

f^orumⁱ

XXVII

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO



forum^{xxvii}

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO EN ARECIBO

2019-2020
ISSN 2577-1663

Forum, revista de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo, es una publicación anual arbitrada que acepta estudios recientes y debates sobre la literatura, las humanidades y las ciencias sociales en sus contextos histórico y social, al igual que investigaciones científicas y académicas. Acepta también trabajos creativos.

Pueden enviar sus trabajos para consideración
de la Junta Editora a la siguiente dirección:
forum.arecibo@upr.edu

Las normas de publicación se encuentran en
<http://forum.upra.edu/instrucciones-para-el-envio-de-colaboraciones/>
Al someter un trabajo a FORUM la Junta Editora presume la aceptación de las normas y su
interés en su eventual publicación.

FORUM

VOL XXVII

Dr. Jorge Haddock Acevedo
Presidente, Universidad de Puerto Rico
Dr. Carlos Andújar Rojas
Rector, Universidad de Puerto Rico en Arecibo
Dra. Weyna Quiñones Castillo
Decana de Asuntos Académicos

DIRECTORA DE FORUM:

Rebeca Franqui Rosario

JUNTA EDITORA

Jane Alberdeston Coralín
Carlos D. Altagracia Espada
Ricardo Infante Castillo
Yazmín Pérez Torres
Marilyn Ríos Soto

Fotografía de la portada: Rebeca Franqui Rosario
@Derechos reservados FORUM 2020

PUBLICACIÓN ANUAL

ISSN 2577-1663

Las opiniones expresadas en FORUM son responsabilidad de los autores y no
responden, necesariamente, a la opinión de la Institución, ni de la Junta Editora.

Sometido ante la Comisión Estatal de Elecciones
CEE-SA-2020-7518

JUNTA ASESORA DE FORUM

Daniel R. Altschuler
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PUERTO RICO

Juan Félix Burotto Pinto
Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, CHILE

Debra Castillo
Cornell University, New York

Carlos Aníbal Degrossi
Universidad de Buenos Aires, ARGENTINA

Gloria Prosper
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PUERTO RICO

Mario A. Rojas
The Catholic University of America, Washington, D. C., EE.UU.

Fátima Serra
Salem State College, Massachusetts, EE.UU.

Gabriela Tineo
Universidad de Mar del Plata, ARGENTINA

Ana Yábar Sterling
Universidad Complutense de Madrid, ESPAÑA

Adelso Yáñez
University of Otago, NEW ZEALAND

TABLA DE CONTENIDO

INVESTIGACIÓN

1

José Antonio Fonseca Delgado

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

26

Leticia Franqui Rosario

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en *Página en blanco y stacatto*.

49

Edil González Carmona

El aleph de Borges y la luna de Lugones

72

Luis A. González Pérez

Aspectos biológicos neurológicos en la lógica de Dewey

93

Eduardo Ortiz Maldonado

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejigueras heroicas en *Cuarentena y otras pejigueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

111

José J. Rodríguez Vázquez

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

RESEÑA

137

Edgardo E. Ramírez Rivera

Reseña de *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530* de Francisco Moscoso

CREACIÓN

144

Andrés Guzmán Díaz

Mi mejor amiga

148

Miguel A. Hernández Delgado

Amor quijotesco

151

Natasha Sagardía Beltrán de Heredia

Blancanieves en Nueva York

COLABORADORES

153

INVESTIGACIÓN

La programación televisiva como proceso comunicativo,
práctica profesional y campo de investigación académica

José A Fonseca Delgado

Facultat de Comunicació Audiovisual i Publicidad
Universitat Autònoma de Barcelona
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: Este artículo se propone un acercamiento teórico general a la programación televisiva desde una dimensión como *proceso comunicativo, práctica profesional, la aportación de los géneros y en el campo de la investigación académica*. Los principales componentes que constituyen la programación de televisión la conforman y definen dentro de la industria televisiva son: la parrilla de programación, las estrategias, las franjas de horarios y los contenidos. Como último componente, y no menos importante, debemos incluir la figura del programador en la elaboración de la parrilla de programación y su importancia como profesional dentro de una cadena de televisión. Este acercamiento no pierde de vista las diferencias entre los modelos televisivos privados y públicos ni el modo particular en el cual ellos influyen en el proceso de programación televisiva.

PALABRAS CLAVE: Programación televisiva, industria televisiva, programador, parrilla de programación, estrategias franjas de horarios

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

Este artículo se propone un acercamiento teórico general a la programación televisiva desde una dimensión como *proceso comunicativo, práctica profesional, la aportación de los géneros y en el campo de la investigación académica*. Los principales componentes que constituyen la programación de televisión la conforman y definen dentro de la industria televisiva son: la parrilla de programación, las estrategias, las franjas de horarios y los contenidos. Como último componente, y no menos importante, debemos incluir la figura del programador en la elaboración de la parrilla de programación y su importancia como profesional dentro de una cadena de televisión. Este acercamiento no pierde de vista las diferencias entre los modelos televisivos privados y públicos ni el modo particular en el cual ellos influyen en el proceso de programación televisiva.

Como es sabido, el proceso de programación no es solitario ni aislado. La programación permite la selección de diversos programas y su ubicación hasta su emisión final por parte de la cadena de televisión (Westphalen y Pyñuel, 1993). Permite también que sea el programador quien “utilice la suma de las reglas o procedimientos para ordenar adecuadamente el tiempo y espacio las distintas unidades programáticas” (Benito, 1991, p.118). Para desarrollar la programación se requiere el uso “de análisis cuantitativos y cualitativos al igual que nociones de economía que faciliten conocer la audiencia” (Contreras y Palacios, 2003, p.27). En su proceso de creación y desarrollo, la programación se nutre de investigación, contenido, audiencia, cultura y publicidad. Cada una de estas partes sientan las bases para la organización final de unos contenidos

que han sido preparados teniendo en mente una audiencia específica; audiencia que ha sido analizada y definida con anticipación.

El concepto de *parrilla de programación* nace del vocablo norteamericano “*programme*” y “*schedule*”, aunque la programación como proceso es más complejo que estos términos. Como bien observan Contreras y Palacios (2003), parte del concepto de la programación incluye aspectos relacionados con la “cultura, costumbres y hábitos sociales” (p. 27). Es importante tener en cuenta que la programación televisiva va más allá de “seleccionar (*choosing*) y programar (*scheduling*) contenidos televisivos”. Actualmente el concepto programación, resaltan Eastman y Ferguson (2006), es “amplio y complejo; que incluye diversos medios de comunicación: radio, televisión, cable, satélite e Internet” (p. 2).

El término *schedule* es mucho más abarcador que programación o rejilla ya que este término incluye “lista–horarios-programas-” (Bustamante, 2004). Bustamante explica que en Italia durante los años 70 se utilizó el término *palinesto* para describir el concepto de programación. Según Bustamante, el concepto *palinesto* se define como “la inserción de programas de todo tipo como simples materias o productos semi-elaborados que eventualmente dará la suma total de los componentes” (p. 93). La conformación de la programación presentará diferencias según se trate del modelo público del privado-comercial; o al menos es así a nivel teórico, aunque la multiplicidad de distintos modelos de televisión pública supone también un acercamiento diverso a esta concepción.

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

En la televisión comercial, la programación “es un proceso económico que permite emitir diversos contenidos a cambio de una financiación por medio de la publicidad”. Dicho proceso incluye una “negociación entre la cadena y la audiencia, donde la cadena desarrolla, produce, distribuye y emite una programación con el único objetivo de una ganancia económica” (Perinbinonosoff, Gross y Gross, 2005). Por el contrario, la financiación de la televisión pública proviene del gobierno, del sector privado, de las cuotas de las afiliadas y de la aportación por parte de los telespectadores (Perinbinonosoff, Gross y Gross, 2005).

En los Estados Unidos la televisión adoptó de la radio el modelo del *patrocinio*: “esto significó que cada hora se asociara con marcas, empresas o compañías que patrocinaban un programa” (Gross, Gross y Perebinosoff, 2005, p.5). Durante muchos años, la fórmula del patrocinio funcionó, hasta que un escándalo en el programa de televisión *Quiz Show* destapó serias irregularidades entre los patrocinadores y un concursante (Gross, Gross y Perinbinonosoff, 2005; Contreras y Palacios, 2003). A la misma vez existía un claro problema de sostenimiento económico del patrocinio y de conflicto de intereses entre patrocinadores y empresas.

Para el 1959, las cadenas estadounidenses tomaron el control de la programación al desarrollar y producir sus contenidos y al vender períodos de tiempo dentro de la programación. De esta forma la publicidad se encargaría de financiar la programación en lugar de patrocinarla. Como resultado de esta decisión, un año más tarde “la televisión comercial comenzó a cobrar los espacios de la publicidad según los índices de audiencias (ratings)” (Gross, Gross y Perinbinonosoff, 2005, p.11).

Ambos elementos cambiaron la manera de programar en la televisión comercial de los Estados Unidos y fueron muy significativos “al marcar las pautas en proceso de desarrollo y organización de la programación televisiva” (Gross, Gross y Perinbinonosoff, 2005, p. 11).

Por el contrario, el modelo público europeo surge como un “proyecto de educación cultural y popular basada en un contrato de comunicación pedagógica en la cual los telespectadores constituían una gran clase y en donde los profesionales de la televisión serían los nuevos maestros” (Rincón, 2006, p.168). Sin embargo, este modelo de corte pedagógico y cultural que ha sido llamado de “paleo-televisión” (Cortés, 1999) carecía de organización en su estructura de programación al igual que de estrategias de programación a la hora de organizar los contenidos. En contraste con el modelo privado estadounidense, en el modelo público europeo la publicidad y los índices de audiencia no eran importantes para el desarrollo de estrategias de programación.

Durante los años 80, en Europa se produce la desregulación por parte del Estado, “a partir del cual se inicia la privatización de las cadenas de televisión en Europa” (Bustamante, 2004, p.47). La desregulación establece una segunda generación audiovisual conocida como *televisión de masas* que abrirá el camino hacia la *neo-televisión* (p. 47). La *neo-televisión* se caracterizará por la competencia entre las cadenas de televisión por conseguir audiencia y por promover la venta de espacios publicitarios dentro de la programación televisiva. Como consecuencia esto redundará en otra entrada de dinero y, en algunos casos, en el principal apoyo de la cadena (Cortés, 1999).

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

El modelo de televisión comercial y el modelo de televisión pública han coexistido en la industria televisiva desde el siglo pasado. Desde un principio Estados Unidos adoptó y desarrolló el modelo comercial como referente en su industria televisiva y con el paso de los años ese modelo ha emigrado a casi todo el mundo. Además, dentro de la industria televisiva actual coexisten otros modelos televisivos que son definidos como televisión religiosa, televisión cultural, televisión por pago, televisión por satélite y televisión por Internet. También, existen modelos televisivos que emiten una programación generalizada especializada, a la carta o de pago. Sin embargo, desde sus comienzos el modelo de televisión privada ha tenido muy clara su visión de televisión comercial al desarrollar una parrilla de programación cuyos contenidos están acorde a los gustos de una audiencia determinada, y parten de un objetivo muy definido: “distribuir a domicilio un producto audiovisual” (Bustamante, 2004, p. 73).

Como “proceso comunicativo” que expresa la “narrativa visual de la cadena” (Cebrián Herreros, 1998) y que establece su “cuerpo de organización” (Contreras y Palacios, 2003, p.53), la programación constituye una organización de contenidos que combina las estructuras que organizan la televisión y se dirigen a una audiencia concreta de mujeres, hombres, jóvenes y niños” (p. 38). Dentro de su política de programación, las cadenas de televisión apuntan Piñuel y Raigada (1995) mantienen una “emisión continua de contenidos al telespectador día a día, hora a hora, semana a semana y temporada a temporada” (p.195). Por

consiguiente, la audiencia tiene acceso todo el tiempo a una programación que no concluye en ningún momento.

Asimismo, la programación que ofrecen las diversas cadenas permite que los telespectadores construyan su propia parrilla a partir de su tiempo disponible. Teniendo en consideración que los contenidos se ofrecen durante 24 horas, la programación se convierte en “espectáculo audiovisual permanente” (Contreras y Palacios, 2003, p.27). Por consiguiente, la programación, subrayan Le Diberder y Coste-Cerdan (1995), “es la construcción de la oferta de la cadena y la vinculación con sus telespectadores” (p. 55). Por medio de la programación “la cadena define sus características específicas que son distribuidas en las diversas franjas de horario que a su vez se reflejan en la audiencia” (Gómez Escalonilla, 2003), y se convierten así en un proceso de ida y vuelta.

Para Bustamante (2003), la complejidad de la rejilla o parrilla de programación vas más allá que “insertar los programas de acuerdo con el tiempo cotidiano y contribuye a recrearlo” (p. 95). Subraya, además, que la rejilla se define a partir de la “racionalidad financiera” en lugar de ordenar por sí sola un flujo de imágenes. Esta crítica es de suma importancia, ya que establece que el elemento financiero es el que define la programación, aunque en diversas ocasiones la construcción de la parrilla no lo refleja como parte del complicado proceso de programación. Por otro lado, plantea que dentro de la continuidad temporal de la rejilla de programación existen múltiples mercados, por lo cual la cadena guarda sus propias reglas y costos al diseñar la rejilla del *prime time*.

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

Como profesional en la industria televisiva, el programador es una figura importante y tiene el reto de desarrollar una parrilla de programación en la que armonicen los contenidos y las franjas de horarios. La parrilla o rejilla en el sentido estricto del lenguaje profesional se refiere, según Gómez Escalonilla (2003), a la “materialización por escrito de la planificación diaria de espacios de tiempos de emisión de la cadena” (p. 13). Es una tarea que lleva a cabo el programador, quien va “rellenando los diversos apartados de la *plantilla* con los diversos contenidos de acuerdo con las franjas de horarios y que finalmente es utilizada como “sinónimo de programación” (p. 13). Por esta razón, el rol del programador no es “producir programas para la audiencia, sino el adecuar los contenidos en las franjas de horarios y llegar a la audiencia meta” (Contreras y Palacios, 2003, p. 30). Contreras y Palacios (2003) añaden que un programador que logre armonizar todos los componentes, elementos y técnicas dentro de una misma parrilla de programación consigue el objetivo deseado por todas las cadenas de televisión: la audiencia (p. 147).

Debido a que la audiencia no siempre está disponible a la misma hora, ni con la misma frecuencia, ni siempre tiene las mismas preferencias televisivas, para un programador es importante y determinante lograr la correlación final con la audiencia. De allí a que cada programador prepare y desarrolle la programación televisiva de “acuerdo a una audiencia, sus hábitos de consumo y cómo se comporta frente a la pantalla de su televisor” (Piñuel Raigada y Gaitán Moya, 1995, p. 119).

El programador posee varios instrumentos que le permiten conocer la audiencia y sus preferencias. Por ejemplo, los estudios demográficos permiten conocer las preferencias de la audiencia de forma que al seleccionar los contenidos haya una conexión entre audiencia estudiada y contenidos. Además, “la interpretación de los índices de audiencia (*ratings*) brinda la oportunidad de determinar y obtener la información (*feedback*) que determina el éxito o el fracaso de la programación” (Craft, Leigh y Godfrey, 2001, p. 183-184). Por otro lado, las estrategias de programación permiten que la cadena y el programador las utilicen como técnicas para debilitar la oferta de las otras cadenas. Estas estrategias se originan en la televisión comercial de los Estados Unidos como estrategias de competencia entre las cadenas por el control de la audiencia (Perinbinonosoff, Gross y Gross, 2005, p. 6).

Las estrategias de programación deben ajustarse a los “horarios, y contenidos con el fin de maximizar la mayor cantidad de telespectadores”. Por ende, la cadena en principio debe conjugar la “disponibilidad de los espectadores con el acervo de programas disponibles (emisiones directas o emisiones enlatadas, de ficción o de espectáculos en vivo) y las técnicas” (Piñuel Raigada y Gaitán Moya 1995, p. 120). Para lograr ello, el programador en conjunto con su equipo de trabajo implementa de forma estratégica aquellas técnicas que mejor le convienen a la cadena y que le permitan desestabilizar a la competencia (Bielby y Bielby, 2003, p. 574). Conforme las estrategias han evolucionado en los modelos televisivos, su uso eficiente constituye un reto para el programador quien, para ganar audiencia, deberá utilizarlas cada día según su mejor criterio.

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

Aunque en algunas ocasiones la programación como proceso quede reducida en los contenidos, en las franjas de horarios y en las estrategias, el proceso de programar está atado también al marco social, económico, cultural y político del país. Por lo cual, las tendencias y cambios en el proceso de la programación la han convertido en un fenómeno complejo que genera un análisis y estudio constante por parte de programadores, cadenas, críticos e investigadores.

En los años 70, Raymond Williams (1974) marcó un hito en este sentido al proponernos dejar de pensar en la programación como “simples segmentos”, de carácter “abstracto y estático” y a analizarla como un “flujo continuo”. Según él, la programación es “programas en secuencia de flujo” al contrario del concepto siempre ejemplificado sobre la programación como “unidades discretas”. De esta manera, a través del concepto del “flujo televisivo”, propuso una nueva forma de mirar la televisión, “el *flow* es realmente lo que destaca y define las características de la televisión paralelamente con las tecnologías y las formas culturales”. Es un “flujo planificado, y definido por la tecnología y la forma cultural”, en el cual “los fragmentos de un programa en la televisión, las pausas y las interrupciones forman parte de ese flujo que en lo absoluto no es casualidad, al contrario, forma parte de la programación “declarada”.

Algunas investigaciones relacionadas con la programación de televisión están conformadas por diversos estudios epistemológicos y analíticos que se enmarcan en contenidos, audiencias y discurso televisivo (Callejo Gallego, 1995). Asimismo, Cassetti y di Chio (1997) subrayan que las diversas técnicas empleadas para sus estudios e investigaciones

nos ofrecen diversas teorías y perspectivas de entre las cuales podemos considerar “la oferta televisiva” (20). El análisis de la oferta televisiva se puede dimensionar de varias maneras: los análisis de los programas, sus contenidos, su estructura y su funcionamiento comunicativo. En el análisis de la programación, el flujo de las transmisiones o emisiones se encarga de organizar los programas de las parrillas. Por su parte, el estudio de la lógica global preside la realización de los programas y su coordinación dentro de una línea editorial específica y el análisis del mercado de los productos televisivos se encarga de relacionar el campo del espectáculo y de la comunicación, en general.

Con el objetivo de conocer los gustos y las preferencias de la audiencia, se le presenta una parrilla o programación apropiada a su gusto o estilo de vida. Para llegar a unos resultados precisos se divide y segmenta a la audiencia de acuerdo con su edad, sexo, nivel económico, nivel social y profesional. Luego de realizar diversos estudios, la televisión, como empresa, ofrece a los anunciantes una cantidad de personas como “un número” de televidentes que sintonizarán su programación. Tanto la televisión como la publicidad han utilizado los estudios demográficos a la hora de diseñar la programación. Los estudios cuantitativos a través de los audímetros u otros aparatos recogen los momentos en que se ve la televisión o está encendida. Además, se utiliza el diario y la entrevista como instrumentos para conocer las prácticas de las vivencias de los usuarios en la televisión. Para los programadores y las cadenas “el tiempo invertido por el telespectador es el factor más importante para medir la

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

eficacia de su programación y vender los espacios a los anunciantes” (Cassetti y di Chio, 1997, p.21).

La programación y su proceso de construcción y emisión han permitido que un grupo de investigación dirigido por Emili Prado clasifique y realice un análisis de contenidos en la programación televisiva de Europa y los Estados Unidos. Las investigaciones del Observatorio Permanente de la Televisión en Europa (*Euromonitor*, 1988) y del Observatorio Permanente de la Televisión en Norteamérica (*USAMONITOR*, 1996) dieron cuenta de que algunas tipologías poseen una hibridación de varios géneros. Uno de los que más atención e interés ha suscitado es el macro-género del *info-show* (para algunos conocidos como el *infotainment*). Según Emili Prado (2002), el *info-show*, “deriva su atractivo por bajo costo de producción para las cadenas ante los altos costos de otros macro-géneros como la ficción e información” (374). Por tal motivo, añade Prado, es que cadenas como CBS, NBC y ABC optaron por reemplazar los géneros del entretenimiento, en especial la ficción, por el *info-show* por su bajo costo de producción y su éxito de audiencia en los Estados Unidos.

La aportación de los géneros en la televisión se fundamenta en su evolución e importancia en la construcción de la programación televisiva. Perinbinonosoff, Gross y Gross (2005) sostienen que, durante los primeros años, en la televisión de los Estados Unidos se estableció un precedente al adoptar los formatos de la radio a la pantalla del televisor. Además, las primeras producciones dramáticas para la televisión en la década de los años 50 son recordada como “*golden age drama*” tiempo

cuando producir programas para la televisión era como “*theather in home*” (p. 6). Este formato sería el mercado ideal para que las grandes corporaciones estadounidenses pudieran promocionar sus productos frente a la audiencia.

Luego de la post-guerra, en las cadenas televisivas estadounidenses se comenzó a observar un aumento en la publicidad (Sterling y Kittross, 2002). Inmediatamente después, apunta Bertrand (1992) comienzan las emisiones en todo el país y las cadenas televisivas comienzan a emitir las grandes producciones de Hollywood. De esta manera, apuntan Sterling y Kittross (2002), los contenidos informativos, de entretenimiento y las películas conformaron los formatos de la televisión estadounidense de la post guerra. Ya para el 1970, los formatos emitidos en la programación televisiva eran los *talk shows*, entrevistas y debates.

No obstante, será a partir de los años 80 que surja en la televisión estadounidense el género del *reality show*, entendido, según Sterling y Kittross (2002) como aquel que “logra que personas comunes cobren relevancia ante el protagonismo de sus vidas en la pantalla”. Desde hace varios años en la industria televisiva estadounidense se utilizan los términos *formats* y *genre* para describir los programas en las cadenas de televisión, cable y satélite. Sin embargo, los formatos se organizan a partir “de una clasificación establecida desde que se trasladó de manera mecánica, las categorías de análisis propias de la lingüística al análisis fílmico-televisivo” (Amigo Latorre, 2006).

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

Los géneros televisivos que se producen y se emiten en las cadenas de televisión discurren u oscilan desde los deportes, ficción (series, películas, telenovelas, comedias), *show* (variedades, musicales), juegos y concursos, informativos (noticias, documentales), infantiles (*cartoons*), juveniles y religiosos. Existen en la televisión de pago canales especializados como el *food y golf network* y el *womens channel*, lo que demuestra que cada día aumenta el número de canales especializados en la oferta televisiva. Según Lochard y Boyer (1995):

Un género es en la televisión, como en otras prácticas culturales, un medio para establecer con el destinatario, un contrato de lectura que enmarque su actitud de recepción, pero también de manera retroactiva, el trabajo de producción de mensajes emitidos. Incluso cuando el telespectador no es consciente de ello, el adopta, después de un recorrido de los índices del peritexto (anuncios, genéricos, etc.), o del texto mismo (verbal, visual, sonoro), una posición de lectura que orienta, en virtud de un acuerdo implícito, sus expectativas y sus actitudes. (100)

En el medio de la industria televisiva, los programadores, críticos, investigadores y telespectadores suelen utilizar indistintamente el término contenidos para referirse de igual forma al concepto de los géneros televisivos. Además, cada uno ofrece un significado y clasificación de los contenidos desde su propia perspectiva. Según Amigo Latorre (2002, 2006), la diversidad de criterios en la clasificación de los géneros televisivos se observa desde cinco puntos de referencia: las lógicas

profesionales, la actividad de la producción, el telespectador, la regulación y la investigación académica.

Observa Amigo Latorre que para los profesionales el objetivo principal “es optimizar la producción y una forma de fidelizar la audiencia”, por su parte la actividad de la producción, “estandariza los contenidos de forma que tenga sentido ante el telespectador”. La clasificación de géneros televisivos en el telespectador, “les permite construir el sentido de los programas televisivos y una denominación genérica a los contenidos”.

La regulación, por su parte, “tiene objetivo el controlar desde el exterior al medio como una actividad en la sociedad”. Para la investigación académica, “varios factores determinan la clasificación entre los que se encuentran estos son; el telespectador, la publicidad, los productores de contenidos, los gerentes y el director de programación” (Amigo Latorre, 2002). Por otro lado, si bien las películas y el largometraje fueron en principio productos concebidos para el cine, durante los años se fueron adaptando a la pantalla del televisor, aunque “la ficción televisiva ha desplazado las películas de los horarios del prime time en Estados Unidos y muchos países de Europa y Latinoamérica” (Bustamante, 1999, p.113). Nos explica Bustamante que la ficción televisiva es una “extrema selección y adecuación al mercado de la tradición estadounidense bien conocida, miles de pilotos y mediando numerosas pruebas en donde la mayor parte fracasan en la primera temporada” (p. 113).

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

Para Williams (1990), los orígenes de los *forms* en la televisión proceden de la literatura, el cine y la radio. Desde sus comienzos el cine y la radio han adaptado obras literarias a sus medios. El drama televisivo como *forms* tiene sus inicios en las adaptaciones literarias de cuentos, obras de teatro y la novela. Williams (1990) explica que el serial como *forms* es más familiar ya que se divide en relatos dramatizados de varios episodios o capítulos. De otro lado, las series tienen como precedentes la ficción del Siglo XVIII y XIX en las categorías de: historias de detectives, oeste, e infantiles. Asimismo, asegura Williams, que las sociedades de Estados Unidos y Europa pueden pasar días, semanas, años o la vida entera mirando regularmente las historias dramáticas de la televisión.

Las cadenas de televisión pueden programar por semanas las series y los seriales. El serial se establece como un relato estructurado en episodios o capítulos y puede emitirse en cualquier orden ya que cada capítulo o episodio tiene una historia propia (conflicto central, clausura narrativa, personajes). Las series, por su parte, son relatos montados en episodios cerrados, con emisiones y número de capítulos casi ilimitado. Partiendo de las definiciones de Williams (1990), las variedades (*variety*) son espectáculos combinados “de actuaciones musicales, humor, baile y pantomima” (61). El *variety* se desarrolló en los teatros y salas de fiestas (*music halls*) de la Inglaterra del siglo XVIII y XIX. Además, el autor se refiere al *variety* como una mezcla cultural que ha sido adaptado por la televisión actual.

Por su parte, Williams define el documental (*features*) como un género heredado del cine, que se ha mantenido casi vigente en la televisión

desde su aparición. Su estructura narrativa recurre ocasionalmente a las entrevistas según el orden de importancia de las materias que se pretenden explicar y, por lo general, incluye ciertas dosis de ensayos. Los géneros educativos, añade Williams, en general tienen como objetivo una lección de una hora de duración durante la cual escuchamos y vemos la realización de ciertas actividades como, por ejemplo, una lección o clase de geografía o historia. Para finalizar, Williams también nos aporta una hibridación de géneros televisivos, al establecer el docudrama como la dramatización de acontecimiento o situaciones sociales con personas comunes llevadas a la pantalla del televisor.

El *sitcoms* y el drama continúan como los géneros de mayor crecimiento y producción por su costo de rentabilidad a largo plazo. Conocido por sus situaciones de comedia típica norteamericana, el *sitcoms* tiene sus comienzos en los Estados Unidos y es uno de los géneros de mayor atractivo y éxito entre las audiencia televisiva. Por su parte, los géneros dramáticos más populares son los investigativos, criminales y de tribunales (Perinbinonosoff, Gross y Gross, 2005; Eastman y Ferguson, 2013). No obstante, la telenovela como género ha sustituido la forma de construir la programación televisiva en las pantallas de televisión en Latinoamérica y otras partes del mundo. Observa Rincón (2006) que la telenovela también conocida como “culebrón” y “*soap opera*” tiene sus orígenes en la radio con una composición de alrededor de 100 capítulos.

Los géneros televisivos de juegos, *talk shows* y los *realities* obtienen altos índices de audiencia y a las cadenas les cuesta menos dinero producirlos. Podemos destacar que en los Estados Unidos, los géneros que

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

más éxito tienen en la programación televisiva son: drama, *sitcoms*, juegos, deportes y *realities*. Por su parte, los géneros de mayor producción y éxito en Europa son los documentales, programas culturales y los *realities*. Sin embargo, en América Latina el género que mayor interés genera en la audiencia sostiene Rincón (2006), es la telenovela o el llamado culebrón.

La televisión está llena de diversos programas que las compañías de producción han diseñado y producido para numerosos países. La comercialización de los programas televisivos observa Waisbord (2004), no es un asunto nuevo: “por décadas los programas de telerrealidad y ficción se han vendido en los mercados internacionales para llenar sus parrillas de programación con programas adaptados a las cadenas locales” (359). Ejemplo de ello, explica Trejo Delarbre, es la telenovela, el cual “es uno de los géneros más redituables en México y en el mercado mundial, así cada hora de telenovela cuesta casi 40 veces más que la mejor cotización de un programa cómico. Además de su capacidad como producto exportable a toda Latinoamérica y el mundo la hace "carta fuerte" de la programación en Latinoamérica y los Estados Unidos” (p. 114-117).

