

Cartografías transoceánicas
de la cultura y la literatura hispánicas

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Carlos Burgos Jara
Beatriz Valverde Olmedo
Jorge Avilés-Diz
(editores)

GIR UVa *Skené*

Sociedad Menéndez Pelayo
2026

Cartografías transoceánicas
de la cultura y la literatura hispánicas

Ricardo de la Fuente Ballesteros
Carlos Burgos Jara
Beatriz Valverde Olmedo
Jorge Avilés-Diz
(editores)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo
2026

GIR Uva Skené

ISBN: 979-13-990615-4-3

Depósito legal: SA 469-2026.

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmmp.61>

Este libro se publica con el apoyo de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria

ÍNDICE:

PRÓLOGO 1-4

I. POÉTICAS COLONIALES, BARROCO Y TRADICIÓN LETRADA

Usar la tradición como indicador de estilo: los referentes literarios en la propuesta de emblemas de los aparatos arquitectónicos descritos por Bruno Larrañaga. Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo. 5-38

La exuberante vitalidad de la muerte: paradojas de la sensibilidad poética barroca neogranadina en *El desierto prodigioso*. David Santiago Padilla Romero. 39-71

II. MODERNISMO, CRISIS Y CIRCULACIÓN ATLÁNTICA

El modernismo y la crisis de la España: política, cultura y cosmopolitismo en 1898. Carlos Burgos Jara. 73-86

Apuntes sobre los vislumbres parisinos de Rubén Darío: la *Cité Lumière*, Moréas y la ciudad babilónica. Ricardo de la Fuente Ballesteros. 87-102

Guillermo Belmonte Müller y América: una relación para la literatura. Emilio José Ocampos Palomar. 103-117

III. RECEPCIONES, MEDIACIONES Y PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE LO HISPÁNICO

Shen Yanbing y Baroja: la primera recepción del escritor español en China. Liangchen Li. 119-130

La imagen cultural española a través de sus textos literarios en la clase de ELE en EE. UU. Iván A. Sanchís Pedregosa.	131-146
Literatura de viajes: cartas de un habanero en Inglaterra en tiempos de la Revolución Industrial. Armando Chávez-Rivera.	147-167
IV. CUERPOS, IDENTIDADES Y REESCRITURAS TRANSOCEÁNICAS	
Ídolos transoceánicos: Carolina Otero vista por José Martí. Margot Versteeg.	169-179
Transformaciones de La Llorona en la literatura hispana del siglo XX y XXI. Grażyna Walczak.	181-192
Las maternidades migrantes de Gabriela Wiener y Julia Rendón Abrahamson. Esther de Orduña Fernández.	193-221
V. CARIBE, RITUALIDAD E IDENTIDAD AFRODIASPÓRICA	
“Una mitad española y otra mitad africana”: representación ritual de la “Verde Antilla” en la poesía de Luis Palés Matos. Cristiana Fimiani.	223-237

«Prólogo»

Ricardo de la Fuente Ballesteros.

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 1-4

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmpp.61>

PRÓLOGO

Este libro propone entender la cultura y la literatura hispánicas como una constelación dinámica en la que circulan textos, imaginarios, cuerpos, lenguas, mitos, formas estéticas y proyectos ideológicos a ambos lados del océano. El resultado es un conjunto de estudios que, desde metodologías diversas y objetos de análisis heterogéneos, dialogan en torno a una misma intuición crítica: la historia cultural del mundo hispánico se ha construido en movimiento.

Cronológicamente esta obra abarca desde la temprana modernidad y el Barroco colonial hasta la literatura contemporánea, y lo hacen trazando itinerarios que enlazan la Península Ibérica con América Latina, el Caribe, los Estados Unidos e incluso escenarios de recepción más distantes, como China. En cada capítulo comparece, desde un ángulo particular, la cuestión de cómo viajan las formas culturales, cómo se resignifican en otros contextos y cómo esas transferencias modifican tanto los centros como las periferias, tanto las tradiciones heredadas como las identidades en formación.

Una primera línea del libro atiende a la cultura virreinal y a las configuraciones barrocas del espacio hispánico. En ella se inscriben los estudios sobre la tradición emblemática novohispana, sobre la sensibilidad poética del Barroco neogranadino y sobre las formas rituales de representación en el Caribe. Estos ensayos muestran que el mundo colonial no puede leerse como mera prolongación pasiva de modelos peninsulares: fue también un laboratorio de apropiaciones, tensiones, reescrituras y estilos propios. La circulación transatlántica de símbolos, poéticas y repertorios visuales no produjo simple

reproducción, sino nuevas inflexiones locales que resultan decisivas para comprender la complejidad de la cultura hispánica. Así el trabajo de Lira y Terán presenta tres obras vinculadas a Bruno Francisco Larrañaga y los autores sostienen que la repetición de emblemas, motes y referencias permite reconocer una unidad autoral e incluso atribuirle una obra no firmada. Por otro lado, David Santiago se centra en el “Poema de Don Andrés”, inserto en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, para mostrar cómo en él convergen rasgos formales y temáticos del Barroco neogranadino. El trabajo combina análisis lingüístico, retórico e histórico para leer el poema como condensación de una sensibilidad colonial marcada por religiosidad, artificio y tensiones entre herencia peninsular y contexto americano.

Otra veta fundamental del volumen se centra en la modernidad finisecular y en la crisis de los imaginarios. Varios capítulos examinan figuras, escenas y textos en los que se entrecruzan cosmopolitismo, modernismo, espectáculo, circulación periodística y debate político-cultural. Rubén Darío, José Martí, Carolina Otero, París, Nueva York, Puerto Rico o la España de 1898 aparecen aquí no como referencias aisladas, sino como nodos de una red transoceánica en la que se negocian prestigios, identidades y lenguajes estéticos. Estas contribuciones iluminan de qué modo la modernidad hispánica se fraguó en contacto con otros espacios y cómo la literatura fue una de sus formas privilegiadas de autoconciencia. Así, Carlos Burgos analiza cómo Rubén Darío interpreta la crisis española de 1898 desde una perspectiva modernista y cosmopolita. El artículo plantea que el modernismo no es simple imitación europea, sino una intervención cultural y política que busca insertar a Hispanoamérica en la modernidad en condiciones de igualdad, frente al legado colonial español y la amenaza imperial estadounidense. Ricardo de la Fuente explora el significado de París en Rubén Darío a través de tres ejes: la ciudad del arte y la belleza, el encuentro con Moréas y su importancia como inspirador de su proyecto modernista y la experiencia de la modernidad urbana. El trabajo muestra cómo París funciona a la vez como horizonte estético, laboratorio modernista y espacio de fascinación y decepción. Por último, Emilio Ocampos se centra en la estancia de Guillermo Belmonte Müller en Puerto Rico y cómo su relación con escritores hispanoamericanos moldeó su trayectoria literaria. El artículo concluye que esa experiencia

transatlántica fue decisiva en la formación de una sensibilidad próxima al parnasianismo, el decadentismo y la génesis del modernismo hispánico.

El libro incorpora, asimismo, trabajos que desplazan la mirada hacia los procesos de recepción, mediación y enseñanza de la cultura hispánica fuera de sus marcos tradicionales. La atención a Federico de Onís y a la imagen cultural española en los Estados Unidos (Sanchís), así como el estudio de la primera recepción de Baroja en China (Liangchen Li), amplían de manera muy sugerente el horizonte del hispanismo. En estos casos, lo transoceánico ya no designa solo el viaje de autores o textos, sino también la transformación de la literatura en instrumento pedagógico, diplomático, editorial e ideológico. El volumen subraya así que la historia de la literatura hispánica no se agota en su producción original, sino que se prolonga en sus traducciones, lecturas, usos institucionales y reapropiaciones internacionales. Así, Chávez Rivera recupera las cartas de José del Castillo sobre Inglaterra como un hito temprano de la literatura de viajes cubana. El artículo muestra cómo esas epístolas combinan observación, comparación cultural, afán didáctico y reflexión sobre Cuba desde el contacto con la modernidad británica.

Junto a esas perspectivas históricas y comparatistas, el libro acoge aproximaciones críticas a problemas contemporáneos en los que la movilidad, la memoria y la diferencia ocupan un lugar central. La revisión de la figura de “La Llorona” como símbolo de resistencia, solidaridad y crítica social (Grażyna Walczak), las reflexiones sobre las maternidades migrantes y otros estudios afines evidencian que los imaginarios hispánicos siguen siendo un campo en disputa, atravesado por cuestiones de género, racialización, colonialidad, lengua, diáspora y pertenencia. En estos capítulos, la perspectiva transoceánica permite leer las continuidades y fracturas entre pasado y presente, así como advertir que toda tradición cultural es también el escenario de sus propias impugnaciones. De esta manera, Esther de Orduña analiza la maternidad migrante en obras de Gabriela Wiener y Julia Rendón Abrahamson. El artículo muestra que la maternidad deja de ser un destino natural para convertirse en espacio de memoria, conflicto, archivo y resistencia, atravesado por migración, lengua, género y colonialidad. Igualmente, Margot Versteeg analiza la figura de Carolina Otero y la lectura que José Martí hace de ella en su poema “La bailarina española”. El estudio sostiene que el texto martiano no solo celebra una performance moderna,

sino que convierte el espectáculo en meditación sobre cuerpo, género, exotismo y experiencia colonial.

Cierra el volumen el trabajo de Cristina Fimiani que estudia la poesía de Luis Palés Matos como construcción ritual y afrodiaspórica del Caribe. El artículo argumenta que su obra transforma el archipiélago antillano en un espacio simbólico integrado, donde identidad, ritual, colonialismo y resistencia se articulan en una poética insular de signo decolonial.

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas reúne, pues, investigaciones que dialogan entre sí porque comparten una misma voluntad: leer la tradición hispánica desde el movimiento, la relación y el cruce. El lector encontrará en sus páginas no solo un conjunto de estudios especializados, sino también una invitación a reconsiderar el mapa cultural del hispanismo a partir de sus trayectos, sus desbordamientos y sus zonas de contacto. Ese es, quizá, el sentido más pleno de este libro: mostrar que la cultura hispánica ha sido, y sigue siendo, una vasta conversación entre orillas.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

Universidad de Valladolid, GIR *Skené*

«Usar la tradición como indicador de estilo: los referentes literarios en la propuesta de emblemas de los aparatos arquitectónicos descritos por Bruno Larrañaga»
Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo
Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.
Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,
Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)
Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 5-38
DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmpp.61>

USAR LA TRADICIÓN COMO INDICADOR DE ESTILOS: LOS REFERENTES LITERARIOS EN LA PROPUESTA DE EMBLEMAS EN LOS APARATOS ARQUITECTÓNICOS DESCRITOS POR BRUNO LARRAÑAGA

SALVADOR LIRA

Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas

MARÍA ISABEL TERÁN ELIZONDO

Universidad Autónoma de Zacatecas

1. INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XVI fue de gran relevancia la presencia de Alciato y la tradición emblemática en la Nueva España, sobre todo en el contexto de la fiesta barroca. Múltiples testimonios dan cuenta de aparatos arquitectónicos efímeros con emblemas, que citaban, además de al boloñés, a autores como Vænius, Covarrubias, Borja, Saavedra Fajardo, entre otros. Muchos pasajes de estos autores fueron referencias obligadas en la construcción de los discursos retórico-visuales de los mencionados aparatos como parte de la tradición literaria sincrónica y diacrónica de la época.

