprano...*

*Lluvia... Lluvia...
 todo el día
 se lo ha pasado
 llorando
 su sueño
 la niña rubia...*

DULCEDUMBRE

*A coger fresas en la tarde...
 tibias y rojas y agridulces
 como los labios que se besan.*

*¡Que se nos llene el corazón
 de su fragancia y su tibieza!*

*¡Qué dulcedumbre da en el alma
 cuando en el oro de las tardes
 vamos al campo a coger fresas!...*

A ESA HORA

*Poniente:
 todas las tardes
 tú
 me tiñes el alma
 de un
 rosa suave
 que me pone alegre...*

*Parezco
 un caracol
 repleto
 de canciones inéditas
 que pugnan
 por darse a toda voz
 al caminante
 que va solo... enterrando*

*la mirada sedienta
en el surco fecundo
del silencioso y milagroso
instante...*

*A esa hora
inadie
es mejor que yo
en el universo!...*

CASI NADA

*Dejadme que anhele
lo que está tan hondo,
lo que está tan lejos,
lo que nadie anhela.*

*Dejadme que sienta
como siente el agua,
como siente el cielo
y siente la hierba.*

*Yo no quiero nada
que respire el ansia
de vivir la vida
intensa y terrena.*

De Canciones en flauta blanca (1934)

CAMPANAS

*En sus cuevas de roca
están dormidas
las palomas de hierro.*

*Me exaspera
verlas
allí*

*tan quietas...
No sé
cómo no hay
un loco cuerdo
que rompa la quietud
del campanario...*

LARES

Lares:
*Al sol del poniente
tus montes rezuman oro...
-Viña de uvas gigantes
azucaradas de cielo.-*

*Lares:
Azul es el aire
que se respira en tu seno.*

*De noche
puñales rubios
se hunden en tus entrañas
con ansias de hacerse eternos,
y al despertar la mañana
tus montes rezuman plata...
-Viña de uvas gigantes
azucaradas de cielo.-*

ILUSIÓN MUERTA

Se me cayó la ilusión
*como una estrella madura
en el agua cenagosa
de la vida...
¡qué dolor!*

*Era tan pura
como una espiga de sol...
¡y la mató la amargura!*

BAÑO DE MAYO

Tambor de plata en las calles.
 El agua titiritera
 inicia juegos marciales
 al borde las aceras.

*En los árboles mojados
 flotan alegres banderas.
 Las hojas ríen la vida
 en carcajadas de estrellas.*

*Tres niños descalzos, cantan
 bajo la lluvia, y señera,
 les llama de la ventana
 la voz cascada de abuela
 ... que ya no recuerda cuando
 ella también se bañaba
 al amor de la chorrera...*

AQUELLA PIEDRECITA

Aquella piedrecita
 blanca y pulida,
 sabe el secreto blando
 de tus pisadas.
 La cogí en el sendero
 por donde ibas
 a soñarme en las tardes...
 ... cuando me amabas...

*La guardé entre tus versos,
 y allí dormida
 está,
 en el cofrecito
 que tanto quiero...
 y al mirarla en las tardes,*

*se me imagina
que oigo sonar tus pasos
sobre el sendero.*

RESPONSOS

*Responsos por el alma
del reloj muerto,
—Santa María...*

*Media cruz solamente
pudieron
hacer sus dedos.*

*Paralíticas quedaron
en su pobre cara lívida,
las tres de las madrugadas.*

*Padre Nuestro que estás
—con el alma de mi reloj—
en los cielos...*

¿DÓNDE?

*¿Dónde comienza a ser
verdad la estrella?*

*Donde la tarde empieza
a ser mentira
y el cielo difumina su belleza
para darle descanso
a las pupilas.*

*Donde el hombre se olvida
que es pequeño
y horquillando su mano
en rebeldía
intenta en vano
aprisionar un sueño.*

*Donde el fruto y la hoja
 –sombra y sombra–
 se funden con la sombra verdadera,
 y somos todos
 –inconscientemente–
 ¡mucho de sombra
 y átomo de estrella!*

PRESENTIMIENTO

*Algo se ha muerto esta tarde
 sabe Dios en qué camino...
 ¡Mira cómo va de rojo
 el hilo triste del río!*

*Algo ha ocurrido esta tarde
 en el sendero florido...
 ¡Mira cómo están de mustias
 las corolas de los lirios!*

*Algo siniestro ha pasado
 esta tarde en algún sitio...*

...

*¡Huele a muerte este silencio
 y están temblando los pinos!...*

SED DE VERDAD

*No más,
 ni la sombra ni el sueño.
 No más
 ni sentir ni cantar.
 No más
 ni el placer de la vida
 que –dicen los hombres
 que surge de amar.–
 No más
 ni el engaño piadoso
 de la tarde rosada y fugaz.*

***¡Desnuda la vida!
... ¡Desnuda!...***

***Mi alma está sedienta
de honda verdad.***

VOZ ETERNA

***Échate a correr veredas nuevas.
Infla la vela de tu fe dormida
y tiéndele la red a las estrellas.
Ellas caerán sobre tu voz hermana
y se te harán estrofas luminosas.***

***Coge la caracola de la hora
y enhébrala sobre tu voz hermana
y se te harán estrofas luminosas.***

***Coge la caracola de la hora
y enhébrala en el hilo de tu vida.
Cuélgala de tu alma
y a cada nueva campanada
crecerá la virtud de tu amuleto.***

***Libértate del mal
que a todos llega.
¡Mata la muerte!
Deja
tu corazón prendido
en cada verso.***

***Te encontrará
después de muchos siglos,
latente en su interior,
el Universo...
¡Serás la antena
de la voz eterna!***

EL DIÁLOGO

E*l hombre de la estrella
le habló al hombre del barro.
Su voz no es de palabras
ni sus labios de carne.*

*El hombre de la tierra
se ha postrado de hinojos,
ha extendido los brazos,
se ha colmado de dicha.
En sus labios florece
la canción del milagro
y en toda su pobreza
se torna luz la vida.*

*Su comunión de altura
le abrió la senda ignota.
Su corazón fue surco
que maduró en espiga.*

*De pie sobre el silencio
su comprensión suprema
se hizo signo alargado
hacia la Verdad única.*

MIES CELESTE

D*a está la mies de la tarde
a punto de ser cortada.
—¡Hoz de la luna menguante,
ven amontona las parvas!—*

*Molinera de la noche,
ven a buscar tus albadas,
muele harina de luceros
para dar pan a las almas.*

*Canta mientras vas moliendo
—con voz de milagro y calma—
la blanda canción del sueño
antes de que llegue el alba...*

¡Molinera!

...

¡Segadora!

...