Como bien subraya Daniel Matos (2001), el éxito cada vez mayor en el desarrollo y venta de algunos géneros se debe a su producción a nivel local, a la venta de la estructura básica de la telenovela y a que el concepto, el diagrama y los caracteres principales permiten que las cadenas las adapten al mercado local. Posteriormente, los argumentos secundarios y otros caracteres se agregan hasta lograr un producto específico para cada mercado. La popularidad de algunos programas de televisión ha sido el

resultado de un ajuste dentro de la programación televisiva. Desde Hollywood, Europa y América Latina se mercadean diversos programas para que las cadenas y casas productoras independientes los produzcan a nivel local: “muchas cadenas prefieren producir sus propias series, ficción o documentales, aunque el costo de financiación sea más alto” (Waisbord, 2004, p. 369). Por el contrario, los programas de bajo presupuesto como los *talk shows*, las noticias y los juegos siempre son ventajosos para completar la parrilla de programación de la cadena. Sin embargo, las cadenas por lo general optan por “completar la programación con algunos programas extranjeros que al final son más económicos y rentable” (p. 369).

En la programación comercial los programas televisivos son organizados a partir de los beneficios económicos que persiga la cadena. Waisbord (2004) recalca que las preferencias de la audiencia dentro de la televisión comercial se explican con facilidad: “los costos para producir explican los cambios y decisiones de géneros en los diversos horarios” (p. 368). Las decisiones relacionadas con los géneros en la programación se miran y miden como una inversión que debe rendir un beneficio a corto y largo plazo. Esa inversión, añade, depende del hecho de que no todas las cadenas poseen las condiciones económicas para desarrollar una producción local.

A modo de síntesis, el concepto o término para definir la programación se concretiza de varios significados y formas. Es un proceso, experimentado y planificado desde las cadenas de televisión, que persigue combinar los diversos contenidos o tipologías en una misma

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

parrilla televisiva. De esta manera, las diversas franjas de horarios permiten una planificación diaria de los espacios y una selección previa de los contenidos, que serán las características propias de una cadena. Por otro lado, la parrilla de programación provee al espectador una comunicación directa de la cadena y dirigida a una audiencia determinada, lo cual se constituye en una oferta de contenidos. Su objetivo final es proveer diversos contenidos, diseñados y producidos luego de varios estudios e investigaciones, con el único fin de llegar a una audiencia en diversas franjas de horarios y mantenerla cautiva.

Para concluir podría decirse que los tiempos de establecer nuevos contenidos parecen ir desapareciendo por los altos costos de producción, de financiación y a la baja en números de telespectadores, cada vez más disputados por las diversas pantallas (tv abierta, tv por cable, tv satelital, internet). Entonces podríamos asegurar que el significado y la clasificación que le otorgamos a cada programa se derivará del proceso de la reconstrucción a nivel local que tiene en la actualidad, a su hibridación al unirse o fusionarse con otros programas existentes y/o su evolución como contenido emitido en la televisión. Finalmente, es el programador la persona responsable de vigilar que la cadena no pierda audiencia ya que esto significaría perder ganancias. Por tal motivo, como parte de las responsabilidades del programador, el riesgo corporativo de la empresa recae en su figura. Sin embargo, aunque se reconoce su importancia esta figura “se ha eliminado en algunas cadenas de televisión y se ha distribuido entre las diversas unidades o departamentos de la cadena para ahorrar dinero” (Craft, Leigh y Godfrey, 2001, p. 189).

BIBLIOGRAFÍA

- Amigo Latorre, Bernardo. 2006, 2002. “Interpretación, Cognición y Teoría de Géneros Televisivos”. *Revista CEM*. Universidad de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen, Centro De Estudios De La Comunicación. 1-27.
- Bielby, William T. y Bielby, Denise D. 2003. “Controlling Prime-Time: Organizational Concentration and Network Programming Strategies”. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. Vol. 47 Issue 4: 573-596.
- Bustamante, Enrique. 2002. *Comunicación y Cultura en la Era Digital: Industrias, Mercados y Diversidad en España*. España: Gedisa.
- Bustamante, E. y J.M. Monzoncillo. 1999. *Presente y Futuro de la Televisión Digital*. Madrid: Edipo S.A.
- Bustamante, Enrique. 2004. *La Televisión económica: financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.
- Cebrián Herreros, Mariano. 2007.” La televisión del futuro”. *Revista Mexicana de Comunicación* abril-mayo Vol. 19:104.
- Callejo Gallejo, Javier. 1995. *La audiencia activa: el consumo televisivo, discursos y estrategias*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas CIS.
- Cassetti, Francesco y Federico Di Chio. 1999. *Análisis de la Televisión, Instrumentos, Métodos y Prácticas de Investigación*. Barcelona: Paídos.

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

- Cebrián Herreros, Mariano. 2004. *Modelos de Televisión: Generalista, Temática y Convergentes con Internet*. España: Gedisa.
- Cebrián Herreros, Mariano. 2004. *La Información en Televisión: Obsesión Mercantil y Política*. Barcelona: Gedisa.
- Cebrián Herreros, Mariano. 1998. *Información Televisiva: Mediaciones, Contenidos, Expresión y Programación*. España: Síntesis.
- Cebrián Herreros, Mariano. 1981. *Diccionario de Televisión y Radio, Bases de una Delimitación Terminológica*. España: Alambra.
- Cortés, José A. 1999. *La estrategia de la seducción. La programación en la Neotelevisión*. Navarra: EUNSA.
- Contreras, José Miguel y Miguel Palacio. 2003. *La Programación de Televisión*. España: Síntesis.
- Cortés Lahera, José Ángel. 2000. "Televisión de hoy, televisión de mañana". *Chasqui* 72: 28-33.
- Craft, John, Frederic Leigh y Donald G. Godfrey. 2001. *Electronic Media*. Wadsworth: Arizona State University.
- Delgado, Matilde y Fernández Quijada, David. 2007. "IPTV: estructura de mercado y tipología de la oferta en España". *Universidad Autónoma de Barcelona*. Zer 22: 413-428.
- Delgado, Matilde y Emili Prado. 2010. "La televisión generalista en la era digital. Tendencias internacionales de programación". *Telos*. julio-septiembre. 84: 52-64.
- Delgado, Matilde, Emili Prado, y Celina Navarro. 2017. "Ficción televisiva en Europa (EU5): origen, circulación de productos y puesta en parrilla." *El Profesional de la Información* 132-140.

- Dominick, Joseph R., Benny L. Sherman y Fritz Messere. 2000. *Broadcasting, Cable, the Internet and Beyond: An Introduction to Modern Electronic Media*. Fourth Edition. USA: Mc Graw Hill.
- Eastman, Susan Tyler y Douglas Ferguson. 2006. *Media Programming Strategies and Practices*. Seventh Edition. USA: Wadsworth Publishing Company.
- Eastman, Susan Tyler, Sydney W. Head y Lewis Klein. 1985. *Broadcast Cable Programming, Strategic and Practices*. USA: Wadsworth Publishing Company.
- Einstein, Mara. 2004. "Broadcast Network Television, 1955-2003: The Pursuit of Advertising and the Decline of Diversity". *Journal of Media Economics*. 17 (2): 145-155.
- Einstein, Mara. 2002. "Program diversity and the program selection process on broadcast network television". *FCC Media Ownership Working Group*. 2002-5: 1-54.
- Gómez-Escalonilla, Gloria. 2004. "Historia de la Programación Televisiva en España". *Revista Telos*. Julio- septiembre. 52.
- Gómez-Escalonilla, Gloria. 2003. *Programar Televisión: Análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Le Diverdeier y N. Coste-Cerdán. 1990. *Romper las Cadenas, Introducción a la post-televisión*. Barcelona: Editorial Gustavo Pili.

La programación televisiva como proceso comunicativo, práctica profesional y campo de investigación académica

- Matos, Daniel. 2001. "Transnacionalización de la Industria de la Telenovela, Referencias Territoriales, y Producción de Mercados y Representaciones de Identidades Transnacionales". *Revista Universidad Central de Venezuela*. 1-19.
- Piñuel Raigada, José L. 2002. "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido" *Estudios de Sociolingüística UCM*. 3(1).
- Piñuel Raigada, José L. y Juan A. Gaitán Moya. 1995. *Metodología General: Conocimiento Científico e Investigación en la Comunicación Social*. España: Editorial Síntesis.
- Prado, Emili y Nuria García. 2003. "La apuesta por los *Broadcasters* y por la alta definición. Panorama de la TDT en los Estados Unidos". *Telos*. Octubre-diciembre. (57).
- Prado, Emili y Amparo Huertas. 1992. "Nuevas tendencias de la programación televisiva. España: nuevos modelos de programación". *Telos*. septiembre-noviembre. (31).
- Prado, Emili. 2002. *Les Televisions locals a Catalunya: de les experiències comunitàries a les estratègies de proximitat*. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Prado, Emili. 1992. "Nuevas tendencias de la programación televisiva. Tendencias internacionales de programación televisiva". *Telos*. septiembre-noviembre. (31).
- Parado, Emili, y Matilde Delgado. 2007. "Televisión hispana en Estados Unidos. Tensiones económicas y cambios generacionales." *Telos*. enero a marzo. (70).

- Prado, Emili, Matilde Delgado, Nuria García, y Gemma Larrégola. 2005-2006. "Capítulo 3: La Televisión." En *Informe de la comunicación en Cataluña*, 63-85. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rincón, Omar. 2006. *Narrativas Mediáticas, O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. España: Gedisa Editorial.
- Sterling, Chistopher H. y Jon M. Kittross. 2002. *Stay Tuned: A History of American Broadcasting*. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates.
- Waisbord, Silvio. 2004. "MTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats". *Television & New Media*. 5 (4).
- Westphalen y Pyñuel, 1993. La dirección de comunicación Pie de Imprenta España: Sin Editorial,1993.
- Williams, Raymond. 1974. *Technology and cultural form*. New York-London: Rutledge Classics.
- Williams, Raymond. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero
en *Página en blanco y staccato*

Leticia Franqui Rosario

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey

RESUMEN: *Página en blanco y staccato* del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero es un texto de ruptura en el que abundan la reflexión sobre las definiciones tradicionales y la exploración de nuevos enfoques y continuidades históricos y literarios. En ese sentido comentaremos en un primer momento los diálogos y las distancias que establece el escritor con la tradición literaria puertorriqueña. El cuerpo del comentario será consagrado, como anticipamos, a escudriñar los relatos para desvelar la reescritura borgiana que Ramos Otero hace de la historia puertorriqueña y sus consecuencias discursivas en el mundo de la ficción.

PALABRAS CLAVE: Manuel Ramos Otero, *Página en blanco y staccato*, literatura puertorriqueña, Jorge Luis Borges, escritura borgiana

Los diálogos que el escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero establece con el escritor argentino Jorge Luis Borges adquieren una particular significación tanto en el contexto de la literatura de la diáspora como en el de la literatura insular. En el libro *Página en blanco y staccato* la escritura borgiana de Ramos Otero revela unos acercamientos distintos a la identidad puertorriqueña y a la historia nacional. La narrativa de Ramos Otero contiene unas proposiciones y unos discursos transgresores

en el interior del panorama de las letras puertorriqueñas. Ciertamente *Página en blanco y staccato* es un texto de ruptura en el que abundan la reflexión sobre las definiciones tradicionales y la exploración de nuevos enfoques y continuidades históricos y literarios. En ese sentido comentaremos en un primer momento los diálogos y las distancias que establece el escritor con la tradición literaria puertorriqueña. El cuerpo del comentario será consagrado, como anticipamos, a escudriñar los relatos para desvelar la reescritura borgiana que Ramos Otero hace de la historia puertorriqueña y sus consecuencias discursivas en el mundo de la ficción.

Los relatos de *Página en blanco y staccato* no se insertan en el espacio maniqueo del canon de la literatura puertorriqueña como lo hace, por ejemplo, la obra *La carreta* de René Marqués. La dicotomía campo / ciudad se evade y las narraciones multiplican los espacios fragmentados para confundirlos y acercarlos. Por otro lado, no perpetúan los cuentos la sociedad patriarcal-nacional y el rechazo a todo lo extranjerizante. Ramos Otero ciertamente no asume la voz campesina como portadora del discurso nacional. Sus personajes están menos definidos, aunque convergen en el tránsito, en la mezcla, en el Caribe mulato, en el sincretismo de los exilios, las conquistas y la sangre. El mar ya no será la otredad peligrosa y enajenante, sino la posibilidad del otro, de ser en la diversidad. Mientras que la emigración en relatos como “La otra isla de Puerto Rico” pierde su carácter impositivo y político, también el tratamiento nostálgico, en otros como “Vivir del cuento” se convierte el exilio en Hawái en un rescate histórico, pero también en un espacio poético. Si en Marqués (figura central de nuestras letras) los personajes son encarnaciones de tesis, en la

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y staccato

obra del manatienño son significantes abiertos que se confunden con la historia, dialogan con el mito y con la literatura. Ramos Otero, por otra parte, se aleja en cuentos como “La otra isla de Puerto Rico”, “La Heredera”, “Página en blanco y staccato” del universo hombruno de *Spiks* de Pedro Juan Soto y del estoicismo femenino de Marqués. Sus personajes son en gran parte de los relatos mujeres mezcladas, mulatas, antillanas solidarias, intrigantes revolucionarias y bastardas. Sus personajes masculinos son, en “La otra isla” y en “Página en blanco y staccato”, hombres iniciados por aquellas a la lucha y a la revuelta. Se inserta el autor puertorriqueño, en las temáticas marginales y en los postulados de base de la generación del setenta. Juan G. Gelpí en su ensayo titulado “Historia y literatura en *Página en blanco y staccato* de Manuel Ramos Otero”¹ contesta la crítica reduccionista de José Luis González y subraya la pluralidad de voces y de prácticas que coexisten en la obra de Ramos Otero. Entre estos seres marginados por las letras puertorriqueñas y la historia encontramos a las mujeres insurrectas:

¿Y cuáles son algunas de esas prácticas? Las prácticas cotidianas de las mujeres en sus momentos de insurrección a lo largo de la historia, pensemos en el texto *La otra isla de Puerto Rico*; la emigración a principios de siglo de familias puertorriqueñas de

¹ Este ensayo forma parte del volumen que recoge el ciclo de conferencias presentadas en el Primer Congreso en Torno a las Fronteras Generacionales y el Contenido de su Discurso celebrado en la U.P.R en 1996. Carmen Cazorro García de la Quintana/ Mario R. Cancel Sepúlveda *Enfoques generacionales/ Rumbos postmodernos*. Aguadilla, 1997.

clase trabajadora a Hawai; *Vivir del cuento*; la historia de las prácticas de resistencias cotidianas de las mujeres, de nuevo, a lo largo de los siglos en *Página en blanco y staccato*; y las prácticas culturales silenciadas por la cultura hegemónica tales como el espiritismo y la santería- y pensemos aquí en *La otra isla de Puerto Rico*- y también en *Página en blanco y staccato*.

Las distancias que asume la escritura de Ramos Otero en relación con la literatura insular y con sus definiciones y postulados sobre lo puertorriqueño, están íntimamente ligadas a los modelos literarios que marcan el espacio de la ficción. La lectura cervantina sin duda ha sido esencial para la orquestación del mundo ficcional de Ramos. En “La otra isla de Puerto Rico”, “La Heredera”, “Vivir del cuento”, “Página en blanco y staccato” y en el cuento metaliterario “Des-cuento” la presencia del autor en el texto, logra, como en el clásico, invertir los grados de realidad en el universo literario². A propósito de los artificios en *Don Quijote de La Mancha* (los personajes son lectores de la obra y conocen a su autor, hay una versión apócrifa que circula en el relato), y en *Hamlet* (en la trama encontramos una miniatura-espejo de la narración), Jorge Luis Borges ha

² En relación con *Don Quijote de la Mancha* y la influencia de las instancias narrativas y de la metaficción cervantina en la escritura borgiana, Eduardo Sabrovsky afirma: “Con la autorreferencia se cumple, de manera paradójica, la vocación de realismo de la literatura. Realismo, pero no de una realidad aprehendida y a la vez construída en el lenguaje, sino de lo Real como objeto de repulsión y deseo, más allá de toda inscripción.” Eduardo Sabrovsky. “Bosquejo de una ética para inmortales” *Borges studies on line. J.L Borges Center for studies and documentation*. Internet: 17/06/00

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

dicho en su ensayo “Magias parciales del Quijote”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952): “tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser sus lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.³

Ramos Otero, como Cervantes, ficcionaliza al autor-cronista al tiempo que añade una dimensión real al personaje literario. El escritor multiplica los grados de ficción en la ficción, ello posibilita la incursión en el espacio literario de la historia no-oficial. Así, pues, nos topamos en el mundo de Otero con nuevos personajes de la resistencia puertorriqueña, los Olmo Olmo, la Madame Cafolé de Luis Palés Matos, también tropezamos con la historia fantasmagórica de nuestros exiliados en Hawái (“Vivir del cuento”) y con la puesta en escena la tragedia de la burguesía cafetalera una vez los estadounidenses se adueñan del país (“La Heredera”). Sin embargo, y a pesar de la evidente influencia del clásico universal en la obra de Ramos Otero, es ante todo otro lector cervantino, precursor de las tendencias post estructuralistas, quien, insistimos, marca definitivamente la escritura del puertorriqueño.

Los juegos autobiográficos, el desdoblamiento, la presencia del libro en el libro, los aforismos, los tiempos sucesivos, la biblioteca, las fechas y personajes históricos que habitan el mundo apócrifo, las analepsis que cuales abismos, o cajas chinas, se abren sobre sí mismas, la magia (retomada desde las religiones afro-caribeñas), logran que la ficción de

³ Jorge Luis Borges. *Obras completas*, Emecé Editores, Barcelona, p.47, 1996.

Ramos Otero se incorpore a la escritura infinita⁴ y abierta de Jorge Luis Borges. Emir Rodríguez Monegal en el clásico *Borges por él mismo*⁵ a propósito de la concepción de la literatura en Borges, señala que:

La literatura se convierte así para Borges en la fabricación de un texto que es, realmente, un palimpsesto. Cada texto “original” reenvía, por medio de alusiones explícitas o no, por la parodia o la cita o la imitación, a otros textos. Cada texto es un campo magnético en que se encuentran y dialogan otros textos. El lector, al ejercer su oficio de consumidor, “recrea” el texto; es decir: lo redacta una vez más, interpolando los textos (explícitos o implícitos) de su propia experiencia literaria. No hay original porque no hay origen. Tampoco hay texto definitivo, porque no hay fin. Como dijo Borges en el pórtico a un ensayo sobre “Las

⁴ Eduardo Sabrovsky en “Bosquejo de una ética para inmortales” Borges studies on line, postula: “Un libro Absoluto, en efecto, es un libro en el que se hallan prefiguradas todas sus lecturas, interpretaciones “posibles” y que, por ende, se comenta a sí mismo. De la misma manera ciertos relatos de Borges (*El inmortal*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* entre otros) incluyen sus comentarios en postdatas que, literalmente, están “postdatadas”, es decir datadas con posterioridad a su data (fecha) de publicación. De esta manera el comentario borgiano se instala en una suerte de presente intemporal del cual nosotros, sus lectores, con nuestras lecturas e interpretaciones, somos parte. La ficción borgiana aspira a prefigurar a sus lectores, de la misma manera como algún texto de Whitman (“Salut au monde”) postula, según anota el propio Borges, la inmortalidad del poeta mediante el recurso de confundirse con “cada futuro lector” y dialogar en el poema con el otro, con Whitman (¿Qué oyes Walt Whitman?)” (...)

⁵ Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Monte Avila Editores. Caracas, 1980. pp.30.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en *Página en blanco y stacatto*

versiones homéricas”, luego recogido en *Discusión* (1932): “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

Manuel Ramos Otero retoma estos postulados y construye con ellos un discurso trasgresor y liberador. El exilio de sí mismo, que en Borges persigue un origen vedado dada su condición excéntrica *vis à vis* Europa, en Ramos Otero, colonizado y homosexual, busca una identidad profunda que le permita ser en el “otro”, a través del desnudamiento y la ficcionalización de la historia prohibida y silenciada del país y de la orientación homosexual. De allí, la relación estrecha entre homoerotismo, travestismo y rescate de la memoria en cuentos como “La Heredera”, “Página en blanco y staccato” y en la ficción totalizadora “Des-cuento”. Un acercamiento formal a los relatos nos parece entonces, no puede prescindir de una reflexión sobre la prosa borgiana.

La poética narrativa de Borges, de la cual Ramos Otero se nutre, *c'est avant toute chose de l'intertextualité*⁶. La prosa borgiana se constituye a partir de un tejido de referencias literarias que remiten a un concepto de la Literatura en tanto que espacio integral, totalidad y continuidad de las posibilidades semánticas del lenguaje. El libro, en los relatos del argentino, no puede agotarse, este representa en el espacio simbólico un eje, un cruce entre innumerables y diferentes relaciones. La

⁶ Intertextualidad: noción introducida por J. Kristeva (*Recherches pour une sémanalyse*, 1969) para designar las relaciones que un texto literario mantiene con otro texto: acercamientos explícitos o implícitos, conscientes o inconscientes.

historia, el mito, la religión, la filosofía, la ideología, pasan por el texto y tejen no solo una escritura, sino también una lectura. En Ramos Otero la intertextualidad borgiana sirve para presentarnos la otra cara de la historia puertorriqueña. En los cuentos “La otra isla de Puerto Rico” y “Vivir del cuento” los testimonios de la oralidad juegan un papel central para la conformación de la escritura y de la identidad. En la oralidad se inscriben los mitos, los secretos y los cuentos censurados por la historia. Estos permiten y se nutren de una diversidad de voces y de perspectivas que multiplican las lecturas posibles de la historia puertorriqueña.

Para Borges, “el libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”.⁷ Los libros en la ficción de Ramos Otero, las *Memorias* de Don José Ulbaldo, las ficciones de Doña Liboria, la metaficción, sirven para confundir los individuos con la isla y para contar a manera de autobiografía y de rumor la historia prohibida, ahora mitificada por la escritura, de las resistencias y las complicidades. La presencia de lo autobiográfico y los juegos metaficcionales son para Arnaldo Cruz- Malavé parte fundamental de la narrativa de Ramos Otero:

La autobiografía como punto de referencia obligado de la cuentística de Ramos Otero obedece, como hemos visto, no tanto a un intento de revelar un yo profundo, un yo verdadero, sino a un

⁷ Nota sobre (hacia) Bernard Shaw citado por Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis*, Gredos, Madrid 1995.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

intento de indagación y cuestionamiento del yo, de su autoridad para originar y dotar de sentido el texto. Así como ha señalado Linda Hutcheon en relación con relación con la literatura de la metaficción o lo que ella llama la “narrativa narcisista”, en la cuentística de Ramos Otero este cuestionamiento se manifiesta, por un lado, en el desplazamiento y dispersión del yo hacia las relaciones que sustentan la escritura; hacia la relación, por ejemplo, entre el autor y la lectora, el autor y sus personajes, el autor y sus precursores. Se manifiesta también, por otro, en la subversión del género que cuenta, en su doble acepción; en la anulación del yo paterno que escribe y de la metáfora fálica que fundamenta su escritura.⁸

En *Página en blanco y staccato* un narrador borgiano se adentra en los textos para mostrar sus hechuras y para contar la historia olvidada del país, digna de cuenteros. Lo individual y lo colectivo se confunden, los elementos autobiográficos se entremezclan con la narrativa y la identidad se pretende construir en el otro fragmentado. La lectura, la interpretación, la apariencia, sabemos, substituyen en Borges la realidad de las obras.⁹ La

⁸ Cruz-Malavé, *Para virar al macho: La autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero* en Revista Iberoamericana. Vol. LIX Enero-Junio 1993 Núms.162-163. pp.262-63

⁹ Rodríguez Monegal en alusión a la clasificación “realista” que se les ha impuesto a cuentos como “Emma Zunz” nos aclara que “la visión de la realidad que configura [este] cuento y lo justifica retóricamente es de la misma estirpe que la de los cuentos fantásticos. [...] La verdad (sustancial) que Borges persigue no es la del realismo sino la de una metaforización de la realidad por la cual una acción

literatura de Ramos Otero, en revancha, ocupa y delata el vacío histórico. Las voces y las miradas populares, contradictorias y múltiples se instalan en el espacio literario para crear un mito que reivindique la memoria colectiva. En la prosa borgiana la Historia y el individuo, cual dos encajes de “mundillos” inacabados y cambiantes, descodifican diferentemente los significantes intemporales del texto cada vez que se encuentran en el acto de lectura. En “La otra isla de Puerto Rico” así como en “Vivir del cuento” y “Página en blanco y staccato” el personaje del autor es lector e inventor de una historia aún sin escribir, sus notas al calce son los pocos datos históricos y literarios que se han salvado del olvido insular.

La multiplicidad de puntos de vista, por otro lado, no funciona como en Borges para develar el vacío detrás del símbolo, las mascaradas

cometida por un hombre (el marinero) sirve para castigar a otro hombre (el traidor al padre) que con su estafa hizo que un tercero se suicidara. Los hechos, los individuos no son importantes: en el esquema borgiano del mundo (en el esquema metafórico), unos pueden sustituir “sustancialmente” a los otros.” Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Monte Ávila Editores. Caracas, 1980. pp. 81

José Cuesta Abad en subraya en ese sentido que: “(L)a misma expresión “la manera de ser leída” es sin duda manierista, puesto que significa retóricamente la identidad entre *la manera de ser leída la literatura y la manera de ser de la literatura*. Este artificio, por así decir conceptista, remite a una concepción fantasmagórica del texto en que la interpretación como apariencia suplanta la evanescente realidad de la obra poética, que es desposeída de su “derecho a persistir” por el predominio del efecto en cuanto costumbre, hábito moral o ético de una determinada percepción estética. Desde este punto de vista puede decirse que la hermenéutica borgeana evoca un manierismo invertido en el que el *ingenium*, la ingeniosidad expresiva del artista se desplaza tropológicamente a la capacidad inventiva del intérprete del texto”. *Ficciones de una crisis* (1995)

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

y la existencia de un mundo de signos que se remiten a sí mismos.¹⁰ La escritura de Ramos Otero pretende revelar y subrayar otro vacío, el histórico y la necesidad de encontrar las historias puertorriqueñas. El lector en las ficciones del argentino cuece ficciones no solo con vivencias individuales y colectivas, sino también - si le es accesible- con la historia global de la literatura y dentro de ella, con aquella del texto. Todos estos tiempos y espacios producen una interpretación del símbolo única y pasajera, una coordenada irrepetible en la vida del ser y del escrito, son los que permiten que Pierre Ménard sea autor de Don Quijote tres siglos después de su publicación. Los personajes en Ramos Otero rescriben la historia invisibilizada a través de la oralidad, los rumores, el esoterismo,

¹⁰ “(...) al considerar la inagotabilidad de la obra literaria Borges sugiere la infinidad virtual de los significados desenvueltos por un proceso de interpretación que impone al texto la dependencia incondicional de la lectura. De este modo el dinamismo intertextual se sitúa más allá de las interacciones de los discursos prefigurando un conjunto de contenidos metafísicos y mitológicos (eterno retorno, transmigración textual, influencia demoníaca, analogía universal, etc.) que parecen descender de una totalidad lingüística unitaria e indiferenciada (...)La percepción de las diferencias que median de un texto a otro es sustituida por la idea de una identidad universal del lenguaje dentro de la cual la Historia, como retículo de signos, permanece en todo caso oculta tras los indefinidos interpretantes, soterrada por la multiplicidad de una concatenación de productos verbales que se interrelacionan a través de un movimiento transitivo desde el pasado hasta un futuro proyectado por la potencial reaparición de los signos. De aquí que la semiosis ilimitada se reproduzca como una vertiginosa inscripción de tiempos, una *conmutación* de la “escritura” que permite asegurar un continuo intercambio de un texto por otro. Transitividad y reciprocidad textual son dos manifestaciones de la potencia reflexiva por la que el lenguaje pretende totalizar en su interior la experiencia poética.” Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis*, Gredos, Madrid 1995.

las supersticiones y lo onírico. De allí las tangencias con las ficciones borgianas, pues en ellas el intérprete, personaje de la ficción, orquesta el texto, provee de explicación y da sentido al mundo simbólico: substituye de algún modo la figura del autor.¹¹ José Cuesta Abad señala al respecto que:

La escritura intersticial de Borges produce la autofalsificación del texto a través del ejercicio de una hermenéutica en la que la realidad histórica y la realidad de la literatura no son otra cosa que interpretaciones en fuga de lecturas posibles de un Texto concebido como el mundo de mundos posibles del lenguaje.¹²

El autor, luego, solo será el creador de un universo simbólico de significados efímeros y reemplazables. El alquimista de la ficción una vez el texto encuentra nuevos lectores, quedará en la obra borgiana, relegado y petrificado en el origen, su interpretación del mundo de la ficción será

¹¹ Rodríguez Monegal, por otro lado, afirma: “Para un lector familiarizado con la Sagrada Escritura, la idea de que el universo es un libro y que los hombres no hacen sino descifrarlo (es decir leerlo) es una noción generalmente admitida aunque no examinada. Para Borges, que ha dedicado su vida a explicar, poetizar y narratizar esa idea, no resulta excesivo pedir a su lector que no solo la acepte sino que al ejercer su función, la rescriba.” (...) A la idea de un texto cifrado por un Dios se puede sumar la de un texto escrito colectivamente por todos, bajo la inspiración de un Espíritu, aquel Dios. Aplicada a la literatura (es decir convertida en poética) esa concepción pone en ridículo el orgullo del poeta “creador” que es reducido, en las palabras de Valery, al papel de “productor” para un “consumidor”. De ese modo se reduce la actividad escritural a una función más modesta y práctica: la de redacción” *Borges por él mismo*, pp.30.