La construcción de un sistema emblemático estuvo supeditada a la idea central de la solemnidad. Las acciones protocolarias otorgaban un esquema de significación, el cual Salvador Lira ha definido como *Arte de Ritual* (2026), entendido como aquellos objetos, obras de arte, poemas, emblemas y

sermones que nacen y tienen sentido y potencia plena en el marco de protocolos regio-políticos determinados. La integración de tal conjunción de objetos dependía tanto de la colaboración de varios artistas y patrocinadores, como de la particularidad de la solemnidad, ya que no era lo mismo una jura real, el nacimiento de un príncipe, las bodas reales o el proceso de beatificación de algún santo.

Lo anterior permite entrever las posibilidades y variantes que podían intervenir en el uso de la emblemática para una solemnidad en particular. Los diferentes emblemistas debieron integrar en el diseño del aparato efímero que les fue encargado para celebrar algún acontecimiento religioso o político, una variada gama de ideas, tópicos y códigos del decoro, cuyos referentes se anclaran en la tradición literaria. Esto es, por ejemplo, una característica que debía seguirse para la modelación pictórica en los emblemas, y de los elementos poéticos, desde la *Rueda de Virgilio* para la poesía latina, o las características descritas por Díaz Rengifo o Gracián en sus respectivas “poéticas”, así como el uso constante de citas bíblicas o bien tomadas de las obras de Virgilio u Ovidio para la redacción de los motes.

Por tanto, para este tipo de creaciones literarias resultaba complejo incidir en el “concepto de originalidad”, puesto que su sentido —que ahora reconocemos— es una construcción cultural de mediados del siglo XIX. En todo caso, para la Edad Moderna, sobre todo en los objetos de *Arte de Ritual*, los autores, más que proponer obras “originales”, recurrían al uso de la tradición literaria heredada como parte de un amplio seguimiento y alineación en el decoro, el cual implicaba una coherencia artística.

Es así que proponemos aquí que la recepción y utilización de referencias literarias se convirtieron, en ciertos casos, en *unidades de estilo*, esto es, fueron usadas -consciente o inconscientemente- como característica particular de las producciones literarias de un autor, que, aunque escritas con diversos fines, contenían rasgos emblemáticos. Lo anterior puede vislumbrarse en el uso repetitivo de un mismo emblema para solemnidades de distinto tipo, la recurrencia de motes o fórmulas poéticas de determinados autores, o bien el tratamiento de un emblema por seguimiento a la interpretación de un autor determinado.

El objetivo del presente ensayo es explicar cómo es que el uso de la tradición literaria-visual en obras emblemáticas novohispanas del siglo XVIII pueden ser un indicio de *unidad de estilo* en un autor determinado, y que por ello es posible identificar rasgos característicos en sus obras con emblemas escritas para protocolos regio-políticos a partir del uso de la tradición, fundamentalmente en la repetición de emblemas en aparatos diversos, las reiteradas citas sobre determinados autores en los motes, así como la lectura y uso de motivos sobre la propuesta de varias obras y emblemas particulares.

Para demostrar esta premisa comparamos tres obras de carácter emblemático de Bruno Francisco Larrañaga, dos de ellas firmadas por él, a saber, el manuscrito *El sol triunfante...* (1785), un arco triunfal para la entrada a la ciudad de México del virrey Bernardo de Gálvez, que no llegó a erigirse, y el impreso *Colección de adornos poéticos...* (1809) para la jura a Fernando VII; y una obra atribuida: *El sol en virgo...* (1791) dedicada a la beatificación a Sebastián de Aparicio. La hipótesis que guía este ejercicio interpretativo consiste en suponer que, dado que dichas obras guardan *unidad de estilo* que sugiere una identidad literaria, lo más probable es que la última obra sea efectivamente de la autoría de Larrañaga, pues las coincidencias en la *pictura*, la *inscriptio* y la *suscriptio* permiten asegurarlo, ya que el puente y la unidad de estilo de creación se centran en fundar la idea simbólica de los aparatos en el peso de la tradición y el reconocimiento de determinados autores propios de la corriente emblemática.

Dividimos el ensayo en tres apartados: Datos sobre la biobibliografía de Bruno Francisco Larrañaga, la descripción y usos emblemáticos de los aparatos efímeros con emblemas realizados por este autor, y dado el espacio de que disponemos para desarrollar el tema, el análisis de solo un motivo emblemático en las tres obras propuestas.

2. BIOBIBLIOGRAFÍA DE BRUNO FRANCISCO LARRAÑAGA¹

Bruno Francisco Larrañaga, al igual que su hermano José Rafael, fueron poetas latinos y castellanos. Del primero, José Mariano Beristáin recoge muy pocos datos: “natural de la ciudad de Zacatecas, colegial en el Seminario de Durango y en el S. Juan de Guadalajara, secretario del Ilmo. Macarulla, obispo de la Nueva Vizcaya, y tesorero mayordomo de la ciudad de México” (Beristáin de Souza, 1883, tomo II, pp. 138-144).

El Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec custodia un retrato suyo en el que “aparece vestido de uniforme y con las *Odas* de Horacio en las manos”, donde se añaden nuevos datos, como que su nombre completo era “D. Bruno José Francisco Larrañaga de Aguilar y Velasco”, y que era reconocido “por su particular literatura en muchos ramos, especialmente en la poesía y letras humanas”, además incluye la fecha precisa de su nacimiento y muerte: “el día 6 de octubre de 1746 y murió el martes 25 de junio de 1816”.² Basándose en un pasaje de Osore, Toribio Medina precisa que era “Originario del Real de Asientos en la Provincia de Zacatecas”, que se graduó “de doctor en cánones” y que murió “de más de setenta años de edad”.³

En cuanto a su producción literaria, ésta corrió con regular fortuna en su época. Si bien logró que varias de sus obras fueran impresas, como *La América socorrida...* (1786) un elogio de la actuación del virrey Bernardo de Gálvez ante la crisis que enfrentó en 1785, el *Prospecto por una Eneida apostólica* (1788) y la *Apología por la Margileida y su prospecto...* (1789), donde propuso al público la impresión de una obra por suscripción, y tras ser criticada la defendió; el *Poema heroico...* (1804) para celebrar la colocación de la estatua ecuestre de Carlos IV, y la *Colección de los adornos poéticos...* (1809) para la jura de Fernando VII; otras quedaron manuscritas, como una colección de poemas dedicados

¹ Dada la poca información que existe sobre este personaje, reproducimos aquí resumidos los datos que aparecen en el libro de María Isabel Terán Elizondo, *Dos poetas admiradores de Virgilio: Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga. Obra poética (1775-1809)* (2020, pp. 11-38).

² Véase: Esther Acevedo de Iturriaga, *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia*, citado en Roberto Moreno de los Arcos, *Dos versiones de la Égloga octava de Virgilio en el México del siglo XVIII* (1984).

³ Osore, *Noticias...* Parte II, p. 21, citado en Toribio Medina, José, *La imprenta en México. 1539-1821*, tomo VI, ficha 7641, p. 454.

a fray Margil de Jesús (1775), el arco triunfal *El Sol triunfante* (1785) y el poema heroico *Revilla Gigedo Novae Hispaniae pro-rex poema* (1794), ambos escritos en coautoría con su hermano José Rafael. Además, escribió y dejó manuscrita una Apología por *La portentosa vida de la Muerte* (1793), donde defendió esta obra de la autoría del franciscano fray Joaquín Bolaños de las duras críticas que José Antonio de Alzate le hizo en su *Gaceta de Literatura de México*. Por supuesto este inventario de sus obras no está cerrado, ya que como se busca demostrar en este ensayo, hay otras que, pese a no estar firmadas, es muy probable que sean de su autoría.

La causa de la mala fortuna de Bruno Francisco y su hermano José Rafael, tanto en su época como después, se debe a que ambos entablaron polémicas con el polígrafo José Antonio de Alzate, quien le criticó a éste su forma de traducir (José Rafael fue el primer traductor en América de la obra completa de Virgilio) y a ambos su apego al estilo barroco en un momento en que los modernizadores novohispanos buscaban imponer el neoclasicismo y la filosofía moderna. De allí que sus nombres hayan sido excluidos de las historias de la literatura mexicana, o mencionados como malos autores del período colonial. Afortunadamente en fechas recientes se están revalorizando sus obras y se están explorando temas como el que abordamos aquí.

3. APARATOS DE EMBLEMAS Y MOTIVOS POR BRUNO FRANCISCO LARRAÑAGA

Bruno Francisco Larrañaga participó en la elaboración de diversos aparatos de *Arte de Ritual* en la Ciudad de México. Las obras que realizó demuestran una amplia conexión con redes de élites patrocinadoras y cercanas al poder. Dentro de sus variadas producciones, hay que destacar que muchas de ellas fueron realizadas a la par de pintores, arquitectos y personajes que moldearon las fórmulas celebratorias. Con todo ello, se observa una relevante marca de autor, a pesar de las diversas colaboraciones que pudieran, acaso, resolver en otros derroteros los sentidos de una obra que en el fondo tenía por objetivo la demostración de la lealtad y la apología del soberano o de una estructura en particular.

Se tiene el registro de que entre 1785 y 1809 Larrañaga participó en el diseño de al menos cuatro aparatos:

1. El arco triunfal al virrey Bernardo de Gálvez, cuyo testimonio es el manuscrito *El sol triunfante...* (1785) (ed. Facsimilar por Fredo Arias de la Canal, 1990), ya mencionado, escrito en colaboración con su hermano José Rafael. En donde se resalta el triunfo del Sol de Oriente, cual tipo iconográfico central.

2. El tablado por la beatificación a fray Sebastián de Aparicio patrocinado por los franciscanos en la Ciudad de México, descrito en el manuscrito *El sol en virgo...* (1790, Archivo histórico franciscano UDLAP: https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).⁴ En el que el tipo iconográfico central fue el Sol en el signo de Virgo, por la pureza y virginidad del beato.

3. El tablado de jura real a Carlos IV, en 1790, del cual se sabe que hubo un testimonio manuscrito, hasta ahora perdido.⁵ En esta obra tuvo la colaboración del arquitecto Ignacio de Castera y con los comentarios para la elaboración por parte del Cabildo de la Ciudad de México. A pesar de no contar con el manuscrito de Larrañaga, se sabe por otras fuentes que la centralidad del tablado fue un Sol en su esplendor.

4. Los tablados de la jura real a Fernando VII en 1808, impreso con el título de *Colección de los adornos poéticos...* (1809). El tablado principal estaba coronado por un sol sostenido por Europa, mientras que América tenía a la Osa Mayor y la estrella del norte.