*¡Avanzad,
que en el sendero
ya está naciendo la aurora!...*

TIERRA

T*ierra:*

*Tú que has tenido
con sangre de tu entraña
las manos de tus hijos
esclavos del arado y el rastrillo.
Tú que haces florecer
del surco abierto
la gloria del trigal y los rosales
y brotas de tu seno manantiales
que bendicen la estéril piedra escueta.
Tú que alargas los dedos de los pinos
y das zumo de cielo a las violetas
y haces el gran prodigio
de poner en las ramas
el fruto nuevo que la sed apaga
y las voces piadosas de los trinos,
has dejado colgada esta mañana
la bendición suprema
en un nido de luz
mecido al borde
de una brizna de hierba...*

De Raíces azules (1936)

SONÁMBULA

*En un pozo de lumbres
estoy hundida
hasta el silencio.*

*Amargor de mis bridas
atadas al cantar de las estrellas
—tan lejos de mi cuerpo—.*

*Dulzura del momento
de mi conciencia
sin consciencia.*

*La tierra no se hizo
tronco para mi espíritu.*

*Cielos arriba... arriba...
está mi raíz hincada
y es dolor en mi pecho
la punzada
de los astros que sueñan.*

*Yo no nací para mirar
al ceno
—sonámbula—
entre cielo y tierra.*

TAMBIÉN ÉL HABRÁ VISTO...

*¿Qué claridad inmensa
es esta que acuchilla
mis entrañas?*

*¿De dónde viene el pájaro
que tiene en su canción
todo el milagro?*

*¿Por qué
soy yo la única
que siento
la opresión de su canto?*

*Al alba vi cruzarse
los pólenes del sol
y las estrellas...*

*¿Cuándo
será la anunciación
del nuevo astro?
Me rezuman los ojos
cristales azorados
y el horizonte tiembla
en luz desnuda...
¡Él también
habrá visto
y escuchado!...*

TIEMPO

*¡Qué mala semilla eres,
hora que te vuelves noche
cuando más día te quiero!*

*Si no fuera por el tiempo
—pezuña negra del mundo—
¡qué alegría de vivir
siempre
en un solo momento!*

LA DICHA

***D**a están en mí tembladoras del goce
las horas buenas que ansié y presentía.
Toda mi voz se me ha vuelto milagro
rota en tañido de claras esquilas.*

*Ya estoy hurtando a las albas su gloria.
Mi corazón ríe y salta y se empina
buscando escape a esta torpe armadura
en que el afán de sus vuelos mutila.*

*Voy estrujando en mis manos inquietas
cada minuto que acorta mi vida.
Es un dolor que me punza y me alegra.
Tengo certeza de que esto es la dicha.*

PAISAJES REDONDOS

***D**esde tus ojos me miran
con emoción los paisajes.
Ellos se entran en mi alma
y yo me subo a sus árboles.*

*Árboles tuyos y míos
que se me hacen más amables
en sus miniaturas leves,
con sus hojas y sus pájaros
más cerca de mí que antes.*

*Cuando me quedo de frente
al verdadero paisaje,
lo empequeñezco -redondo-
para quererte en sus árboles.*

DEDOS

***T**engo claro el espíritu
igual que uno de esos*

*pozos que manan
zumo de sueños de la tierra.
Hasta mis dedos quieren
volverse surtidores
y decirle a la vida
—en madejas de lumbre—
sus dolores.*

*Ellos,
que sueñan ser
flor
en el roce del pétalo,
ola
en el contacto de la espuma,
ala
en el místico desprendimiento,
hoy se me han convertido
en signos
alongados de silencio...*

SURCO DEL ASOMBRO

*¶ Era yo la que cantaba,
y yo misma no me oía.*

*La emoción se me arrumbaba
en preguntas sin esquinas
frente al surco del asombro
germinador de mi dicha.*

*Era yo la que cantaba.
Yo, que sentía
el cielo tocar mis hombros
con tacto de mano amiga.*

*Se afanaban mis palabras
por ser la exacta medida
y no servían de nada.
Ni yo misma las oía.*

*Todo mi cuerpo se hizo
vista extendida.
¿Hacia dónde y qué miraba?
—Ni yo misma lo sabía—.*

*Se dilataba mi alma
—sedienta y honda pupila—
y en un temblor sin motivo
se iba meciendo mi risa.*

*Era una inocencia nueva
la que me recién nacía.*

*¡Qué gran dicha
no saber nada de nada
y sentir hasta el silencio
las raíces de la vida!*

NI TÚ

*Ni tú, ni los otros.
Nadie
sabe nada de mi alma.*

¡Qué poco me la conocen!

*Ni tú, que eres el doblez
en que cierro mi plegaria.*

*Para aprendérmela tienen
que saber el alfabeto sonoro
de las campanas.
Aprender a sentir cielos.
Conocer cuál es la estrella
que habrá de nacer mañana.*

*¡No me sé a veces
yo misma
las vereditas del alma!*

FLOR PURA

*Flor azul del campo verde
-cohitre, lino, verbena-
regazo humilde que incitas
a comulgar en belleza.*

*Flor azul del campo verde.
Mi corazón te recuerda
con esa leve ternura
de mañanita sin penas.*

*Flor azul del campo verde
donde el milagro se trenza
de un cielo sobre otro cielo
cuando en la corola nueva
queda un rezagado espejo
para la viva pureza.*

*Flor azul del campo verde.
Sueño de Dios en la tierra.*

TALLERES ALTOS

*En los mármoles blandos
de la tarde
voy esculpiendo la ilusión
de un árbol.
Un árbol cuyos frutos impalpables
tendrán sabor
de sueño realizado.*

*En los mármoles blandos
de la tarde
otra mano invisible
va forjando
con destreza y amor,*

*figuras leves
de un sueño ultra fantástico.*

*En los talleres altos
de la tarde,
estamos Dios y yo
sintiendo el hálito
jubiloso y sutil
de estar creando.*

De Litoral del sueño (1937)

CONOCIMIENTO

*¿Por qué tú, con tu grito mañanero
y tu canción pirata
me azorabas los sueños?*

*Luego querías contentarme
con muecas de fuego
y con silbatos
de caña de amapolas.*

*Pero mis manos
aprendieron a huir de la belleza
y mis oídos conocieron
la leyenda de las sirenas.*

*Ya no me azorarás los sueños
con tu canción pirata
y tu grito mañanero
se hará eco en los pájaros
de otras albas lejanas.*

CAYADO DE DULZURA

*Desgajaré una rama
del árbol del silencio
para hacerte con ella
cayado de dulzura
en que te apoyes cuando
yo te me quede lejos.*

*Le pondré a cada nudo
la simiente de un beso
y te sorprenderán todas las albas
con la luz de un renuevo de canciones
que tendrán la cadencia
de las mismas palabras
que no te digo nunca porque sabes
que su virtud estriba en el secreto.*

ISLA DEL CORAZÓN

*Isla del corazón, tus litorales
están marcados con puntales negros.
Aquí nació un amor que fue coharde
y allí murió un dolor que se hizo siervo.*

*Hay un puntal que tiene voz de mástil.
En él izo mi vida por pañuelo.
Si el destino avizora sus señales
volveremos al puerto...*

SÓLO LA VOZ DE UN MIRAR

*Pasaron todos.
Pasaron.
Y yo me quedé temblando
de soledad y de olvido.*

*Miré al cielo.
Miré al árbol.
Miré al horizonte blanco.*

Ellos también desertaban.