¹² Cuesta Abad, *Ficciones de una crisis*. pp. 103.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

apenas una más entre las posibles e innumerables descodificaciones del escrito. El autor ficcionalizado en la prosa de Ramos, (Don José Usbaldo, el propio Ramos Otero) es cronista y personaje que se confunde con la identidad ambigua y recién revelada por el lenguaje del “otro” y de la “otra”. El personaje del autor hace coincidir en él la historia oculta, se convierte en un ente necesario, mágico, es su escritura búsqueda del misterio, del yo escindido en el otro. Sin duda alguna, Ramos Otero toma de Borges la repetición y la deformación en el “otro” para escribir el secreto de la Isla desde la polifonía.

El primero de los cuentos del libro, “La otra isla” se sitúa entre la novela policíaca, la literatura de lenguaje, el mito y la novela histórica. El narrador, cual detective, busca las vivencias de “la otra isla” de Puerto Rico: la antillana, mulata, resistente y solidaria, marcada y tenaz, de una estatura mítica que confronta el olvido. La escritura de Ramos Otero explora las posibilidades de lo no definido, conjuga opuestos y se redefine en la diversidad de lecturas. Por otro lado, el escritor exotiza espacios concretos, por ejemplo, La hacienda La Esperanza en la ciudad de Arecibo, y los equipara a otros espacios míticos y literarios, como Atenas, u “hostiles” en la tradición literaria nacionalista como Manhattan. Sorprende en Ramos Otero la ausencia de antagonistas, solo el olvido y la historia de conquistas y de sangre se confrontan en el texto. La muerte, por otro lado, abre el cuento no como desesperanza y pérdida, sino como posibilidad de recrear y de repensar la vida. A grandes rasgos, la valorización maniquea de los símbolos (típica de la promoción del cuarenta) como en Borges, se exorciza.

El empleo de elementos borgianos en la escritura del puertorriqueño no pretende establecer una poética del Símbolo totalizador y hueco. El narrador cronista de “La otra isla de Puerto Rico”, los documentos de la Isla de Puerto Rico, las alusiones al Grito de Lares y al levantamiento de Ciales, la insistencia en las fechas y los personajes históricos, los espacios nacionales descritos desde el exotismo y desde la literatura burguesa, los elementos fantásticos, la presencia del libro en el libro, la carta final que inicia la búsqueda y la pretensión de la objetividad del autor ficcionalizado adquieren otra dimensión discursiva. La reescritura del pastiche y del juego de espejos borgianos constituyen en la ficción del manatíeño la utilería necesaria para la puesta en escena de una identidad puertorriqueña marcada por la colonia y, sin embargo, no anulada; son los pinceles que esbozan una esencia transgresora, marginada, abierta y pluralista. La duplicación invertida en el “otro”, la posibilidad de ser en la oralidad, sostienen el mundo de la ficción. Así pues, la panadería en donde el autor espera a Liboria para conocer el cuento del gemelo blanco “amasador” de libros, es también el espejo invertido de la biblioteca, del espacio del pan intelectual. De la misma manera la alusión a la otra “ala del pájaro” caribeño está implícita en el relato. En ese sentido nos parece, que no es un azar, que los nuevos propietarios de la panadería Ramos Otero sean “chinos cubanos”. El autor juega con la estigmatización de la nivelación “r” “l”, particularidad del acento puertorriqueño, y con el despectivo gentilicio que nos imponen en el mundo hispánico “los chinitos de Puelto Lico”, para remitirnos a la otra isla que la historia moderna ha querido mostrar como antítesis del país.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

Cuba es en la escritura del manatienño, nuestra gemela invertida, parte de nuestra identidad. De esta manera, Ramos Otero aprovecha de Borges la conjugación de los opuestos binarios, no como premonición de un mundo simbólico totalizador sino como ecuación necesaria para entender nuestra identidad y para construir un destino colectivo. Don José Usbaldo es el hombre, blanco, legítimo y a su vez es el gemelo de doña Liboria mujer, negra y bastarda. Sus escritos se confunden, como el cuento del Ramos Otero ficcionalizado, con la historia del país. Los individuos se convierten en el país, escriben la isla que no ha podido “ser”, en sus autobiografías, en sus relatos, en sus mesas “espiritistas”... en aquellas que “permiten ser al hablar por cientos de espíritus luz”.

El cuento “La otra isla”, por su parte, recrea la historia fragmentada, pero no imposible de las luchas puertorriqueñas. Para ello amalgama elementos fantásticos e históricos, seres esotéricos y personajes literarios e históricos. Paradójicamente, en Borges, modelo de Ramos Otero, la escritura se desliga de la Historia en la medida en la cual abre los significantes a la diversidad de significados históricos. La obra borgiana subvierte así los papeles tradicionales de la ficción y la realidad, ya la escritura no será el instrumento para revelar un mundo, sino que todo un mundo, todas las historias tendrán como único fin develar, acceder al significado del símbolo. Mientras que el autor argentino elegirá la artificialidad como recurso y como fin, su lector-escritor puertorriqueño expondrá el andamiaje del texto y dinamitará las memorias para despertar del silencio al mito, y con él comenzar a trazar una historia aún sin escritura.

Por otro lado, en “Vivir del cuento” el exilio a Hawái, trágico y doloroso, no solo funciona como rescate y denuncia, sino que también continúa la poética del “espejo” en Ramos Otero. Este cuento comienza con un narrador que habla en primera persona y que más tarde descubriremos es el autor de una carta que lee el escritor ficcionalizado. Su nombre del “santoral”, neutro en términos genéricos, Monserrate, nos previene sutilmente del espacio y el tiempo del relato. El tono testimonial y autobiográfico servirán para darle paso a una narración en la cual los datos históricos, obviados por la historiografía oficial, adquirirán un aura fantástica una vez insertados en la ficción. De este modo, la fuga de los puertorriqueños en California, la toma del barco en el Pacífico, despiertan la extrañeza en el lector, pero también su curiosidad histórica.

Mestizo, puertorriqueño, ciudadano de Estados Unidos y pobre, Monserrate padece de múltiples marginaciones que concluyen con la expulsión a la colonia de los leprosos. Este espacio clausurado, aislado, ciertamente borgiano, (recordemos textos como “La escritura del dios”, “Funes el memorioso”, “Las ruinas circulares”, “La casa de Asterión”, “El inmortal”, “La intrusa”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”) desata la reconstrucción de la memoria y de la historia. El personaje reivindica la historia de los que partieron al espejo invertido de Puerto Rico, no salva sin embargo una memoria atada al entorno puertorriqueño, pues, como en los textos del argentino, el país (en este caso Puerto Rico) es un recuerdo difuso y fragmentado: “De Puerto Rico no recuerdo nada excepto una quebrada, una finca de plátanos y panapenes, unas sopas de guinea y cuatro hermanos que murieron de raquitismo, de paludismo, de

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

lombrices”. Montserratte trabajará como aquel personaje de “La biblioteca de Babel” en el espacio abierto de los libros. El personaje accederá a Puerto Rico a través de la biblioteca, de la escritura. No ha de extrañarnos que su testimonio sea, pues, epistolar.

En este cuento la narración se conforma a partir de múltiples retrospectivas, se cuentan las historias de la historia y a la inversa. El escritor ficcionalizado nos relata su encuentro con la cuentera (Norma), el cuento de esta, la historia de su relación con Magali (análoga al Bioy Casares ficcionalizado que encontramos en la cuentística borgiana), la historia silenciada de Hawái y otras que ramifican y dinamitan la anécdota. Una vez se regresa al punto de partida (“Entonces, Norma mencionó a Monserrate Álvarez” p.52) el relato de Monserrate se interrumpirá intermitentemente por los comentarios del “escritor” y de Magali, quienes como nosotros son lectores (cervantinos) de la historia. Las conversaciones con la “escritora” también permitirán la metaficción y la metanarración en el texto. Así pues, la tertulia provoca en el escritor unas digresiones literarias y una reflexión sobre la escritura del cuento (aún en formación) que multiplican los tejidos de la ficción y difuminan las fronteras entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la mentira.

Las amalgamas con el “otro”, por su parte, se llevan al extremo de que la identidad solo es posible a partir de la ficción, del cuento. Los personajes viven en la periferia y procrean nuevos excéntricos. De esta manera nos topamos con Norma, hija de puertorriqueños, nacida en Hawái y exilada en el Bronx, quien procrea junto a un estadounidense italo-irlandés (interesante fusión entre la metrópoli, el antiguo imperio latino y

la colonia insurgente) una hija hawaiana de origen inclasificable que se casa con un japonés y habla hawaiano, japonés e inglés. La identidad de la familia en el cuento de Ramos Otero, como los rizomas, se dispersa y se fragmenta en una diversidad de periferias.

En cuanto a los espejos borgianos que encontramos en el texto, no cabe duda de que el “cuentero” nos presenta unos paralelismos históricos entre Puerto Rico y Hawái dignos de la ficción. El poder económico tras la caña y la piña, las bases militares, la imposición del inglés, la supresión y persecución de los movimientos independentistas y el dominio político total de los Estados Unidos parecerían describir la historia puertorriqueña a partir del 1898. Por otro lado, en las dos colonias asistimos a dos espacios simbólicos, microcosmos del universo mayor: Vieques (pueblo de Flor María) y Molokai (colonia de leprosos). Colonias dentro de las colonias, en Ramos Otero describen una *mise en abyme* borgiana, la cual por supuesto no descarta una lectura política.

La conclusión de la historia de Montserrate no es menos significativa en lo que respecta a la poética del “otro” en Ramos Otero. Después de muchos años se descubre que “el personaje” (así lo nombra el escritor ficcionalizado) no era leproso, sino que padecía una enfermedad de la piel. Su pigmentación alterada, sus dos pieles, se presta a una descodificación simbólica pues apunta hacia una identidad dual, que incluye el reflejo invertido. Ello en términos del personaje, implica que su esencia no se restringe a una sola cultura (la puertorriqueña) sino que incorpora la de las islas hawaianas. Hawái es el doble histórico de Puerto Rico en su condición de archipiélago colonizado, pero también su

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

antagonista, pues condena a los exiliados boricuas, como en la metrópoli, a la segregación y al ostracismo. Finalmente, el personaje como “el cordero” es mártir de una historia colonial que sobrepasa la insularidad puertorriqueña, de ahí el peso simbólico de su primer oficio “pescador”, y del último “cantinero”:

El bar *Aquí me quedo* ha sido para mí como la última cena de Cristo: después de haber estado cambiando tanta agua por vino me tienen crucificado. O acaso habría sido de otra forma: después de tanto milagro de agua por vino y noches de parranda con sus doce amigos, Cristo acusa a uno: Judas, me vendiste...y al fin y al cabo lo que pasa es que cada vez que el crucificado se emborracha la coge con Judas.

“Página en blanco y stacatto”, cuento que da nombre a la recopilación, trabaja las posibilidades de la escritura borgiana en la búsqueda de una identidad afrocaribeña pero también explora el lado metafísico de la poética del argentino. El cuento se instala en las fronteras temporales de un 31 de diciembre y en un espacio cuyo nombre conjuga dos geografías distantes Manhattan y Loíza. La narración se centra en la búsqueda de “una identidad total”, en la unión simbólica (en la página en blanco), pero también física (en el lecho) de dos antagonistas semejantes. Si la “transmutación de las almas” de Pitágoras sustenta el concepto del tiempo circular o en espiral de Borges, en Ramos Otero el tiempo mítico, base de muchas religiones africanas, permite el desarrollo de la anécdota (el encuentro de los enemigos después de cuatro siglos) y posibilita la

coexistencia de dos espacios y dos tiempos paralelos. El escritor puertorriqueño se vale de las posibilidades narrativas que ofrece el sincretismo caribeño para hacer un recorrido apócrifo (no por ello inverosímil) por la historia de una genealogía de mujeres negras antillanas. De esta estirpe femenina, cuyo fin era la venganza o la redención de su raza, nace “el babalao” que deberá asesinar al descendiente del verdugo de la primera que viajó a Puerto Rico. La anécdota, de esta manera, devuelve a las religiones africanas el poder y la magia como redención simbólica.

En el cuento todo se convierte en metáfora de esa identidad que amalgama los contrarios. El nombre del personaje y su ascendencia se convierten en espejos de la poética de Ramos Otero. Sam Fat es puertorriqueño-chino y lleva un nombre que nos recuerda al personaje imperialista estadounidense ligado a la política de dominación en América (Uncle Sam). El mosaico racial del personaje en términos simbólicos no solo apunta al afán de la escritura por “los bordes”, por “lo excéntrico” como espacio de solidaridad y libertad, sino también al juego de espejos en la obra. Ciertamente China es “el país del centro” pero insistamos, como lo hicimos en “La otra isla de Puerto Rico”, en que a los puertorriqueños se les llama peyorativamente en los países hispanos “los chinitos de Puelto Lico”. De allí la importancia del nombre en la poética de la identidad dual que fundamenta el cuento. Por otro lado, la polisemia de la palabra “chino”, gentilicio, insulto para los puertorriqueños, piedras mágicas, pero también juego erótico (“dar chino”) se adecua a la multiplicidad de lecturas intrínsecas a la escritura de Ramos Otero.

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

El personaje que Ramos Otero crea de sí mismo quiere que el lector desentrañe la poesía que fundamenta el texto, ese “yo es el otro” de Rimbaud. El escritor en sus digresiones metaliterarias, en su empeño por evidenciar el artificio, reflexiona sobre su propia poética e imagina a un hermano de Cristo, aquel “que robó su cadáver descompuesto y comenzó a contar de pueblo en pueblo el cuento apócrifo de su resurrección”. Desde luego las tangencias con los cuentos de Borges “Tres versiones de Judas”, “Tema del traidor y del héroe”, o “Los teólogos” presentes a lo largo de todo el relato, son casi explícitas en este fragmento. Juega el puertorriqueño, por otra parte, con la posibilidad de un doble real, un escritor puertorriqueño que lleva su apellido y cuyo nombre tiene la misma cantidad de letras que el del narrador ficcionalizado (Juan Antonio Ramos) Ramos Otero quiere, luego, que perdamos los límites entre la fantasía y la realidad, quiere develar a través de la ficción el texto poético de la realidad, lo maravilloso del azar, de la escritura del destino. De allí, insistimos, la pertinencia de la intertextualidad borgiana, ya que la develación del artificio literario en la obra del argentino forma parte del entramado de espejos que fundamenta su universo.¹³

¹³ Cuesta Abad, crítico borgiano, señala al respecto que:

Así la narración- y la filosofía- deja de ser tal convirtiéndose en un metadiscurso de la desintegración de sí misma. El texto narrativo y el texto filosófico, desarrollando una autorreflexividad crítica por medio de operaciones metalingüísticas o metarracionales, se dirigen a revelar las tergiversaciones y mixtificaciones de la narración o de la razón. De este modo la *escritura es lectura de las alegorías* del pasado. Se ha de entender aquí por “escritura” la crítica reveladora y apocalíptica a la que incita la lectura del doble sentido alegórico. Y el doble sentido de la

En el relato las consecuencias de la fusión con el “otro”, del símbolo totalizador, están muy ligadas a la muerte, a esa nada borgiana. La enfermedad terminal del escritor, venérea y asociada a seres iguales (homosexuales) que se aman como si fuesen distintos (heterosexuales) se convierte también en una metáfora del acto de escritura, de la búsqueda de lo inefable. El encuentro del victimario, transformado en víctima, y de la víctima transformada en verdugo es sin duda el símbolo de la muerte y paradójicamente de la totalidad. La página en blanco simbólicamente sigue en blanco, porque no hay opuestos, el “yo” no difiere de su contrario, han concluido las historias. El relato funciona, finalmente, como exploración de la palabra, de la relación de la escritura con la muerte, del símbolo como ausencia. Este sustrato metafísico ciertamente se hace eco de los planteamientos, pero también de la angustia borgiana.

Borges hiperbolizará y proveerá de elasticidad a la forma hasta hacerla única contenedora posible de todas las realidades. De allí, nos parece, la subjetividad en su obra y la presencia de lo apócrifo, de los niveles de ficción dentro del universo ficcional. Los inmuebles de artificios darán al autor la ilusión de crear, aún si su material de trabajo, la palabra, está hueca. La literatura borgiana, al develar el vacío del símbolo intenta exorcizarlo de este, busca oponer a la vacuidad del signo, una plenitud sagrada de la palabra. Para colmar esos abismos simbólicos, la

alegoría será la fuente de revelación que muestra cómo tras el mito nada más hay que mito, cómo tras las creaciones de la razón se esconde el vacío o la nada de un lenguaje incapaz de traspasarse a sí mismo. *Ficciones de una crisis*. pp.11

Posibilidades de la escritura borgiana de Manuel Ramos Otero en
Página en blanco y stacatto

escritura del argentino se subordina a una cantidad ilimitada de lecturas históricas y culturales, difumina las fronteras entre lectura y escritura. En Ramos Otero la reescritura de Borges funciona para revelar identidades culturales, sexuales, poéticas que tienen necesariamente que subvertir y redefinir el lenguaje para conformarse, para existir en el espacio escritural. Marcados por un pasado desconocido, pero también incommovible en sus designios, los relatos buscan apoderarse a través de lo apócrifo de verdades ocultas. El “poeta” quiere ser el alquimista de la memoria del país, pues solo reconstruyéndola elude la innombrada muerte que lo acecha en todos los cuentos. El acto de contar lo que no ha sido, la escritura cargada de misterio les asegura una inmortalidad mítica a todos los personajes, incluido ese autor que se sueña carroña.

La insistencia en la teatralidad de Ramos Otero, finalmente, no tiene como único derrotero revelar el símbolo atemporal y abierto como universo autónomo e inaprensible en su significación última. La escritura del puertorriqueño no se desliga sino de la historia oficial. Las fronteras históricas, la oralidad cargada de subjetividad y de posibilidades, son las que dinamitan la significación única y armoniosa de la historia oficialista. Ramos Otero subraya la paradójica relación entre la literatura y la realidad oculta, entre la mentira de papel y la verdad velada. *Página en blanco y staccato* logra entonces que lo histórico se torne literatura, que la ficción busque la historia, y que la escritura se alimente de la voz. El narrador ficcionalizado cumple así con el designio borgiano y encuentra a los personajes en su espejo, en la página que conjura el olvido.

El aleph de Borges y la luna de Lugones

Edil González Carmona

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Bayamón

RESUMEN: Jorge Luis Borges identificó su relato “El aleph” con el libro *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones. Igualmente, pretendieron cifrar en palabras el inconmensurable universo. En este estudio se destaca el uso de la alusión interna, lo cual quiere decir que los textos que señalaremos en el cuento son trozos de otros textos del mismo Borges. Me interesa abordar “El aleph” a partir de su relación con los ensayos que Borges dedicó a Lugones. Contextualizo este trabajo con las opiniones que tuvo Borges en torno a Lugones, opiniones que se movieron desde la admiración inicial a un rechazo que incluyó al modernismo en general, para, al final, reconciliarse con la obra de su fenecido maestro. También repaso los acercamientos críticos más destacados en torno a la intertextualidad en “El aleph”. Contraponiendo “El aleph” al libro titulado *Leopoldo Lugones*, que Borges publicó el 1955 en colaboración con la poeta Betina Edelberg, evidenciaremos algunas semejanzas que comparten la escritura del personaje Carlos Argentino Daneri y de Lugones.

PALABRAS CLAVES: Intertextualidad, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Aleph

ABSTRACT: Borges identified his aleph with Lugones’ book *Lunario sentimental* while he tried to put into words the immeasurable universe. In this study the use of internal allusion stands out, which means that the texts that we will point out in the story are pieces of other texts by the same author. I am interested in addressing *El Aleph* based on its relationship with the essays that Borges dedicated to Lugones. I contextualize this work with the opinions that Borges had about Lugones, opinions that moved

El aleph de Borges y la luna de Lugones

from initial admiration to a rejection that included Modernism in general, to finally reconcile with the work of his deceased teacher. I also review the most prominent critical approaches to intertextuality in *El Aleph*. Contrasting *El Aleph* to the book entitled *Leopoldo Lugones*, published by Borges in collaboration with Betina Edelberg in 1955, we will show some similarities that the writing of the character Carlos Argentino Daneri and Lugones share.

KEYWORDS: Intertextuality, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Aleph

Introducción

En el libro *El hacedor* (1960), Borges publicó un poema titulado “La luna”, texto autobiográfico donde plantea la quimera de la representación del absoluto, ese afán, tan antiguo como moderno, de conquistar el espacio por medio de su representación. En palabras de nuestro autor, se trata del “desmesurado / proyecto de cifrar el universo en un libro” (*Obra poética* 131). Luego de hacer una genealogía de ese programa literario, pasando por Pitágoras y Quevedo, el poema hace alusión al *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones:

Quando en Ginebra o Zurich, la fortuna
Quiso que yo también fuera poeta,
Me impuse, como todos, la secreta
Obligación de definir la luna.

Con una suerte de estudiosa pena
Agotaba modestas variaciones,

Bajo el vivo temor de que Lugones

Ya hubiera usado el ámbar o la arena. (*Obra poética* 133)

Luego establece el nexo entre la luna y la letra:

La veo indescifrable y cotidiana

Y más allá de mi literatura.

Sé que la luna o la palabra *luna*

Es una letra que fue creada para

La compleja escritura de esa rara

Cosa que somos, numerosa y una. (*Obra poética* 134)

Las primeras dos estrofas citadas apuntan a la influencia del poeta modernista durante la juventud de Borges en su afán de nombrar el absoluto. En las subsiguientes estrofas, la luna aparece como un signo indescifrable; el significado termina extraviándose: “Siempre se pierde lo esencial” (*Obra poética* 131) y solo nos queda el significante. No hay manera de cifrar esa unidad de lo diverso que la luna nos promete. Dice el poema: “Y los hombres leían el reflejo / en aquel otro espejo que es la luna” (*Obra poética* 132). Borges fabula una luna que vincula con el aleph, la primera letra del código hebreo, que para los cabalistas significa infinito; una luna donde numerosas multitudes ensayan lecturas insospechadas en el infinito juego del significante que no nos deja de estimular, con su “secreta obligación de definir la luna” (*Obra poética* 133).

Me propongo abordar la relación intertextual del cuento “El aleph” (1945) de Jorge Luis Borges con la propia ensayística borgeana

El aleph de Borges y la luna de Lugones

dedicada al escritor modernista, sobre todo, con su libro *Leopoldo Lugones*, (1955) el cual escribió en colaboración con la poeta Betina Edelberg.

Lugones según Borges

En *Cuadrivio* (1965), Octavio Paz plantea que Rubén Darío y Lugones prepararon la subversión de las vanguardias y la nueva poesía latinoamericana (*Cuadrivio* 36). Posteriormente, en *Los hijos del limo* (1974), ese poeta mexicano señala que “el primer libro de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918) prolongaba la línea poética de Lugones” (*Los hijos del limo* 202). Más recientemente, Gwen Kirkpatrick ha leído *Lunario sentimental* como metapoesía. Esta investigadora lo describe como un libro en el que se desmorona el gran esquema de la totalidad y la coherencia orgánica, un libro que deshace las leyes de gravedad y genera su propia parodia por medio de la extravagancia. En ese libro, Lugones utiliza las palabras según su valor sonoro, cancelando su referencialidad (Kirkpatrick 115-16).

Kirkpatrick destaca la influencia del simbolista francés Jules Laforgue, sobre todo, de sus libros *L'Imitation de Notre Dame la Lune* y *Derniers Verse*. De este, Lugones asimiló el uso del verso libre, su ironía en el tratamiento del tópico de la luna y el modo de incluir en su obra una amplia variedad de imágenes sin tomar en cuenta su lógica temporal ni espacial (Kirkpatrick 152).

Lugones, escritor emblemático del modernismo literario en Argentina, es también el autor más mencionado en todo el corpus

borgesiano. Rodolfo Borello, en su artículo titulado “Borges, lector de las letras argentinas”, explora ampliamente la relación de estos dos poetas. Borello destaca ese doble perfil (edípico) que tuvo Lugones ante los ojos de Borges: “Lugones fue el padre literario, deseado y rechazado, superado y admirado, imitado y odiado por Borges y muchos de los escritores de su generación. [...] En todos sus libros posteriores a 1938 aparecen constantes referencias al autor de *El Payador*.” (Borello 202)

En un primer momento, Borges le profesó admiración, según se observa en la siguiente afirmación de 1923: “Mis entusiasmos son ortodoxos. Entre los santos de mi devoción cuento a Capdevila, a Banchs y señaladamente a nuestro Quevedo, Lugones”. (Borello 202) En 1925, Borges publicó su poemario *Luna de enfrente* y comenzó a distanciarse del autor de *Lunario sentimental*. Rechazó la rima, el exotismo y el uso de los adjetivos rebuscados e imprecisos que caracterizaron al modernismo. La crítica a Lugones está recogida en sus libros de ensayo *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y en artículos que publica en revistas y periódicos como *Inicial*, *Nosotros* y *La prensa*. En un ensayo dedicado al *Romancero* (1924) de Lugones, Borges le acusa de ripioso, es decir, el uso de rimas insustanciales y falta de ideas. Ironiza: “La tribu de Rubén está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este *Romancero* es prueba de ello” (Borello 199).

En el artículo titulado “Ejecución de tres palabras”, que aparece en *Inquisiciones*, Borges caricaturiza al modernismo por su inclinación a la insinuación, la cual los “rubenistas” invocan con tres palabras mágicas: inefable, misterio y, “el universal, cortesano y debilitador vocablo azul”

El aleph de Borges y la luna de Lugones

(Borello 198). Continúa el artículo haciendo alusión al prólogo de *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío: “equivócanse de medio a medio los que creen en el alma de las cosas. Las cosas sólo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno...” (Borello 198) Borges crítica la metafísica modernista esgrimiendo un subjetivismo radical.

Luego de 1930, a raíz de la adhesión de Lugones al fascismo y al golpe militar del general Uriburu, se acentuó la distancia de Borges, quien se inclinaba hacia la democracia liberal. Ya Lugones se había institucionalizado. Había recibido el nombramiento en la Asamblea de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones (1924), el Premio Nacional de Literatura (1926) y la presidencia de la Sociedad Argentina de Escritores (1928), la cual ayudó a fundar. Los jóvenes escritores le consideraron el poeta del régimen, el intelectual de la oligarquía.

Un nuevo cambio en la percepción del poeta se produjo poco antes de la muerte de Lugones en 1937, cuando Borges comenzó a desdecirse. El suicidio de Lugones le conmovió profundamente, por lo que se apresuró a declarar en una carta abierta en la revista *Nosotros* que Lugones era tanto el primer escritor argentino, como el primer escritor de la lengua española (Borello 201). El artículo “Las ‘nuevas generaciones’ literarias”, publicado en la revista *El Hogar* en 1937, marca este cambio de perspectiva. Borges hace autocrítica de su generación tan severamente como primero había criticado a Lugones. Considera a su propia generación insincera, perezosa y rencorosa. Ironiza sus rasgos vanguardistas, como el rechazo del uso de los signos de puntuación y la rima. Esta generación se

autoproclamaba como superadora del estilo lugoniano. Sin embargo, Borges la reconoce como paradójica heredera del poeta:

Yo afirmo que la obra de los poetas de "Martín Fierro" y "Proa" - toda la obra anterior a la dispersión que nos permitió ensayar o ejecutar obra personal - está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. [...] Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentadamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. (Borges, *Leopoldo Lugones* 78)

Borges explica que ese rechazo de la rima fue lo que les permitió no parecer lo que eran: "involuntarios y fatales alumnos - sin duda la palabra 'continuadores' queda mejor - del abjurado *Lunario Sentimental*" (Borges, *Leopoldo Lugones* 78). Nuestro escritor se refiere con ello "a la plena identidad de sus hábitos literarios, de los procedimientos utilizados, de la sintaxis" (79) Más aún, se muestra comprensivo con sus contemporáneos: "Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros" (79). Retrospectivamente, Borges se muestra comprensivo con Lugones:

La reacción de Lugones fue razonable. Que nuestros ejercicios metafóricos no acabaran de interesarle, me parece muy natural: él mismo ya los había agotado hace tiempo. Que nuestra omisión de

El aleph de Borges y la luna de Lugones

las consonantes mereciera y consiguiera su desaprobación, tampoco es ilógico. (78-79)

Su relación con Lugones fue una historia de conflicto y reconciliación. Llama la atención que el proceso de cambio en la valoración de Lugones coincide con el distanciamiento crítico de Borges con respecto de sus posiciones vanguardistas. Ya hemos señalado que el Borges ultraísta que recién llegó de España admiraba al líder modernista. Luego, en 1925, al mismo tiempo que comienza su crítica sardónica contra Lugones, publica en la revista *Martín Fierro*, el artículo "Guillermo de la Torre: Literaturas europeas de vanguardia", en el que se distancia del ultraísmo: "Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato." Continúa su burla del historicismo:

Su pensamiento traducido a mi idioma [...] se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, <<ergo>>, valemos más que ustedes... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos truncarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, del hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir, del siglo pasado. (32)

El reconocimiento del maestro tuvo un hito importante en el libro que en 1955 Borges escribió en colaboración con Betina Edelberg, titulado *Leopoldo Lugones*. Este es el único libro íntegramente dedicado por

Borges a un escritor, aún cuando se trata, en buena medida, de una recopilación de artículos. Ahí diserta primero sobre el modernismo en general; luego, aborda a Lugones separadamente como poeta, ensayista y narrador; explica su interés por la cultura helénica y la política; incluye tres artículos previamente publicados en diversas revistas en 1937 y 1938; finalmente, agrega una bibliografía selecta. La edición de 1965 de este libro incluye al comienzo el prólogo de *El hacedor*.