Por los límites de este trabajo no nos detendremos en los detalles de cada aparato.⁶ Lo único que mencionamos es que básicamente las cuatro

⁴ Véase: Salvador Lira, "El sol en virgo: ritual y emblemática en las fiestas de beatificación a Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México (2022, pp. 99-130).

⁵ Véase: Salvador Lira, "El sol en virgo..." (2022, pp. 99-130); y Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo, "Las juras reales a Carlos IV en la Ciudad de México y el proyecto de Ignacio de Castera" (2024, pp. 177-222).

⁶ Véanse los siguientes estudios: María Isabel Terán Elizondo, "El arco triunfal en *El sol triunfante...*, de los hermanos Larrañaga" (2012, pp. 317-334), "El Sol triunfante: Un arco en honor del Conde de Gálvez que quedó manuscrito", *Memorias del "XIII Encuentro de Investigadores del pensamiento novohispano* (2001, pp. 478-492), y "La alegoría solar en El Sol triunfante" (2014, pp. 295-312); José Manuel Trujillo Diosdado, *Ritual político y*

producciones tuvieron un espacio preponderante y hegemónico, puesto que la entrada del virrey y los tablados de jura fueron colocados en el centro de la Ciudad de México, frente al palacio virreinal y a la catedral metropolitana (actualmente el Zócalo capitalino). Respecto al tablado dedicado a fray Sebastián de Aparicio, se colocó en el convento de San Francisco, sobre la antigua calle de Los Plateros (ahora avenida Francisco I. Madero). En la Tabla 1 se integran la totalidad de las alegorías utilizadas por Bruno Larrañaga en los tres tablados de los que se cuenta con registro.

TABLA 1. Emblemas utilizados por Bruno Larrañaga

ARCO TRIUNFAL AL VIRREY CONDE DE GALVES			
N.º	ALEGORÍA	MOTE	FUENTE DEL MOTE
1	Sol amaneciendo en un carro tirado por caballos		
2	Cibeles coronada de muros, con un orbe y a los pies de un león	“Iamquie novum terrae stupeant lucescere solem”	Virgilio, <i>Églogas</i>
3	Orbe o globo terráqueo	“ <i>Caeli Phaebus iter, radijs tamen Omnia lustrat</i> ”	Claudio
4	Dios Océano con un orbe y un hasta en las manos	“Iamque rubescebat radijs meis”	Virgilio, <i>Eneida</i>
5	Dios Marte con yelmo y espada	“Tibi magne Tropheum pellipotens”	Virgilio, <i>Eneida</i>
6	Mercurio	“Paribus nitens Cyllenius alis”	Virgilio, <i>Eneida</i>
7	Victoria	“Sant tibi Regna... capta manu”	Virgilio, <i>Eneida</i>
8	Paz		

emblemática novohispana. Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal (2017); Salvador Lira, “El sol en virgo...” (2022) y Salvador Lira y María Isabel Terán Elizondo, “Las juras reales a Carlos IV...” (2024).

9	El virrey con su espada a modo de Sol Triunfante	“Cuis genus a Proavis ingenis, clarumque...”	Virgilio, <i>Eneida</i>
10	Escudos de armas de Carlos III, del virrey y de su padre (aparecen en dos vistas del arco con múltiples formas)		Los mote proviene de Virgilio, salvo tres de producción desconocida
11	Carlos II sostenido por dos famas	“Semper honos, nomemque tuum...”	Virgilio, <i>Eneida</i>
12	El virrey con bastón representado como el Sol triunfante	“Pacatumque reget Patrijs vitutibus orbem”	Virgilio, <i>Églogas</i>
13	Un castillo con muchos soldados que lo defienden	“Quid possit uterque vicissim”	
14	Un pelícano que se rompe el pecho	“Per hace vulnera servor”	Virgilio, <i>Eneida</i>
15	Una águila que se eleva al sol	“Everit ad aethera virtus”	Virgilio, <i>Eneida</i>
16	Un ciervo que trepa un monte áspero	“Parobis ciros vestigia figit”	Virgilio, <i>Eneida</i>
17	Una nave saliendo del puerto	“Non illa pericli, telorumque memor”	Virgilio, <i>Eneida</i>
18	Un león que perdona a un tigre perdido	“Parcere subjectis”	Virgilio, <i>Eneida</i>
19	Un león coronado	“Merui qui laude coronam”	Virgilio, <i>Eneida</i>
20	Un arcoíris	“Gradens componi foedere bellum”	Virgilio, <i>Eneida</i>
21	El sol y la luna unidos	“Spes est accensa doubus”	Virgilio, <i>Eneida</i>

22	El nacimiento del sol celebrado por aves y fieras	“Proter solutum... laeti”	Virgilio, <i>Geórgicas</i>
23	Un mar	“Dives opum variabum”	Virgilio, <i>Geórgicas</i>
24	Una nube descargando lluvia sobre una pila	“Nec plura his”	Virgilio, <i>Eneida</i>
25	Un león con muchas armas	“Non totis in vulnera viribus itur”	Virgilio, <i>Eneida</i>
26	Un escudo con armas y balas acometido	“Nec vulnera terrent”	Virgilio, <i>Eneida</i>
27	Una nao despidiendo balas al lado del mar y lanchas de comercio por el del puerto	“Per tela Virosque”	Virgilio, <i>Eneida</i>
28	Un toro	“Tum vero assurgun irae”	Virgilio, <i>Eneida</i>
29	Un sol mirándose en el mar	“Sanctum sidus adorat”	
30	Nao con vientos prósperos	“Vela secundi intendunt Zephyri”	Virgilio
31	Un espejo en el que se reflejan los rayos del sol	“Solem geminum”	Virgilio, <i>Eneida</i>
32	Un rayo desprendido de la esfera	Mihi jus concurrere soli	Virgilio, <i>Eneida</i>
33	El monte Atlante cargando el cielo	“Sustinet Orbem”	Virgilio
34	Una bala dirigida a una parte de un castillo desecho	“Super ardua venit”	Virgilio, <i>Eneida</i>
35	Una fuente donde beben animales nobles y malos	“Omnibus una”	Virgilio, <i>Eneida</i>
36	Un sol	“Opera Omnia lustras”	Virgilio

37	El sol y el agua fertilizando una sementera	“Unam faciemus utranque”	Virgilio, <i>Eneida</i>
38	Un cañón disparando	“Potius se credidit armis”	Virgilio, <i>Eneida</i>
39	Una luz defendida por un farol de cristal	“Immota manet”	Virgilio, <i>Geórgicas</i>
40	Nave en el puerto aferrada al muelle	“Tuto placidissima portu”	Virgilio, <i>Eneida</i>
41	Mar alborotado ante islas, castillos, etc.	“Convectare Iuvat praedas”	Virgilio
42	Un castillo combatido del mar	“Stant obnixa Omnia contra”	Virgilio, <i>Eneida</i>
43	Un volcán	“Prima viam victoria pandit”	Virgilio, <i>Eneida</i>
44	Un sol desprendiendo rayos	“Solus ego”	Virgilio, <i>Eneida</i>

EMBLEMAS EN APARATO EFÍMERO A FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO EN *EL SOL EN VIRGO...*

N.º	ALEGORÍA	POEMA	IDIOMA	MOTE	FUENTE DEL MOTE
1	La mujer de Putifar con el patriarca Joseph	Soneto	Español	“Nequaquam acquiescens operi nefario... fuget et egressus est foras”	Génesis, 39:8
2	Los desposorios de San José con la virgen María	Soneto	Español	“Desponsata MARIA...JOSEPH”	Mateo, 1:18
3	Un vidrio plano transparente y dos candelas encendidas, con la frente en candeleros de oro	Soneto	Español	“Duplicata que imago est”	Ovidio, <i>Metamorfosis</i>

4	Judith sacada por un ángel de la tienda de Halofernes con su cabeza	Soneto	Español	“Angelus Domini custodivit me; et sine pollutione peccati revocavit me”	Judith, 12:20
5	El arcángel San Rafael instruyendo a Tobías en cómo debía ser casto con su esposa	Soneto	Español	“Continens esto ab ea..., et nil aliud, nisi orationibus vacabis”	Tobías, 6:18
6	Impresor de estampas trabajando en su tórculo	Soneto	Español	“Imago saepius occurrens”	Virgilio, <i>Eneida</i>
7	Madre perla o concha nácar cerrada, sobre las aguas del mar	Soneto	Español	“Pretiosiora latent”	(Sin identificar)
8	Farol de cristal, guardando en su seno una luz y defendiéndola de muchos vientos	Epigrama	Latino	“Immota manet”	Virgilio, <i>Geórgicas</i>
9	Un peñasco en medio del mar, azotado de muchas olas	Soneto	Español	“Se mole tenet”	Virgilio, <i>Eneida</i>
10	Un espejo que recibe los rayos del Sol	Soneto	Español	“Unam faciemus utramque”	Virgilio, <i>Eneida</i>

11	Dafne quien, huyendo enamorado de Apolo, se convirtió en laurel para que conservara su virginidad	Epigrama	Latino	“Cui laurus aeternos honores peperit triumpho”	Horacio, <i>Carmina Odas</i>
12	El Sol cuyos rayos pasan por las nubes y dan a la tierra, que por un lado se enciende y por otro está lleno de cerdos	Soneto	Español	“Non violabile vestrum Numen”	Virgilio, <i>Eneida</i>
13	Un Sol amaneciendo y apagando con sus esplendores a la estrella de Venus, el lucero	Poema en endecasílabos y heptasílabos	Español	“Nuda recede Venus”	Marcial, <i>Libro 8</i>
14	Un mar en que se copia toda la parte del cielo con estrellas	Soneto	Español	“Quantum instar in ipso est!”	Virgilio, <i>Eneida</i>
15	Un sol llenando de rayos el globo celeste y el globo terráqueo	Elegía	Latino	“Utroque magnus in orbe”	Tíbulo, <i>Elegías</i>
16	La esfera armilar	Soneto	Español	“Non inferiora secutus”	Virgilio, <i>Eneida</i>

17	Un monte incendiado por un rayo, que se desprende de una nube	Epigrama	Latino	“Fulgor ibi ad Coelum se tollit”	Lucrecio, <i>Libro 3</i>
18	Volcán de fuego reventado en la cima de un monte	Epigrama	Latino	“Flamma propiore calesco”	Ovidio, <i>Heroidas</i>
19	Árboles pequeños que aún combatidos por huracanes perseveran ilesos; los altos son abatidos	Soneto	Español	“Feriunt que summos”	Horacio, <i>Carmina</i>
20	Un farol de cristal con una luz dentro y cubierto con un pabellón	Oda	Latina	“Exhausta pericula terrae”	Virgilio, <i>Eneida</i>
21	Garza blanca levantándose del suelo, antes que dispare un cazador que le apunta	Carmen	Latino	“Effugere est triumphus”	Horacio, <i>Carmina Odas</i>
22	Ulises atado al palo mayor del navío, antes de enfrentar a las sirenas	Soneto	Español	“Frusta exercent cantus”	Virgilio, <i>Geórgicas</i>
23	Una hoguera	Epigrama	Latino	“Vitis caret, et sine labe”	Ovidio, <i>Ovidio de Pont</i>