*Sólo la voz de un mirar
se habla quedado conmigo.*

ANCLAS GEMELAS

*Altas mares de júbilo
en cuyas aguas de canción
navegan
mis esquifes de sueño
cuyas velas
persignan las estrellas
con sus señales de milagros nuevos.*

*Estoy mimando el corazón del aire
con mi mirar más puro
y el aire empieza
a florecer quietudes
por aromarme el rastro.*

*En las riberas
del presente próximo
anclas gemelas
laten esperando...*

LA MUSTIA CARGA

*Qué mustio color que tiene
esta flor de mi tristeza.
La voy a echar a la mar
para deshacerme de ella.*

-¡Ay no... que puede pescarla

*un marinerito joven
y puede morirse de ella!*

*¿Y a dónde la voy a echar?
¡La echaré en una cisterna!*

*—¡Ay no... que envenena el agua
y van a quedar sin canto
los pájaros que la beban!—*

*¿Y qué voy a hacer entonces
con este andrajo de pena?
—¡Seguir con ella, hasta que
sean ceniza tú y ella!*

ESPECTRO

*¡Qué risa de soles nuevos
por los caminos oscuros
y qué temblor en los ojos
cegados de mirar mucho!*

*Se me retoñan de soles
las ramas de todo el campo.
Soles azules y negros
como flores de otros mundos.*

*¡Qué alegría de sentir
en la hondura del milagro
la grieta viva del cielo
riéndole al sueño amargo!...*

TARDE CAÍDA

*Da el sol
ni es sol
ni es nada...*

*Es una hilacha mustia
de carne sin palabra.*

*La tarde se ha caído
en los brazos del agua.*

¡QUIÉN SABE!

*Por el caño del silencio
se desangran mis pupilas.*

Erial de las soledades.

*Tiene desgano de vida
todo el paisaje.*

*Sobre un árbol, a lo lejos,
el cielo ha puesto una mano.*

*De mis labios hacia dentro
ha despertado un "¡quién sabe!"...*

PLENITUD SOBREPASADA

*Redonda voz del suspiro
vuelta pájaro en el aire
de la mañana purísima.*

*¡Dónde irás -forma sin cuerpo-
a hacer nido de alegría!*

Redonda voz de suspiro.

*Plenitud sobrepasada
al límite de mi vida.*

REGAZO DEL CANTAR PERDIDO

*Los mares de un mundo extraño
me pesan sobre las sienes.
Está madura de pájaros
la rama nueva del alba.*

*Hay un cantar por el aire
que no sé de dónde viene
ni lo que quiere expresar
ni lo que busca vagando.*

*Igual que un niño perdido
pasa, regresa, va, viene,
sonríe, llora, suspira,
y clama mirando al cielo:*

*Señor, ¿por qué me amputaste
la dulcedumbre del vuelo?
¿Dónde ha de anidar mi voz
con esta angustia perenne?*

*Acierta a verme al pasar
y yo le digo: "Aquí tienes
regazo donde anidar,
rama donde detenerte..."*

*Y siento que se me colma
de un goce triste la vida
y estoy viendo más allá
de donde los ojos miran...*

EMBRIAGUEZ

*Qué campaneó de luces
azorándome la vida
y qué canario está el sol*

*entre el ramerío verde
que le salta con la brisa.*

*Tengo en aupada inquietud
el mirar y la ansiedad.
Todo se me antoja azul,
desde la orilla del cielo
hasta la orilla del mar.*

*Por el arenal riendo
van mis pies perdiendo pie.
Me estoy sintiendo el sentir
en estado de embriaguez.*

*Y empino un trago de paz
para decirle al vivir:
Aquí estoy, plena de unción
y gozadora de ti.*

REDOMA DE INFINITOS

*Estoy ardiendo en sombras
los fuegos de mí misma.
Siento bajo mis pies
un abismo de astros.*

*Los ojos se me vuelven
levadura de gritos
azorados de cielo
y preñados de aguas.*

*Aguas que tienen toda
la savia de la hondura.
Que florecen estrellas
dulces como los frutos.
Aguas que multiplican
mis sentires gozosos*

*igual que si mil manos
exprimiesen el mundo.*

*Estoy en el silencio
alta como una llama.
Fuerte, como los troncos
de bosques milenarios.*

*Me olvido de mi cuerpo
pequeño y derrotado
y soy todo el misterio
de la tierra salobre
vuelta redoma pura
de mundos infinitos.*

NANA AL LUCERO DEL ALBA

*Granito de luz despierto
conmigo en el alba aún pálida.
Cocuyito tembloroso;
lucero de la mañana.*

*Mide por tus palpitaras
los que tendrá el pecho mío
todo pleno de sentires
y atolondrado de frío.*

*Échate en mis ojos.
Duérmete.
Te cantaré como a un niño.
Tú que sabes comprenderme
sabrás lo que es mi cariño.*

*Dejemos que partan todos:
Estrellas, nubes, amigos...
En mi cunita de sueños
yo te guardaré dormido.*

*Serás salitre en mis labios.
Te volverás mar bendito
donde volcaré mis ansias
de poder volverme grito.*

*Granito de luz despierto
en el silencio conmigo:
Déjame que yo te acune
como si fueras mi hijo.*

ANTES DE LA CONQUISTA

*En el aire de las islas
dejaron los navegantes
retazos de sueños puros.*

*Pasmados de lumbres altas
iban y ventan pájaros
de especie desconocida.*

*Aire en el aire del trópico
respondían al responso
de las olas caribeñas.*

*Era una estación distinta.
Sin calendario ni estrellas.*

ISLA

*Isla encendida en búcares.
Los brazos de tu mar
se sienten trémulos
de ceñir tu alegría.*

*Alegría que es casi
un desespero.*

*Por la vertiente de los montes tuyos
he visto correr llanto.
Llanto fresco de niña quinceañera
que muerde con deleite
la pulpa negra del primer engaño.*

*Isla:
Razón para que yo sea vida
y para que la vida
sea...*

MUERTE PEQUEÑA

*Sellaron mis labios los cantos más fuertes
de todos los cantos que había en el mundo.*

*Ritmaron mi vida los ritmos más rítmicos.
Sintieron mis ojos punzadas de sombras.
Hollaron mis piernas caminos ignotos.
Palparon mis manos bellezas innúmeras.*

*La muerte pequeña que engaña a los hombres,
me llevó de la mano a su reino,
y aquí estoy de nuevo,
con sólo el recuerdo de todo
lo que ha sido mío
en el breve lapso
de una noche inmensa...*

ZAFRA AMARGA (1937)

*Mi sombra iba a mi lado sin pies para seguirme
mi sombra se caía rota inútil y magra
como un pez sin espinas mi sombra iba a mi lado
como un perro de sombras
tan pobre que ni un perro de sombras le ladraba.*

Emilio Ballagas

*Zafra de amarguras
molieron mis ojos.
Cañas de silencio.
Guarapo de lágrimas.
Caramelos de acíbares negros.
Molienda trágica.
Olvido.
Incomprensión.
Dolor que nunca
antes hube sabido.
Zumban en mis entrañas
las turbinas del grito
que ha tenido la firme
voluntad de no serlo.
Voluntad que le ha dado
a mi alma
tensión de acero.
Yo sola he de moler
mi zafra amarga.
Yo sola he de filtrar
los zumos negros.*

*Nadie habrá de subir
hasta mis tachos
a probar mis amargos caramelos.*

*Candela de llanto de mis ojos.
Candela de gritos mudos en mi voz.
Candela de amargos zumos en mis labios.
Toda la ceniza de toda esta hoguera
volviéndose limo de sombras
en mi corazón.*