Este libro muestra la relevancia que cobró Lugones para Borges a partir del 1937. Reconoce el influjo imparable de su escritura en la literatura argentina desde el ultraísmo. Borges destaca su laboriosidad heroica y su entrega solitaria a las letras. Aunque inseparable del modernismo, dice que su obra excede los límites de este movimiento.

De manera conciliadora, valora la necesaria renovación modernista, la renovación más importante en la literatura de la lengua hispánica desde el barroco. José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera prepararon la llegada del gran renovador: Rubén Darío, quien, para Borges, merecidamente en vida se convirtió en un clásico. Concuerda con Pedro Henríquez Ureña, para quien el centro de la segunda etapa del modernismo, muertos los precursores luego de 1896, se ubicó en el sur con Lugones y Darío a la cabeza. Con el modernismo, según sugiere Borges, la literatura hispanoamericana alcanzó su mayoría de edad: “Hoy las literaturas de lengua española han traspuesto sus límites geográficos y merecen interés y respeto; esto es obra del modernismo” (Borges, *Leopoldo Lugones* 25).

El aleph de Borges y la luna de Lugones

Defiende al Lugones poeta de diversas acusaciones, sobre todo, la de plagiador; a lo que responde destacando la intertextualidad creadora del maestro: “Lugones fue algo más que un espejo de los libros que iba leyendo” (Borges, *Leopoldo Lugones* 33). Dice que para Lugones “cada adjetivo y cada verbo tiene que ser inesperado. Esto lo lleva a ser barroco, y es bien sabido que lo barroco engendra su propia parodia” (32). Este estilo barroco caracteriza sus primeros poemarios, sobre todo, *Lunario sentimental*. Borges añade, con respecto de los versos barrocos de Lugones, que “la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen” (33)

Borges halla un defecto en el poemario *Odas seculares* (1910), “la tenacidad prolija y enciclopédica que induce a Lugones a versificar todas las disciplinas de la agricultura y de la ganadería” (Borges, *Leopoldo Lugones* 37). El libro, que según Borges tiene el propósito de realizar una poesía argentina, deviene un fatigoso e hiperbólico catálogo de ejercicios descriptivos. Borges comenta la extensa obra prosística y narrativa de Lugones, en la que destaca su afán por la minucia y su inclusividad temática; el autor escribe sobre la historia, la pedagogía, los gauchos, los griegos, la actualidad política, la literatura fantástica, sobre los últimos descubrimientos de las ciencias físicas y la astronomía, y sobre el budismo.

Sin embargo, cree que en su escritura sobresale la imagen del mismo autor: “Su personalidad excede sus libros” (Borges, *Leopoldo Lugones* 74). Igual que en la figura de Quevedo, el Borges adulto prepondera, en este hombre de letras, más al hombre que a las letras. Si admira su obra, es por el artificio más que por la expresión íntima. Aprecia

en Lugones “la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla” (96) En fin, en el libro *Leopoldo Lugones*, más que criticar, Borges sopesa las razones del escritor y descifra su *modus operandi*.

Carlos Argentino Daneri: un espejo roto

Jaime Alazraki inauguró la crítica intertextual de la obra de Borges en 1984. En su artículo “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, este especialista aplicó los conceptos desarrollados por el teórico Gerard Genette, en *Palimpsestes: La littérature au second degré*, al estudio de la relación creativa de la escritura borgeana con la tradición literaria. El crítico utiliza la figura del *bricoleur* para explicar el concepto de palimpsesto: “La literatura es una suerte de *bricolage*: es decir, un esfuerzo por dotar a una estructura antigua de una función nueva y que en ese proceso crea siempre objetos nuevos” (Alazraki 300). A partir de la intertextualidad, se entiende que el escritor trabaja con trozos de textos que aparecen en otro texto en forma de citas, plagios, alusiones, comentarios u otras formas de repetición.

El crítico observa la imitación que el Borges ultraísta hace de la prosa barroca del novelista español Diego de Torres Villaroel. Recordemos que Borges habla de Lugones como de un escritor barroco; le llama el Quevedo argentino. Concluye Alazraki que Carlos Argentino es una caricatura del joven Borges, en tanto imitador de ese estilo. Por su parte, a Emir Rodríguez Monegal, Daneri le parece más bien un imitador de Dante Alighieri. En el libro *Jorge Luis Borges: Una biografía literaria*

El aleph de Borges y la luna de Lugones

(1987), este crítico explora las circunstancias históricas y biográficas en que Borges produjo su obra. Dedicar unas páginas al análisis de “El aleph”, al que destaca como una parodia de *La Divina Comedia*. Lee, además, este relato a partir de la intención del autor de disimular una fijación erótica tras una narración erudita. Recordemos, por otro lado, que Borges escribió el estudio preliminar que sirve de prólogo a la edición de *La Divina Comedia* de Clásicos Jackson en 1963. Luego publicó sus *Nueve ensayos dantescos*, (1982) donde muestra su asombro ante la hiperbólica tarea emprendida por Dante de incluirlo todo en su escritura.

Por otro lado, el crítico Mario Santí lee en Daneri al imitador de Walt Whitman. En 1991, este crítico publicó el artículo “El turista occidental: Walt Whitman en América”, donde demuestra que el personaje Carlos Argentino Daneri funciona como una parodia de Pablo Neruda en tanto representante del típico imitador latinoamericano de Walt Whitman, mientras que el 'Borges' del cuento, aspirante a escritor a su vez, no es sino la proyección borgeana de Walt Whitman, a quien, de hecho, tradujo.

En 1923, Neruda y Borges publicaron *Crepusculario* y *Fervor de Buenos Aires*, respectivamente, obras que son influidas decisivamente por *The Leaves of Grass*. Borges, en el ensayo “El otro Walt Whitman” que aparece en *Discusión* (1932), pretende distanciarse del modo en que se leyó al poeta de Manhattan en Latinoamérica. Borges propone un Whitman impersonal, contrario al egotista romántico producido por la lectura francesa de *The Leaves of Grass*, la cual siguió Neruda. La culminación de esa lectura francesa es el libro hemisférico *Canto general*. Según Santí, Borges persigue eludir la ambición totalizante, parodiándola.

Así que aborda “El aleph” como una parodia de estas lecturas de Whitman que se cruza con la historia de una venganza por causa de celos. Santí abunda en su artículo en torno a la rivalidad de estos poetas.

Más aún, el crítico atisba, aunque sin detenerse en ello, la alusión a la figura de Lugones. Reconoce que la crítica por parte de Borges de la imitación de Whitman se da paralelamente a su crítica del modernismo y de Lugones, imitación que tilda de anacronismo romántico. Santí señala que "El blanco de Borges no era, como veremos, Whitman sino sus fieles epígonos, entre los cuales figuraba Lugones, líder indiscutible del modernismo argentino" (Santí 287).

Lugones en “El aleph”

En este estudio se destaca el uso de la alusión interna, lo cual quiere decir que los textos que señalaremos en el cuento son trozos de otros textos del mismo autor. Me interesa abordar “El aleph” a partir de su relación con los ensayos que Borges dedicó a Lugones. Comencemos con el conocido prólogo de *El Hacedor*, donde Borges recrea su conjetural encuentro con Lugones. En el despacho, hablan. Borges nos deja entrever su deseo frustrado:

Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha

El aleph de Borges y la luna de Lugones

reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría. (Borges, *Obra poética* 111-112)

Compárese estas líneas con aquéllas en donde el narrador evoca a la difunta Beatriz, el objeto frustrado de su deseo. En el cuento, también elegíaco, el espacio es el de la salita que sirve como recibidor de la casa de los Viterbo, frente a los retratos:

Alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. [...] No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después que estaban intactos. (Borges, *Narraciones* 174)

En ambas relaciones, hay una rechazada admiración: rechazo literario y admiración que se expresa cabalmente después de la pérdida del ser admirado. Advertimos que Beatriz Viterbo comparte algunos rasgos de ese Lugones admirado secretamente por Borges. El cuento comienza: "La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo..." (Borges, *Narraciones* 173) Nos parece que este sintagma sirve para sugerir un paralelismo entre las muertes de Beatriz y Lugones, quien murió igualmente en febrero, el año 1938 como producto del suicidio, a lo que alude la ambigua expresión: imperiosa agonía. Dos aspectos se destacan en las muertes de Beatriz y de Lugones: uno, la

valentía; el otro, el ineludible paso del tiempo y el vano ideal de la perpetuidad:

Noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (Borges, *Narraciones*_174)

El tiempo que lo aleja de Beatriz se mide por la transformación del espacio citadino. Por otro lado, ya la crítica ha señalado que Lugones y Borges comparten la melancolía ante el paso del tiempo (Rasi 596). Lugones procura además la valentía. El último texto redactado por él nos muestra a un hombre dueño de su vida y de su muerte. Leopoldo Lugones, hijo, publicó en 1962 "lo que asentó con su mano al morir mi padre" (Lugones *Obras* 69). Estas palabras hablan de su renuncia al vano empeño de perdurar:

No puedo concluir la *Historia de Roca*. Basta. Pido que me sepulten en la tierra sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde. Prohibo que se dé mi nombre a ningún sitio público. Nada reprocho a nadie. El único responsable soy yo de todos mis actos. (Lugones, *Obras* 69)

Sin embargo, recurrir a la figura de Lugones no sólo sirve para reconocer algunos de sus rasgos que moldean a ese ausente personaje femenino, sino también para explicar esa reescritura de la opinión que

El aleph de Borges y la luna de Lugones

tiene Borges de Lugones, que se delinea en el personaje de Carlos Argentino Daneri.

Borges, en su libro sobre Lugones, nos ofrece esta descripción de la escritura del maestro del modernismo:

Escéptico de tantas cosas, Lugones no lo fue jamás del lenguaje y, a juzgar por su práctica, creyó con valerosa simplicidad en cada una de las palabras que lo componen. Para el diccionario las voces *azulado*, *azuloso*, *azulino* y *azulenco* son estrictamente sinónimas; asimismo lo fueron para Lugones, que sólo atento a la significación, no advirtió, no quiso advertir, que su connotación es distinta. (Borges, *Leopoldo Lugones* 94)

Borges añade una síntesis de la poética hiperbólica lugoniana, comparable a las mejores páginas de sus ficciones: "Moore observó que, desde Shakespeare, sólo Kipling escribió con todo el idioma; también Lugones abrigó alguna vez este desaforado propósito." (Borges, *Leopoldo Lugones* 94)

Por su parte, en "El aleph", igual que Borges a Lugones, Argentino lleva sus libros a Borges, quien lo desdeña. Esta es una de las descripciones de la obra de Daneri, en boca del personaje Borges:

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. (Borges, *Narraciones* 179)

La intertextualidad en estos pasajes sugiere la repetición parcial de Lugones en Daneri. En nuestra próxima cita, refiriéndose al poemario *Odas seculares* de 1910, Borges describe la manera en que Lugones articuló su aspiración poética de expresar el absoluto:

Un poema suyo famoso enumera y celebra todas las variedades de la ganadería, de la agricultura y de la industria; cuatro sonetos describen los paisajes del sur, del norte, del este y del oeste. Cíclicamente surgen poetas que parecen agotar la literatura, ya que se cifra en ellos toda la ciencia retórica de su tiempo. (Borges, *Leopoldo Lugones* 96-97)

También Carlos Argentino profesa, como todo poeta moderno, la poética de la visión total. Su proyecto literario es el siguiente:

Este se proponía versificar la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, ... (Borges, *Narraciones* 178)

La ordenación topográfica de estas descripciones hiperbólicas parece caracterizar a la escritura de Lugones y Daneri. Esta contrasta con la enumeración heteróclita con la que el personaje Borges representa el aleph. Para Silvia Molloy, la enumeración borgeana implica que no hay ordenación del mundo que no sea arbitraria y conjetural (Molloy 197). Es conocido, por su parte, el Prefacio de *Las palabras y las cosas* (1966), en el que Michel Foucault manifiesta su asombro ante la enumeración

El aleph de Borges y la luna de Lugones

borgeana en el sentido de ubicarse frente al límite del pensamiento occidental, ante “la imposibilidad de pensar *esto*” (Foucault 1). La ordenación topográfica de Daneri/Lugones reproduce una superficie lisa, consolatoria y utópica, mientras que la enumeración borgeana es inquietante e incierta, con pliegues que esconden disonancias y contradicciones; Foucault le llama heterotopía.

De la parodia a la deconstrucción

Alfonso del Toro elaboró en 1992 una lectura postestructuralista sobre la intertextualidad en la obra de Borges, en el artículo titulado “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: La aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)”. En este extenso estudio, el crítico utiliza las teorías de Genette, Derrida y Deleuze para evaluar la intertextualidad en la escritura borgeana. Concluye que la categoría del rizoma es la que mejor describe la relación de la escritura de Borges con la tradición literaria. Para de Toro, en el uso que hace Borges de la tradición literaria, no importa el nivel del significado, sino el nivel del significante. El modo en que Borges se apropia de otros textos es radicalmente fragmentario y poco o nada tiene que ver con el sentido original del texto. (de Toro 69) De ahí que sus cuentos se resistan “a una interpretación al nivel del significado, dejando la impresión de un vacío y de una radical segmentación.” (de Toro 86) Entonces en “El aleph”, más que una parodia, lo que ocurre es una deconstrucción.

Según este análisis, Daneri no sería el imitador de Dante, ni de Torres Villaroel, ni de Whitman, sino que sería una figura que se apropia de todos ellos fragmentariamente y que poco o nada tiene que ver con ellos. Rafael Montano, en el artículo titulado “*El aleph*: Dante y los dos Borges”, (2003) concuerda con Iván Almeida, en relación con el carácter híbrido de los personajes de este cuento. Rodríguez Monegal relaciona esta complejidad de la caracterización borgeana con el concepto de autoría; le llama “*aleph of authorship*”, (Montano 316) con lo que se refiere a la idea borgeana de autor universal, atemporal y anónimo. Según Rodríguez Monegal, luego de la etapa ultraísta cuando el joven poeta pretendió encubrir sus influencias, Borges se reconcilió con ellas deshaciéndose de la ilusión de originalidad y afiliándose al concepto de intertextualidad.

Conclusión

Borges identificó su aleph con la luna de Lugones en tanto cifra del inconmensurable universo. Este supo que se insertaba en un tópico, el de la visión del absoluto, con una tradición tan antigua como la escritura misma. Recordemos que la *Epopéya de Gilgamesh* comienza describiendo al héroe como aquel que lo vio todo y lo grabó en piedra. En su etapa madura de escritor, Borges releyó a Lugones con mayor distancia y autocrítica, lo que le llevó a reconocerle como uno de sus precursores. En “*El aleph*”, el narrador fabula su “porosa memoria” de aquellos tiempos de juvenil rivalidad. Ahí, tanto parodia a su rival como a sí mismo.

Hemos contextualizado nuestro estudio con las opiniones que tuvo Borges en torno a Lugones, opiniones que se movieron desde la admiración inicial a un rechazo que incluyó al modernismo en general,

El aleph de Borges y la luna de Lugones

para al final reconciliarse con la obra del fenecido maestro. También repasamos los acercamientos críticos más destacados en torno a la intertextualidad en “El aleph”, los cuales identifican el diálogo de este cuento con la obra de Torres Villaroel, Dante Alighieri, Walt Whitman y Pablo Neruda. Observamos que la intertextualidad produce múltiples lecturas de una misma obra; en el caso de “El aleph” de Borges, (1) la parodia de un tópico literario o de un tipo de escritor, (2) una deconstrucción que visibiliza la resistencia de los significantes a fijar un significado o una lectura y (3) un modo impersonal de abordar la literatura, poniendo el acento más en la reapropiación de los textos que en la originalidad del autor.

Contraponiendo “El aleph” a su libro sobre Leopoldo Lugones, evidenciamos algunas semejanzas que la escritura de Daneri y de Lugones comparten: el gusto por la descripción minuciosa y el afán de abarcar todo el idioma y el universo. Más aún, distinguimos que, en su libro *Leopoldo Lugones*, Borges repite exactamente una frase que aparece en la descripción de la escritura de Daneri en “El aleph”, frase relacionada con la voluntad lugoniana de agotar las variantes del idioma. Observamos además algunas semejanzas entre Beatriz Viterbo y Lugones: una, la rechazada admiración, ambos reciben libros de parte de Borges que no leerán; la segunda, el modo de representar las imperiosas muertes de ambos, las cuales vincula con la valentía y el paso inexorable del tiempo. Podemos concluir que, después de la parodia del maestro y la autoparodia que observamos en “El aleph”, finalmente, Borges comprendió que su aleph ya estaba prefigurado, absolutamente, en las páginas del *Lunario*.

Referencias

- Ajjan, H., y Hartshome, R. (2008). Investigating faculty decisions to adopt Web 2.0 technologies: Theory and empirical tests. *Internet and Higher Education*, 11, 71-80, doi: 10.1016/j.iheduc.2008.05.002
- Area, M., & Pessoa, T. (2012). De lo sólido a lo líquido: las nuevas alfabetizaciones ante los cambios culturales de la Web 2.0. *Comunicar*, 19(38), 13-20.
- Ayala, S. A. (2008). (Re)Leyendo en Internet. *La trama de la comunicación*, 13(1), 161-178. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927063011>
- Departamento de Educación. (2014). Estándares de Contenido y Expectativas de Grado de Puerto Rico (Puerto Rico Core Standards) Programa de Español. Recuperado de http://de.gobierno.pr/files/estandares/Estandares_de_espanol_2014.pdf
- Ericsson. (2012). *Learning education in networked society* (pp. 4-10). Stockholm: Ericsson AB.
- Escuela Elemental Laboratorio de la UPR | Facultad de Educación.* (2017). Educacion.uprrp.edu. Recuperado de <http://educacion.uprrp.edu/escuela-elemental-laboratorio-de-la-upr>
- Henaó Álvarez, O. (2009). Evidencias de la investigación sobre el impacto de las tecnologías de información y comunicación en la enseñanza de la lecto-escritura. *Revista Educación y Pedagogía*,

El aleph de Borges y la luna de Lugones

18(44). Recuperado de

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaey/article/viewPDFInterstitial/6073/5479>

Hernández, S. R., Fernández, C. C., & Baptista, L. P. (2010). *Metodología de la investigación*. (5ta Ed.). México: McGraw-Hill.

International Society for Technology in Education (ISTE). (2016). *ISTE Standards for Students*. Washington, DC: International Society for Technology in Education. Recuperado de: <http://www.iste.org>

López-Carrasco, M. Á. (2008). Las herramientas de la lectoescritura digital en la era de la sociedad-red. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM, XVIII* (1) 73-90. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65411190004>

Mertler, C. (2012). *Action research: Improving schools and empowering educators*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.

Mills, G. (2000). *Action research: A guide for the teacher researcher*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Paredes M., J. G. (2013). TIC, lectura y escuela. *Razón y Palabra, 18*(85), 1-34. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531506041>

Ribble, M. (2015). *Digital Citizenship in Schools: Nine Elements All Students Should Know*. Eugene,OR: International Society for Technology in Education.

Ribble, M. (2016). *Digital citizenship is more important than ever*.

Recuperado de

<https://www.iste.org/explore/articleDetail?articleid=535>

Selwyn, N. (2014). *Distrusting educational technology: Critical questions for changing times*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Aspectos biológicos-neurológicos en la lógica de John Dewey¹

Luis A. González Pérez

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: En su libro *Lógica: Teoría de la investigación* el filósofo estadounidense John Dewey analiza el aspecto biológico de la investigación como el primer punto a considerar luego de él definir su concepto de la lógica. Este orden no puede pasar desapercibido si se quiere comprender su definición, pues se parte del hecho evidente del carácter biológico del ser humano. En este ensayo se presentará cómo, para Dewey, la lógica tiene un fundamento biológico que no puede ser despreciado.

PALABRAS CLAVE: John Dewey, lógica, neurociencia, pragmatismo, filosofía de la educación, ética

En el libro *Lógica: Teoría de la investigación* el filósofo estadounidense John Dewey analiza el aspecto biológico de la investigación como el primer punto a considerar luego del capítulo donde define la lógica. Este orden no puede pasar desapercibido si se quiere comprender su definición, pues se parte del hecho evidente del carácter

¹Este ensayo forma parte de mi investigación doctoral sobre *La Lógica y la teoría de investigación del filósofo estadounidense John Dewey*. Esta tesis está dirigida por el Dr. Ramón J. Del Castillo Santos del Departamento de Filosofía de la UNED a quien le agradezco todos sus sabios consejos y recomendaciones en este proceso investigativo.

biológico del ser humano. A su modo de ver, «resulta patente, sin necesidad de razones, que cuando los hombres investigan emplean sus ojos, sus oídos, sus manos y sus cerebros. Estos órganos, sensitivos, motores o centrales son biológicos»². Así, pues, la lógica tiene un fundamento biológico que no puede ser despreciado. Mediante una clara comprensión del factor biológico (naturalista) se puede abordar el tema del dualismo en la filosofía occidental por una vía más coherente. El hecho de que esos factores biológicos tengan que ser reconocidos como indispensables en la investigación, no significa que haya una separación insalvable entre la mente y el cuerpo, sino todo lo contrario.

De suma importancia es el concepto de «continuidad»³ que introduce en su obra. Este es el elemento que explica la unidad mente-cuerpo. Es un concepto que se desprende de la relación orgánica entre el medio físico y el organismo vivo. Según Dewey:

La aplicación del postulado de la continuidad a la discusión de los temas lógicos significa, negativamente, que no debemos apelar de modo importuno a un poder o facultad nuevos, tales como razón o intuición pura, al objeto de explicar los caracteres distintivos y únicos de los objetos lógicos. De una manera positiva y concreta,

² Dewey, J., *Lógica: Teoría de la investigación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pág. 37.

³ Philip W. Jackson afirma muy acertadamente que el concepto de continuidad de Dewey es como un rótulo que indica “sin salida”; en otras palabras, en el concepto de experiencia de Dewey nada escapa a la experiencia o no hay forma cómo estar fuera de ella. Véase nota # 9, cap. 5, pág. 154 en Jackson, P. W., *John Dewey y la tarea del filósofo*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, 2004.

quiere decir que habremos de ofrecer una explicación razonable de los modos en que es posible que los rasgos que diferencian la investigación deliberada se desarrollen a partir de actividades biológicas no señaladas por esos rasgos⁴.

La comprensión del concepto de continuidad como elemento que supera las distintas separaciones que históricamente han permeado la discusión sobre estos temas en la filosofía supone colocarse en el plano de lo que ocurre al nivel de lo orgánico. Es decir, si se estudia lo que le ocurre a cualquier organismo vivo desde el nacimiento hasta su extinción se comprende el sentido de la continuidad. La relación entre el organismo vivo y el medio que lo rodea no es pasiva, sino que tanto el organismo como el medio son alterados en el proceso. Por lo tanto, la relación entre ambos es recíproca y se puede afirmar que es una relación que puede ser definida como ecológica⁵. Ninguna de las partes permanece inalterada, de ahí que Dewey sostenga que ese crecimiento y desarrollo es lo que ilustra «el sentido de la continuidad»⁶. Para él, es imprescindible partir de lo que realmente ocurre, en lugar de concepciones previas que puedan surgir a nivel conceptual como productos de la investigación misma.

En esta concepción de lo vivo, como afirmamos antes, está muy presente la nueva visión desarrollada por Darwin. El teórico de la

⁴ Dewey, *Ibid.*, pág. 38.

⁵ Este es un concepto desarrollado por Thomas Alexander en el ensayo “The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey’s Ecological Theory of Experience”, *Dewey’s Logical Theory: New Studies and Interpretation*, Burke, F. T., Hester, D. M, y Talisse, R. B. (eds), Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, págs. 3-26.

⁶ Dewey, *Lógica*, pág. 37.

evolución de las especies es el paradigma de los cambios en cuanto a la importancia que tienen los procesos en el ámbito de lo vivo y sus repercusiones en la teoría lógica y en la filosofía en general. Dewey sostiene que «la influencia de Darwin sobre la filosofía radica en haber conquistado para el principio de transición los fenómenos de lo vivo, permitiendo así que la nueva lógica se aplique a la mente, a la moral y a la vida»⁷. Es enfático en señalar el papel central que juegan las ideas de Darwin en su nueva concepción del pensamiento, el conocimiento, la experiencia y la lógica. Además, está confiado en que el darwinismo conlleva unas transformaciones que afectarán positivamente a la cultura en términos generales. Por estas razones, señala que “en el pensamiento contemporáneo el más poderoso disolvente de preguntas viejas, el principal catalizador de nuevos métodos, nuevas intensiones, nuevos problemas, es el que proviene de la revolución científica que alcanzó su clímax en *El origen de las especies*”.⁸

El concepto de la «continuidad» es un postulado propuesto por Dewey como un contrafuerte para evitar introducir en la teoría lógica conceptos surgidos fuera de ella y que irrumpen en esta como por arte de magia. Por lo tanto, cuando dicho postulado se aplica a los temas lógicos «...significa, negativamente, que no debemos apelar de modo importuno

⁷ Dewey, *Collected Works of John Dewey, 1882-1953*, 37 vols., Southern University Press, Carbondale, 1967-1987:

The Early Work, 1882-1898, 1967-1972 (5 vols.); *The Middle Works*, 1899-1924, 1976-1983 (15 vols.); *The Later Works*, 1925-1953, 1981-1991 (17 vols.). 4, pág. 8.

⁸ Dewey, *Ibid.*, pág. 15.

a un poder o facultad nuevos, tales como, razón o intuición pura, al objeto de explicar los caracteres distintivos y únicos de los objetos lógicos»⁹. Por el contrario, esta aplicación sirve para «ofrecer una explicación razonable de los modos en que es posible que los rasgos que diferencian la investigación deliberada se desarrollan a partir de actividades biológicas no señalados por esos rasgos»¹⁰.

Es necesario comprender la concepción biológico-naturalista de Dewey en el sentido de que el ser humano, antes que nada, es un organismo biológico que nace, crece, se desarrolla y muere. Como organismo está en una relación recíproca con el medio ambiente natural; pero, además, el ser humano también se encuentra inmerso en un ambiente cultural, lo cual implica que no es un ente pasivo dentro del medio, sino que actúa sobre este. Ni el ser humano ni el ambiente permanecen estáticos para Dewey.

Como otros tantos temas, desde muy temprano en su pensamiento Dewey reconoció la importancia de los aspectos biológicos al momento de analizar los asuntos humanos. Por ejemplo, en uno de sus primeros artículos, titulado “The New Psychology”¹¹, recurre a la fisiología para mostrar que las llamadas sensaciones no son cosas simples o últimas experimentadas en la conciencia, sino que se manifiestan como un todo ordenado y unificado. Por lo tanto, la separación en partes distinguibles unas de otras es solo un paso dentro del análisis de las impresiones a propósitos de una investigación. Desde la perspectiva biológica, entonces,

⁹ Dewey, *Lógica*, pág. 38.

¹⁰ Dewey, *Ibidem*.

¹¹ Dewey, “The New Psychology”, *EW*, 1.

es posible recomponer en una unidad lo que es separado para efectos del proceso del análisis. Sobre este asunto Dewey destaca que:

...ahora es un lugar común en el conocimiento que, por ejemplo, el más complejo paisaje que podríamos tener ante nuestros ojos, psicológicamente hablando, no es un simple dato, ni una impresión marcada sobre nosotros, sino que está constituida por el color, las sensaciones motoras, y tal vez, de sensaciones deslocalizadas de la extensión, por medio de las leyes psíquicas del interés, de la atención e interpretación¹².

En otro ensayo de ese periodo formativo de su pensamiento (1882-1903), “The Psychological Stanpoint”, Dewey insiste en este asunto cuando afirma que por medio de la fisiología sabemos que las sensaciones surgen de estados físicos que dependen de un organismo nervioso, mientras que por medio de la biología comprendemos que el origen de ese organismo nervioso data de tiempos indefinidos y que la forma actual se debe a procesos milenarios de evolución¹³.

La noción del ser humano como un organismo inmerso en un ambiente físico (natural) no implica que este último sea solo el mundo donde aquel vive o habita. Es más que eso pues «un organismo no vive en un medio, vive por virtud de un medio circundante»¹⁴. La vida orgánica implica actividad, la cual se extiende más allá de los puros límites espaciales del organismo, pues este también actúa sobre el medio cuando

¹² Dewey, *Ibid.*, pág. 55.

¹³ Dewey, “The Psychological Stanpoint”, *EW*, 1, pág. 142.