24	La estatua de Astrea con resplandores de oro, colocada en la faja del Zodiaco bajo el signo de Virgo	Epigrama	Latino	“Tempora... aurati bis radij cingunt”	Virgilio, <i>Eneida</i>
25	El heliotropo mirando al sol	Soneto	Español	“Sequor, et quā ducitis adsusm”	Virgilio, <i>Eneida</i>
26	Panales de abeja y un enjambre	Elegía	Latina	“Foecundus erit, quod mirum in virgine, partus”	Manil. <i>Libro 4.</i>
27	Una rosa con sus espinas cercadas en un jardín con reja de hierro	Oda	Latina	“Praesidium, et dulce decus”	Horacio, <i>Carmina Odas</i>
28	Un cielo con horizonte de día y un poco más alto un lucero	Epigrama	Latino	“Extulit ossacrum Coelo”	Virgilio, <i>Eneida</i>
EMBLEMAS EN APARATO DE JURA EN EL PALACIO VIRREINAL A FERNANDO VII POR BRUNO LARRAÑAGA					
N.º	ALEGORÍA	POEMA	IDIOMA	MOTE	
1	Matrona representando a España y un sol elevado	Soneto	Español	“Tollimur in coelum”	
2	Una matrona vestida de huipil representando a América, un cielo combatido por los gigantes sobre el monte Osa	Soneto	Español	“Minantur in coelum”	
3	Atlante entregando el globo celestial a Hércules	Soneto	Español	“Axem humero torquet”	

4	Un sol y en el contorno muchas estrellas	Epigrama	Latín	“Inter se coeunt”
5	Un sol cuyos rayos bajaban a la tierra por entre unas espesas nubes	Epigrama	Latín	“Dissipat hos radiis”
6	Unos montes muy altos sobre los cuales se desprendían del cielo unos rayos	Soneto	Español	“Feriunt summos montes”
7	Un Arcoíris	Soneto	Español	“Tempestates que serenat”
8	Un águila peleando contra un halcón, que le robó un polluelo	Soneto	Español	“Furor arma ministrat”
9	Un lobo acechando a un ganadito y un león amenazando al Lobo	Soneto	Español	“Nee fraus te in columnem perferet”
10	Una matrona representando a la Corte de Madrid. En su tarja, un león pequeño en la puerta de su gruta y afuera un león grande ahuyentando unos tigres y lobos	Soneto	Español	“Cedent marti castra meo”
11	Una matrona representando la Corte de México. En su tarja, un águila real haciendo frente a un escuadrón de otras aves que le acometían	Soneto	Español	“Nec ullis fragnitur illa minis”
12	Un león acometiendo a dos tigres	Soneto	Español	“Virtute, & robore praestat”
13	Un Hércules con el globo del cielo en sus espaldas	Soneto	Español	“Hymero sustinet orbem”

14	Un farol de cristal con una luz hermosa dentro y por fuera un viento que la quería apagar	Soneto	Español	“Non illi Imperium”
15	Un Sol naciendo de detrás de unas montañas	Soneto	Español	“Solitos se verter ad ortus”
16	Júpiter y a sus pies un águila real con los rayos en las manos	Epigrama	Latín	“Fida Ministra Jovis”
17	Un sol en el oriente y en la tierra varios animales en ademán de regocijo, por el aire aves nocturnas huyendo	Epigrama	Latino	“Annuat optatis piis”
18	Un panal cubierto de abejas	Soneto	Español	“Rege incolumi mens ómnibus una est”
19	Un bárbaro disparando saetas contra un escudo acerado de donde se volvían contra él	Soneto	Español	“In se conversa”
EMBLEMAS EN APARATO DE JURA FRENTE AL ARZOBISPADO A FERNANDO VII POR BRUNO LARRAÑAGA				
N.º	ALEGORÍA	TIPO DE POEMA	IDIOMA	MOTE
1	La flor llamada Heliotropo o Girasol, mirando al Sol que está cubierto de unas nubes	Soneto	Español	“Nec possunt avertere Regem”
2	Una concha abierta sobre las aguas con una perla dentro	Soneto	Español	“Coeli dona tuetur”
3	Un cielo oscuro poblado de estrellas	Soneto	Español	“Parentant Parenti”

4	Un águila con sus polluelos	Soneto	Español	“His amor unns”
5	Un cielo claro, abajo el globo de la tierra y una nube en medio	Oda	Latino	“Non obsistitur illi”
6	Un artillero en acción de pegar fuego a un cañón	Oda	Latín	“Vires animum que ministrat”
7	Un águila en el nido sobre sus polluelos	Oda	Latín	“Non mihi charior alter”
8	Un águila despedazando con su garra una sierpe	Soneto	Español	“Jovis ministra vincet”
9	Una saeta disparada contra un gran peñasco y quebrada	Soneto	Español	“Futiles ictu dissiluit”
10	Un lobo acechando a unos corderos	Décima	Español	“Dolos, an virtus quis in hoste requirat?”

Fuente: elaboración propia

4. PARALELISMOS Y PUENTES COMUNICANTES EN LOS EMBLEMAS DE LARRAÑAGA: TRES EJEMPLOS

Como es posible observar en los cuadros precedentes, a lo largo de los testimonios de solemnidades protocolarias para eventos diferentes, Bruno Francisco repite algunos tipos iconográficos, aunque su significación se amolde al evento en turno, ya sea la entrada de un virrey, la beatificación de fray Sebastián de Aparicio o la jura a un nuevo monarca. No obstante, se puede constatar que al menos los siguientes emblemas son los que se repiten. En cuanto a los mote, la fuente principal es Virgilio y en segundo lugar Ovidio, y el tipo iconográfico preponderante es el sol. En la Tabla 2 se integran las repeticiones de emblemas en aparatos de Bruno Larrañaga, omitiendo aquellas referencias solares.

TABLA 2. Repeticiones de emblemas en aparatos de Bruno Larrañaga.

ARCO TRIUNFAL AL VIRREY GÁLVEZ	TABLADO POR LA BEATIFICACIÓN DE FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO	TABLADOS POR LA JURA REAL A FERNANDO VII
Un espejo en el que se reflejan los rayos del sol	Un espejo que recibe los rayos del Sol	
	Madre perla o concha nácar, sobre las aguas del mar	Una concha abierta sobre las aguas con una perla dentro
	Farol de cristal, guardando en su seno una luz y defendiéndola de muchos vientos	Un farol de cristal con una luz hermosa dentro y por fuera un viento que la quería apagar
Una luz defendida por un farol de cristal	Farol de cristal, guardando en su seno una luz y defendiéndola de muchos vientos	Un farol de cristal con una luz hermosa dentro y por fuera un viento que la quería apagar
El nacimiento del sol celebrado por aves y fieras	El sol cuyos rayos pasan por las nubes y dan a la tierra, que por un lado se enciende y por otro está lleno de cerdos	Un sol cuyos rayos bajaban a la tierra por entre unas espesas nubes. - Un sol en el oriente y en la tierra varios animales en ademán de regocijo, por el aire aves nocturnas huyendo
Un mar	Un mar en que se copia toda la parte del cielo con estrellas	Un cielo oscuro poblado de estrellas
	Un sol llenando de rayos el globo celeste y el globo terráqueo	

	Un monte incendiado por un rayo, que se desprende de una nube	Unos montes muy altos sobre los cuales se desprendían del cielo unos rayos
Un volcán	Volcán de fuego reventado en la cima de un monte	
Una luz defendida por un farol de cristal	Un farol de cristal con una luz dentro y cubierto con un pabellón	Un farol de cristal con una luz hermosa dentro y por fuera un viento que la quería apagar
	El heliotropo mirando al sol	La flor llamada Heliotropo o Girasol, mirando al Sol que está cubierto de unas nubes
	Panales de abeja y un enjambre	Un panal cubierto de abejas.

Fuente: elaboración propia.

Es verdad que la sola repetición, si bien da indicios de la particular visión del autor, no es suficiente para solventar la hipótesis que aquí se propone. Es por ello por lo que analizamos los detalles y la fineza de las ideas que se proponen en el desarrollo de algunos emblemas que se repiten en las obras. Fundamentalmente nos centramos en tres: el heliotropo con el sol, la concha sobre el mar y la vela resguarda por un farol.

El emblema del heliotropo mirando al sol tiene su principal fuente de significación en los *Emblemas morales...* de Sebastián de Covarrubias (1610). Se trata del “Emblema 12” en la “Centuria II, el cual tiene por *pictura* un girasol o heliotropo que se levanta con la salida del astro solar”. Por mote tiene un verso castellano: “Si te vas volveréme al llanto”.

Los versos que fungen de *subscriptio* describen cómo es que el girasol, sobre la ribera del río Éufrates, levanta su cabeza cuando el sol envía sus rayos, mientras que cae llorosa cuando anochece. Con tal imagen se hace una alegoría en la cual el alma, al caer, se aparta del sol –Dios– y pierde su gracia.

La explicación de Sebastián de Covarrubias va en dos sentidos. En el primero, hace énfasis en la potestad del sol y cómo es que el heliotropo lo sigue por el

horizonte. La segunda es el símbolo del hombre que, al perder la gracia, causa “en él su pecado una triste noche, volviéndole las espadas, y escondiéndosele aquel divino sol de justicia”. En ambos casos hay una potestad amplia por parte del sol, mientras que hay un sentido de ascenso humano y de seguimiento mítico.

FIGURA 1. Fuente: Covarrubias (1610,
<https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar>).



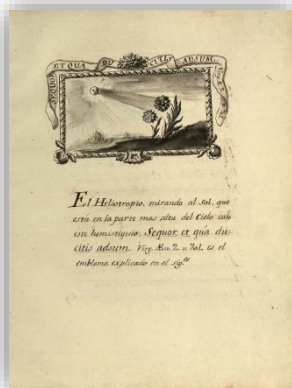
Aunque pareciera la misma idea, en realidad el emblema del heliotropo puede ir en diversos sentidos. Por ejemplo, en las exequias a María Luisa de Borbón en Madrid, reina consorte de Felipe IV, se integró un emblema con un heliotropo que contempla un sol eclipsado por la luna. En este caso, como “sol de justicia” se entiende al monarca que cae en noche momentánea por la muerte de su reina, como se cerciora en su *subscriptio*: “Aunque se eclipsa su luz, / le venera el girasol: / que siempre es hermoso el sol” (*Pompa funeral, honras y exequias...*, 1645, p. 20). Así, este emblema tiene el mismo significado que el de Covarrubias en cuanto a la idea del movimiento del girasol por el sol, aunque aplicado al soberano máximo de la Monarquía hispánica.

FIGURA 2. Fuente: *Pompa funeral, honras y exequias...*, (1645,
https://www.google.com.mx/books/edition/Pompa_funeral_Honras_y_Exequias_en_la_mu/ELplAAAAcAAJ?hl=es-419&gbpv=0).