*Frío de cima sin sol en mis manos.
Peso de plomo en mi andar desganado
que va ritmando, dolor... dolor...
Algo me duele que no son los miembros.
Algo que pienso que no está en mi cuerpo.
Algo que acaso esté allí
donde mismo no sé dónde está
pero sé que está Dios...*

*Tajearon mis ojos la sombra.
Más densa y más lóbrega
jamás la hube visto.
Selva peligrosa
donde ni siquiera
se escucha el chistido
de la amenazas.*

*Tajearon mis ojos la sombra
a golpes de hacha,
buscando... buscando...
ibuscando
para no hallar nada!...*

*Esta tarde
en el mar de mis pesares
mi sombra es isla negra.*

*Isla negra que rumia
el torbellino
de tu pena y mi pena.
Aguas de ondas salobres
le circundan,
le amortajan,
le aprietan.*

*Aguas sin sol
que miran
a un cielo sin estrellas.*

*Esta tarde,
mi sombra es una hilacha
sonámbula de noche
cerrada de pena.*

*¡Tanto cielo!
Y mis ojos tan pequeños.
¡Tantas cosas!*

*Y mis manos
tan inútilmente ansiosas
de abarcar el mundo entero.
¡Tanto aire!
¡Tanta Luz!
¡Tanta alegría!*

*¡Y tan pequeño mi cuerpo
donde apenas
sí cabe
la pena mía!...*

*Y me arrancaron el sueño
como quien corta una espiga.*

*Y mis ojos sembraron
azucenas de llanto*

*que olían a tragedia.
Amargas y desnudas.
El cardo de la Muerte
se agarraba a mi túnica.*

*Iba verde en la lenta
procesión de señales
desconocidas y únicas.*

*Y tendí la mirada que ya no era mirada
sobre los trebolares
que apagaban sus luces augurales.*

*Un cuerpo no es una vida
cuando le arrancan de raíz el sueño.
Y eso ha sido mi vida desde entonces:
Un cuerpo.*

*Siete soles distintos
y una sola inquietud
ofreciéndome
los brazos de su cruz.*

De Voz de las islas íntimas (1939)

ENTREVISTA

*No conozco su voz
y sin embargo siento
sobre todas las músicas
su música infinita.
Casi palpable.
Pura.
Cuajada en el silencio
con estructura de ala
nueva y estremecida.*

*De tanto presentirla,
la escucho a todas horas.
En el rumor del mar.
En el ritmo del vuelo.
A veces desde el sueño
me llega una palabra
y el sentir se hace cóncavo
por apresar su eco,
pero al querer palparla
a plena certidumbre
encuentro que ha escapado
vencida de silencio.*

CAPRICHO

*No habrá otra voz jamás
que te lo diga.
Yo hubiera deseado
que no tuvieras nombre.
Llamarte a cada hora
de un modo diferente.
—Caracol. Cielo. Olvido.—
Aprender a quererte
en cada nombre nuevo
como la sal del mar
se funde a cada ola.*

*Forjadora de ti
en crisoles eternos
encontrarte preciso a mis sentires
en las etapas múltiples del “quiero”.*

*No habrá otra voz jamás
que te lo diga.
Yo hubiera deseado
que no tuvieras cuerpo.
Que fueras aire, sol, silencio,
penumbra de luceros soterrados*

*en inéditos cielos sin contorno.
Sentirte tan en mí
como el suspiro que me oprime el pecho
y escapa liberado
izado en tacto alígero de arcanos.
Arboladura pineal del gozo.*

*No habrá otra voz jamás
que te lo diga.
Yo hubiera deseado que no fueras
por temor de perderte.*

*Una generación de angustias sin sentido
se ovilla a este capricho
de quererte sin nombre.
De quererte sin cuerpo.
Tan sólo
de quererte.*

POR QUÉ CREO

*Creo en ti
porque eres
aunque yo no te vea.
Y creo en el salitre
que sazona mis labios.
Y creo en la canción
que aún no tiene tonada.
Y creo en las estrellas
—tan lejos de mis manos.—*

*Creo
porque me siento
latir como una espiga
que ya ansía la hoz
de tan henchida,
y creo
porque sé que la luz*

*tiene eco en mi vida
y porque sé que tú
tienes vida en mi eco.*

DESTINO DE ESTA VOZ

*Esta voz será tuya cuando sepas
deletrear el canto y la palabra.*

*El aire hondo de junio
tiene el ala quebrada
lo mismo que el pensar
que está oprimiéndome
y por el cual me siento
como agua sin vasija.
Como herida sin cuerpo.
—Desnacido amargor
de la espina sin rosa.—*

*Arquitectura diáfana
del llanto que no es
pero que percibimos
con la misma certeza
con que la tierra estéril
percibe la simiente
sin poder fecundarla.*

*Esta voz será tuya
cuando sepas
deletrear la sombra
temblosa y dolida
de las ramas sin nido.*

*Para entonces
tendrá cuerpo el silencio
y no se perderán
las estrellas
en la memoria
de la madrugada.*

PERENNIDAD

No quedará en retratos
 sonreída
 como si hubiera sido
 feliz toda la vida.

Los más dirán:
 – *Era como los pájaros.*
Tenía siempre
el alma a flor de canto
y mariposas blancas
le rondaban la boca.

Otros recordarán
aquella voz con grietas
y pensarán:
 – *Era como las rocas.*
No quería dejar
que se le viera
el corazón del llanto.

Bucearán en mis versos
la razón de la huida
y esquivarán –sin comprenderlo–
el grito
reducido a silencio.

Luego
todo será leyenda
en torno
a un rostro alegre
y a unos versos.

De Ala y ancla (1940)

VOLUNTAD MARINERA

Pequeno-inmenso mar Caribe
para mis ansias de viajera.
En cada pliegue de tus ondas
un mundo azul de sugerencias.

Tu blanca risa multilabia
en vasto beso se me entrega
y hay un espasmo en mis pupilas
devanadoras de luz nueva.

Aire del mar tibio y afable.
Blande tu voz una cunera.
Entrego a ti mi voluntad:
anclada donde quieras.

SEMÁFOROS CELESTES

En islas de puros aires
claros centinelas fijan
torreones de señales.

Enfila tu luz a proa,
Aldebarán de mi sangre,
que la mar se ha puesto roja--.

(Timoneles de amargura
llevan el mando en mi nave).

Vigflame los escollos,
Saturno de mis congojas,
que están creciendo los vientos.

*(Grumetes de la esperanza
hacen guiños de semáforo
al huracán de la ausencia).*

*Iza las velas, Antares,
que ya amainaron las penas
y habrá bonanza en mis mares.*

PERO TÚ NO COMPRENDES

*Dios es claro y alegre.
Yo lo sé por los pájaros
y por las mariposas
y por la flor del campo
que expresan lo que sienten
porque no tienen miedo
de los hombres amargos.*

Dios es alegre y claro.

Pero tú no comprendes.