¹⁴ Dewey, *Lógica*, pág. 39.

intenta restablecer el orden desestabilizado por alguna dificultad que se le presenta. Para restaurar el balance, el organismo responde tanto a las variaciones producidas por el medio como a las suyas propias. Dentro de este estado de cosas surge el concepto de la necesidad como algo que se produce en virtud de la situación misma de desequilibrio que se tiene que superar: «Este estado de tensión (que define la necesidad) se cambia en la búsqueda de la materia que ha de restaurar la situación de equilibrio»¹⁵. De esta forma, el organismo no se queda en una actitud pasiva, sino que es impulsado a hacer algo. El desequilibrio se convierte en estímulo, en un llamado en el que está implicado todo el organismo. Precisamente, para Dewey «esta coordinación, que constituye un estado de todo el organismo es lo que llamamos estímulo»¹⁶. La excitación inicial puede proceder del medio circundante, pero envuelve toda una serie de órganos receptores, entre los que se destacan la vista, el oído, los mecanismos neuromusculares y el cerebro. Por consiguiente, el comportamiento tiene un carácter secuencial continuo. De acuerdo con él, «la conducta es secuencial, un acto surge de otro, llevando todos acumulativamente a un nuevo acto, hasta que tiene lugar la actividad consumadora plenamente integral»¹⁷.

Estos planteamientos son reveladores ya que nos permiten distinguir, desde el punto de vista biológico-naturalista, el lazo que une al ser humano con su medio ambiente y, sobre todo, la relación mente-cuerpo que ha sido uno de los problemas perennes de la filosofía. Dewey resalta

¹⁵ Dewey, *Ibid.*, pág. 43.

¹⁶ Dewey, *Ibid.*, pág. 49.

¹⁷ Dewey, *Ibid.*, pág. 45.

la importancia de comprender la interacción entre el organismo y el medio que lo rodea. De ahí que señale que «las condiciones del ambiente son inherentes a la investigación como un modo especial de comportamiento orgánico» y, por tanto:

cualquier explicación de la investigación que supone que los factores implicados en ella son referibles a un organismo aislado (sujeto, yo, mente), no podrá menos de destruir todos los vínculos entre la investigación como pensamiento reflexivo y como método científico¹⁸.

Dewey apunta al hecho de que el factor secuencial –es decir, el tipo de acontecimiento que surge, aparece, o acontece, que se desarrolla y finaliza- es el que da paso a la memoria que hace posible que la experiencia tenga sentido. Por ello, «esta característica distintiva prefigura, en el nivel biológico, la interpretación que habrá de darles, en el nivel de la investigación, a las operaciones de inferencia y de deducción en su relación con el juicio último como consumación de una investigación»¹⁹. De esto se desprende la importancia que tiene la memoria en sus planteamientos, precisamente porque la percibe como uno de los mecanismos desarrollados a nivel biológico para lidiar con las situaciones que surgen como parte del proceso mismo de la vida. De ahí su insistencia en que:

¹⁸ Dewey, *Ibid.*, pág. 48.

¹⁹ Dewey, *Ibid.*, pág. 50.

Aspectos biológicos-neurológicos en la lógica de John Dewey

...no es la metafísica, es la biología la que refuerza la idea de que la sensación actual no sólo está determinada como un evento en un mundo de eventos, sino como una ocurrencia que ocurre en un cierto periodo de tiempo en el control y uso del estímulo²⁰.

Como hemos visto, la insistencia de Dewey en comprender el carácter biológico-naturalista del ser humano es imprescindible para la teoría lógica. No puede ser tomada a la ligera la posición que dicho tema ocupa en la *Lógica*, pues el autor lo coloca inmediatamente después de la definición del concepto de lógica. La llamada de atención de Dewey sobre este aspecto biológico es ilustrativa de la importancia que tiene para su nueva manera de comprender el objeto de la lógica. El hecho de colocar este tema dentro del análisis de la lógica no es ocioso, ni mucho menos irrelevante para sus propósitos. Dewey sostiene que:

...lo importante es que quienes rechazan la idea de la intervención de cualquier instancia extranatural no se vean inclinados, a causa de que no es corriente introducir consideraciones biológicas en la discusión de la teoría lógica, a rechazar este capítulo como insignificante²¹.

No obstante, su llamado sobre la relación de la biología con la lógica no es un asunto que se trate con detenimiento por los comentaristas de su obra, incluso para aquellos que se concentran en la teoría lógica.

²⁰ Dewey, *MW*, 2, pág. 345.

²¹ Dewey, *Lógica*, pág. 56.

Un examen de los estudiosos que recientemente se han fijado en los trabajos de Dewey sobre la lógica evidencia esta afirmación. Por ejemplo, en la colección de ensayos editada por F. Thomas Burke, D. Micah Hester y Robert Talisse, *Dewey's Logical Theory: New Studies And Interpretations*, solamente tres de un total de trece ensayos hacen una mención aislada dentro de su análisis del tema de la lógica: Tom Burke en “Prospects For Mathematizing Dewey's Logical Theory”, Thomas Alexander en “The Aesthetics of Reality: The Development Of Dewey's Ecological Theory Of Experience” y Douglas Browning en “Designation, Characterization, and Theory”. Lo mismo sucede en el libro *The Logic of Pragmatism: An Examination of John Dewey's Logic*, donde H.S. Thayer, apenas menciona de pasada el factor biológico de la investigación a propósito de la relación del lenguaje con la lógica y del concepto de verdad.

Uno que sí atiende el tema de lo biológico en la teoría lógica de Dewey es Ernest Nagel en la introducción a la *Lógica* (1938). Nagel describe atinadamente los planteamientos centrales de Dewey y afirma que este libro es el esfuerzo más sistemático y completo de los intentos del filósofo norteamericano por aclarar sus ideas; por lo tanto, es la visión ya madura de esa parte de su filosofía²². También reconoce que Dewey tiene claro que, pese a las ideas reunidas en la *Lógica*, este no es un trabajo definitivo ni mucho menos acabado. Dewey insiste en que su libro es el punto de arranque para otras generaciones, con otros métodos de análisis científicos, que adelanten la teoría. Nagel acepta el carácter de hipotético

²² Dewey, *LW*, 12, pág. X.

que se desprende de los planteamientos de Dewey y este reconoce también la responsabilidad que contraen los otros para llevar la teoría lógica a escenarios más desarrollados.

La lectura de Nagel sobre la teoría de Dewey es muy acertada y, sin embargo, descarta su concepto de «continuidad» propuesto al considerarlo vago y poco desarrollado. Nagel acepta que Dewey lo haya propuesto como un «postulado», con las implicaciones que este concepto conlleva. Dewey especifica que el concepto de continuidad es una estipulación, un principio necesario de una teoría lógica naturalista basada en las ciencias biológicas, pero reconoce también que desde una perspectiva naturalista como la que está proponiendo esta no es una razón suficiente. No duda en plantear que:

El postulado primero de una teoría naturalista de la lógica se expresa como la continuidad de las actividades y las formas, de las inferiores (menos complejas) y las superiores (más complejas). Aunque la idea de continuidad no se explica por sí misma, su sentido excluye, por un lado, la ruptura completa y, por otro, la mera repetición de identidades; excluye la reducción de lo superior a lo inferior no menos de hiatos completos. El crecimiento y desarrollo de cualquier organismo vivo desde su estado germinal hasta la madurez nos puede ilustrar el sentido de la continuidad²³.

²³ Dewey, *Lógica*, pág. 37.

Este asunto es algo que Nagel debería haber tomado en consideración ya que, para Dewey, como hemos observado, la «continuidad» es un factor inherente de la relación del organismo biológico con el medio cultural y la naturaleza. Este dato empírico está más que garantizado por la relación recíproca que se mantiene entre el organismo vivo y el medio natural, tanto si aquel es un agente paciente. Sin embargo, Nagel le acusa de introducir una relación que no es propia de un tratado de lógica. Cabe destacar que Dewey no hace suyo un concepto como el de continuidad en la investigación sobre la lógica desde afuera, sino que ha designado con un nombre (continuidad) un dato que se desprende del hecho mismo de la vida, tanto al nivel biológico como cultural.

Es incomprensible que un pensador de las ciencias y de la filosofía de la talla de Nagel no haya reconocido el valor que, como postulado, tiene el aspecto biológico, dentro de cualquier explicación del conocimiento y del pensamiento. Es evidente que el organismo humano continuamente está pasando por procesos de cambio, desarrollo y evolución, los cuales han durado miles de años. Este hecho es innegable a la altura de la investigación de su época, tanto en la biología, la antropología, la fisiología, la neurología y la física como en las otras ciencias naturales. Esta interpretación resulta inexplicable pues Nagel fue discípulo de Dewey y estaba al tanto de sus tesis sobre el tema de la lógica. Además, durante su larga carrera, Dewey divulgó esas ideas en cursos, conferencias, seminarios, artículos y reseñas. Entonces podría argumentarse aquí el justo reclamo de James Scott Johnston quien afirma que:

...mucho de lo encontrado en la *Lógica* de 1938 también está en los artículos iniciales, en ensayos y en libros. A menudo la *Lógica* es tratada como un documento ahistórico; como si el pensamiento lógico de Dewey no se hubiese filtrado por más de cuarenta años²⁴.

El papel que juega el concepto de «continuidad» está atado al de «organismo», asunto que Dewey explicó desde muy temprano en su pensamiento, pues su propósito era negar la idea de la separación mente-cuerpo presente todavía en la filosofía y en algunas formas de la teoría lógica del siglo XX. La idea de organismo y su relación con el concepto de continuidad tiene dos fundamentos entrelazados: el biológico-naturalista, desarrollado por Darwin, y el filosófico, que ya se manejaba en la filosofía antes de que apareciera en la ciencia biológica, específicamente en la filosofía alemana. En el ensayo “German Philosophy and Politics”, Dewey, al examinar esta filosofía, subraya que:

La idea de crecimiento orgánico que fue aplicada en el lenguaje, en la literatura y a las instituciones, rápido encontró refuerzo en la emergente ciencia biológica, mucho antes que en Darwin o en Spencer; la idea de la evolución había sido un lugar común en el pensamiento alemán respecto de todo lo concerniente a la historia de la humanidad²⁵.

²⁴ Johnston, J. S., *John Dewey's Earlier*, cap. I.

²⁵ Dewey, *MW*, 8, pág. 195.

También añade que:

...rastros de la noción se encuentran mucho antes del gran avance en la ciencia biológica; en particular, Kant quien ha dado una completa y cuidada exposición de ello; pero el gran rol que la “concepción orgánica” ha jugado últimamente es, sin dudas, debido en gran medida al desarrollo de la biología²⁶.

Dewey va más lejos cuando afirma que la biología jugó también un papel importante en el desarrollo del método en Leibniz. Según él, este fue el primero en estar directamente influenciado por las ideas de la vida y la categoría del crecimiento orgánico ya que concebía el mundo como un mundo orgánico y había «encontrado en los resultados de la biología su confirmación»²⁷.

La otra figura dentro de la filosofía que le sirve de modelo para esta idea de organismo es Hegel. La influencia de Hegel en el pensamiento de Dewey está más que evidenciada, tanto por los críticos como por él mismo²⁸, como ya se afirmó anteriormente. Esta influencia comienza desde lo que se ha llamado el periodo formativo que comprende de 1882 a 1888, y va desde su natal Vermont hasta su estadía en Chicago, cuando se irá decantando por una visión más a fin con las ideas contenidas en la

²⁶ Dewey, *EW*, 1, pág. 57.

²⁷ Dewey, *Ibid.*, pág. 277.

²⁸ Véanse Hahn, L. E., “Introduction”, *EW* 1; Bernstein, R., *Filosofía y Democracia*, cap.2; Burke, T., *Dewey’s New Logic*; Johnston, J. S., *John Dewey’s Earlier Logical Theory*.

Aspectos biológicos-neurológicos en la lógica de John Dewey

concepción experimentalista de la psicología fisiológica de Stanley Hall, de W. Wundt y de Darwin²⁹.

Varios de sus estudiosos han afirmado que este es un elemento permanente en su pensamiento, aunque pocos se han dirigidos a auscultar en qué medida se mantiene ese germen³⁰. James Scott Johnston sostiene que el propio Dewey lo confirma cuando destacaba que solamente se desprendió del ropaje y del lenguaje hegeliano y que lo mantuvo permanentemente como una de las influencias en el desarrollo posterior. Según Johnston, en la obra de Dewey se mantiene el intento por naturalizar el sistema hegeliano y el sometimiento del espíritu y la lógica a sus equivalentes funcionales, orgánicos, evolutivos y bio-fisiológicos, del pensamiento y la acción, del intelecto y de la práctica³¹. Además, otros elementos que se mantienen como herencia hegeliana desde la perspectiva de Johnston son: la noción de la dialéctica; la idea del conocimiento como un proceso continuo, orgánico, cambiante, de construcción y reconstrucción constante; la noción de las formas lógicas como evolutivas; un apropiado conocimiento de cómo han evolucionado la lógica y las ciencias, y cómo esa evolución ha infundido en el pensamiento con nuevas ideas e ideales; el concepto de juicio como una reconstrucción activa de las ideas en el contexto de la resolución de un problema; la idea de que en la medida en que cual el juicio se reconstruye, no solo la situación problemática es reconstruida, sino también se reconstruyen los conceptos

²⁹ Hahn, L. E., "Introduction", *EW*, 1.

³⁰ Johnston, J. S., *Dewey's Earlier*. Véase también la nota 14 de esta investigación.

³¹ Johnston, J. S., *Ibid.*

y la investigación, y de esta manera se naturaliza la autoconciencia como parte del proceso y por último, el concepto de significado como vinculado a la historia de los conceptos, los cuales no quedan inalterados como parte del proceso de la investigación. También es parte de este legado, según Johnston, la importancia que tiene la perspectiva del investigador dentro de la teoría lógica, en la que el éxito se mide por el entendimiento progresivo de la lógica en variadas investigaciones. Todos ellos son algunos de los asuntos relacionados con el sistema hegeliano permanentes, a juicio de Johnston, en el pensamiento de Dewey.

En síntesis, está claramente evidenciado que la visión del ser humano y las instituciones como organismos vivos tienen dos influencias marcadas en el pensamiento de Dewey. Una es la que proviene del pensamiento filosófico alemán, especialmente Hegel; la otra, la noción naturalista provista por la biología, específicamente Darwin. Ambas han delineado el pensamiento de Dewey desde el inicio de su carrera; primero como estudiante y luego como investigador, profesor, conferenciante y divulgador. Dewey se vale de la larga tradición filosófica para enfrentar la realidad que le tocó vivir. De ella asimila lo que a su juicio tenía de positiva (Hegel) para emprender la tarea de reconstruir la lógica como factor fundamental para transformar la filosofía y los modos de pensar ya caducos. No obstante, esa misma tradición encerrada en discusiones metafísicas conceptuales ensombrecía ese objetivo. De esta manera, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX hace una transición hacia una nomenclatura más afín con los desarrollos de las ciencias naturales de su época, donde la biología, los métodos de investigación de

las ciencias y la figura de Darwin aparecerán como los paradigmas relevantes de sus investigaciones. Claro está, como han señalado Johnston y otros³², ambas tradiciones se alimentan mutuamente, aunque Dewey se decante posteriormente por un acercamiento más científicista en sus planteamientos. Esto se explica por su afán de despojar a su filosofía de un lenguaje cargado de muchos significados erróneos y su confianza en que los adelantos en el campo de la biología, la fisiología, la física y las demás ciencias de la naturaleza, y en los métodos desarrollados en estas, podían dar mejor cuenta de los diversos problemas metafísicos todavía presentes en la filosofía.

De acuerdo con Dewey, el concepto de continuidad está demostrado y garantizado cuando consideramos al ser humano como un ente biológico más, como una parte del mundo natural y un sujeto obligado a realizar transformaciones continuas para afrontar la necesidad del reajuste y la estabilidad. De ahí que su perspectiva sea que:

El desarrollo de la biología confirma esta lección con el descubrimiento de la evolución. El significado filosófico de la doctrina de la evolución descansa precisamente sobre el énfasis en la continuidad de las formas más simples a las formas más complejas hasta convertirse en humanas³³.

Por lo tanto, la introducción de los conceptos de «continuidad» y de «organismo» no es arbitraria ni forzada en la argumentación de Dewey.

³² Johnston, J. S., *Ibid.*

³³ Dewey, *MW*, 9, pág. 348.

Por el contrario, estos conceptos son el punto de partida de una nueva visión sobre el papel de la lógica, ajustada a una concepción novel de la experiencia. Para Dewey, «la idea de ambiente es necesaria a la vida del organismo, y con la concepción del ambiente viene la imposibilidad de considerar la vida psíquica como una cosa individual, aislada, desarrollándose en el vacío»³⁴. Sin embargo, la lección más importante que se puede desprender de esta nueva visión de la lógica y la experiencia es la posibilidad de exiliar de la investigación la presencia constante en la filosofía de elementos extranaturales cuando se intenta explicar el pensamiento. La opción lógica para estudiar todo lo relacionado con el ser humano tiene que ser la vía de la investigación llevada a cabo con métodos desarrollados en las ciencias experimentales, pues «con el hombre incluido totalmente en el reino de lo físico desaparece el último remanente de la excusa para la sombra de lo sobrenatural». Así, pues, la necesidad de que la experiencia deba ajustarse «a la consideración de que lo experimental significa, vivir, y la vida ocurre en el medio ambiente no en el vacío»³⁵. Es importante traer a colación la distinción que Dewey hace entre la antigua Lógica escolástica y la nueva Lógica. Desde su perspectiva, la nueva Lógica busca la verdad por medio de la ciencia, mientras que la antigua se puede ver como un intento de lidiar con el pensamiento puro sin tomar en consideración los hechos. Este es uno de los aspectos que diferencian, a su entender, a la «nueva lógica», que se equipara con la «lógica de la ciencia», pues la primera asimila los procedimientos de la

³⁴ Dewey, *EW*, 1, pág. 57.

³⁵ Dewey, *MW*, 10, pág. 7.

Aspectos biológicos-neurológicos en la lógica de John Dewey

segunda, transformándose en experimental, mientras que la antigua como está concentrada en la «lógica de la argumentación»³⁶, descarta los hechos como irrelevantes para el análisis lógico y se queda con el pensamiento vacío.

Es importante destacar que hasta muy recientemente las investigaciones sobre la lógica de Dewey no se habían concentrado en la importancia que tiene para esta los aspectos relacionados con los elementos biológico-naturalista. Se puede decir que se está, dentro de la totalidad de la teoría, en una perspectiva estrictamente biologicista, aunque no reduccionista. Ahora, un grupo de estudiosos tanto dentro del campo de la filosofía y de las ciencias, específicamente de la neurociencia, se han volcado últimamente sobre las tesis de los pragmatistas y en especial sobre las de Dewey.

John Shook, por ejemplo, ha expuesto toda una relación de este interesante acercamiento en un prospecto de la “Conference on Neuroscience and Pragmatism: Productive Prospects”, celebrada en 2014 en Arlington, Virginia. Según él, la primera generación de los pragmatistas norteamericanos (Pierce, James, Dewey y Mead) son los precursores de la neurociencia. Estos delinearon sus teorías de la experiencia, de la mente y del conocimiento a la luz de los descubrimientos de la biología y la psicología vigentes durante su época. También concibieron a los seres humanos como organismos; al cerebro como enteramente natural y sobre una base evolutiva, se preocuparon por entender cómo trabaja la inteligencia. Añade Shook que estos primeros pragmatistas no eran ajenos

³⁶ Dewey, *EW*, 3, pág. 75.

a los laboratorios. Aunque conocían poco sobre el funcionamiento específico de las distintas regiones del cerebro, captaron la noción del crecimiento y cambio de este. Esta última aseveración, llamada plasticidad del cerebro, está muy documentada en la literatura de la neurociencia reciente³⁷, medio en el cual ya es común el reconocimiento del desarrollo constante del cerebro desde la infancia hasta la muerte del individuo. Shook afirma que esta primera generación de filósofos pragmatistas infirió correctamente la noción de que la experiencia y el crecimiento de las estructuras del cerebro están correlacionados, lo cual explica cómo el conocimiento consiste en la adquisición de hábitos de trabajo para el éxito en el manejo de las condiciones ambientales. Además, juzgaron que la mayor parte del trabajo del cerebro ocurre a un nivel no-consciente y negaron que el conocimiento consistiera enteramente de representaciones internas sobre objetos externos estáticos, racionalmente manipulados dentro de un teatro cartesiano. Por otro lado, según la perspectiva de Shook y la de los otros participantes, los pragmatistas negaron que la percepción, la cognición, la emoción y la voluntad fueran procesos discretos, en lugar de acciones concretas con un propósito definido.

Shook sostiene que la tesis de que el conocimiento implica el involucramiento de todo el cerebro, esbozada inicialmente por Dewey en el

³⁷ Shelton, C.D., *Brain Plasticity*, 2013; Satel, S. y Lilienfeld, S. O., *Brainwashed*, New York, Basic Books, 2013; O'Reilly, R. C., Munakata, Y., Frank, M.J., Hazy, T.E., *Computational Cognitive Neuroscience*, 2012; Kaku, M., *The Future of the Mind*, New York, Doubleday, 2014; Eagleman, D., *Incognito: The Secret Lives of the Brain*, New York, Pantheon Books, 2011.

Aspectos biológicos-neurológicos en la lógica de John Dewey

artículo “The Reflex Arc Concept”, se comprueba a la luz de las investigaciones recientes en la neurociencia. Por ello, una visión biológicamente fundamentada comprendería que la mente está ubicada en un cuerpo donde una serie de relaciones encefálicas explora el mundo, y en el que los sistemas cognitivos están incorporados a eventos reales de la vida, aspecto en el que coinciden Darwin, James y Dewey. Los sistemas biológicamente desarrollados no están divorciados de la acción ni de la percepción, sino que son endémicos a ellos, a la vez que están distribuidos a través de redes neuronales en el cerebro.

Estos planteamientos de Shook y los demás participantes de la referida conferencia abren todo un abanico de posibilidades para comprender el alcance del tema de la biología y su relación con una teoría del pensamiento y de la investigación, así como de la relación de estos con la teoría del conocimiento de Dewey. Se puede argumentar en esa dirección que Dewey estaría dispuesto a investigar con los recursos, los métodos, las ideas e hipótesis manejadas en estos campos de investigación. De la manera en que se abordan, con mucha seguridad se puede inferir que estaría muy receptivo a considerarlas positivamente. Sin embargo, también sería muy crítico ante cualquier posibilidad de reducir el pensamiento a un puro mecanismo biológico o físico.

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejigueras
heroicas en *Cuarentena y otras pejigueras menstruales* de Dinorah
Cortés Vélez

Eduardo Ortiz Maldonado

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

RESUMEN: El libro *Cuarentena y otras pejigueras menstruales* de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez, presenta múltiples trazos de una heroicidad femenina. En la obra, la cuarentena es significado de vigilia, metamorfosis y regeneración. La menstruación es la gran protagonista y al igual que el término cuarentena devela una doble significación. Unas veces es el gran poder o súper poder del héroe femenino, con el que la menstruante se distingue de los hombres y se equipara a los dioses debido a su capacidad para conceder la vida. Otras veces, dicho poder es como en la tragedia del héroe maldición, destino funesto o abyección. Pero si la cuarentena es a la vez aislamiento y metamorfosis y la menstruación identidad y estigma, un tercer fenómeno, la pejiguera es el trayecto de misión, pero también de la digresión. La pejiguera es la empresa, el objetivo que la mujer héroe como todo héroe debe conquistar. En este ensayo se resaltan tres motivos recurrentes de la obra que apuntan hacia la reivindicación de una heroicidad femenina o una menstreu-épica contemporánea y caribeña.

PALABRAS CLAVES: Dinorah Cortés Vélez, *Cuarentena y otras pejigueras menstruales*

ABSTRACT: The book *Cuarentena y otras pejigueras menstruales* by the Puerto Rican writer Dinorah Cortés Vélez, presents multiple traces of a feminine heroism. *Cuarentena* is a time of vigil, metamorphosis, and

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en
Cuarentena y otras pejugueras menstruales de Dinorah Cortés Vélez

regeneration. Menstruation is the main protagonist and like the term *cuarentena*, reveals a double significance. Sometimes is the super power of the female hero with which the menstruating woman is distinguished from men and equals the gods, because of her ability to grant life. Other times, such power is like in the tragedy of the hero a curse, a fateful destiny or an abjection. But if *cuarentena* is both isolation and metamorphosis and menstruation is identity and stigma, a third phenomenon, the *pejuguera* is the mission, but also a digression. The *pejuguera* is the goal, the objective that the woman hero like every hero must conquer. This essay analyzes three recurring motives of the book that establish a heroic female deed or a contemporary and Caribbean menstrual-epic.

KEY WORDS: Dinorah Cortés Vélez, *Cuarentena y otras pejugueras menstruales*

Uno de los retos que supone un estudio amplio del tema de la heroicidad en el contexto de la civilización occidental es el delineamiento de una historia de la mujer como sujeto heroico. Entre las muchas limitaciones que pueden enumerarse existen dos que se oponen fundamentalmente al heroísmo femenino. En primer lugar, el inconsciente colectivo cultural ha asimilado a la figura del héroe como una predominantemente masculina. Esto debido a que entre las cualidades comunes del héroe siempre se exige como *sine qua non* la fuerza corporal, la valentía, el arrojo bélico y el coraje; todas ellas delimitadas al sujeto heroico masculino. En cambio, a la mujer que pudiera ser reconocida por el acometimiento de un acto heroico, no se le distingue por las características inherentes a su género que pudiesen potenciar dicho acto, sino que se le señala como carencia o ausencia de las cualidades del héroe

masculino. Esto explica por qué en los modelos clásicos de la mujer héroe, esta aparezca adornada o transformada en una mujer varonil, es decir una mujer que ha asumido las cualidades masculinas asociadas a la heroicidad. El traje del héroe reapropiado por la heroína es lo que vemos en personajes como Atenea, las amazonas, Artemis, Juana de Arco y Clorinda entre otras. El segundo problema es uno de carácter nominal, ya que reside precisamente en el acto de nombrar al sujeto que produce la hazaña heroica. Al protagonista masculino se le asigna el término “héroe”, mientras que a la mujer se le llama “heroína”. Este último término, aparte de poseer un sufijo diminutivo es incluso difuso en su designación, ya que la heroína puede referirse a una mujer ilustre y famosa por sus hazañas, pero también a la eterna compañera del héroe, cuyo rol pasivo hace de ella no una protagonista, sino una acompañante o en otros casos un obstáculo o carga (dama en dificultades) para la misión del héroe.

Por lo tanto, si se quiere reconocer la función de la mujer dentro del contexto de la heroicidad (desde el mito clásico hasta la cultura popular contemporánea) hay que comenzar por superar estos dos obstáculos. Es necesario que se analice cómo los elementos propios del ser mujer pueden convertirse en catalíticos de una heroicidad predominantemente femenina, sin que esta tenga que residir bajo la penumbra o el espectro del héroe masculino. Además, la protagonista de dichas hazañas merece un mejor nombre que “heroína” el cual puede ser sustituido por la mujer héroe, el héroe femenino o la heroída (esto si se hace una reinterpretación de este género literario clásico).

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

Ahora bien, cuando se reformula la heroicidad desde estas dos perspectivas, es decir, resaltando cualidades inherentemente femeninas y asignándoles una denominación adecuada para su rol, uno se topa con un fenómeno interesante por demás. La nomenclatura de personajes femeninos que cualifican como héroes bajo estas dos consideraciones son en su mayoría personajes que la cultura occidental ha relegado al espacio de la no heroicidad, de la anti-heroicidad, de la perversidad o incluso de la villanía. Personajes como Medea, Circe, Pentesilea, Eva, Lilith, Pandora, Cleopatra, Dalila, Juana de Arco, entre muchas otras, han sido ubicados a la otra orilla del río de la heroicidad, adjudicándole entre muchos otros apelativos las tachas de brujas, traidoras, desobedientes, rebeldes sin causa, amantes malditas, histéricas, o locas entre otros apelativos. Esto implica que la búsqueda de una heroicidad femenina hay que iniciarla precisamente en el lugar de la no-heroicidad, al margen de la cultura o como diría Julia Kristeva en su ensayo *Powers of Horror* en el exilio o en el extravío de la abyección.

En el libro *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez, es posible identificar múltiples trazos de una heroicidad femenina integral. Creo que este libro, ya desde su título aborda las dos instancias del problema de la heroicidad femenina que he esbozado anteriormente. Por un lado, la palabra “cuarentena” designa un tiempo-espacio de aislamiento que recuerda que la mujer todavía permanece separada o confinada a los límites de la heroicidad. En la obra, ese tiempo de cuarentena no implica necesariamente inacción, sino vigilia de metamorfosis y de regeneración.

El término “menstruales” definitivamente es en este caso la puesta en escena de lo intrínsecamente femenino. Es la mujer definida y nombrada por algo que solo le pertenece a ella, que la distingue como se distinguen los héroes del resto de los mortales. En la obra de Cortés Vélez la menstruación es la gran protagonista y al igual que el término cuarentena devela una doble significación. Unas veces es el gran poder o súper poder del héroe femenino, con el que la menstruante se distingue de los hombres y se equipara a los dioses debido a su capacidad para conceder la vida. Otras veces, dicho poder es como en la tragedia del héroe maldición, destino funesto o abyección por medio del cual la “sangrona” (como la llama el abecedario menstrual que aparece al inicio del libro) se convierte en objeto de múltiples persecuciones y confinamientos. Este juego entre significantes menstruales es uno de los mayores logros del libro *Cuarentena...*, precisamente porque con él el lector se incorpora al tiempo del héroe femenino o mejor dicho a la cuarentena de la menstruante, en la que la escritura es un rito u ocasión para reconciliarse con el ser. Este espíritu conciliador queda resumido en la voz de Mansata personaje del cuento titulado “Ritos”, quien, para reconciliarse con la memoria de la arquitecta de su desgracia, su abuela, dice:

...hoy he decidido, bien que me pese, mal que me alivie, que voy a hacer las paces con mi furor...para empezar de nuevo empezar mejor.