En el caso de Bruno Francisco Larrañaga, el emblema del heliotropo mirando al sol aparece en la beatificación a fray Sebastián de Aparicio y en la jura a Fernando VII. Por supuesto, su lectura se basa en la idea plasmada por Sebastián de Covarrubias, pero en el caso del autor novohispano la alegoría se centra en la idea de que el hombre debe mantenerse en gracia para no perder la mirada y los rayos del astro solar –Dios–.

FIGURA 3. Fuente: *El sol en virgo...* (1790, https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).



En el aparato a fray Sebastián de Aparicio, la *pictura* que se muestra es la de un sol que ilumina con sus rayos a dos girasoles. El mote es virgiliano: “*sequor, et quā ducitis adsum*” o “yo te sigo, y estoy aquí porque tú me guías”. De *subscriptio* se propone un soneto que, siguiendo la estructura argumentativa de los versos de Covarrubias, inicia con la descripción simbólica de cómo ilumina el sol. Posteriormente, hace énfasis en la fragilidad del hombre para finalmente resaltar cómo es que, en la pureza y gracia, fray Sebastián de Aparicio asciende al cielo, al lugar del sol.

Al compás de los Astros celestiales
sigues del Sol las luces peregrinas;
y si al suelo, humildísimo tú inclinas
del rumbo de sus luces nunca sales.

Aún viviendo entre frágiles mortales,
de luz vestido al cielo te encaminas:
él te llama y te guían luces divinas,

para adornar contigo sus cristales.

No faltaba un momento, ¡Oh Aparicio!,

de tu pecho el amor a la pureza:

y aceptó el cielo el puro sacrificio.

Pues si aquí te ilustró con tal belleza,

hoy te amanece el cielo más propicio

llevando a lo más alto tu grandeza. (*El sol en virgo...*, 1790, s. p.)

Esta misma idea es utilizada en la jura de Fernando VII. Desde el primer verso se propone en el emblema la diaria claridad del sol. En este caso, el autor establece un paralelismo entre la noche y la usurpación del gobierno por la muerte del rey difunto, y una monarquía que por ello se encuentra a oscuras. El emblema sigue la misma lectura propuesta por Covarrubias, con la fineza del hombre que asciende, pero en este caso, se trata del ascenso del rey ya jurado, convertido en sol, que renace para iluminar a la Monarquía.

De un espléndido sol claro el día,

de este Imperio vastísimo deseado,

por entre negras nubes adorado,

goza la Americana Monarquía.

Cuando el cuarto planeta nos envía,

la prole que su amor ha coronado,

una pérfida fuerza había trazado

usurparnos la Real Soberanía.

Del sobresalto el alma ya reposa

y ya, Fernando, tus Indianos leales

gozan en tí su suerte venturosa:

para dar de su júbilo señales

por la América toda populosa

México eleva tus Pendones Reales. (Larrañaga, 1809, p. 20)

La aplicación de un motivo de la tradición literario-iconográfica para servir a diferentes eventos puede verse en otros ejemplos. Tal es el caso del emblema de la concha sobre el mar. La referencia se encuentra en una empresa de Diego de Saavedra Fajardo en *Idea del Príncipe Político Cristiano...* (Mónaco, 1640). En principio, la alegoría parte de la idea de que la concha resguarda un tesoro mayor, que una imagen o lectura simple no podría apreciar. A lo largo de la *narratio philosophica* del murciano se van desprendiendo una serie de tópicos que hablan de la experiencia del gobernar, así como de algunas virtudes para ser cultivadas por los seres humanos.

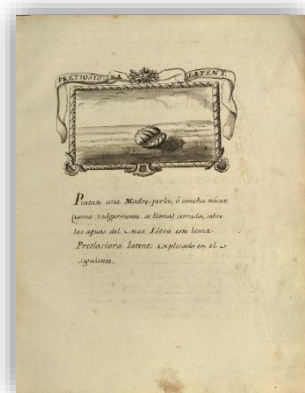
FIGURA 4. Fuente: Saavedra Fajardo (1643, <https://archive.org/details/ideadeunprincipe42saav>).



Y si bien Larrañaga utiliza la imagen de la concha con la perla, no cifra totalmente su emblema en la primera alegoría propuesta por Saavedra Fajardo, sino que prefiere aplicar el concepto de la creencia al ver los hechos y el obedecer:

En el Príncipe está toda la potestad del Pueblo. Al Príncipe toca obrar, al pueblo obedecer con buena fe del acierto de sus resoluciones. Si de ellas hubiese tomar cuentas, faltaría el obsequio, y caería el Imperio. Tan necesario es al que obedece ignorar estas cosas, como saber otras. Concedió a los Príncipes Dios el supremo juicio de ellas, y al vasallo la gloria de obedecer. (1643, p. 218)

FIGURA 5. Fuente: *El sol en virgo...* (1790,
https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).



De esta manera, en el emblema a fray Sebastián de Aparicio, se trata de la concha llamada madre perla que está sobre el mar. Se integró un lema (*pretiosora latent*, se esconden cosas más preciosas) del cual no se da referencia. En el soneto que explica el emblema, se da cuenta de cómo, en el ejemplo de fray Sebastián de Aparicio, es posible ver y creer en su triunfo al convertirse en un serafín que asciende. Con ello, los méritos para ascender a nuevo espacio, por el verdadero rey.

Deja el afán de Labrador, y empleo,
 quita el vasto alimento a tu flaqueza,
 deja el llanto, el trabajo y la aspereza
 y entonces creeré más de lo que veo.

Angelical Espíritu te creo
 si los triunfos cuanto a tu pureza,
 el amor, la humildad y fortaleza
 en que tienes tu gloria y tu recreo.

Ángel u Hombre, Aparicio, te dudara

más veo que un Serafín en tu persona
ese sayal seráfico declara.

No dejes tanto cielo, que él pregona,
como a tus dobles méritos prepara
duplicar otro cielo la corona. (*El sol en virgo...*, 1790, s. p.)

En esa misma tesitura del obedecer y el ver se encuentra el poema a Fernando VII. Más allá de hablar de los tesoros, lo que se explica es cómo en Nueva España hay una verdadera observancia y resguardo del verdadero rey. Por ello, la ciudad de México refrenda su obediencia en la jura al nuevo rey alzando los pendones.

Cuando se empeña poderoso el Cielo,
México, en conservarte tu ventura;
no puede haber perfidia ni locura
que consiga triunfar de tanto celo.

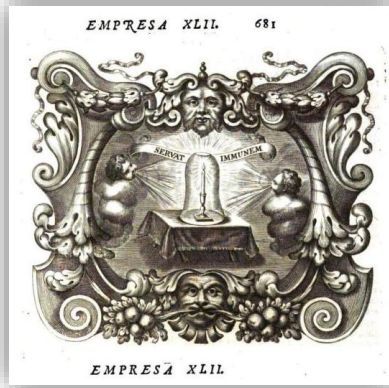
Fernando amado, nuestro leal anhelo
toda su gloria en ti tiene segura:
si defraudarla un pérfido procura,
la sabrá vindicar tu Indiano suelo.

La Capital insignia se adelanta
a ofrecerte los leales corazones,
y por ti a los cuchillos la garganta.

Y en señal de que en todo ya dispones,
hoy a nombre de México levanta
tu siempre leal Alférez tus Pendones. (Larrañaga, 1809, p. 23)

Finalmente analizamos un emblema basado en el libro *Idea del buen pastor...* de Núñez de Cepeda (1687) que le serviría a Larrañaga de motivo para emblemas en los tres aparatos aquí analizados. Se trata de la “Empresa XLII”, en la cual aparece una vela encendida y protegida de los vientos por un fanal. El mote que se propone es: “*Servat immunem*” “mantente inmune”.

FIGURA 6. Fuente: Núñez de Cepeda (1687,
https://archive.org/details/bub_gb_QIGln-Na8KYC/page/681/mode/2up).



La empresa de Núñez de Cepeda habla de que, así como la vela debe resguardarse del viento para no apagarse, así el obispo o el ministro debe guardar de manera afanosa la inmunidad de la fe y de la Iglesia:

El fanal que aumenta el resplandor a la llama, la defiende también de los soplos airados, que la combaten. No toca al Obispo mirar solo por el lustre y decoro de la Iglesia; sino defender juntamente su inmunidad. Empresa tan peligrosa como difícil, porque entre las dos jurisdicciones, Eclesiástica y Seglar, navega como entre Scila y Caribdis, a cualquier parte que se tuerza, halla un escollo, piedra de escándalo, para el pueblo y tropiezo que pelagra su espíritu. Ni es fácil, que poniéndose de parte de la Iglesia (obligación a que le induce su oficio) no incurra en desgracia del Príncipe temporal; y si por alargar o temer a éste, no la defiende, no escusa incurrir en la indignación del Rey eterno y de su Vicario. (1687, p. 681)

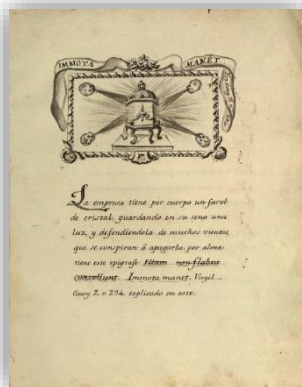
Larrañaga retoma este tópico para hablar de manera precisa del lustre y decoro que deben mantener los motivos que explica en cada aparato. En el caso del arco triunfal del virrey de Gálvez, en el emblema de la vela cubierta con el fanal, propone la alegoría de la tranquilidad que debe asegurar el representante del rey. De este modo, en uno de los espacios del arco, Larrañaga cifra la virtud de “La Tranquilidad”, y propone “por empresa una luz defendida por un farol de cristal”, con el mote virgiliano “*Immota Manet*”,

y una lira que destaca el valor del virrey, cuya presencia brinda tranquilidad a los súbditos por ser un farol que salvaguarda el reino.

El mar se está sereno
al cristal no alborota
el viento, el rayo, el trueno
si la felicidad lleva la flota
y con prosperidad tan dulce y suave
gozan paz y concierto
el pilote la nave,
mar y puerto
el piloto, la nave, mar y puerto. (Larrañaga, 1990, p. 85)

La pureza del cristal y el resguardo se exaltan también en los emblemas del tablado a la beatificación de fray Sebastián de Aparicio. Cabe señalar que se proponen dos emblemas con la vela y el farol, con la diferencia de que en uno no aparecen los vientos que intentan apagarle. En ambos, con motes virgilianos, la idea es destacar cómo el beato se mantuvo inmole y sin mácula, ante las posibles heterodoxias, salvaguardando su ardor infinito. En ambos emblemas se propusieron dos poemas latinos.

FIGURA 7. Fuente: *El sol en virgo...* (1790, https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).