*Soy un nudo de sombras
que lleva el sol atado.*

ARCOIRIS

*Aupa el arcoiris sus siete cuerpos lúcidos
para mirar al hombre por encima del cielo.
Sus pies de claridad —raíz de luz en la ciénaga—
cobran virtud de yedra crecida al pensamiento.*

*La sed de las montañas agostará su vida.
Los dedos de la lluvia harán crujir su cuerpo.
Con levedad de sangre se le irá huyendo el alma
—el alma de colores que Dios le dio en un beso—.*

*Fugaz arquitectura de ilímite belleza
cuyo claro contagio prende espigas al sueño.
Maternal curvatura que se quiebra en desgaje
musical de pregones hacia un destino eterno.*

ESPINAR DE AUSENCIA

*Espar del aire amargo
por donde tu voz transita.*

*Las espigas de la ausencia
con sus cuerpos de ceniza
azotan la luz de junio
y encenagan mis pupilas.*

*Huele a piedras maceradas
el corazón de los días.
Dijérase que las alas
han olvidado el contorno
de los cielos de esta isla.*

*Hay un cansancio incoloro
en todas las cosas idas.*

LA POESÍA PARA NIÑOS DE CARMEN ALICIA CADILLA

Isabel Freire de Matos

I

Carmen Alicia Cadilla, una de las figuras femeninas más destacadas de nuestra lírica, nació en Arecibo el 27 de julio de 1906. La familia Cadilla se distinguió siempre por su talento, su sensibilidad artística y afición al trabajo. Doña Delfina Pérez, madre de Carmen Alicia, y su hermana Antonia, dieron ejemplo de laboriosidad gozosa a los jóvenes de Río Piedras en su taller de costura.

En ese hogar privó un clima de alta espiritualidad: María de los Ángeles era maestra de piano; José Armindo, profesor de violín; Manuel Alberto era flautista; Carmen Alicia, poetisa; y don Fidel, padre inteligente y comprensivo, era pintor y escritor. En fin, era un hogar iluminado por el arte y la creación, lleno de diáfana alegría y profundo sentido humano.

Carmen Alicia asistió a la escuela Jefferson de Arecibo. Allí se inició en el periodismo colaborando en el semanario *Mi bandera*. Pero una sombra vino a oscurecer la lozanía de su niñez cuando sufrió una parálisis infantil que la privó de su natural actividad. A pesar de que recibió tratamiento en una clínica ortopédica en Nueva York, no pudo recuperar totalmente su averiada condición física.

Continuó su escuela superior en Río Piedras y luego siguió cursos de literatura en la Universidad de Puerto Rico con maestros de la calidad de Antonio S. Pedreira. También tuvo el privilegio de asistir a los cursos de la poetisa chilena Gabriela Mistral, que luego escribió el prólogo a su obra **Canciones en flauta blanca**. ¿Qué imagen de Carmen Alicia se forjó la eminente escritora?

Me acuerdo de Carmen Alicia Cadilla cuando solía llegar a mi clase en la Universidad. Pequeña, de cara criolla y como tal agradecida, asistida de una bondad permanente, que va y viene de su semblante a nosotros y vuelve a su semblante; llegaba con su cuerpo que se rompió en la infancia, se sentaba en la fila menos ostensible y me daba desde allí esa asistencia cordial que el maestro gusta de sentir en algún punto de la sala, para descansar en ella.

Pocas veces he visto una criatura así magullada y vuelta inhábil para este mundo, librarse como ella del rencor y la amargura; rara vez me he hallado un alma como la de ella desentendida redondamente de su carne estropeada, y que no le carga jadeo ni rezongo suyos. Preciosa niña alegre que parece estar jugando en el patio de la vida con todos los dados que llaman dichas, y que habla a seres y cosas en una euforia tal como si no supiese nada de su tragedia corporal y ésta no existiese sino para extraños. (*Canciones en flauta blanca*, 1934, pp.5-6).

Carmen Alicia tenía una gran empatía hacia las demás personas y vivía en perfecta armonía espiritual. Tenía un don especial para comunicarse y mantener viva esa relación a través de tertulias, viajes y cartas. En su hogar de Río Piedras organizaba tertulias a las cuales asistían los escritores del momento, tales como Enrique Laguerre, Carmelina Vizcarrondo, Ester Feliciano Mendoza, José Emilio González, José Ferrer Canales, Francisco Matos Paoli, Isabel Freire, etc. Le dio el nombre de "Musarañilandia" por la abundancia de miniaturas que la familia coleccionaba. Allí se leía poesía, se discutían artículos y libros y a veces se hacían veladas lírico-literarias.

Carmen Alicia recibió una beca del Gobierno de Puerto Rico y estudió en la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling, de La Habana. Demostró gran talento para ese oficio y fue tal su interés y perseverancia que se graduó con honores. Luego contrajo matrimonio con Guillermo Ruibal, natural de Cuba, joven de gusto refinado en el cual la poetisa encontró al compañero amoroso y comprensivo.

Regresaron a Puerto Rico y Carmen Alicia se reintegró a la vida intelectual del país. Fue miembro de la Sociedad de Mujeres Periodistas y de la Sociedad de Autores Puertorriqueños. Publicó prosa y

poesía en revistas de prestigio como *Alma Latina*, *Puerto Rico Ilustrado*, *Asomante*, *Ínsula*, etc. Dictó conferencias y participó en recitales poéticos en Puerto Rico, Cuba, Santo Domingo y Nueva York.

Una experiencia placentera para Carmen Alicia fue trabajar en la Redacción de la revista *Escuela*, del Departamento de Instrucción Pública, donde se dedicó plenamente a la literatura infantil. Más tarde se trasladó con su esposo a Nueva York. Allí se integró a los programas bilingües que producían materiales de lectura y creó nuevos cuentos y poemas para niños hispanoparlantes.

La obra de Carmen Alicia Cadilla se compone de una colección de libros de poesía, de cuentos infantiles y de prosa poética. Escribió, además, artículos de gran valor literario y humano, como la serie *La dignidad del oficio*, publicada en *Alma Latina*.

Su poesía se distingue por un lirismo íntimo de profunda sencillez. Se expresa en verso breve, emotivo y musical que se mantiene en un alto plano estético. Por su lírica belleza nos recuerda a Juan Ramón Jiménez, y por su dulce ternura a Gabriela Mistral.

OBRA POÉTICA DE CARMEN ALICIA CADILLA

Los silencios diáfanos (1931)
Lo que tú y yo sentimos (1933)
Canciones en flauta blanca (1934)
Raíces azules (1936)
Zafra amarga (1937)
Litoral del sueño (1937)
Diapasón (1939)
Voz de las islas íntimas (1939)
Ala y ancla (1940)
Antología poética (1941)
Mundo sin geografía –prosa poética– (1948)
Cien sinrazones (1963)
Entre el silencio y Dios (1966)
Alfabeto del sueño (1970)

II

La obra para niños de Carmen Alicia Cadilla incluye poesía, cuento y adaptación de cuentos folklóricos y clásicos (**Cuentos folklóricos**, Editorial DIP. 1957, 92 págs.). Esta última parte no es labor creativa, pues los cuentos –**Caperucita Roja**, **Los tres cerditos**, **El muñeco de pan de jengibre**, etc.– han sido adaptados en todos los tiempos por las más destacadas editoriales. Pero sí reconocemos el esmero con que trabajó Carmen Alicia en beneficio de nuestros niños.

Nos acercamos a la poesía que es el género más cultivado en su literatura infantil, guiados por este boceto:

- A. Poemas dispersos en sus obras y en la revista *Escuela*.
- B. **Antología poética** (1941)
Nanas para las madres del mañana (pp. 147-158)
La ronda niña (pp. 159 ss.)
- C. **Mundo sin geografía –Prosa poética–** (1948)
- D. **Alfabeto del sueño** (1970)
- E. Literatura infantil para los Programas Bilingües de Nueva York.