Pero no se puede obviar que, en medio del título de esta obra, se insiste cual pájaro o mejor dicho pájara de mal agüero la palabra “pejiguera”, término coloquial que designa a una cosa, que carente de provecho, acarrea

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en
Cuarentena y otras pejugueras menstruales de Dinorah Cortés Vélez

problemas y dificultades. En este título la palabra pejuguera se adueña del significado insistiéndose como una molestia o como diría Luis Rafael Sánchez en su ensayo *La generación o sea*, como “un arma que permite la modificación de la circunstancia”. Bajo su sombra, que se posa como el cuervo de Poe sobre el busto de la mujer héroe Atenea, la pejuguera obliga a modificar las palabras que hasta ahora se han descrito como reivindicadoras de la heroicidad femenina. Es decir, la cuarentena y la menstruación aparecen ahora opacadas como calamidades, como dos pejugueras nuestras de cada día. Sin embargo, es importante insistir en la doble significación que poseen las palabras de este título, significación dialéctica de la cual la pejuguera también participa. Si la cuarentena es a la vez aislamiento y metamorfosis y la menstruación identidad y estigma, la pejuguera es el trayecto de misión, pero también de la digresión. La pejuguera es la empresa, el objetivo que la mujer héroe como todo héroe debe conquistar. Es en realidad su conflicto, es su gran Otro, el que la niega y a su vez la completa. Por eso creo que la pejuguera puede convertirse en un arma poderosa. Si es manejada y controlada por la mujer héroe se convierte en su armazón. Lo que no debe permitirse es que la pejuguera se convierta en el arma con la que los otros la ataquen. Es decir, la mujer puede describir su periodo menstrual como una pejuguera, pero esa palabra en boca de otros puede convertirse en un insulto. Aunque el sujeto femenino se sirva de la pejuguera, este término no necesariamente está disponible para que cualquiera pueda esgrimirlo en su contra. Esto es precisamente lo que la autora trabaja con un humor chispeante en el episodio epistolar titulado “Arpía”, en el que el personaje de Orela

contesta una carta a un hombre apodado “El que no lo vio venir”. En su carta el individuo se queja vulgarmente de los problemas que le causa su mujer cuando atraviesa por “esos días del mes”. En su respuesta Orela después de anunciarle que está a punto de morir a manos de su mujer menstruante, y de escribirle incluso su epitafio, lo fulmina en medio del texto con la siguiente posdata:

¡Ah, y ni una gota de mi fuente! Váyase por la orillita y con mucho cuidadito, que estoy a la espera de la “prima rusa” y ando que me como a los niños crudos.

Ejemplos como este son los que permiten trazar en el libro *Cuarentena...* lo que he llamado trazos de la heroicidad femenina. Y digo trazos porque a diferencia de su libro anterior titulado *El arca de la memoria, Cuarentena...* adolece de una voz narrativa unitaria, para dar paso a un carnaval de voces menstruantes. Este es un texto multi-género (cuentos, poemas, ensayo, una pieza dramática) y también una enciclopedia menstrual en la que se suceden numerosos personajes mitológicos, históricos, teóricos, escritores y filosóficos, todos ellos invocados por la autora para juntos construir lo que el primer relato titulado “Si Aristóteles hubiera menstruado” ...llama una menstruética. A continuación se resaltan tres motivos recurrentes de la obra que apuntan hacia la reivindicación de una heroicidad femenina o porque no decirlo así: una menstru-épica contemporánea y caribeña que armada de pejiugeras surca el camino de su cuarentena.

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

El canto de la sirena menstruante

En *Cuarentena...* aparecen muchas referencias directas e indirectas al elemento del canto y a varios seres voladores. El libro se sirve no sólo de varias décimas, villancicos y otras formas de poesía, sino que muchos de sus personajes tocan instrumentos, cantan o recuerdan cánticos que resultan ser cruciales en la anécdota que se relata. Asimismo se nombran personajes asociados al vuelo, como la pájara pinta, la arpía, la vampira y Pegaso entre otros. La metáfora del canto en la voz de una criatura voladora demuestra que el personaje de la sirena es uno de los ecos mitológicos que ilumina la heroicidad en el texto.

Según el mito grecorromano las sirenas eran genios marinos mitad ave, mitad mujer que con sus cantos trataban de seducir y por lo tanto desviar a los marineros para atraerlos con el fin de devorarlos. El caso más conocido es el de Odiseo, quien advertido por la bruja Circe, acerca de la amenaza de las sirenas, decide tapar los oídos de sus marinos con cera. El por su parte ordenó que lo amarrasen al mástil de la embarcación y que no lo desataran aunque lo pidiera. De esta forma podía satisfacer su curiosidad de escuchar el canto de las sirenas, mientras se mantenía a salvo de su llamado.

Pero si el texto de Cortés Vélez es una obra que recurre al canto, como recurso con el que se dota de ritmo a los episodios de la llamada pejuguera menstrual, cabe preguntarse en qué consiste la invitación o llamado que la voz poética propone a través de su canto. Pienso que como en el mito de las sirenas *Cuarentena...* llama al lector a cambiar el rumbo al que se aboca en medio del río cultural occidental, que cual undoso

imitador de las oscuras aguas del Leteo, considera la menstruación como una carencia, una mácula o una abyección. Este llamado se hace desde el inicio con el texto titulado “El martillo de las sangronas” que se presenta como un abecedario menstrual que contiene “mucho de inmoralidad”. El abecedario menstrual es como el canto de las sirenas, pues al nombrar de la A a la Z los apelativos de la mujer en menstruación el lector se sumerge en ese tormentoso mar del discurso que se ha afanado por estigmatizar e incluso ridiculizar a la mujer. Todo empieza con el lenguaje y por eso desde ese mar discursivo la voz poética cual sirena llama e invita, pues ahora que se conoce el alfabeto menstrual tal vez “Next time won’t you sing with me?” frase con la que termina el abecedario. Pero ¿por qué el canto? Pues porque la canción según el mito encierra también un poder sanador. Eso explica por qué en *Cuarentena...* el canto exorciza. Esto es lo que vemos u oímos en los textos “Décima impura”, “Villancico para cantarse en la gozosa ocasión de la menarquia de la Madre de Dios” y en “Secuencia de Eva”. En estos tres poemas los personajes principales Cristo, La Virgen María y Eva, quedan despojados de sus prejuicios machistas, sus virginidades inhumanas y los castigos asignados al parto.

En *Cuarentena...* la voz poética llama al lector a desviarse para que desembarque en medio de su isla textual y sea testigo del ritual en el que la sirena menstruante devora los prejuicios y los esquemas patriarcales que han hecho que las sangronas caigan malas o se les prive de la ganancia creadora que la vida les ha concedido. Esto precisamente es lo que logra el texto ensayístico “Caer mala”, el cual analiza este término para

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

desenmascarar el estigma asignado a la mujer menstruante como un síndrome cultural que no reconoce que:

La sangre es vida, el menstuo es sangre, históricamente asociada con propiedades mágicas (¿qué más magia que la que hace esta sustancia nutritiva para el feto que crece y se desarrolla dentro de la barriga?)

Cuarentena..., como el canto de las sirenas, es una invitación a presenciar un acto caníbal en el que el objetivo no es devorar al hombre enemigo, sino ver cómo se engulle el mito del miedo masculino, del miedo de todos. De manera que lo que se inicia como una digresión hacia la destrucción es en realidad un acto heroico de salvación que invita a cantar con las sirenas y a comer con ellas las extremidades de un mito maldito. Quizás bajo ese acto de comunión podamos reajustar la ruta cultural y sin prejuicios, desde ese exilio consigamos mirar en realidad de dónde son los cantantes o mejor dicho de dónde son las menstruantes.

Intervalo de vida eterna es la risa de Medusa

Así como *Cuarentena...* emite un canto que exorciza, también indica un nuevo ritmo y con ello una nueva forma de concebir el tiempo. Entrar al libro es tener acceso al tiempo de la menstruante y por eso hemos de verlo desde su perspectiva. Visto así, el ciclo menstrual de la veintiochena no es un tiempo finito ni tampoco inútil o débil, sino todo lo contrario, tiempo de metamorfosis y catalepsia constante.

En la mitología griega el tiempo es un elemento que se asocia con lo masculino. Crono, no solo es dios del tiempo, sino que intenta controlar el destino para que no se cumpla la profecía según la cual uno de sus hijos habrá de destronarlo. Por eso devora a sus criaturas, aunque Zeus escapa a esa suerte y termina derrocando a su padre. Zeus se convierte así en el otro dios que somete al tiempo y le cercena su esencia masculina mediante el acto de la castración. Lo mismo ocurre en la mitología judeocristiana ya que Yahvé representado como figura masculina por el patriarcado bíblico, crea el tiempo, a él le pertenece y solo él lo desafía.

Pero *Cuarentena...* sugiere ver el tiempo desde la perspectiva del cuerpo femenino, es decir desde la vida. Es por tanto una invitación a mirar el paso del tiempo desde adentro, pero en constante biorritmo con la naturaleza y con la divinidad. Textos como “Muchacha-luna” y “Secuencia de Eva” insisten en que desde tiempos inmemoriales el ritmo menstrual está sincronizado con las fases lunares y con el reloj divino. En otras palabras, se trata de la “Regla darwinista”, título de otro de los poemas en los que se sugiere que el tiempo de la mujer héroe es eterno y se encuentra en un estado de perenne evolución.

Es bajo esta nueva redefinición del tiempo que Cortés Vélez logra lo que a mi entender es uno de los mejores relatos del libro, “Intervalo de Medusa”. En este, la Gorgona se presenta como víctima del tiempo masculino y sus cómplices (Neptuno, Atenea, Perseo) que la violan, la condenan y la decapitan. Sin embargo, la voz narrativa hace que el monstruo entre también al tiempo revitalizante de la cuarentena, en dónde como ya se ha dicho, este deja de ser finito para convertirse en un flujo

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

eterno capaz de llevar a cabo dos funciones: la metamorfosis (mediante la cual Medusa puede existir más allá de la forma, como Pegaso o el gigante Crisaor) y la catalepsia (mediante la cual en un estado de vida suspendida se espera que Pegaso robe la cabeza y la una al cuerpo desmembrado).

Pero no son acaso la metamorfosis y la catalepsia dos caras de una misma moneda que es la veintiochena menstrual. No es acaso todo ciclo un cambio de forma en el que no hay paso de la vida a la muerte, sino que muerte y vida sólo pueden coexistir de manera simbiótica. No es todo ciclo menstrual un acto de desafío al tiempo lineal del héroe, ese que según Joseph Campbell consiste en un llamado, una conquista y un regreso. El tiempo de Medusa, el de la mujer héroe, es quizás tal como lo propone *Cuarentena...* un tiempo o ciclo de tiempo dentro del tiempo. Es también un viaje que no espera por un dios que convoque, conduzca al triunfo y destruya. En la mujer héroe estas tres instancias del recorrido del héroe ocurren autónoma y simultáneamente.

Héroes como Odiseo, Jasón y Perseo tuvieron que esperar porque se les concediera una misión en la que se les invitaba a convertirse en héroes. Sin embargo, la mujer héroe no es llamada, nace llamada porque con el nacimiento se activa el reloj interno y ya no es posible detener la metamorfosis ni la catalepsia. Reivindicar a la Gorgona es reivindicar el tiempo de la mujer héroe, tiempo o multiplicidad de intervalos en la que el cuerpo espera como Penélope, conspira como Medea y espera como Medusa, la resurrección. Y una vez se resucita sobreviene la risa, tal y como lo predijo Helen Cixous cuando en su texto *La sonrisa de Medusa*, propuso el levantamiento de la dama dormida. De este pretexto feminista

se sirve Cortés Vélez para revivir no solo a Medusa, sino también a “Blancanieves” cuento que al igual que el anterior concluye con la risa estrepitosa de la protagonista triunfante ante su verdugo masculino.

Recoser el tejido: la mujer héroe como Celestina de sí misma

Finalmente, quisiera dar cuenta de otro episodio de heroísmo que trasluce entre los textos de *Cuarentena*... Se trata de la reivindicación de la heroicidad femenina por excelencia y en la que se aúnan como en un convivio ritual, el canto y el tiempo, para que la cuarentena menstrual y sus pejugueras se transformen en metáfora del acto de escritura. En otras palabras, es hacer que la pejuguera experimente el ciclo de la menstruación, pues solo así el silencio deviene en canto, el tiempo se regenera y los amarres del confinamiento tejen un cuarto propio.

Existen varias tradiciones mitológicas en las que acciones como el tejer, coser e hilar se les asignan exclusivamente a sujetos femeninos. En la mitología griega por ejemplo las Parcas o Morias controlan los hilos del destino de los seres humanos e incluso de los dioses. Por otro lado, Ariadna utiliza un ovillo de hilo para ayudar a Teseo a entrar y salir del laberinto de Creta, mientras que Penélope manipula su tejido para concederle a su esposo Odiseo más tiempo para su regreso a Ítaca. La Edad Media también provee un ejemplo interesante sobre la figura de la tejedora, esta vez en la funesta y astuta figura de la vieja Celestina. Esta utiliza el oficio de labrandería como manto o forro con el que cubre sus otros oficios, los cuales lo mismo sanan que hechizan, causan amor o

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* de Dinorah Cortés Vélez

desamor, consuelan o hieren y todo esto hace que la imagen de la vieja oscile entre ser la buena madre o la maldita bruja.

Todas estas hilanderas o tejedoras tienen una cualidad común y es el hecho de que utilizan el tejido como un instrumento con el cual logran un objetivo propio. En otras palabras, el tejer o labrar, que para el patriarcado es una acción pasiva que concuerda con la pasividad de la mujer, se convirtió en estas mujeres en un vehículo de liberación en contra de los que trataron de atajar su voluntad. Se trata de un proceso que asume el hilo impuesto como amarre de la libertad y lo transforma en un tejido protector o cuerda floja sobre el que la mujer se atreve a caminar.

En *Cuarentena*... las alusiones al tejido, las telas y los hilos aparecen a través de toda la obra. Y al igual que en el mito los motivos textiles denotan esa doble significación, es decir: el tejido como prejuicio o estereotipo del rol pasivo de la mujer, pero también como oportunidad o salida con el que se satisfacen los deseos de auto realización. En la obra son varios los personajes femeninos que ejecutan este tránsito o metamorfosis en el que lo que podríamos llamar la pejuguera textil se transforma como se ha dicho en arma que la mujer héroe blande en contra de la sujeción patriarcal.

En el cuento “Leyendo a Virginia”, Cortés Vélez presenta a Ada una mujer conservadora y tradicional que cuando sale a buscar un libro de recetas para prepararle una cena de aniversario a su esposo tiene un encuentro cercano del tercer tipo con el icónico ensayo de Virginia Woolf *A Room of Ones Own*. La lectura de este texto causa tal fascinación en el personaje que llega hasta el punto de romper los hilos de la realidad para

tejer ahora transformada en araña los tapices de su cuarto propio. Lo interesante es la importancia que tiene en este cuento la metáfora del tejido. Cuando se describe a Ada, la voz poética dice:

De vuelta a su habitación, se puso las medias de nilón, prenda de vestir que nunca dejaba de complementar sus ajuares, por parecerle que toda mujer de respeto debía llevarla. Era tradicional en su vestir como, en su opinión, debía serlo toda mujer casada. El fino conjunto de hilo, con falda justo debajo de la rodilla y blusa con un detalle de mundillo en el cuello de ojal, le sentaba muy bien-pensó encantada-además de conferirle un aire ultra femenino y distinguido.

Como puede verse en este cuento, el ensayo de Woolf, que no es otra cosa que otro tejido (el discursivo), provoca la metamorfosis de Ada quien deja de ser la mujer conservadora cuyo cuerpo está tejido y ataviado por fuera para convertirse en la que teje desde adentro, es decir, desde el rincón de sus deseos una nueva vida.

Semejante metamorfosis podemos verla también en la comedieta titulada “Como un Etna privado” la cual recrea el histórico caso de Emma Eckstein, paciente de Sigmund Freud que, aconsejada por este, se somete a una cirugía realizada por el otorrinolaringólogo Wilhelm Fliess con el fin de suprimir los impulsos sexuales de los nervios de la nariz. La operación, que resulta ser un desastre, deja a Eckstein con múltiples hemorragias e incluso desfigurada. En este cuento la imagen de la gaza dejada en la cavidad nasal se convierte en un símbolo de la mala práctica del psicoanálisis que diagnostica trastornos desde un sitio analítico

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejugueras heroicas en
Cuarentena y otras pejugueras menstruales de Dinorah Cortés Vélez

masculino que suprime y cauteriza al deseo femenino. En su diatriba el personaje de Eckstein lanza su canto de protesta, mientras deshila el discurso de estos dos hombres de ciencia y se escapa por la cuerda floja de su rebeldía.

Tu tu turu turu... repite tres veces el tarareo, a la misma vez que como una acróbata hace malabarismo de equilibrista sobre una cuerda floja imaginaria.

El tejido impuesto también hace su aparición en *Cuarentena*... en el poema “Los pantalones de Lubna”, el cual recoge el famoso caso de la activista musulmana que fue procesada ante la ley por utilizar pantalones. Este poema es seguido por otro titulado “Hiyab”, con el que Cortés Vélez aborda el tema del velo utilizado por muchas mujeres de la cultura musulmana aunque la voz poética aclara que este último poema está dedicado: “a todas las que lo llevan porque les sale de fe”. El hecho de que estos textos aparezcan uno al lado del otro me parece profundamente sugestivo e inquietante. El lector se encuentra arropado bajo la sombra del atuendo del hiyab, el cuál puede mirarse desde dos perspectivas opuestas: como acto de libre fe religiosa o como vestigio de la opresión que oculta y aísla al cuerpo femenino. La voz poética hace que el lector vea la realidad musulmana bajo otro velo: “Tenaz belleza/ velada libertad /en ti se encuentran” mientras se somete al riesgo de no poder desatarse del cordón umbilical con el que Lubna en su trabalenguas lo atrapa: “A Lubna la pantalonúa / la quieren despantalonar / del par de pantalones verdes / que lleva bajo su hiyab la quieren empantonar / la dicha pantalonuda / de empantalonarse a voluntad”. De este modo la tela sufre otra metamorfosis

y con los retazos de un velo raído por la desigualdad fundamentalista, Lubna la mujer héroe se empantalona mientras que la voz poética le teje sus pantalones verdes.

Pero en *Cuarentena...* la metamorfosis del tejido alcanza su punto de mayor condensada belleza en el poema titulado “La letra con sangre sale o Menstruética”, el cual funciona como piedra angular sobre el que se sostiene la propuesta del libro. Este poema también destila todos los elementos de la heroicidad femenina descritos hasta el momento. Esto se debe a que el poema reúne en un mismo espacio el canto de la seducción, la transformación del tiempo y la reapropiación del tejido de la vida. En el lenguaje de este poema, es decir, bajo la menstruética, el canto es la poesía misma que supura sangre de vida, el tiempo es el infinito coagulado en la letra y la tela es la página recosida con las peji gueras de la vida. Porque después de destejer la peji guera del mito y hacerla atravesar la cuarentena de la metamorfosis todavía hay que sacar fuerzas para un acto heroico más: escribir. A la mujer héroe que después de conquistarse a sí misma, se le antoja además, escribir la menstru-épica de sus hazañas hay que amarla o temerle. Después de todo como la voz narrativa señala en su poema: “Hay que tener ovarios/ para hacer sangrar al poema.”

Cantos tejidos sobre el intervalo de la risa: las pejiueras heroicas en
Cuarentena y otras pejiueras menstruales de Dinorah Cortés Vélez

Bibliografía

- Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Princeton, N.J.:
Princeton University Press, 1968.
- Cortés Vélez, Dinorah. *El arca de la memoria*. San Juan, Puerto Rico: Isla
Negra, 2011.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre escritura*. Barcelona:
Anthropos, 1995.
- Grimal Pierre. *Diccionario de mitología grecorromana*. Barcelona:
Paidós, 1994.
- Kristeva Julia. *The Powers of Horror*. Trans. Leon Roudiez. New York:
Columbia UP, 1982.
- Rafael Sánchez Luis. “La generación o sea”. *La guagua aérea*. San Juan:
Editorial Cultural, 1994.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas
del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

José J. Rodríguez Vázquez

Universidad de Puerto Rico en Arecibo

Para Fernando Picó Bauermeister,
este diálogo de dos que lo admiran.

RESUMEN: Este ensayo es más que nada una conversación con la obra *Crónicas del Caribe hispano* del historiador puertorriqueño, Pedro L. San Miguel, que se enriza como reflexión crítica de los intérpretes del Caribe: de los caribeños que han narrado su región, o alguno de sus fragmentos, y también de los no-caribeños que lo vienen auscultando hace siglos con sus artefactos culturales y sus perspectivas de extraños. Además, y esto es central en su elaboración, constituyen una meditación autocrítica que se pregunta quién es el historiador, qué es lo que realiza y cómo lo lleva a cabo, lo que significa que la obra trabaja una doble historia: la del Caribe y su historiografía, y la del cronista y los secretos de su profesión.

PALABRAS CLAVES: Pedro L. San Miguel, historia del Caribe, *Crónicas del Caribe hispano*

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

Estas *Crónicas* surgen de un embrujo que se va haciendo palabras. Desde un lugar particular, una región más vasta se comienza a revelar y seduce a un hombre que mira y mientras más observa más se intriga. Se trata de un historiador puertorriqueño, Pedro L. San Miguel, que comenzó su formación profesional en la Universidad de Puerto Rico y optó por escribir sobre la historia económica de un pueblo costero de su isla para luego trasladarse a otra tierra y desde allí —confirmando lo que dicen: que de lejos se ve más claro— encontrarse con un archipiélago e iniciar una ya prolongada relación sentimental con una región.

Estas *Crónicas* no son, pues, accidentales o un hablar por hablar sobre el Caribe. Son, para ser precisos, una forma de decir, una conversación enamorada que se enriquece como reflexión crítica de los intérpretes del Caribe: de los caribeños que han narrado su región, o alguno de sus fragmentos, y también de los no-caribeños que lo vienen auscultando hace siglos con sus artefactos culturales y sus perspectivas de extraños. Además, y esto es central en su elaboración, constituyen una meditación autocrítica que se pregunta quién es el historiador, qué es lo que realiza y cómo lo lleva a cabo, lo que significa que la obra trabaja una doble historia: la del Caribe y su historiografía, y la del cronista y los secretos de su profesión.

Para afinar la mirada, durante su periplo, el historiador ha tenido que ejercitarse en varios campos y en estos desplazamientos ha enriquecido sus herramientas incorporando instrumentos de disciplinas como la antropología, la teoría literaria y los estudios culturales. De aquí que se deba advertir que estas *Crónicas* encantadas son también

transdisciplinarias. Esto porque a través de ellas se asiste a un recorrido por la historiografía, la ensayística y la literatura, y porque su autor es un historiador que le gusta manejar conceptos y perspectivas provenientes de otros campos del saber. Hay que admitir que si algo embruja en las mismas es ese amplio registro de textos, interpretaciones y conceptos.

Para establecer con exactitud el campo del que se habla en esta obra, es obligatorio señalar que nuestro historiador atiende específicamente el Caribe hispano. Esto permite entender, primero, cómo se organizan los artículos en el libro y, segundo, —lo que es fundamental— cómo las tesis que se van elaborando en cada uno de ellos se desplazan del todo hacia las partes y de las partes hacia el todo. Así, una primera sección titulada “Caribe” contiene dos ensayos sobre las visiones que discuten el todo; mientras las restantes tres secciones abordan lo que se ha dicho y lo que nuestro autor piensa de esos tres fragmentos que constituyen las Antillas hispanas. Escuchemos a San Miguel:

Eso es, precisamente, lo que he intentado hacer en el conjunto de ensayos que componen este libro: ofrecer perspectivas críticas de obras, juicios, opiniones, interpretaciones y tradiciones intelectuales, tomando como eje los tres países que forman las Antillas hispanas: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba.¹

“Conjunto de ensayos para ofrecer perspectivas críticas”, dice nuestro historiador. Sigamos esta pista. El ensayo es un género literario en

1 Pedro L. San Miguel, *Crónicas de un embrujo. Ensayos sobre historia y cultura del Caribe hispano*. San Juan, Ediciones Callejón, 2016, p. 19.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

prosa que permite expresar ideas sin tener que constreñirse a un aparato erudito. En este sentido, concede libertad de expresión a un escritor, además de permitirle dirigirse a un público no especializado en los temas que reflexiona. Pero esta flexibilidad o estilo “soft” no debe entenderse como opinar desde el sentido común. El ensayo, aunque llevadero, requiere seriedad y fundamentos al tratar un tema y posee una estructura organizativa —introducción, desarrollo y conclusión— que facilita el método de exposición de las ideas.

San Miguel ha cumplido con las peculiaridades de este género. Además de seguir la forma, sus ensayos son un ejercitarse en el pensamiento y la escritura, un entrenarse libremente que hace posible darle al lenguaje ese poder metafórico que va más allá de la supuesta función de espejo que refleja/representa lo real y lograr un escrito poético, cuidadoso y agudo, o mejor, puntiagudo para ser penetrante. De este modo posibilita también la polémica con otras interpretaciones o lecturas en las que, en muchas ocasiones, los prejuicios y los delirios se presentan disfrazados de la verdad y el destino. Estos ensayos de un embrujado son un conjuro contra las escrituras sesgadas de evangelizadores, burócratas, militares y saqueadores; contra las paranoias racializadas donde los prejuicios se naturalizan y se proyectan en el físico de los otros; contra los deseos de nación y poder de algunos dueños de la tierra y la palabra; contra la utopía cómica de la dialéctica materialista y sus subalternos heroicos; en fin, claro que sí, contra los constructores de máscaras que se acompañan con sentencias felices o fatales.

Por eso, estas historias o crónicas no son “*la historia*”, “*la historia sin coartada*”, “*la otra cara de la historia*”, ni la historia objetiva y verdadera. Tampoco son la dialéctica del espíritu o el determinismo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción encarnadas en una clase o en los condenados de la tierra. Y, sin embargo, no hay nada que temer, nada que incite a darles la espalda como expresiones de un posmoderno amenazante sazonado por el desencanto y el cinismo. Todo lo contrario, nuestro narrador es un historiador apasionado y riguroso, generoso y crítico, irreverente e interesado, que ha descubierto —algo que se debería escuchar con mucha atención— que pensar desde un nuevo lugar hace posible ver cosas nuevas y que el historiador no tiene que hablar en nombre de nadie para cumplir, satisfecho, la tarea que eligió.

Los dos ensayos que conforman la primera sección de este trabajo, “*Visiones históricas del Caribe: Entre la mirada imperial y las resistencias de los subalternos*” y “*¿La isla que se repite?: Una visión alterna de la historia económica del Caribe hispano en el siglo XIX*”, ofrecen una de esas miradas panorámicas que pueden llevar a cabo aquellos historiadores que cuentan con muchas horas de lectura y reflexión. Son aproximaciones ambiciosas pero indispensables, que regalan al lector —tanto a los estudiantes y los jóvenes que se inician como académicos, como al público no especializado— ese mapa sobre el cual colocarse y desde dónde orientarse. Cualquier interesado atento puede desarrollar sus conocimientos sobre el archipiélago caribeño siguiendo con cuidado y leyendo disciplinadamente los textos que analiza nuestro autor, y es evidente que él ha organizado su exposición con la intención de que sirva

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

para ese propósito. No está de más recordar que entre sus faenas se incluye la docencia en una institución universitaria.

Además, este mapa ayuda a evitar que la nueva camada de estudiosos desconozca o desprecie a sus precursores, por la invisibilización y sordera que produce la ignorancia, sin que se haya producido un dialogo/debate. Quehacer considerable, no cabe duda, para contrarrestar los efectos nocivos del “talk show” de los que creen, opinan o desean. Después de todo, ¿no parecería estar ganando la partida en la posmodernidad ese parloteo de los que buscan más sentir que saber y se anulan en el ruido? ¿No parece obvio que vienen creciendo en número los enfermos con el síndrome de la representación? Leyendo al embrujado, uno toma conciencia de que es necesario aprender a pensar y escribir reconociendo la tradición a la que se pertenece y las múltiples interpretaciones o escrituras de la historia que habitan en la historia. Ningún historiador parte de la “hybris del punto cero” y es bueno siempre que se nos recuerde que es imperioso ejercitarse para saber leer la intertextualidad de un escrito de historia.

“Visiones históricas del Caribe”, ensayo de apertura, subraya momentos y paradigmas que imaginan el Caribe y articulan su representación. El primer paradigma, el de los “ojos imperiales”, se inicia con el descubrimiento y conquista de la región por una cultura europea que se debate entre la metafísica teológica y la racionalista. Donde unos creyeron comprobar las profecías y descripciones de un texto sagrado, o aspiraban a asistir a la materialización de las ficciones de algún libro de viaje, otros hacían de narradores legitimados en su posición de testigo:

eran las verdades incuestionables del saber empírico, de los que decían, como aquel Bernal Díaz del Castillo: “yo estuve allí, yo lo vi, por lo tanto es verídico”.² En el ámbito cultural, el ver ha comenzado a competir y desplazar a la fe y la revelación.