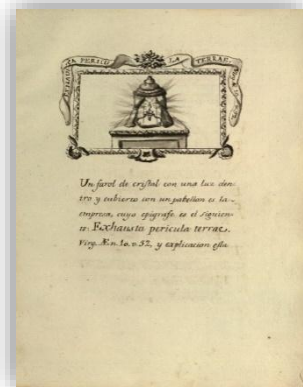


Para el emblema con el fanal y los vientos, se puso el siguiente:

Continuo rápido venti velut agmine facto
 surgant, adversa et praelia fronte gerant
 viribus et hyemes, imbres et flabra laboren
 omnes si flammam stinguere forte valent.
 Pectore conspicuam lumen servatur in imo
 Ergo aditus nunquam vis unimica tenet.
 Lux immota Manet semper, semperque manebit
 spiritus hos artus donec amore reget.
 En ego fulgoribus nitidis collustros ab illa;
 et placida est gremio clara lucerna meo. (*El sol en virgo...*, 1790, s. p.)⁷

⁷ Se propone la siguiente traducción: “Que los vientos se levanten en una línea continua y veloz, como en una columna, y soporten la adversidad y la batalla con su fuerza, y los inviernos, las lluvias y los vientos, si pueden extinguir la llama; todo el trabajo si pueden extinguirlo. La luz visible se conserva en el corazón y por lo tanto, la entrada nunca es detenida por una sola fuerza. La luz inmóvil permanece siempre y siempre permanecerá, hasta que el espíritu gobierne estos miembros con amor. He aquí, resplandezco con sus brillantes destellos; y la lámpara brillante apacible en mi regazo”.

FIGURA 8. Fuente: *El sol en virgo...* (1790, https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).



Y en el caso del otro emblema cuya figura es solo la vela y el fanal, se propusieron los siguientes versos latinos:

Virginate viges per tante pericula vectus;
 et totidem fugiens, virginitate viges.
 Lutus te illecebrae tentabant perdere carnis ;
 et te ipsum fugiens, virginitate viges.
 Turpis Acidaliae tibi se praebebat imago;
 prospectum et fugiens, virginitate viges.
 Sollicitut Domina impuro tentamine dúplex;
 et Dominas fugiens, virginitate viges.
 Castus hymen Sponsâ tenera te invitat utrâque
 atque torum fugiens, virginitate viges.
 Virgo fuga quearis palmam laurique coronam:
 en tibi de Coelo: virginate viges (*El sol en virgo...*, 1790, s. p.)⁸

⁸ Se propone la siguiente traducción: “Virginalmente eres fuerte, has atravesado tantos peligros; y huyendo de otros tantos, eres fuerte en la virginidad. Las tentaciones de la carne te tentaron a destruir; y huyendo de ti misma, eres fuerte en la virginidad. La

En el caso de la jura a Fernando VII, “se pintó por empresa un farol de cristal con una luz hermosa dentro y por fuera un viento que la quería apagar.” Se colocó también un mote virgiliano, “*Non illi Imperium*” (no tiene control). En este caso, se retoma:

Si pensabas, Eolo proceloso,
que porque las montañas desnudaste
y del mar las tormentas comandaste,
habías de coronarte victorioso:
te engañas: no eres Todopoderoso.
Es imposible que tu fuerza baste
a vencer, sin embargo del contraste,
un reino superior y generoso.
Tú, robador del Reyno de Castilla
y de la perla hermosa de su centro,
escarmentada tu cerviz humilla.
Ni esos cristales llevarás de encuentro,
ni apagarás la luz que en ellos brilla,
ni la llama serás que guardan dentro (Larrañaga, 1809, p. 16)

El soneto tiene por supuesto un tono belicoso ante la situación española por la invasión napoleónica, no obstante, su fundamento, además del tema imaginativo del farol y el dios Eolo, parte de la fortaleza del fanal en alegoría del reino. De esta forma, se alza la voz para asegurar que la luz de la Monarquía no podrá ser apagada gracias a los guardianes que la custodian, así como también la imposibilidad de que esa luz pudiera ser reemplazada.⁹

imagen de la vil Acidalia se te presentó; una perspectiva y huyendo, eres fuerte en la virginidad. La Señora te solicita con una doble tentación impura; y huyendo de las Damas, eres fuerte en la virginidad. El casto himen te invita como a una tierna novia, y huyendo del lecho, eres fuerte en la virginidad. Virgen fugaz, buscas la palma y la corona de laurel: de aquí, desde el Cielo eres fuerte en la virginidad.”

⁹ El propio Bruno Francisco Larrañaga escribió otros poemas contra Napoleón, al igual que hicieron otros poetas novohispanos patrióticos, como Manuel de Quiroz y Campo Sagrado, con su poema inédito *Triunfo de la religión a pesar de Napoleón* (1809). Una obra

Como hemos visto, los tres emblemas se basan en el mismo motivo proporcionado por la tradición emblemática, pictórica y literaria, pero se aplicaron a diferentes eventos y circunstancias.

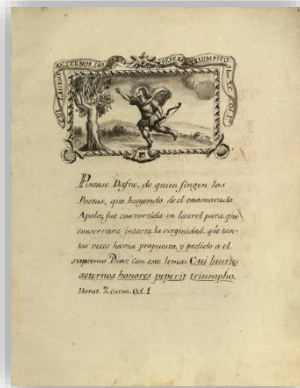
5. REFLEXIONES FINALES

A lo largo de nuestra exposición hemos querido demostrar que en las obras emblemáticas escritas por Bruno Francisco Larrañaga aquí analizadas, se puede identificar una *unidad de estilo*, en la que el autor recurre a las mismas fuentes de la tradición emblemática para la creación de las imágenes y mote de sus emblemas, e incluso reutiliza un mismo motivo literario y/o visual para celebraciones muy diferentes, manteniendo la esencia significativa de los emblemistas en los que se basa, pero aplicándola a la circunstancia concreta, lo que genera, para un mismo emblema, matices de significación e interpretación. Gracias a esa unidad de estilo identificada, es que podemos concluir, que El sol en virgo tiene un porcentaje muy alto de posibilidades de ser de la autoría de Bruno Francisco Larrañaga.

Un aspecto interesante que da para un estudio posterior es el hecho de que en los tres testimonios analizados se encuentran al final un conjunto de poemas latinos y castellanos que son poco comunes en textos novohispanos, pero que parecen ser, de nuevo, una seña o marca de estilo del autor. Quizá la referencia más notable es el poema latino y castellano que aparece en *El sol triunfante...* el cual cifra su lectura en el mito de Dafne y Apolo. Esta propuesta la repite en uno de los emblemas de *El sol en virgo...*, del cual hace una fina lectura a Hernando de Soto en *Emblemas moralizadas...* de 1599.

que explora la literatura vinculada a Napoleón es la tesis doctoral de Carlos Gustavo Mejía Chávez, "Viva Napoleón / muera Bonaparte!" propaganda y opinión pública en torno al gran corso (Nueva España, 1798-1810)". Descargable en: https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/gm80hv84b?utf8=%E2%9C%93&f%5Bmember_of_collections_ssim%5D%5B%5D=Tesis+Colmex&locale=es&search_field=all_fields&q=Napoleon.

FIGURA 9. Fuente: *El sol en virgo...* (1790, https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace).



De esta manera, se observa cómo la tradición literaria-pictórica sirvió de base para la consolidación de un estilo de autor. Una seña de identidad literaria, que implican visiones de una tradición compartida entre dos lados del Atlántico y un sentido utilizado por un letrado, en aras de fundar una idea simbólica.

FUENTES CONSULTADAS

- Beristáin de Sousa, J. M. (1883). *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. 2.^a ed., publicada por el presbítero Br. Fortino Hipólito Vera (t. II). Amecameca: Tipografía del Colegio Católico.
- Covarrubias, S. (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- Larrañaga, B. (1790). *El sol en virgo* [Página web]. Archivo Histórico Franciscano UDLAP. https://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/ahpsem/document?key=book_ca89eb.xml&id=libro_antiguo_sace
- Larrañaga, B. (1809). *Colección de los adornos poéticos*. Ciudad de México: Imprenta de Arizpe.
- Larrañaga, B. (1990). *El sol triunfante*. Ed. facsimilar de Fredo Arias de la Canal. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista.

- Lira, S. (2022). “El sol en virgo: ritual y emblemática en las fiestas de beatificación a Sebastián de Aparicio en la Ciudad de México”. *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 20, 99-130.
- Lira, S. (2026). “Los dos cuerpos del cadáver: arte ritual, símbolos y emblemática en el relato del embalsamamiento de Carlos II”. En prensa.
- Lira, S., & Terán Elizondo, I. T. (2024). “Las juras reales a Carlos IV en la Ciudad de México y el proyecto de Ignacio de Castera”. *Revista Dieciocho*, 36(2), 177-222.
- Moreno de los Arcos, R. (1984). *Dos versiones de la Égloga octava de Virgilio en el México del siglo XVIII*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.
- Núñez de Cepeda, F. (1687). *Idea del buen pastor*. León: Imprenta de Anisson, Posuel y Rigaud.
- Pompa funeral, honras y exequias* (1645). Madrid: Imprenta de Diego Díaz de la Carrera.
- Saavedra Fajardo, D. (1643). *Idea de un príncipe político cristiano*. Mónaco-Milán: Imprenta de Nicolao Enrico.
- Soto, H. de. (1599). *Emblemas moralizadas*. Madrid: Imprenta de Juan de Íñiguez de Lequerica.
- Terán Elizondo, M. I. (2001). “El Sol triunfante: un arco en honor del Conde de Gálvez que quedó manuscrito”. En *Memorias del XIII Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano* (pp. 478-492). Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Terán Elizondo, M. I. (2012). “El arco triunfal en *El sol triunfante*, de los hermanos Larrañaga”. En H. Pérez Martínez & B. Skinfill Nogal (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática* (pp. 317-334). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Terán Elizondo, M. I. (2014). “La alegoría solar en *El sol triunfante*”. En H. Pérez Martínez & B. Skinfill Nogal (coords.), *Los espacios de la emblemática* (pp. 295-312). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Terán Elizondo, M. I. (2020). *Dos poetas admiradores de Virgilio: Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga. Obra poética (1775-1809)*. Ciudad de México: Factoría Ediciones/Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Toribio Medina, J. (1989). *La imprenta en México, 1539-1821* (t. VI: 1768-1794). Ciudad de México: UNAM.
- Trujillo Diosdado, M. (2017). *Ritual político y emblemática novohispana. Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro]. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.

«La exuberante vitalidad de la muerte: paradojas de la sensibilidad poética barroca neogranadina en *El desierto prodigioso*»

David Santiago Padilla Romero.

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 39-71

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmpp.61>

LA EXUBERANTE VITALIDAD DE LA MUERTE: PARADOJAS DE LA SENSIBILIDAD POÉTICA BARROCA NEOGRANADINA EN EL DESIERTO PRODIGIOSO

DAVID SANTIAGO PADILLA ROMERO

Universidad Santo Tomás

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta un análisis literario y semántico de un poema ubicado dentro del primer capítulo (o Mansión) en el primer tomo de la obra literaria colonial *El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto* (que en adelante se llamará EDP), titulado en este trabajo como “Poema de Don Andrés”. EDP, del criollo Pedro de Solís y Valenzuela, pertenece a la segunda época de la literatura colonial en el Nuevo Reino de Granada de mediados del siglo XVII.