Primera época

La poesía para niños de esta primera época de Carmen Alicia Cadilla es delicada y tierna, de un lirismo transparente inspirado, sobre todo, en la naturaleza. Revela un fino panteísmo manifiesto en tono admirativo. Es la expresión de la belleza pura con un júbilo contagioso que brota de su cosmos íntimo.

Su estilo es alado, sencillo y a la vez profundo. La naturaleza le da lecciones de vuelo, de distancias y ritmos. Todo lo expresa en versos dulcemente musicales y breves, como ráfagas de luz. Belleza y goce espiritual se funden en esta poesía creada por Carmen Alicia a la sombra de sus maestros Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, Gabriela Mistral y Pedro Salinas.

A. A continuación les ofrecemos una muestra de la poesía propia para niños recogida de las obras de Carmen Alicia Padilla y de la revista *Escuela*, del Departamento de Instrucción Pública:

EL CONTAGIO ALEGRE

*Milagro glorioso
de la primavera.
Le han nacido crenchas
verdes a las grietas.*

*Un pino gigante
que habla en la senda
siempre taciturno,
se ha vestido todo
de flores de grana.*

*Una enredadera
que escaló su tronco
le ha tornado alegre.
¡Milagro glorioso!*

*Hierven en los prados
voces de azucenas
y en los nidos nuevos
se inician las alas.*

*Milagro glorioso
de la primavera.*

*Sobre el gris asfalto
las sombras semejan
floraciones raras.*

*– Es que en el milagro
de la florescencia
todo se contagia.*

Canciones en flauta blanca

PUÑITO DE CARACOL

*Puñito de caracol.
Cerrada mano de niño.
¿Tendrá dentro, escondidito,
un terroncito de sol?*

Cien sinrazones

LAS FLORES

*Las flores están volando.
– ¡No... son mariposas!
– ¡No... son volantines de hadas!
– ¡No... son estrellas, que anoche
se le escaparon a Dios!
– ¡No... son alegrías de niños
porque ya el campo está en flor!*

Revista *Escuela* (Feb.-Mar., 1973, p. 2)

CAÑAS AL SOL

*Las cañas son soldaditos
con fusiles de algodón
que marchan mirando al cielo
mientras cantan su canción.*

*Una canción dulce y suave
que mece el viento con sol,
que suena como la lluvia
y refresca el corazón.*

*¡Qué lindo el cañaveral!
Dan ganas de ir a jugar
y a correr por la montaña
en caballos de guajana.*

Revista *Escuela* (Feb., 1955, p. 8)

CAMPANA

*Campana.
¡Cómo llena
tu redondez sonora
la mañana!*

Cien sinrazones

LA ABEJA

*La abeja
es una gota
de dulzura
que vuela.*

Cien sinrazones

LAS GOTITAS DE ROCÍO

*Las gotitas de rocío
suspendidas en la yerba,
son crisálidas de estrellas.*

Cien sinrazones

MI PERRITO

*Me parece muy gracioso
cómo crece mi perrito.
Un poquito de la cola
y un poco del hociquito.
Otro poco, la barriga.
Las orejas, un poquito.*

*Al paso que va creciendo,
tan poquitito a poquito,
cuando tenga unos tres años
será un perro mi perrito.*

VAMOS A PINTAR LA VIDA

*Vamos a pintar la vida
con sonrisas y cariños
para que sea más linda.*

Cien sinrazones

NARANJO EN FLOR

*Enmoñado de blanco,
iqué oloroso y qué alegre
el naranjo!*

*Muchachito enjabonado
mirándose al espejo
de las nubes plumosas.*

*Debajo de su sombra
—¿espuma... nubes...?—*

Ecos de un inocente júbilo.

Raíces azules

LOS CORDERITOS

*Los corderitos
de mi cordillera
ni son de azúcar
ni son de cera.
De niebla son,
de dulce niebla
con pezuñitas
de cielo y son.*

Cien sinrazones

B. *Antología poética* (1941)

Carmen Alicia incluyó al final de esta *Antología poética* (pp. 147-187) una serie de poemas de dos libros inéditos dedicados a los niños: **Nanas para las madres del mañana** y **La ronda niña**.

Son poemas de la misma categoría de los anteriores pero con mayor ternura. Su tono es delicado y musical y tienen la brevedad del metro menor. Están inspirados en la naturaleza o en los niños y revelan un gozo total de lo observado. Tal parece que el alma del poeta se fusionara a la naturaleza.

A continuación les ofrecemos una muestra de la poesía incluida en **Nanas para las madres del mañana**:

NO DUERME NADIE

*Que la almejita rosa
duerme en la playa
y mi niñita buena
duerme en mi falda.*

*Que la gotita de agua
duerme en el río
y mi niñita tierna
duerme sin frío.*

*Que el niño de vidrio
duerme en la luna
porque ni tiene madre
ni tiene cuna.*

*No duerme nadie
como duerme la niña
que Dios guarde.*

BOTONCITO DE ROSA

*Botoncito de rosa.
Pompón de azúcar.
Levedad aromada.*

*¡Quién fuera cuna
para dormir tu cuerpo
con voz de luna!*

MADRUGADORA

*Cuando canta el sinsonte
ya tus ojitos
le han hecho a la mañana
muchos hoyitos.*

*Madrugadora
niña del alma,
por eso tienes
luces de amaneceres
en las miradas.*

¡QUÉ CLARIDADES!

*Cuando mi niña tenga
dientes de leche
van a cobrarle envidia
nubes y nieves.*

¡Qué claridades!

*Cielos, cuando mi niña
ría de noche
habrá fuga de estrellas
por los rincones.*

¡Qué claridades!

*Cielos, cuando mi niña
ría de noche...*

También les ofrecemos una muestra de la poesía incluida en **La ronda niña:**

CANARIO

*El canario es un fruto
maduro de sonidos
que nos va regalando
el dulzor de sus trinos.*

PALMERAS

*Brujitas verdes barriendo
el cielo en la lejanía,
icómo me llenáis el alma
de ansiedad de ser neblina!*

*Manecitas cordiales en perenne
saludo de alegría,
icómo decís el goce
de estar arriba!*

*Pañoloncitos verdes
que atáis mi isla,
icómo entre vuestros pliegues
el mar se cimbra!*

*Gigantes alabardas
que hacéis vigilia,
icómo guardáis, celosas,
este puñado de tierra mía!*

SABER

*Yo no sé si la luz comienza
allí donde yo la encontré,
pero sí sé que la tierra canta
y que Dios cabe en una nuez.*

GOLONDRINAS

*Las golondrinas recogen
la cola del aguacero
con alfileres de trinos
y redondeles de vuelo.*

VELERO DE RECUERDOS

*¿Escuchaste la voz
del sol esta mañana?
Era tan clara que era
más que de sol, de campana.*

*Se parecía a la huella
que deja el labio puro
del rocto en la yerba
o la golosa mirada
de la corola de una flor
en las alas de una abeja.*

*¿Escuchaste el color
sin voz de la palabra?*

*Era más que palabra,
más que color:
velero de recuerdos.*

C. Mundo sin geografía: Monólogo de un muchacho campesino (1948)

El título de esta obra, *Mundo sin geografía*, sugiere un ideal de convivencia humana sin fronteras. *Hermoso mundo que todavía tienen para su regocijo los artistas, los pájaros y los niños de todos los rincones de la tierra*, dice Carmen Alicia.