Desde esta mirada imperial europea se fue forjando una idea del Caribe entre exótico e inhóspito, entre taíno y caribe, entre dócil y feroz, y fue a partir de estos binarismos que se legitimaron dos prácticas dentro de un mismo proyecto de conquista: evangelizar y/o destruir para civilizar el vacío. Las dosis de golpes y rezos variarán de lugar en lugar y de momento en momento, pero lo interesante es que fueron estos “ojos imperiales” los primeros en afirmar el Caribe como una zona de conflicto y, por tanto, los primeros en desarrollar el paradigma geopolítico que define la región como “frontera imperial”. Los héroes en esta perspectiva, de por sí polifónica, son los Estados metropolitanos y esa compleja diversidad conflictiva de burócratas, militares, religiosos, comerciantes y colonos.³ Predominan, en este primer momento de la visión geopolítica,

2 Véase: Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 1978.

3 Sobre el discurso colonial a partir del descubrimiento de América y de la expansión imperialista decimonónica véase: Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1983; Tzvetan Todorov, *La conquista de América. La cuestión del otro*. México, Siglo XXI, 1987; Eduardo Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1994; Fernando Mires, *En nombre de la cruz. Discusiones teológicas y políticas frente al holocausto de los indios*. Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2006; *La colonización de las almas. Misión y conquista en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Libros de La Araucaria, 2007; Cristián Vila Riquelme, *Ideología de la conquista en América Latina. Entre el axolotl y el ornitotrinco*. España, Ediciones Nobel, 2001; Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la*

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

las voces europeas como intérpretes exclusivas de ese continente vacío o carente de lenguaje y de voz propia.

Creo encontrar por aquí un aspecto central de todo este artículo. Cada visión o paradigma tiene dos fases. Pensé que quizás esta segunda fase en este primer paradigma ameritaba presentarse como un apartado en este importante ensayo. Pero lo principal es que el corte está ahí y lo necesario es convenirlo y perfilarlo. O para decirlo con San Miguel:

Vinculadas desde sus orígenes a diversas formas de opresión y subordinación, las utopías en el Caribe han existido en una tensión constante entre la opresión y las resistencias.⁴

Surge entonces un cambio de lectura dentro del mismo paradigma, desplazamiento que en parte está relacionado con la criollización temprana de nuevos intérpretes que todavía no modifica la hermenéutica eurocéntrica del Caribe. Ya entrado el siglo XIX, bajo el influjo de la era de las revoluciones —norteamericana, francesa, haitiana e hispanoamericana continental— se va elaborando una lectura geopolítica de la región que viene acompañada de cierto protonacionalismo. Esto sin olvidar que, durante todo este siglo, con la excepción de La Española, el

opción decolonial. Barcelona, Editorial Gedisa, 2007; Enrique Dussel, *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid, Editorial Trotta, 2007; Victor Kiernan, *The Lords of Human Kind. European Attitudes to other Culture in the Imperial Age*. London, Serif, 1995; Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997; Edward W. Said, *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990; Ranahit Guha, *Las voces de la historia y otros Estudios Subalternos*. Barcelona, Crítica, 2002.

4 San Miguel, *Crónicas de un embrujo*, p. 62.

Caribe hispano siguió siendo el de las islas-colonias. Esta nueva perspectiva comenzó a cuestionar la empresa civilizadora y a reclamar poderes para unos individuos-pueblos con derechos naturales que debían hacerse derechos políticos. En otras palabras, ahora la geopolítica era la forma de identificar un problema. Los poderes foráneos amenazaban con impedir el desarrollo de los pueblos caribeños y las tragedias de las islas resultaban del conflicto entre las grandes potencias que combatían por saquear la región. Ya en el siglo XX, esta lectura se concentrará en el análisis de la expansión desenfrenada del militarismo yanqui en el Mediterráneo americano. Siguiendo a San Miguel, me atrevo a decir que desde “Nuestra América” de José Martí, y pasando por *La agonía antillana* de Luis Araquistain y *El imperialismo yanqui* de José Enamorado Cuesta, la lectura criolla de la visión geopolítica del Caribe tendrá su momento cumbre en *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial* (1970), del escritor dominicano Juan Bosch.

El segundo paradigma tiene que ver con la mirada económica. Es la “isla que se repite” bajo la plantación esclavista y, luego, el “Sugar Kindom” norteamericano. Hay que subrayar que en esta segunda visión vuelven a producirse dos fases y se debe añadir, por ser relevante, que terminan enlazándose los modelos o paradigmas. Me refiero, por un lado, a la apología a la plantación esclavista que acompaña la mirada geopolítica de la conquista y colonización entre los siglos XVI y XIX, venteadada tanto por europeos como por criollos, y por otro lado, a esa crítica a la plantación y a la esclavitud que forjan, sobre todo, las élites letradas protonacionalistas y nacionalistas que han enlazado la tesis del obstáculo

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

del capitalismo dependiente y el imperialismo, que tenían su punta de lanza en la voracidad del latifundio azucarero, con la tesis del campo de batalla geopolítico, ahora entendido no como lucha entre imperios civilizadores, sino como combate entre éstos y los pueblos caribeños.

Las lecturas críticas de la geopolítica y la plantación esclavista, que fueron desarrollando intelectuales caribeños y extranjeros, han estado estrechamente relacionadas con la tercera mirada: la de la dialéctica del espíritu, la que descubre cómo el caos, el antagonismo y la destructividad van siendo superados a través de una praxis social heroica que ha hecho posible la aparición de los pueblos-naciones. Las palabras son, en este paradigma, para dar testimonio de cómo los Narcisos van descubriendo sus traseros. El “síndrome de la representación” inicia su metástasis por el registro intelectual y político. Son primero, críticos tímidos, reformistas algo alejados de la política, negociadores para la formación de un bloque histórico más integrador que les haga un lugar en el ejercicio del poder político o en las prácticas para afianzar la seguridad en el territorio y la población. Luego se radicalizan, algunos, no todos, para responder a la violencia del poderoso. Quieren, como planteará Walter Benjamin, la violencia divina que funda, destruyendo la violencia pirata.⁵

Pero no perdamos los matices, pues creo que San Miguel lo que busca es hacer hincapié en las múltiples miradas de Narciso que definen de manera diferente el “nosotros” y sus “otros interiores”. Este reconocimiento es lo que le permite establecer los alcances e inexactitudes

5 Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991, pp. 23-45.

del paradigma identitario. Tres grandes momentos se recortan, pero también parecen solaparse, desde aquí. Primero, un campo intelectual todavía atrapado en el registro europeo colonial sueña el tiempo como racionalidad y progreso, y desde el positivismo elabora diagnósticos sobre las enfermedades materiales y espirituales ofreciendo remedios eurocéntricos como técnicas caseras. El sueño: arrimarse a la modernidad. En esta fase, les tocaba a las élites políticas y letradas ser voz del espíritu y hablar “de los otros” interiores. Al pueblo-nación afirmado le faltaba vitalidad para alzar vuelo. Luego, según avanza el siglo XX y a las luchas sociales se le suman nuevas perspectivas teóricas, algunos miembros de las élites letradas nacionalistas se harán activistas políticos populistas. El hablar “de los otros” como problema se transmutará en hablar “por los otros” y explicar sus problemas. O para decirlo en el registro de dos de nuestros poetas políticos: La “turba de estrellas y hombres hambrientos” (Luis Muñoz Marín), quedará seducida por los sermones de los panfletistas y el campo intelectual cantará alabanzas al encuentro de la palabra iluminada con las masas, fusión que hará posible “la gran aurora” (Muñoz Marín) o “la nueva patria liberada” (Juan Antonio Corretjer).⁶ Finalmente, viene cobrando importancia una nueva camada de intelectuales que expían su mala conciencia de clase y el fracaso político desechando el elitismo en favor de una cháchara sonora que hará posible su fusión con un pueblo

6 Véase: Luis Muñoz Marín, “Panfleto” en Carmelo Rosario Natal, *La juventud de Luis Muñoz Marín. Vida y pensamiento: 1898-1932*. Río Piedras, Editorial Edil, 1989, pp. 108-109; Juan Antonio Corretjer Montes, “Oubao-moin”, en *Obras completas. Poesía*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977, pp. 230-231.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

festivo forjado al son de una cultura popular que, más que original, parece ser el resultado de los espectáculos y los discos y videos de la cultura de masas. Al fin se ha producido la simbiosis: el letrado ahora baila “con el otro” y cree haber cumplido su misión de fundirse “en el otro”.

En el Caribe, el volcán es esa naturaleza violenta que ha devenido islas, y el mar, unido a los poderes imperiales, hace de frontera que delimita sociedades al mismo tiempo que de ruta por donde transitan barcos, mercancías y fuerza de trabajo. Lentamente, y desde el registro identitario, el Caribe se va soñando como un todo posible que es más que la suma de sus partes. La primera versión dentro de esta visión será una propuesta política federativa que algunos hilaban desde la afirmación de una “historia común” —luchas compartidas diría Ernest Renan.⁷ Pero la tendencia nacional y la regional se contraponen y es necesario concluir que la primera le ha estado ganando la partida a la segunda. El archipiélago vence la utopía de los José Martí, Ramón Emeterio Betances y Américo Lugo, y no alcanza su unidad. Las identidades no dejan cuajar a la identidad.

Aprovechando la diversidad de Narcisos que andan en busca de su personalidad, San Miguel desliza un planteamiento esencial que le permite confrontar la tesis de la “isla que se repite” —tema que elaborará en el segundo ensayo de esta sección inicial. La cuestión nacional, como cuestión racial relacionada con la plantación esclavista, advierte nuestro historiador, produjo historias económico-sociales y políticas distintas. No

⁷ Véase: Ernest Renan, *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid, Alianza, 1987.

es cierto que la economía de la plantación esclavista adquiriese un protagonismo similar en el Caribe hispano y el no-hispano. Además, mirando hacia las Antillas hispanas es posible distinguir historias políticas particulares. Así, por ejemplo, en la isla dividida las luchas políticas desembocaron en la formación de dos Estados —Haití y República Dominicana— dando paso a un largo antagonismo, militar y simbólico, que ha tenido su dimensión trágica y que continúa pesando en nuestros días. En el caso del lagarto que busca su idiosincrasia, la rivalidad que estableció el azúcar y los brillos del poder de la sacarocracia cubana del siglo XIX con las otras regiones y estilos de vida hará traumática la larga guerra que parte de Yara hasta la intervención norteamericana, para marcar luego a la República del siglo XX. Y en la historia de la “isla ardiente”, la que “bala como cabro estofado” (Palés), bueno, es triste esto de tener que llegar a este hoy para descubrir que la sentencia de *Downes vs. Bidwell*, provocada por la venta de unas chinás (naranjas), no ha sido superada: “que se pertenece a pero no se forma parte de”, y que el representante de Alaska o Utah puede decidir qué hacer con el presente/futuro de su “Mr. Nobody from Nowhere”.⁸ En política, como en muchos otros aspectos, nos parece que insinúa San Miguel, los Narcisos que flotan en el mar no han estado unos con otros, sino unos contra otros. Incluso, el bienestar de unos se ha sostenido muchas veces de las crisis de los otros.

8 Véase: Luis Palés Matos, “Preludio en boricua”, en *Tuntún de pasa y grifería* en *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica a cargo de Mercedes López-Baralt. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 502-503; José Trías Monge, *Historia constitucional de Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 5 vols., 1980, I, pp. 208-209, 244-272.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

Según han ido avanzando las tensiones en el paradigma identitario, así como las críticas a la geopolítica y la plantación, se ha estado abriendo un nuevo paradigma: el que posa su mirada en los subalternos. También aquí han existido fases y el registro ha sufrido modificaciones significativas. Lentamente, y esto es un acierto epistemológico y político indiscutible, se comienza a reconocer al “otro interior” y se descubren la negritud, la mulatería, los trabajadores, los campesinos, las mujeres y, con ellos, sus luchas y resistencias. Esta nueva visión, advierte San Miguel, abre fisuras en la visión identitaria elitista, racista y patriarcal que había tenido un papel preponderante en la invención de las naciones caribeñas hasta ya avanzado el siglo XX.

Pero, ¿quiénes son esos subalternos y dónde ha desembocado su registro? Quizás nuestro historiador debió comenzar problematizando la categoría. Se trata, como todos saben, de un concepto de raigambre marxista que permite aglutinar unos sectores dominados que no pueden sintetizarse en el proletariado. Al metarrelato marxista de la lucha de clases, el marxista italiano Antonio Gramsci añadió una categoría que le permitiese pensar la formación de un sujeto colectivo que actuase como bloque histórico para constituirse en fuerza hegemónica mediante su acción política y cultural.⁹ La realidad italiana, como la de muchos otros países del mundo en las primeras décadas del siglo XX, no conocía la lógica clasista de un capitalismo avanzado y la estructura social y las

9 Véase: Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*. México, Ediciones Era, 6 vols., 1999; Manuel S. Almeida, *Dirigentes y dirigidos. Para leer los Cuadernos de la cárcel de Gramsci*. San Juan, Ediciones Callejón, 2014.

luchas políticas eran complejas y variaban por regiones. Allí donde el capitalismo dependiente no ha logrado imponer el modelo clasista bipolar del capitalismo industrial avanzado, hace falta reconocer la presencia y el papel político de sectores como el campesinado y el jornalero agrícola, además de percibir las luchas políticas como un campo atravesado por otras problemáticas, sean estas raciales, étnicas o de género. San Miguel dejó esta discusión teórico-política en el tintero, no porque la desconozca o la considere superflua, sino porque, y coincido con nuestro historiador, había que evadir la digresión. No obstante, me parece que es un punto que debe reflexionarse según afloren los límites de este paradigma de la historia del Caribe.

Pero, insisto, ¿quiénes son estos subalternos y dónde ha desembocado su registro? Es bueno enfatizar que los sectores populares fueron vistos, hasta entrado el siglo XX, como problema. Cuando los subalternos comenzaron a adquirir presencia en el discurso colonial sobre el Caribe se presentaron como dos tipos de “otros” a los que aplicarles distintas prácticas: para el bárbaro, la guerra; para el niño dócil, la evangelización. Indios, negros esclavos, pobres libres, campesinos y mujeres, entre otros, eran “naturalezas” hostiles que había que disciplinar o destruir.

Ya entrado el siglo XIX, al menos para el Caribe hispano es posible decir que los letrados pensaban los “otros interiores” atrapados en la lectura racialista de la mirada eurocéntrica. Habrá que esperar a que avance el siglo XX para que esta herencia colonial se haga de mal gusto y los subalternos del subalterno comiencen a ganar reconocimiento. Esta

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

transformación cobra auge a partir de las décadas de 1910-20 y tuvo que ver con fenómenos tan diversos como la Revolución mexicana, la Revolución rusa, la Primera Guerra Mundial, la creación de partidos y movimientos de masas y la aparición de nuevos paradigmas teóricos. San Miguel advierte que fueron, curiosamente, autores del Caribe no-hispano como Jean Price-Mars y C.L.R. James los pioneros en esta visión de los subalternos, que alcanzará su esplendor en la Nueva Historia.

Pero la Nueva Historia no ha logrado superar el cientificismo positivista, ni la metafísica de la dialéctica que deviene metarrelato heroico, aspectos que se trabajan en el primer ensayo de la sección dedicada a Cuba titulado “No siempre los círculos se ven redondos: Reflexiones sobre «La nación antillana»”. Desde esta visión, a la nación le faltaba su potencia constituyente y a los intelectuales le faltaba descubrir el sujeto de la historia: no las élites propietarias de la riqueza y la cultura, sino los subalternos, esos que desde las resistencias indígenas y esclavas, el cimarronaje, las rebeliones, las revoluciones y los movimientos sociales y políticos habrían llegado, finalmente, a constituirse en el fundamento humano de un Caribe carnavalesco y gozoso que “ríe en las calles”.

Resumiendo, para Pedro San Miguel los paradigmas sobre el Caribe, en sus obras canónicas, contienen cada uno de ellos sus éxitos, pero también han dejado saber sus fallas —superficiales, unas, y profundas, otras— y se han convertido en problemas para el historiador. Para superarlos, concluye, es necesario comenzar a mirar desde otros lugares que hagan posible la crítica lúcida que permita ver cosas nuevas. Leer atentamente la historiografía caribeña provoca interrogantes que sólo

se pueden responder desde ese posicionamiento crítico y transdisciplinario que permite precisar los límites del saber y de las máscaras, y generar nuevas aproximaciones teórico-metodológicas.

Preguntarse si es cierta la afirmación que ventila Antonio Benítez Rojo, de que “la isla se repite”, le permite a nuestro autor desarrollar algunas de las tesis trabajadas en el ensayo “Visiones del Caribe”. Ya sabemos que este paradigma historiográfico sobre la importancia de la plantación esclavista transcurrió entre dos lecturas: la apología a la plantación y la crítica a la misma. Ahora, en este nuevo ensayo, San Miguel demuestra una cosa que ya había percibido Eric Williams en *De Colón a Castro*, y que creo le incomodaba: que el Caribe es polifónico y tiene, además, diversas historias. Su unidad, si acaso espacial, es archipiélica, pluralidad de islas cuya diversidad, como hemos señalado, se resiste a una comunidad política federativa como la que proponía el historiador y político trinitaño. Claro, no creo que a Williams se le haya ocurrido inventar un Caribe hecho de islas que se repiten.¹⁰

El mejor ejemplo de la débil fundamentación de la tesis sobre las repeticiones es, según San Miguel, la historia de las Antillas hispanas. Éstas constituyen los objetos de atención más detallada en el resto de los ensayos que conforman estas *Crónicas de un embrujo*. El Santo Domingo español —que adoptará en el siglo XIX el nombre de República Dominicana—, Cuba y Puerto Rico son islas que, por sus tamaños o particularidades económico-sociales, no conocieron la plantación o sólo la

10 Véase: Eric Williams, *De Colón a Castro. La historia del Caribe, 1492-1969*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

vieron instalarse, como nuestro autor destaca que reconocieron Sidney Mintz y Harry Hoetink, en dos ciclos bastante distantes uno del otro: el primero, que se dio a lo largo del siglo XVI, ya estaba cerrado en las primeras décadas del XVII, y el segundo, tardío, se inició en Cuba a finales del siglo XVIII, en Puerto Rico a comienzos del XIX y en República Dominicana a finales de ese mismo siglo.

Lo que ha caracterizado a las Antillas hispanas es, pues, una diversidad de economías, productos y actividades comerciales que hicieron posible la formación de un significativo sector campesino. La economía de subsistencia coexistió con una producción agropecuaria para el mercado que también estuvo diversificada en sus objetos de cambio. Carne, pieles, tabaco, cacao, café y maderas coexistieron con el azúcar y hasta dominaron espacios importantes en los cuerpos y economías de las Antillas hispanas. El país menos plantador del Caribe fue la República Dominicana. Allí predominó la agricultura de subsistencia y la ganadería, y, luego, para finales del siglo XIX, el tabaco señoreó en la región del Cibao y el cacao fue el segundo producto de exportación.

Completada la crítica a la tesis de “la isla que se repite”, que ya se había iniciado en el ensayo “Visiones históricas del Caribe”, creo que se quedó en el tintero, aunque San Miguel ya lo ha trabajado en ensayos posteriores que proyecta publicar próximamente, una pregunta cardinal: ¿Qué coartadas se esconden tras el corolario de “la isla que se repite”? Ya va siendo tiempo de interrogar la máscara poética de los “pueblos del mar” y nuestro historiador ya adelantó algunas de sus posiciones al discutir las visiones identitarias y subalternas en su primer ensayo. Planteo esto

porque me permite hacer un comentario que considero lógico y apropiado: *Crónicas de un embrujo* es un libro de ensayos y como tal es un escrito abierto, inconcluso, vivo, que invita a pensar, precisamente allí donde, en esta ocasión, se ha detenido.

Preguntarse si “la isla se repite” llevó a nuestro historiador hacia las particularidades de las Antillas hispanas y ahora hay que sumar que las mismas ayudan a conformar este extraordinario proyecto compuesto de ocho ensayos: cuatro dedicados a la República Dominicana, tres a Cuba y uno a Puerto Rico. Voy a recoger y/o recorrer algunas de las tesis que allí se presentan para intentar seducirlos con lo que digo, lo que casi digo y lo que no digo en mi lectura de la lucidez del embrujado.

Considero fundamental lo que se despliega en “Crónicas de un embrujo: La historiografía dominicana en primera persona” porque aquí, como decía al principio, San Miguel aborda la historia haciendo su historia y aprovecha para llevarnos hacia la historiografía, las tareas del historiador y sus posturas epistemológicas y éticas. Michel de Certeau da el epígrafe cuando inicia su reflexión sobre la “operación historiográfica”: “¿Qué *fabrica* el historiador cuando ‘hace historia’?”.¹¹ Y San Miguel lo personaliza: ¿Qué fabrico yo como historiador cuando hago historia de República Dominicana? Nuestro autor cree, y éste es su primer posicionamiento epistemológico y ético, que un historiador tiene que conocer el campo en el que trabaja y su lugar en el mismo, pero también que su tradición está para ser innovada, transformada críticamente, y no

11 Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 71.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

para repetirse incólume como letra sagrada. Sólo se puede ser historiador conociendo la intertextualidad y actuando críticamente para potenciar el pensamiento hacia las alturas, sí; pero también hacia las bajuras y las hendiduras.

El segundo posicionamiento, que por obvio no deja de ser incisivo, es su aceptar que cuando habla de República Dominicana lo hace un “outlander”, un paradójico extraño embrujado. Con esto nos notifica que conocer y querer un lugar no son cualidades exclusivas de los nacidos en el mismo, ni posiciones que se repelen, y que cualquier historiador puede hacer suyo, y hacerse parte de, eso otro que alcanza a comprender y respetar desde el lugar del amor. Los intelectuales del Caribe, nos recuerda, se deben mucho unos a otros y tienen deudas impagables con estudiosos provenientes de otros países y regiones.

El tercer posicionamiento es saber pormenorizar su objeto de estudio, o el lugar donde se concentra, para luego expandirse a otear por archivos, páginas y paisajes. San Miguel declara ser un estudioso de la “evolución del campesinado en la región del Cibao” y en este punto se puede decir que estudia al otro del otro: el campesino dominicano, uno de esos subalternos que le ha permitido encontrarse con la geopolítica, la plantación y el afán identitario, enlazando los paradigmas de “Visiones”.

El cuarto posicionamiento es dejar ver su travesía y algunos descubrimientos. El historiador puertorriqueño apunta una inquietud que comenzó a indagar desde la historia dominicana y lo llevó a reflexionar la cuestión nacional, el papel del Estado y de los intelectuales y, por lo tanto, las funciones de la historiografía. Encontró en su recorrido, y aquí

volvemos al tema identitario, los aciertos y límites de las historias nacionales escritas desde un enfoque nacionalista enmascarado de racionalidad científica. Las historias nacionales son muchas veces maniqueas y jingoístas. Disfrazadas de verdaderas y de críticas, son ficciones apologéticas de un falso sujeto histórico, un “nosotros” homogéneo en guerra santa contra sus otros amenazantes, externos e internos, que en el caso dominicano serán Haití y las masas campesinas, respectivamente.¹²

Más aún, el caso dominicano —y aquí podemos incorporar las tesis principales de los tres artículos que estudian a Cuba: “No siempre los círculos se ven redondos: Reflexiones sobre «La nación antillana»”, “Representaciones de Cuba” y “Una «mirada imperial» a la historia de Cuba”— pone de manifiesto que las historias nacionales son metanarrativas cómicas que no dejan de ser críticas del sujeto nacional que afirman.¹³ En las mismas se encuentran los diagnósticos de las

12 En esta misma dirección, el ensayo “La importancia de llamarse *República Dominicana*, o por qué no nombrarse de otra forma que no sea *Haití*” apunta a las obsesiones degenerativas de las políticas de identidad que amenazan con la formación de fronteras inmunológicas que protegen de un exterior pensado como lo otro amenazante. Es el tiempo de los gentilicios perseverantes e impecables: el nombre del sujeto autoconsciente que ha pasado de su “en sí” a su “para sí” y afirma su ser en el mundo. Por eso, en los discursos identitarios predominan modelos binarios que diferencian y jerarquizan, y el sujeto afirmado se construye desde lo natural y una épica de la voluntad.

13 Defendiendo la importancia de conceptos como “comunidad imaginaria” de Benedict Anderson, contra la lectura crítica de Gervasio L. García, y reflexionando desde este lugar teórico el papel de la narrativa histórica y sus funciones epistémicas y políticas en la construcción de la cubanidad —que laboraron tanto el discurso nacionalista como pensadores externos que desde el siglo XIX han escrito en torno a Cuba—, San Miguel plantea que las

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

enfermedades y el recetario para la cura, así como las propuestas para la revitalización del sujeto nacional y su realidad.¹⁴ De aquí que el panegírico venga acompañado del reconocimiento de obstáculos materiales y espirituales, de enemigos internos y externos, y de logros, fracasos y adversidades a superar. En la historiografía nacionalista dominicana, como en la de las otras Antillas hispanas, hay una circunspección de tono pesimista que apunta a lo trágico, pero se trata más de un ardid para llamar al orden y al poder. Hay un recuento de calamidades para proponer sacrificios y la necesidad de un procerato iluminado imprescindible, capaz de guiar la voluntad colectiva para la salvación del Ser. No se debe olvidar que, más allá de su relevancia, las historias nacionales son producidas por intelectuales, y que estos héroes, que luchan en “las trincheras de ideas que valen más que las trincheras de piedra” porque “las guerras (también) van sobre caminos de papel”, —para seguir a uno de los más admirados entre

representaciones de la isla pueden clasificarse en dos retratos opuestos: el de la isla paradisíaca, arcadia plétora de riquezas y posibilidades, y el de la isla infernal, “lugar de inequidad e ignominia”. En el primero predominó la apología a la plantación azucarera, tanto la basada en el trabajo esclavo como en el libre; mientras que en el segundo encontramos la narrativa de una Cuba amenazada, en lucha contra los efectos sociales de la plantación y el expansionismo económico norteamericano.

14 En “El minotauro en las Antillas: Pedro Pérez Cabral y su «comunidad mulata»”, San Miguel se desplaza, desde la inquietud identitaria dominicana, hacia la cuestión racial y desde aquí a las teorías del mestizaje. Se trata de dar cuenta de las distintas propuestas de los discursos nacionales racialistas que conforman el campo intelectual caribeño y, particularmente, de los teóricos del mestizaje como confusión degenerativa, entre los que sobresalen el puertorriqueño Antonio S. Pedreira y dominicano Pérez Cabral. Este último cree que la nación dominicana es una comunidad mulata y como tal incapaz de patriotismo. La mulatización habría hecho de su país una comunidad indecisa, ansiosa e impotente.

los iluminados moralistas caribeños del siglo XIX y XX— están convencidos de que poseen una misión epistémica y política: esclarecer en la guerra de la civilización contra la barbarie y representar y dirigir al sujeto histórico, reformando la política con sus convicciones éticas y la valía intachable de uno que afirma ser “un indispensable”.¹⁵

En su quinto posicionamiento, esta vez teórico-metodológico, San Miguel considera perentorio buscar nuevas herramientas analíticas mirando hacia otras disciplinas: la antropología, los estudios culturales y, sobre todo, la literatura. Los ensayos “Rebelión y arielismo en un país «en el mismo trayecto del sol»: *Tres leyendas de colores* de Pedro Mir” y “«Basurero de conciencias»: Economía y moral en la novela *El negocio*”, así como algunos de sus comentarios en torno a los escritos de Bosch, son productos de esos giros disciplinarios, además de lingüísticos. Más importante aún, con este cambio de lugar elabora toda una discusión sobre la importancia de la narrativa en el texto histórico y, desde sus lecturas de de Certeau y Hayden White, entre otros, destroza la sacralidad de la escritura histórica y su pretendida objetividad epistémica, que dice hablar de “la realidad” y de “la verdad”. No se puede seguir sosteniendo que se está haciendo descripción de “hechos” o planteamientos objetivos desde la impunidad científica y hay que trabajar con ánimo autocrítico sobre cómo se piensa y se narra en esta disciplina, reconociendo que el lenguaje no descubre y transmite verdades, sino que las produce. Ya hace algún tiempo Roger Chartier advertía que “los historiadores debieron aceptar, mal o bien, que la historia que ellos escriben depende siempre de las

15 José Martí, *Trincheras de papel*. Río Piedras, Editorial San Juan, 1971, p. 5.

Los descubrimientos de un embrujo. Diálogo con las “Crónicas del Caribe hispano” de Pedro L. San Miguel

fórmulas que rigen todas las narraciones, cualesquiera sean”, y que “el saber que construyen se sitúa siempre en la irreductible distancia que separa la realidad histórica de los relatos elaborados a partir de las huellas dejadas por ese pasado”.¹⁶ Por eso, el historiador debe pensar críticamente el campo historiográfico “genealogizando” las estrategias discursivas y los efectos prácticos de sus obras claves. En el caso dominicano, son esenciales autores como Antonio Sánchez Valverde, José Gabriel García, Pedro Francisco Bonó, Manuel Arturo Peña Batlle, Joaquín Balaguer y Juan Bosch; y si retomo sus nombres del ensayo de nuestro historiador, es porque creo que éstos son puntos en un mapa que orientan e incitan a que uno haga su propio viaje, acierto indiscutible de estas *Crónicas de un embrujo*.