Esta obra interesa no solo por su configuración estética sino porque da cuenta de una época. EDP es producto de un escritor que nació y vivió en América bajo el influjo constante del mundo europeo –principalmente español– sin haber viajado a esos territorios durante su vida. Sin embargo, al mismo tiempo se vio envuelto por las circunstancias y ambientes de su lugar de origen, los cuales también dejaron huella en su obra.

De Solís fue un clérigo y letrado neogranadino nacido en 1624 en Santa Fe de Bogotá, que provenía de una familia pudiente y sumamente religiosa. Su hermano Fernando –luego fray Bruno como monje cartujo en España– fue una figura relevante durante su vida, siendo su colaborador en la labor

literaria, e inspiración para la trama y para uno de los personajes de EDP. Durante su etapa más activa escribió varias obras, todas ellas de talante religioso, pero de todas ellas se desconoce la razón por la cual EDP nunca fue publicada. De Solís murió en 1711 tras haber abandonado la escritura literaria varios años antes por motivos desconocidos. Dejó una obra fundamental para el estudio del Barroco y la literatura colonial en la Nueva Granada.

Por su parte, EDP como libro consta de veintidós capítulos, llamados Mansiones, y su argumento gira en torno a los inicios de la vida religiosa de cuatro jóvenes criollos: Don Andrés, Don Fernando, Don Pedro y Antonio; que a su vez se corresponden con personajes históricos: el autor, su hermano, un primo y un amigo. Este relato principal se entrelaza con la vida —muy probablemente ficticia— del ermitaño Arsenio, la leyenda de Pedro Porter y la historia de San Bruno y del monacato. Se presume que la obra fue escrita alrededor de 1647 y 1660, en un proceso que pudo durar entre cinco y dieciocho años, mientras, los hechos históricos relatados abarcan aproximadamente una década, entre 1632 y 1642, año en que llegó a los personajes la noticia de la profesión de Fernando en la Orden de la Cartuja en España, y hecho con el cual finaliza el libro.

Todos estos episodios narrativos se ven interrumpidos continuamente por poemas y meditaciones ascéticas. Aunque contiene elementos originales, EDP incorpora múltiples fragmentos tomados de diversos textos y autores: algunas composiciones son atribuidas a los personajes ficticios o a poetas anónimos y otros versos provienen de escritores prestigiosos como Lope, Góngora o Calderón. En total, EDP incluye “45 tercetos, 1.279 cuartetos, 287 quintillas, 70 sextinas, 159 octavas, 146 décimas, 107 sonetos, 90 silvas, 93 canciones y 20 romances” (Cuartero, 1966, p. 47), además de meditaciones, leyendas, autos sacramentales y una comedia, perdida actualmente.

La razón de su título hace referencia al convento de la Candelaria y a las “maravillas” que ocurren en su entorno, según explica la edición del Instituto Caro y Cuervo: “el autor de *El desierto prodigioso* denomina ‘desierto’ al convento de la Candelaria y al paraje que lo rodea. Lo que lo hace ‘prodigioso’ son los ‘prodigios’ que para los protagonistas de la obra se realizan en [él]” (De Solís y Valenzuela, 1977, pp. XLVII–XLVIII). Incluso, la misma obra añade: “¿cómo era posible el hallar todo en una soledad?; aun lo que hallaban

les parecía prodigio y de aquí es que le llamaban el Desierto Prodigioso” (De Solís, 1977, p. 627).

En esta obra Pedro de Solís refleja tanto la herencia del Barroco español como una naciente identidad americana. Escribió desde la perspectiva del territorio neogranadino, integrando noticias del Viejo Mundo y un escenario colonial en plena configuración. En EDP, los espacios, personajes y referencias culturales revelan un nuevo lugar de enunciación que se distancia de las obras estrictamente peninsulares. Además, pueden encontrarse elementos de la vida en la América colonial, tales como la fuerte presencia de la Iglesia católica, la consumación del proceso de evangelización, las instituciones creadas para organizar y dominar el territorio, y otros detalles más locales y concretos relacionados con lugares, personajes, y la consolidación de una cultura criolla y de una sociedad mestiza más allá de lo racial. Esta obra reúne gran cantidad de elementos que muestran lo que empezó a formar de manera temprana e incipiente la literatura hispanoamericana.

La irrupción de EDP dentro del ámbito académico se dio apenas hace unos sesenta años. Durante más de tres siglos, esta obra permaneció inédita e ignorada, hasta que un sacerdote español la presentó en una conferencia de la V Semana de Estudios Monásticos del Monasterio de Santa María de El Paular cerca a Madrid (Cuartero y Huerta, 1962; 1966). A partir de este hallazgo, el Instituto Caro y Cuervo (ICC), posteriormente inició su estudio y divulgación.

A partir de esto, Pedro de Solís y Valenzuela surge como figura representativa del barroco neogranadino, siendo estudiado por diferentes académicos. Él encarna en su vida y en su obra las tensiones propias de la colonia: la impronta de la religiosidad heredada de su familia, la disciplina académica formada con los jesuitas, la vocación clerical y, a la vez, un afán literario que lo vincula tanto con la tradición peninsular como con los nuevos horizontes americanos. La profundización en su vida y su obra se dio principalmente gracias a las labores investigativas del ICC.

La culminación de ese proceso resultó en la publicación de una edición crítica en tres tomos, preparada por Rubén Páez Patiño (1977), y acompañada en su introducción por estudios a cargo de Jorge Páramo Pomareda y Manuel Briceño Jáuregui. Este último realizó uno de los estudios (1983) más amplios

hasta la fecha. En él analizó con detalle el contexto histórico, social y biográfico del autor, además de la dimensión humana de los personajes y la compleja composición literaria de la obra.

Desde ese momento aparecen divergencias en las perspectivas de los investigadores. Así pues, el carácter de Pedro de Solís ha estado sujeto a la interpretación de los estudiosos. Páramo Pomareda (1977) lo describe como un hombre marcado por la influencia religiosa y penitencial de su padre, con una sensibilidad atravesada por la idea de la muerte y pulsiones reprimidas que asoman en su escritura. En contraste, Briceño Jáuregui (1983) subraya su firmeza y tenacidad, apoyándose en documentos como litigios, cartas y la administración de una amplia herencia familiar. Según esta perspectiva, de Solís combina un profundo sentimiento religioso con ambición intelectual, gusto por el artificio culterano y disciplina académica.

Mientras tanto, otros autores pusieron mayor énfasis en la descripción de la obra. Durante las décadas posteriores a su descubrimiento, surgieron artículos que la exploraban de forma general. Martínez Cuesta (1978) ofreció un panorama del descubrimiento, la estructura y los elementos históricos de EDP, resaltando su valor para comprender el español americano del siglo XVII. Ayape (1979) estudió aspectos similares, pero profundizó en la importancia geográfica y simbólica del Desierto de la Candelaria como escenario principal del libro.

Otros artículos buscaron resaltar la importancia de este libro para la historia de las letras hispanas. Orjuela (1983), por ejemplo, propuso considerar EDP como la primera novela hispanoamericana, abriendo un debate sobre su carácter de protonovela, idea que luego continuaron autoras como Chibán y Altuna (1989) al relacionar sus rasgos con los del Siglo de Oro español.

Bajo esta perspectiva, EDP no solo es una de las primeras manifestaciones literarias que podrían comenzar a llamarse propiamente hispanoamericanas (haciendo la salvedad de lo anacrónico que resulta utilizar este término para un texto del siglo XVII), sino también es considerada como precursora del género novelesco en América. Algunos estudiosos (Orjuela, 1983), han llegado a afirmar que es la primera novela escrita en Hispanoamérica y otros (Ayala, 2014), la posicionan como pieza clave dentro del género narrativo en la Colonia.

Hacia finales del siglo XX, la obra comenzó a estudiarse desde su carácter barroco y heterogeneidad. Fischer (1995) la interpretó como un conjunto de textos mixtos propios del Barroco, destacando sus ambigüedades entre moral y estética o entre realidad y ficción. Rodríguez-Arenas (1995) profundizó en la complejidad de la literatura colonial, señalando la mezcla de tradiciones, española e indígena. Por su parte, Pineda (1995) resaltó las múltiples voces, referencias literarias y el valor de EDP dentro de la tradición colombiana.

En la transición hacia el siglo XXI, los estudios empezaron a centrarse en aspectos mucho más específicos. Bechara (1997) indagó la procedencia del relato de Pedro Porter, rastreándolo hasta la tradición catalana. Algunos trabajos de grado también abordaron dimensiones concretas, como el de Gómez (2008), enfocado en la ascética y la mística barrocas presentes en la obra. Entre los investigadores contemporáneos destaca Arbey Atehortúa, autor de varios estudios extensos: *Metáfora del camino* (2002), sobre la estructura y sentido de la obra; *Poesía en el desierto* (2008), acerca del papel de la poesía en la identidad criolla; y un volumen posterior (2013) sobre la intertextualidad, la función de la poesía y la novelización de EDP.

La perspectiva decolonial ha cobrado fuerza en años recientes. Cárdenas Baracaldo (2009) propuso leer EDP más allá del eurocentrismo, y Betancourt García (2021) defendió la presencia de una voz criolla construida mediante la poesía y el artificio barroco. En esta línea, Cadavid Berrío y Lozada Gallego (2021, 2022) examinaron los mecanismos de resignificación cultural y la estructura del discurso colonial dentro de la obra. También se han desarrollado estudios históricos, como el de Rengifo y Tafurt (2020), quienes compararon el contenido narrativo de EDP con archivos reales de la época. Recientemente, Cárdenas Támara (2024) combinó análisis histórico y literario para estudiar la configuración del ethos colonial a través del actante eremítico.

En conjunto, puede observarse que los estudios sobre EDP han evolucionado desde aproximaciones descriptivas y panorámicas hacia investigaciones de mayor especialización, abarcando perspectivas literarias, históricas, espirituales y decoloniales. Estas investigaciones evidencian no solo la riqueza y complejidad de la obra, sino también su valor para comprender los procesos de mezcla cultural y las tensiones propias de la literatura colonial hispanoamericana. Las lecturas iniciales han dado paso a interpretaciones más críticas y diversas, lo que ha ampliado los horizontes de

comprensión del texto y ha dejado abierto el campo para nuevos enfoques que profundicen en sus dimensiones estéticas, discursivas y contextuales.

2. OBJETIVOS

Esta investigación se propuso:

- Identificar algunos elementos propios del movimiento literario Barroco traídos al contexto de la Nueva Granada.
- Analizar el contexto histórico, social, literario y cultural del siglo XVII en el mundo hispanoamericano.
- Mostrar el “Poema de Don Andrés” como un objeto integrador que reúne muchas de las características que conforman el barroco (específicamente el literario) con particularidades propias en la Nueva Granada, y que permite vislumbrar la mentalidad de una época y lugar.