La escritora Elena Ayala de García presenta la obra de Carmen Alicia donde *a flor de página quedan las emociones de los primeros años de su vida*. Explica Elena cómo *el libro, escrito en prosa, eleva el paisaje a un plano de delicadeza espiritual y capta incidentes de la vida de un muchacho campesino, tal vez tú (el lector)*.

Todo indica que la intuición artística de la poetisa no tiene límites. Sus valores espirituales se afincan en este niño de nuestra tierra, que servirá de medio a su emoción estética. La naturaleza es el motivo de su quehacer lírico, el hilo poetizador que descubre la belleza múltiple que maravilla al niño. Carmen Alicia eleva a lo mágico el paisaje real del trópico.

El protagonista vivió sus primeros seis años sin pasar de la guardarraya de la finca donde trabajaba su padre. Ese candor, esa pureza del niño, es lo que justifica el panteísmo lirificante que elabora la poetisa. Ejemplos:

Acaso mi chiringa tenía alma de pájaro. (p. 26)

El roble está lloviendo paraguítas rosados. Parecen nubecitas que se le hubieran desprendido a la mañana. (p. 20)

Como el sol no tiene prisa, se pone a retozar con las nubes en cima de los montes. (p. 24)

Las gotas de rocío, al caer de su copa (del árbol), se rompieron en lluvia de espejitos. (p. 33)

Sobre nuestros cuerpos el agua toca tambores. Al caer en la tierra del batey, las gotas anchas y redondas forman burbujas que bailan como trompitos claros. (p. 15)

Carmen Alicia trata de anular el dolor de su niñez impedida a través de la dulcedumbre de la poesía y de la contemplación. Es una forma de sublimar aquella realidad cruel que no le permitió jugar libremente en contacto con la naturaleza. Hasta a sus amarguras trata con delicadeza y ternura.

La poesía de Carmen Alicia es fina, cadenciosa y lírica, pero su prosa tiene una mayor dosis de lo descriptivo y plástico. Es más sensorial. En *Mundo sin geografía* el costumbrismo poético enaltece a la narración.

Ella trata de objetivar la realidad y de comunicarse en forma solidaria con el bien, la belleza, el amor a la vida y los valores esenciales de su pueblo. Siempre lo hace con imaginación y con un encanto trascendente, inefable. Al expresarse deja fluir su mundo interior tan noble y diáfano.

En esta obra hay también un cariz ético que Carmen Alicia expresa con emoción religiosa:

*Me gusta mirar las cosas bellas cuando estoy acompañado,
porque compartiendo la emoción, el gozo es más completo.
(p. 27)*

*Dírase que Dios ha cortado en rebanadas la belleza para dar
una ración a cada hombre. (p. 17)*

*El monte es como una gran casa buena, donde todas las voces
acarician el alma, donde se muestra a plenitud la grandeza de
Dios. (p. 13)*

*Para los labradores el trabajo es un juego útil en el que cada
cual desborda su entusiasmo de servir. (p. 17)*

*Pensaba que Dios nos mira con el puro mirar del agua clara.
(p. 34).*

Segunda etapa

La segunda época en la producción de literatura infantil de Carmen Alicia Cadilla se define por el libro **Alfabeto del sueño** (Editorial del DIP, 1970). También debemos incluir en esta etapa los materiales creados para los Programas Bilingües de los niños hispanoparlantes de Nueva York.

A. *Alfabeto del sueño* (1970)

En este momento recordamos la teoría ética-estética de Juan Ramón Jiménez. En **Alfabeto del sueño** la poetisa combina lo didáctico y artístico con menos fervor lírico que en la primera etapa. Su nueva poesía es más realista y sensorial, con mayor sentido plástico y musical. Lejos queda aquel diáfano lirismo de fino orvallo.

Carmen Alicia se interna en el mundo lúdico y maravilloso del niño. Ella quiere comunicarse con él y descubrir para su gozoso conocimiento la belleza de su fauna y flora. Le hace una literatura útil-dulce como diría Horacio, pero no renuncia a lo estético.

Su estilo es sencillo, alegre, rico en anáforas, hipérboles, admiraciones, estribillos y sonidos onomatopéyicos. El texto, reforzado con metáforas e imágenes a nivel del niño, también usa recursos de su interés como son la personificación, el animismo y el folklore.

Carmen Alicia trata con dignidad el tema de los oficios y luego asciende el tono lúdico hasta presentar sus juegos y adivinanzas. A veces cae en el absurdo (*Si yo pudiera*) y otras veces hace gala del buen humor (*En el camino*). Pero al fin alcanzó su sueño de muchos años: hacer un poemario para los niños.

Ejemplos de la poesía estético-didáctica de Carmen Alicia Cadilla:

EL RELOJ

*Yo tengo dentro del pecho
un reloj que hace: itic-tac!
El minuterero es mi padre
y el horario es mi madre. (p. 4)*

LA AMAPOLA

*Graciosa amapola roja
de la capa almidonada,
Caperucita te quiere
porque pareces su hermana. (p. 26)*

LAS PALMAS

*Las palmas son cunas altas
que mecen nubes y estrellas.
El viento mece las palmas,
y Dios, al viento y a ellas. (p. 32)*

LA AZUCENA

*A la escuela de las flores
con su traje almidonado
la perfumada azucena
va vestidita de blanco. (p. 26)*

EL MORIVIVÍ

– *Las hadas también se empolvan–
nos dice el moriviví.*
– *Yo les regalo las motas.*
¡Qué alegría para mí! (p. 30)

PUERTO RICO

*En una islita nací.
Esa islita es Puerto Rico.
Por eso soy tan feliz. (p. 5)*

LAS PALOMAS

*Niñitas bien inquietas
son las palomas*

*que sobre los tejados
hacen maromas
y cuando vuelan
dibujan en el aire
mil piruetas. (p. 45)*

LA MARIPOSA

*Mariposa, mariposa,
que pareces una rosa,
¿por qué no tienes olor?*

*Vuela, vuela, mariposa
que yo voy para la escuela
y tu escuela está en la flor. (p. 15)*

LA

*Yo tengo una
con las plumas verdecitas.
Habla y habla sin cesar.
le gustan los días de lluvia.
Come guineos y lechugas.
Le gusta también el pan.
Pero lo más que le gusta
es hablar, hablar, hablar. (p. 70)*

EL TROMPO

*¡Mira cómo baila el trompo,
sereno como la seda!
¡Parece que está dormido!*

*Cuando se sabe baillarlos,
es el juego de los trompos
un juego muy divertido. (p. 61)*

SI YO PUDIERA

*¡Si yo pudiera
oler con las orejas
y oír con la nariz!
¡Si tuviera dos lenguas
donde tengo los ojos
y viera con los labios!
¿Te imaginas lo gracioso
que se vería mi rostro? (p. 53)*

LA GAVIOTA

*Vuela callada y serena
sobre las playas, la gaviota.
Parece una blanca vela
que abandonó su goleta
y danza sobre las olas. (p. 7)*

B. La literatura infantil de Carmen Alicia Cadilla en los Programas Bilingües de Nueva York

En esta etapa de su producción literaria, Carmen Alicia escribió una serie de cuentos, poemas y materiales pedagógicos sencillos, con el fin de reforzar en nuestros niños emigrantes su identidad puertorriqueña, aumentar su caudal cognoscitivo y vincularlos a su cultura: historia, geografía, costumbres, tradiciones, arte, etc.