San Miguel ha insistido en cuestionarse, siguiendo a de Certeau, “qué *fabrica* el historiador cuando hace historia” y cuál es el “lugar” desde donde habla, un lugar pluridimensional condicionado por su tiempo, su sociedad, su sector económico-social, el ambiente político en el que habita y su formación profesional, ideológica y ética. Me gustaría añadir a sus preguntas estas otras, que también pululan por esta obra, de para qué y para quién narra el historiador. Sin pretender agotar estas temáticas, quisiera esbozar unas respuestas que actúen más como una provocación. ¿Qué funciones le quedan a la escritura histórica en tiempos de aceleración, fluctuaciones constantes y unas masas que buscan más emociones que saber? ¿Quiénes se disponen a encontrar el camino hacia

16 Roger Chartier, *El juego de las reglas: Lecturas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 263.

el “silencio exigente” de un libro, hacia lo que Peter Sloterdijk llama “las acrobacias del desvelo”, esas angustias de “estar en vela” en “el sacrificio de las noches”?¹⁷

Los historiadores utilizan el lenguaje para producir relatos donde las palabras, convertidas en conceptos, sirven para intentar comprender el mundo de la vida, dotándole de sentido, nos dice San Miguel. Creo que esto podemos estipularlo. Pero, ¿es suficiente esta cuestión epistemológica para contestar el para qué o existe otra función también relevante que nos lleva a una posible respuesta al para quién? El escritor español Rafael Chirbes, autor de *Crematorio* y *En la orilla*, me ha obsequiado algunas pistas que sirven para concluir este diálogo. Si el idioma no es solamente una forma de hablar, sino, más aún, una forma de mirar, una perspectiva, entonces son indispensables los trabajos como *Crónicas de un embrujo*. Sólo desde esa posición apasionada es posible que se produzca un mirar el mundo “desde un lugar nuevo” y “empezar a ver otra cosa”.¹⁸ Además, esta reflexión plasmada en palabras, este estado de ánimo que se materializa en libro, esta mirada iconoclasta que permite inquirir otras cosas —claro que sí— es un regalo que embrujará a lectores atentos.

17 Peter Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida*. Madrid, Pre-Textos, 2012, pp. 225-227.

18 Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*. Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 27-30.

RESEÑA

Moscoso, Francisco. *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530*. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2018.ⁱ

Edgardo E. Ramírez Rivera, Ph.D.

UPR-Arecibo, UPR-Ponce, UPR-Utuado

La historiografía del siglo XVI puertorriqueño se ha visto en desventaja en comparación a siglos como el XIX y XX. Entre otras razones, esto responde a lo que fue en un momento la dificultad para acceder a los documentos de la época, como así también la lectura de ellos. De modo que muchas historias folclóricas que romantizaban el pasado dominaban gran conocimiento de la época. Sin embargo, esto ha ido cambiando en las últimas décadas gracias al esfuerzo de varios historiadores. Entre ellos se encuentra el Dr. Francisco Moscoso, quien se ha dedicado a rescatar las realidades y dinámicas del siglo XVI, estableciendo las dificultades de una isla en plena conquista y colonización europea. Como parte de este interés investigativo surge la obra *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530*.

ⁱ La primera versión de este trabajo fue presentada el 10 de abril de 2019 como parte de la presentación del libro en la Universidad de Puerto Rico en Arecibo.

Reseña de *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530* de Francisco Moscoso

Utilizando como base la probanza de Diego de Cuellar, Francisco Moscoso comienza a acercarse a los estragos y consecuencias del Gran Huracán de 1530. Siendo el primer huracán de envergadura bajo el imperio español en Puerto Rico, el autor establece que se cayeron todos los bohíos, la mayoría de las casas de paja, muchas casas de tejas, y las casas de madera y de piedra quedaron inhabitables. Asimismo, todos los barcos se perdieron. Su interés, sin embargo, no es hacer una mención superficial de los estragos del huracán. Todo lo contrario, pues el autor estudia el impacto y las consecuencias que tuvo el fenómeno atmosférico en la población y sociedad criolla de la época. Para esto, Moscoso hace un recorrido a través de los años que antecedieron al huracán estudiando y analizando la economía. Muestra particular atención a los intereses, las prácticas y las relaciones de la Corona con la colonia y de la colonia con sus vecinos. De este modo, Moscoso identifica las estructuras socioeconómicas que solo denotan un Puerto Rico altamente endeudado.

Como bien señala el autor, desde la salida de Cristóbal Colón de España en 1492, el llamado Nuevo Mundo había incurrido en deuda, ya sea por los préstamos obtenidos de la monarquía o del empresario genovés Francisco Pinelli, como así también del diez por ciento de las ganancias que había que entregar a Cristóbal Colón y sus descendientes, o el veinte por ciento que había que entregar a la

Corona. A través de los años a estas deudas se les iban sumando otras, pero el recaudo no necesariamente era el esperado por la Corona. Es decir, muchos no podían pagar los constantes impuestos, y otros esquivaban el pago a través de estrechas relaciones con los funcionarios públicos. Ante esto, la Corona nombra un Comisario Real para que garantizara el cobro de las deudas. Por tal razón, los ciudadanos de la isla y trabajadores como los indios y los esclavos fueron continuamente acosados y explotados por un gobierno que no buscaba crear o invertir en mejoras para la colonia, sino recaudar la mayor cantidad de dinero para pagar las deudas incurridas por la Corona. Como bien apunta Moscoso, el estribillo era “que paguen las colonias”.

El problema, sin embargo, es más profundo aun, pues Moscoso establece que este endeudamiento es el resultado del sistema señorial-mercantil y monárquico absolutista que existía en la época. Este sistema centralizado que solo beneficiaba a unos pocos fue exponencialmente nefasto para los ciudadanos de la isla. Entender el sistema es de suma importancia para acercarnos a la base y a la raíz de las dinámicas coloniales de la época. En medio de este sistema que solo invitaba a la explotación de los ciudadanos y los trabajadores, la economía de Puerto Rico se encontraba en una transición entre la industria minera y la industria azucarera, entre un sistema de encomiendas, y uno esclavista. El huracán de 1530 fue

Reseña de *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530* de Francisco Moscoso

por tanto pilar para exponer las fisuras, injusticias y dificultades de una colonia que en veinte años ya había establecido un patrón que se extendería por los próximos siglos.

Es interesante notar que, a través de la obra, Moscoso manifiesta sus preocupaciones, críticas y propuestas para el presente. Esto es poco usual en los escritos de los historiadores, pero estos planteamientos son particularmente pertinentes para el lector general que muchas veces cuestiona el sentido práctico de la historia. Por ejemplo, Moscoso muestra preocupación e interés particular en la forma que en ocasiones se investiga y se escribe la historia. A través de la obra realiza algunas denuncias, entre ellas diciendo que el historiador no debe caer en el terreno de la conjetura, o que no debe ser impreciso con las referencias de los documentos utilizados. Esa misma preocupación lo lleva a tener un interés pedagógico para futuros historiadores, estudiantes y público en general. Invita a que se procure por un dato adicional, aunque los testimonios encontrados sean semejantes; afirma que el historiador intenta reconstruir “la historia lo más cercano a la sucesión de hechos”; y propone investigar el tema de las deudas a través de la historia de Puerto Rico desde una perspectiva científica.

Asimismo, su interés por establecer una relación y continuidad entre el pasado y el presente es evidente a través de toda la obra. Los paralelismos existentes identificados y analizados por

el autor entre el Gran Huracán y el Huracán María rayan con lo surreal. La isla subyugada a la metrópoli, las continuas deudas, la corrupción, la desigualdad social, el panismo, el nombramiento de un síndico que cobre las deudas ya sea a través del Comisario Real o la Junta de Control Fiscal son solo algunos ejemplos. En fin, un Puerto Rico en donde su realidad social y económica se vio agudizada pero no creada por el huracán. Dos fenómenos y dos sociedades que con quinientos años de historia entre ellas muestran las mismas preocupaciones, intereses y prácticas. Para Moscoso esto es de suma importancia, pues desde el comienzo de la colonización se sentaron las bases para el Puerto Rico moderno. Un Puerto Rico que a través de quinientos años se ha encontrado sumido en el colonialismo y en sistemas políticos y económicos sumamente deficientes. Queda de nosotros, según Moscoso, alcanzar cambios al sistema político existente, pues solo así tendremos nuevas posibilidades históricas.

Es importante hacer relieve en la profunda investigación realizada por Moscoso. Aparte de utilizar como base la probanza de Cuellar, el autor utiliza otras probanzas y documentos reales. A través de estas fuentes se trazan trayectorias y perfiles de los protagonistas de la época, ya sea de los funcionarios públicos, o muy bien de los criollos acosados por el gobierno. De este modo, figuras como Francisco de los Cobos, Juan de Vadillo, Rodrigo de Bastidas,

Reseña de *El Gran Huracán: Las deudas y la resistencia en Puerto Rico, 1530* de Francisco Moscoso

Miguel de Castellanos, Tomás de Castellón y su hija Teodora de Castellón, entre muchos otros, se convirtieron en modelo de esa colonia errática, que se acercan al lector evocando la fusión entre el pasado y el presente.

El Gran Huracán de Francisco Moscoso, más allá de referirse al fenómeno atmosférico, es más bien el cúmulo de deudas, abuso, lucha y resistencia que existía y aún existe en la isla. Un conjunto de males sociales y de un sistema corrupto que se ha extendido a través de los siglos. He aquí la importancia de este tipo de estudio, donde se contextualiza, se analiza y profundiza los eventos históricos. Pues como bien dice Francisco Moscoso en su obra, “los huracanes sacuden la historia, pero la historia la hace la gente”.

CREACIÓN

Mi mejor amiga

Andrés Guzmán Díaz

Universidad de Vidzeme de Ciencias Aplicadas

Cuadrupedal... Saliva... Agitación... Cuando muero recordaré que el tiempo es líquido y se me escapa entre los dientes, se escurre por mi lengua. Tiempo es la saliva que nunca para de brotar, que se multiplica en temporada de calor y no mengua. Es lineal y es cíclico: lamo y trago. A veces, yo vomito.

Naceré un día cualquiera, de esos que nadie recuerda más que por algo incidental. Ese día se nos ponchó una llanta y también naciste tú, dirían. Todo pasa, menos yo. Desde entonces me pareceré más a mi padre, cuyo pelo rojizo se me aferrará en la punta del cabello, muy tenue, como la flama de un fuego que lucha por no morir en el ambiente gélido.

También tendré la complexión robusta de mi padre, aunque todos dirán que mi rostro es la viva imagen de mi madre. De ambos, sin embargo, tendré pocos recuerdos. Con los ojos cerrados, abrumados por la existencia luminosa, solo podía abrirme paso a través del torso de mi madre para mamar, una y otra vez.

Será imposible considerar comer solo plantas. Me gusta mucho la carne, en especial el rastro de ella en los huesos. Succiono el jugo que quedó encerrado, como un elixir de vida eterna. Podría pasar horas enteras masticando algo que no podré comer, pero cuyo sabor me remitía a aquellas horas en que mi madre, acostada y débil, daba su existencia por

la mía. Era un hueso que sin importar cuántas veces mordiera, permanecía. Las ensaladas, a veces, me hacen vomitar.

En mi juventud perderé el juicio. Algo dentro de mí me incitará a empujar las puertas de la percepción. Mis padres ya no estarán conmigo. Eran muy pobres y por eso me dieron en adopción. Mi segunda familia será muy rica y me tendrán más como un trofeo, como una medalla que se le da a la gente que hace cosas que nadie quiere hacer, algo así como un reconocimiento de valentía y, a la vez, de cobardía.

Soy una medalla de chocolate rojizo, con el vientre derritiéndose.

Una noche, con el hartazgo de aquellas personas tan mimadas y tan confiadas en un amor que nunca desarrollé del todo, me fugaré con Tobias. Vagaremos por las oscuras y húmedas calles de una ciudad agitada, como adentrándonos en una puta que acaba de asegurar el sustento de una vida miserable y placentera. Tal vez Tobias quería jurarme amor eterno, que viviéramos juntos toda la vida, que formáramos una familia, que le prometiera que sin importar nada yo estaría a su lado. Jamás lo sabré porque el pobre se interpondrá en el camino de un par de borrachos quienes, aprovechando el poder sublime de la inconciencia y la estupidez, decidirán ponerlo contra un poste para maltratarlo.

Imploraré, golpearé, gritaré por que lo dejen en paz, pero ellos no escucharán. Son ciegos que no oyen, animales que se jactan de fuerza intelectual. Uno de ellos me arrastrará lejos del lugar al mismo tiempo que verá cómo le pasa una navaja al otro. Una cuadra después, Tobias será silencio, carne en descomposición sobre el asfalto infértil. Escaparé, sin saber cómo. Olvidaré todo.

Mi mejor amiga

Al séptimo día descansaré de crear problemas. No encontraré, nunca más, el camino a casa y, aunque pudiera hacerlo, no me gustaría volver. Un muchacho muy delgado se apiadará de mí. Me ofrecerá agua y algo de comida. Me dirá que puedo quedarme en su casa durante varios días. Siempre le daré gracias.

Cuando uno es joven no tiene voz. No tendré ningún poder sobre mí. Aunque me cuide, el muchacho delgado se asegurará de que no vuelva a escapar porque, me dirá, alguien tiene que adoptarme. Me resignaré a esperar algo mejor, siempre del otro lado de la puerta, allá, lejos; aquí, jovial soledad.

Sabré que son ellos en cuanto crucen el umbral: altos, morenos, de ojos tristes que se hunden en el paraíso trivial, un universo infinito y sencillo. Estaré muy feliz de verlos conmigo, abrazándome. ¿Hace cuánto no me habían dado un abrazo? Me arrojaban besos, caricias, miradas, pero en la distancia se evaporan las intenciones. Llévenme con ustedes, diré.

Andaremos por callejones interminables después que hayamos partido del hogar del flaco. La urbe se extenderá cual laberinto en todas direcciones: muros altos, calles cerradas, trampas de fe, mendigos alborotados y —lo peor— excéntricos sujetos vacíos de alma, zombis errantes que solo olfatean papeles verdes a su paso. Nunca me gustará el espacio, excepto con ellos. A su lado, todo aquello se aparta de mí, como si su custodia fuera suprema. Pensaré alguna vez en escaparme de nuevo, pero serán simples pensamientos rápidos, como cuando uno persigue un insecto con la mirada y piensa que el mundo no los necesita. Son pensamientos insinceros.

En esa mi nueva casa, encontraré muchos pretendientes. Nunca me dejarán que ande tras sus pasos porque, me dirán, no querían que sus amores se materializaran en más bocas para alimentar. Después de todo, ya no habrá lugar en este mundo.

Una noche cambiará mi vida. Tendré sueños raros, agitados. En ellos veré luces intensas, manos blancas que se acercan a mí, que me pellizcan y me rascan, que buscan y mueven mis entrañas. Caeré en los brazos de la fiebre y la somnolencia.

Despertaré en sus brazos, en mi casa. Abarcarán mi frente con sus manos. Algo estará mal. Lo sabré. No seré la misma otra vez. Lo sabré. Me pedirán perdón. Se acostarán a mi lado esa noche, acurrucados, sollozando. Perderemos una vida. Falso: perderemos múltiples vidas que podrían haber sucedido, perderemos las eventualidades, las posibilidades. Perderemos esa noche nuestra naturaleza. Lo sabré. Lloraremos juntos la injusticia que nos aplasta. Lamentaré tu carne, Tobias, y mi carne en descomposición sobre el asfalto infértil.

Les perdonaré mañana porque me quieren, porque no me dejan a mi suerte, porque me hablan de un futuro mejor, a su lado, siempre. Y hoy, cuando muero, recordaré que el tiempo es líquido y se me escapa entre los dientes, se escurre por mi lengua. Alguien ha plantado veneno frente a mí y me ha asegurado que lo puedo comer. No es verdad, a veces, yo vomito.

Soy una medalla de chocolate rojizo, con el vientre derritiéndose. Muero. Muero feliz, pues sus manos están sobre mi hocico, y alcanzo a escuchar: no sufras, no te quedes, mejor amiga.

Miguel A. Hernández Delgado
Universidad de Puerto Ri-co, Río Piedras

AMOR QUIJOTESCO

Querido Don Quijote de la Mancha:

No terminaste de hablarme acerca del amor.
Explícame: ¿Cómo enamoraste a Dulcinea?
Esa bella doncella de tu imaginación.

No tengo poderes, ni una emblemática armadura.
Mi yelmo es la poesía y mi escudo es la esperanza.
Voy directo a una batalla homicida,
para ganarme el corazón de un tesoro
con la más grande hazaña.

Fui el causante del mal tiempo.
Fui el autor de mi propio entierro.
Dime, ¿Cómo salgo vivo de este reto?
¿Cómo demuestro que soy merecedor de su cuerpo?

No vencí al caballero de los espejos.
Pero vencí el demonio que habitaba en mi reflejo.
Mi escudero es lo que siento; mi enemigo es el tiempo.

¿Cómo lo venzo, Don Quijote?
¿Cómo lo venzo?

Miguel A. Hernández Delgado

Regálame tu mente para vivir la locura.
Regálame tu espada para matar la duda.
Regálame una hazaña para demostrar mi evolución.
Regálame el título de caballero para que sea yo.
Regálame tu ser, para hacerle volver a creer en el amor.

FINAL FELIZ

Te veo escondida entre las cortinas,
rondando sigilosamente entre mis pupilas.
Siento tu boca saboreando mis arrugas.
Siento tus dedos acariciando mi carente dentadura.

Escucho tu grito ante el tic tac arrollador del reloj.
Provocando con tu presencia el silencio irrevocable,
dejando frío mi corazón.

Veo tus pasos acercándose a la puerta.
Y aquí te espero, con una copa de ron
y un cigarro en la oreja.

SUICIDA

Entonces, dime y te digo.
No te ilusiones conmigo.
Soy experto dejando heridas.
Soy la vela que siempre queda encendida.

No te enamores de mí,
porque más creo en el odio que en el corazón.
No te enamores de mí, porque a pesar de parecer cuerdo,
soy un hombre con mente de ratón.

Roeré tu sed, tus palabras, tu piel.
Roeré tus alas, tus ojos, tus labios.
Roeré tu esencia, con sabor a miel...

Ahora, busca la brújula y escapa de mí,
sabes que este corazón no te lo puedo entregar;
hoy te lo digo, aunque no lo creas.
Luces inerte ante tanta pasión. No te enamores de mí.
Escucha... porque antes de que el sol naciera,
ya hubo alguien que vino a cenar.

BLANCANIEVES EN NEW YORK

Natasha Sagardía Beltrán de Heredia
Universidad de Puerto Rico en Arecibo

Y Blanquita cayó en la trampa. Se acercó al vendedor ambulante palestino que, con un suéter deshilachado Calvin Klein y la mirada centrada en el almíbar, introducía manzana tras manzana en el dulce y las caramelizaba. Ella, más curiosa que famélica, le pidió que le vendiera una. Blancanieves abrió la boca grande, con ganas de llenarla de dulce y arenosa fruta, y le dio un mordisco con gula y, ¡Vaya dulce suerte! En el bocado se llevó un diente enredado.

El diente quedo pegado como estaca en el centro del pecho, entre la capa del almíbar caramelizado y la pulpa de la manzana. Blanquita, algo desconcertada, comprobó con su índice derecho que su incisivo frontal superior izquierdo, ya no estaba. Nuevamente abrió la boca grandota, ahora llena de enojo y frustración,

- ¡Me cago en usted y en la manzana! - le expulsó al vendedor.
- Señora Nieves... No se caga donde se come, usted ya debería saber eso hace rato - Le respondió el vendedor que ya la conocía.

Blanca que ya no era tan blanca, más bien colorada, pues su rostro parecía arder y las venas en sus sienes latían fuerte; cambiando de color verde a violeta, convirtiéndose casi en várices. Con los ojos llenos de sangre amontonada y los labios fruncidos de rabia, miró al vendedor.

- ¿Qué se supone que haga yo ahora con el vacío que usted me ha vendido?
- ¡Vaya por ahí! - le dijo el vendedor.
- Por ahí ... ¿dónde? - contestó blanquita, ahora mellada y colorada.
- Vaya a ver quién se lo compra, o tal vez, y con suerte, encuentre como llenarlo usted misma entre azúcar y rabia.

Blancanieves retiró el diente de la manzana e intentó rengancharlo en la encía que ahora sangraba. En el fondo ya sabía que el vacío no podía llenarse. Había superado la ingenuidad de los dientes de leche y ahora comprobaba, desde el dictamen marcial de los definitivos, que los dientes son como las capas que amortiguan el mordisco del amor. Algunos duros como caramelo y otros de consistencia arenosa. Todos igual de dispuestos a ser probados desde la curiosidad del bocado y el riesgo de sabor a vacío.

COLABORADORES

JOSE ANTONIO FONSECA DELGADO posee 25 años de experiencia como profesor de radio, televisión, cine, administración e historia de medios y programación de contenidos para radio, televisión y plataformas digitales, entre otros. Actualmente es Catedrático Asociado en la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Jefe y Programador de la estación UPRA Web Radio. Sus trabajos de investigación han sido publicados por en la revista *Forum* y otras revistas académicas y profesionales. Nominado al EMMY al mejor documental en 2018 (*The National Academy of Television Arts & Sciences*). Como productor, ha colaborado en estaciones de televisión en Puerto Rico, Estados Unidos y Europa. Entre las que se destacan; Telemundo Puerto Rico, WAPA TV Puerto Rico, Univision Puerto Rico, SI Canal de televisión 40 Puerto Rico (TV educativa) y WIPR TV Canal 6 y 3 Puerto Rico (TV pública). Para las cadenas estadounidense CBS New York, *Sesame Street* y Telemundo New York. Asimismo, para TV3 Cataluña, Barcelona, *People & Arts*, TV española y Televisión Nacional de Chile con el escritor internacional Antonio Skarmeta. En la industria de la radio para CBS Radio New York y Radio Once Puerto Rico. Para la industria del cine, he colaborado en cinco películas para la gran pantalla, en su perfil profesional resaltan en el rol de productor 40 *TV movies* y ocho series televisivas bajo XCL-TV. Asesor y consultor como experto en producción audiovisual ejecutiva para varias casas productoras independientes como: XCL Group, XCL TV, Lab. A, Tamima, Alfonsina, Alborada y Entre Nos, Inc. entre otros.

Actualmente, es candidato a doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona

LETICIA FRANQUI ROSARIO se desempeña como profesora en la Universidad de Puerto Rico desde el 1999. Actualmente es Catedrática Auxiliar del Recinto de Cayey. Posee un doctorado en Lenguas Modernas y Literatura Comparada de Middlebury College y de la Universidad de Paris III y un segundo doctorado en Filosofía y Letras con especialidad en literatura puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Su tesis doctoral recibió el Premio Ricardo Alegría a la mejor tesis de literatura puertorriqueña otorgado por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Ha publicado ensayos críticos y ha dictado ponencias sobre las obras de Simone Schwarz-Bart, Eugenio María de Hostos, Luis Rafael Sánchez, Alain Robbe-Grillet, Julia de Burgos, Ana Lydia Vega, Etnairis Rivera y Elizam Escobar, entre otros. Desde hace más de una década se ha dedicado al estudio riguroso de la obra de Luis Rafael Sánchez y de Ángela María Dávila, sobre ambos ha publicado varios artículos y ha escrito los libros *Una mirada a La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez desde La Celosía de Alain Robbe-Grillet* y *Atisbos al animal fiero y tierno de Anjelamaría Dávila*. Como poeta ha participado de varios festivales de poesía y ha publicado en revistas de la Universidad de Puerto Rico. También ha sido colaboradora del *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* editado por las Prensas de la Universidad de Oxford.

EDIL GONZÁLEZ CARMONA es Catedrático Auxiliar en la Universidad de Puerto Rico en Bayamón, Departamento de Humanidades. Posee un doctorado en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, y una maestría en Hispanoamericana de la Universidad de Nueva York en Stony Brook. Ha publicado el libro *La trama de las palabras: Violencia política, collage y literatura hispanoamericana: Monsiváis, Cortázar y Dalton*. Además, ha publicado artículos en diversas revistas académicas. Su tesis doctoral obtuvo el premio Luis Lloréns Torres otorgado por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

LUIS A GONZÁLEZ PÉREZ posee una maestría en Filosofía otorgada por la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. En la actualidad es candidato al grado de Doctor en Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid. Ha asistido a congresos sobre las Humanidades y la educación, celebrados en Puerto Rico, Colombia, Chile, Nicaragua y Cuba. Asimismo, ha dictado conferencias sobre el pragmatismo; la filosofía de la educación y la tecnología y los medios de comunicación. También ha escrito varios ensayos y ha dictado conferencias sobre la filosofía de John Dewey. Es catedrático de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo.

ANDRÉS GUZMÁN DÍAZ (Guadalajara, México) es estudiante de la maestría Literacidad de Medios y de Información en la Universidad de Vidzeme de Ciencias Aplicadas, licenciado en Letras Hispánicas por la

Universidad de Guadalajara y diplomado en Cultura Jalisciense por El Colegio de Jalisco. Es editor de la revista Engarce (www.engarce.com) y miembro de los consejos editoriales de las revistas *Ágora127* y *Papalotzi*. Ha recibido las becas del Gobierno Letón (2019-2020) y del Programa Erasmus para estancias académicas/profesionales (2020-2021). Ha publicado y presentado decenas de obras (de investigación, de creación y de traducción) en más de siete medios internacionales. Ha sido profesor de lengua extranjera y de medios de comunicación en niveles básico y medio superior. Contacto: jagdiaz.75@gmail.com.

MIGUEL A HERNÁNDEZ DELGADO nació en San Juan, Puerto Rico. Es profesor de español en la Escuela Secundaria de la Facultad de Educación en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras (UPRRP). Culminó estudios de Bachillerato en Educación Secundaria en español y una segunda especialidad en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Completó, además, una maestría en español también en la Universidad de Puerto Rico; y actualmente cursa sus estudios doctorales en Estudios Hispánicos con énfasis en literatura española. Ha presentado conferencias y ponencias a nivel nacional e internacional, en lugares como Estados Unidos e Israel; también ha asistido a un sinnúmero de congresos nacionales e internacionales. Sus investigaciones se centran en los temas de educación, enseñanza del español, ciencia y literatura, literatura puertorriqueña del siglo XIX y la literatura del Siglo de Oro español.

EDUARDO ORTIZ MALDONADO es profesor de lenguaje y literatura en la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Posee un grado doctoral en Español de Emory University en Atlanta. Sus áreas de investigación son la literatura española contemporánea, los temas del heroísmo y la mitología, el Surrealismo y el análisis de cine. También realiza investigaciones sobre temas pedagógicos como el aprendizaje basado en problemas, el trabajo colaborativo, las comunidades de aprendizaje y el desarrollo del pensamiento crítico a través de la literatura.

EDGARDO E. RAMÍREZ RIVERA posee un Doctorado en Filosofía con concentración en Historia de Puerto Rico y el Caribe de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Su disertación doctoral titulada *El Partido Unión y la política municipal puertorriqueña* fue galardonada con el *Premio Ana Sagardia* como la mejor disertación doctoral en Historia. Ha ofrecido conferencias en Canadá, Estados Unidos y Puerto Rico sobre temas políticos y religiosos. Entre sus publicaciones se encuentra el libro *Una alcaldía en pugna: Las disidencias del Partido Unión en Utuado*. Ha impartido cursos en la UPR de Río Piedras y en la UPR de Utuado. Actualmente es profesor en la UPR de Arecibo.

JOSÉ J RODRÍGUEZ VÁZQUEZ es profesor del Programa de Estudios Iberoamericanos del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico en Arecibo. Se especializa en el tema de la historia de las ideas y del pensamiento social contemporáneo. Es autor del libro *El Sueño que no cesa* publicado por Ediciones

Callejón. Ha publicado diversos ensayos sobre historia política puertorriqueña, caribeña y latinoamericana en revistas profesionales. También ha dictado conferencias y ponencias tanto a nivel nacional como internacional.

NATASHA SAGARDIA BELTRAN DE HEREDIA tiene una formación multidisciplinaria y es profesora de ciencias sociales. Cuenta con un bachillerato en Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Puerto Rico del Recinto de Arecibo, una maestría en Administración y Gestión cultural de la Universidad de Puerto Rico del Recinto de Río Piedras y actualmente es candidata a grado de doctora en Sociología de la Universidad de Lisboa en Portugal. Gestora cultural en ámbitos del turismo cultural, cofundadora de la Fundación Luciérnagas que desarrolla programas de impacto socioeconómico dirigido a jóvenes de comunidades costeras en la Isla. Entre sus intereses de investigación e inspiración para sus escritos cabe mencionar la cotidianidad, la mujer, el individuo reflexivo de la contemporaneidad, la interacción social y la agencia cívica. En el 2019 publicó su primera colección de cuentos titulada *Bellas Brujas*, múltiples publicaciones en la columna semanal, de su autoría, en el periódico *Metro* titulada “Del Taco a la Chancleta” entre el 2013 y 2014.