1. **Vamos a jugar con letras** (1937), obra ilustrada por Juan Maldonado, fue utilizada como instrumento suplementario en la etapa de apresto para la lectura. El propósito es aumentar el vocabulario activo y pasivo de los niños utilizando recursos auditivos y visuales.

En cada página hay una rima estructurada con palabras aisladas. Varias de las palabras están ilustradas. Ejemplos:

*Con A se escribe alegría,
abeja, aire, abuelo, ala,*

*ángel, amapola, amigo,
ardilla, azúcar y agua.*

*Con la R se escribe risa,
rojo, raíz, rosa, río,
rama, rana, reloj, roca,
retrato, rueda y rocío.*

El ritmo de las rimas y las ilustraciones complementarias, motivan al niño a usar el vocabulario. El libro resulta ingenioso, con una nota lúdica que estimula al niño a hablar, escribir y leer según se desarrollan las actividades. Carmen Alicia ofrece una guía para el maestro sugiriendo múltiples usos de las palabras. Siguiendo el patrón, el maestro puede introducir las formas fonéticas que faltan y adaptar las actividades a las necesidades de sus grupos.

2. Pintando también se aprende (1973) es un peculiar libro de pintar ilustrado por Juan Maldonado. Es cierto que los libros de pintar, rechazados por psicólogos y expertos en arte, condicionan el potencial creador del niño. No “estimulan su capacidad artística”, como dice la autora. Más bien coartan su imaginación, pues la actividad es esencialmente motora.

El contenido del libro corresponde a los objetivos de Carmen Alicia: despertar en los niños interés en su cultura. Contiene información geográfica e histórica, estampas de nuestra tierra, relatos de las fiestas y tradiciones, y temas sobre la vida de los boricuas en Nueva York.

La autora intercala varios poemas para darle variedad al texto: *Puerto Rico, La plaza ceremonial, Vejigantes, Las parrandas, Los Reyes Magos, Piraguas*, etc. Son poemas realistas, descriptivos o informativos. Algunos siguen la tendencia costumbrista y otros se nutren del folklore. Ejemplos:

LAS PARRANDAS

*Cuatro, triples y maracas,
guácharos, tres y guitarras.
Alegría navideña*

*que pasa de casa en casa.
El campo se pone alegre
al paso de las parrandas.
Por las jaldas y los montes
sus canciones desparraman.*

VEJIGANTES

*¡Vamos, muchachos,
a comer lerenes!
Palos van
y palos vienen.*

*¡Vejigantes a la bolla!
Pan y cebolla.*

*¡Vamos, muchachos,
a la Marina
a comer pan con sardinas!*

*Toco, toco, toco, toco,
ivejigante come coco!*

3. **Kiko Coquí** (1975) es una colección de cuentos bellamente ilustrados por Neil Román. El héroe de estos cuentos descende del coquí, simbólico batracio de Puerto Rico que prefiere residir cerca de las charcas y las bromelias. Kiko Coquí nació en el Yunque, monte ubicado en la Sierra de Luquillo donde también abundan las cotorras.

Carmen Alicia describe el ambiente geográfico y busca la raíz indígena del lugar. El relato de las aventuras de Kiko Coquí desde el Yunque a Nueva York es muy original y divertido. El estilo es sencillo, ameno y ligeramente poético. Tiene sentido de humor y es muy dramático con sus admiraciones y frecuentes diálogos.

De vez en cuando la autora sorprende al lector con un poemita para dar énfasis o variedad al relato:

*a) Se está haciendo tarde ya
y Tito no se despierta.
No lo vamos a dejar,*

*pero yo quiero llegar
temprano a Fortaleza.*

*b) – Kiko, Kiko, Kiko,
hijo, hijo mío...
¡Qué feliz me siento
de que estés de nuevo
aquí en Puerto Rico!*

4. Los amigos del Tío Santiago (1975), ilustrado artísticamente por Ernesto Ramos Nieves, refleja parte de la vida real del campesino puertorriqueño. Aunque la autora no incluye poesía, el cuento es muy tierno y edificante. Se destaca por su valor ecológico: la forma en que los sapos y las ranas ayudan al saneamiento de las zonas rurales, ya que gran parte de su alimento se compone de insectos.

El relato, bellamente editado a colores, trata de una familia de sapos: Juana la Rana, Sapo Sarapo y sus hijos Juanita, Sarapito, Pacita y Crocró. Vivían en una charca que fue visitada por un fumigador que perseguía a los insectos. La madre Juana le enseñó a sus hijos cómo protegerse del insecticida metiéndose en el agua. Los sapos y ranas se multiplicaron y consumieron tantos insectos que no fue necesaria otra visita del fumigador.

5. Tina visita a Puerto Rico (1977), profusamente ilustrado por Manuel Rodríguez, es otra colección de cuentos inspirados en Tina, una lagartija personificada.

Carmen Alicia inicia el libro con una carta dirigida a los niños. En ella presenta a Tina, que “no es una lagartija cualquiera”, pues tiene un poco de verdad y un poco de fantasía. Tina visita algunos pueblos de la Isla y a través de sus experiencias, nuestros niños en Nueva York conocen esos lugares con su historia, geografía, fauna y flora.

El propósito de la autora es que los niños conozcan su herencia cultural y se identifiquen con su patria. La serie no incluye poesía, pero el maestro puede usar poemas de otros autores relacionados con los temas en estudio. Ejemplos:

El Yunque de Luquillo – Luis Lloréns Torres

Las golondrinas (San Germán) – Francisco Matos Paoli

La Tierruca – Virgilio Dávila
Música taína – Isabel Freire de Matos
Güiro – Francisco Manrique Cabrera

6. Tolón: el gatito glotón (1977), ilustrado por Idalia Rosario y Ernesto Ramos, es un cuento propio para niños menores. Tolón es un imantador de niños: bello, tierno, juguetón. Y el cuento ha sido muy bien acogido por los niños.

Teresita tenía un gatito negro y sus amigos jugaban con él. Pero un día el muy glotón se comió el pescado que Doña Lola, la mamá de Teresita, había frito para la cena. La señora lo rechazó de inmediato. ¿Cómo solucionar el problema en bien de Tolón?

Los niños pensaron que Rolandito podría cuidarlo. Como su padre era pescador, nunca le faltaría pescado para su cena. Y así sucedió.

Carmen Alicia incorporó al texto unos poemas cortos y humorísticos que hacen el cuento más divertido para los niños. Ejemplos:

*¡Le puse por nombre Tolón,
 porque Tolón
 suena redondo
 como un balón!*

... ..

*Una, dos, tres, cuatro
 ruedas de pescado
 desaparecieron
 como por encanto.*

... ..

*Como ya había comido
 hasta llenar bien su panza
 Tolón volvió muy tranquilo
 a salir por la ventana.*

... ..

*Y Tolón
 vivió feliz y gordito
 muchos, muchos, muchos años,
 en casa de Rolandito.*