Se partió del planteamiento de que la literatura expresa la experiencia cultural de un marco espaciotemporal específico. Por lo tanto, una de las muestras representativas del barroco colonial literario en la Nueva Granada es EDP. Para este estudio particularmente se ha tomado el “Poema de Don Andrés”, el cual muestra las contradicciones y contrastes de una cultura guiada por lo penitencial y lo ostentoso simultáneamente. Este modo de hacer literatura, que expresa el afán del Nuevo Mundo por encontrar una identidad a través de la imitación, se hace diálogo, y así también dialéctica con el Viejo Continente.

3. METODOLOGÍA

El primer paso fue la selección del poema objeto de estudio dentro de las composiciones líricas de la primera Mansión de EDP. La elección se basó en

la presencia de elementos marcadamente barrocos y en su complejidad formal, temática y estilística. Tras un sondeo preliminar, se optó por el “Poema de Don Andrés”, debido a cuestiones como la regularidad de su composición, las imágenes que utiliza, su temática o su significado dentro del capítulo, y más aún en el argumento y su conexión intertextual dentro de la obra.

3.1. ANÁLISIS FORMAL DEL POEMA

Este análisis se realizó siguiendo los planteamientos formalistas propuestos por Luján Atienza (2000). De este autor se tomaron principalmente lo referente a los niveles lingüísticos del análisis en cuanto a lo léxico-semántico, lo morfosintáctico y lo fónico, así como para la identificación de los temas y el desarrollo de las isotopías. Se comenzó con la descripción estructural del poema: cantidad y organización de estrofas, métrica, distribución silábica y esquema de rimas. Se identificaron regularidades e irregularidades tanto dentro de cada estrofa como a lo largo del poema. En el nivel fónico, al considerar los sonidos vocálicos y consonánticos se tomaron los planteamientos de Grijelmo (2000) sobre la significación de los fonemas, identificando recurrencias y su contribución expresiva dentro del poema. Se determinó además el axis rítmico, diferenciándolo del ritmo global, y se examinó la acentuación.

Se continuó con el análisis morfológico y sintáctico. Se clasificaron las palabras según su categoría gramatical, se evaluó la frecuencia y función de las categorías predominantes y se identificaron figuras literarias características del Barroco presentes en el texto. También se señalaron rasgos ortográficos relevantes para la interpretación. A partir del léxico identificado, se agruparon términos en campos semánticos para determinar las isotopías del poema y sus núcleos temáticos, lo que permitió vincular el análisis formal con la interpretación barroca del texto y con el análisis contextual.

3.1. ANÁLISIS HISTÓRICO Y LITERARIO

De manera paralela, se desarrolló una contextualización de la obra y de su autor. Se estudió el descubrimiento de EDP, su investigación y edición –a partir de la introducción de Páramo Pomareda (1977)–, así como los

elementos históricos, biográficos, estructurales y narrativos del libro. Esto permitió ubicar el poema dentro del argumento general y comprender sus relaciones intertextuales internas. Luego, se integró el análisis con una contextualización histórica y literaria.

En el plano literario, se abordó el Barroco español y americano recurriendo a autores como González Martínez (2013), Veiravé (1976), Naval Mas (2004), Cabezas López (2013), Jones (1978), Shimose (2010) y Ayala Poveda (2014). En el plano histórico y lingüístico, se estudió la situación de España, sus colonias y la Nueva Granada en los siglos XVI y XVII, siguiendo a Lapesa (1965), Alatorre (1989) y Armiño (1980). Todo esto permitió relacionar el análisis formal del poema con las circunstancias culturales que influyeron en su composición, y sirvió de base para la discusión y conclusiones.

Dado que la literatura colonial del siglo XVII en el Nuevo Reino de Granada mantiene una relación estrecha con el Barroco español en términos formales, estilísticos y temáticos, la investigación incorpora el análisis de la historia y las tradiciones literarias peninsulares como un de referencia marco necesario. No obstante, este enfoque se complementa con el reconocimiento de la autonomía progresiva de las expresiones literarias coloniales, cuyos rasgos particulares —determinados por el contexto, los espacios y los usos específicos de la lengua— se explican en gran medida por los procesos de mestizaje genético y sociocultural derivados del encuentro entre diversas cosmovisiones, factores que se consideraron relevantes para el abordaje metodológico.

De allí que se hayan combinado los elementos formales, extraídos del análisis del poema, con los contextuales. De esta forma, en la discusión y conclusiones se mostró la relación entre las vivencias de la época y su repercusión en el ámbito artístico barroco. Además, por la vía opuesta se procuró presentar una lectura de la mentalidad del momento a partir de las isotopías y significados encontrados en el poema en su convergencia con las vivencias del momento histórico a la manera de un reflejo.

4. RESULTADOS

4.1. “POEMA DE DON ANDRÉS”

La situación en la que aparece el poema inicia con un joven criollo –Don Andrés– que, mientras caza por el bosque en las cercanías del Desierto de la Candelaria, descubre la cueva del ermitaño Arsenio. Allí encuentra numerosos poemas que se intercalan con la narración, así como un crucifijo y las imágenes de la Virgen y de San Bruno. Profundamente conmovido por lo que lee y contempla, decide cambiar de vida. Hacia el final del capítulo copia los versos hallados e incluso compone otros propios, entre ellos el poema objeto de estudio, que se inspira en la figura del Crucificado que preside el recinto:¹¹

Mas, si se turba el sol; si las esferas,

1.2 segunda vez más roncás que suaves,

1.3 niegan a sus planetas movimientos,

1.4 sin duda en este bulto con más veras,

1.5 como el otro pinzel hurtó a las aves,

1.6 el arte hurta aquí a los elementos.

1.7 El tropel de tormentos

1.8 tan vivo se introduze en la escultura,

1.9 que la piedad sentida

1.10 quisiera verla menos parecida,

1.11 pues preciarse el artífice de sabio

1.12 parece ser vn género de agravio,

1.13 haziendo, al verle yerto,

1.14 que esté más vivo quando está más muerto.

2.1 Rudo el cambrón, los bárbaros espinos,

2.2 selva horrible que pende de su frente,

2.3 confussos se enmarañan en la greña;

2.4 surcos dilata en campos cristalinos
2.5 el purpúreo raudal, que tristemente
2.6 de aquella peña de oro se despeña.

2.7 Mas luego nos enseña,
2.8 ¡o desusado asombro de los ojos!,
2.9 los suyos anegados
2.10 si de agua no, de piélagos prestados
2.11 de coral, que en pestañas detenido,
2.12 parece llanto lo que fue gemido:
2.13 porque en tormento tanto,
2.14 toda la sangre allí quiso ser llanto.

3.1 Vivo rubí ya fue la boca brebe,
3.2 que secretos guardó de aljófar puro;
3.3 quanto más sombra es oy, menos se olvida.
3.4 ¿Sin luz la llama? ¿Sin candor la nieve?
3.5 ¡O, lo que acuerda al pecho más perjuo!
3.6 pues trompa es ya su muerte de su vida.

3.7 De aquella franca herida
3.8 baja otro mar de inmenso golfo,
3.9 tan liberal a darse,
3.10 que nunca, nunca, acaba de agotarse;
3.11 tan vivo que parece en su despecho,
3.12 que agora, agora le an rompido el pecho,
3.13 y jusga el que le mira
3.14 que siente sin dolor, sin voz suspira.

^{4.1} Manos y pies clavados de aquel leño,
^{4.2} zítara donde suenan acordados
^{4.3} en orbe más suave sus amores,
^{4.4} tirantes cuerdas son del dulce empeño
^{4.5} sus nervios que gimieron lastimados
^{4.6} a golpes repetidos de rigores.
^{4.7} Y, entre cambiantes flores,
^{4.8} los clavos le sirvieron de clavijas,
^{4.9} donde, immortal Orpheo,
^{4.10} canta el felice triunfo de su empleo,
^{4.11} pues, surcando las ondas del espanto,
^{4.12} siendo el ayre su voz, bajel su canto,
^{4.13} sacó con dulce acierto
^{4.14} la Eurídice divina a mejor puerto.

^{5.1} Canción, buélbete al llanto,
^{5.2} que afectos de dolor no admiten canto.
^{5.3} Tus números reprime,
^{5.4} pues se canta mejor quando se gime.

4.2. ESTRUCTURA DEL POEMA. REGULARIDADES Y DINAMISMO DE LA COMPOSICIÓN POÉTICA

El “Poema de Don Andrés” se compone de cinco estrofas: cuatro de catorce versos y una final de cuatro, caracterizada por ser una obra poética de arte mayor. Las primeras cuatro estrofas siguen una estructura formal consistente, mientras que la última funciona como un cierre que sintetiza la contemplación

poética de Don Andrés. Aunque el poema mantiene un esquema general rígido, incorpora irregularidades constantes, como el pie quebrado, que forman parte de la estructura buscada por el autor.

La métrica evidencia predominancia del endecasílabo, aunque la presencia de versos heptasílabos introduce heteropolaridad en la composición, algo común en el Barroco. En cada estrofa los versos 7, 9 y 13 son heptasílabos, lo que se repite de manera sistemática, al igual que los versos 1 y 3 de la última estrofa. Esta variación no rompe el orden, sino que parece buscar dinamizar la composición y evitar la monotonía métrica. Los versos restantes del 1 al 6, el 8, del 10 al 12 y el 14, así como el 2 y 4 de la última estrofa conservan el cómputo endecasílabo, reforzado por la acentuación regular, lo que genera equilibrio entre variedad y simetría formal.

4.3. RIMA. CUIDADO EN LA MUSICALIDAD Y MÉTRICA UNIFORME

La rima consonante del poema es uno de los elementos más cuidados. El cómputo de sílabas depende de las sinalefas, frecuentes en todos los versos y necesarias para ajustar el endecasílabo y el heptasílabo. Cada estrofa se organiza en dos secciones: la primera abarca los siete primeros versos, que riman cada tres entre sí, donde el séptimo une la rima del sexto y del tercero. Después hay un octavo verso sin rima equivalente, lo que introduce un momento de suspensión, seguido de seis versos que riman en parejas sucesivas (9–10, 11–12, 13–14). Esta estructura fija demuestra un control técnico riguroso por parte del compositor. El esquema de la rima que siguen las estrofas es el siguiente: ABCABCCDEEFFGG.

La quinta estrofa, aunque más corta, conserva la unidad del poema retomando rimas anteriores. Sus dos primeros versos –llanto / canto (5.1–5.2)– coinciden con la última rima de la segunda estrofa –tanto / llanto (2.13–2.14)– y con la penúltima de la cuarta –espanto / canto (4.11–4.12)–, creando una continuidad sonora que cierra y conecta el poema de forma circular. De igual manera, rimas de la primera estrofa (sentida / parecida, 1.9–1.10) reaparecen asociadas con rimas de la tercera (olvida, vida, herida, 3.3, 3.6, 3.7), y la rima anegados / prestados (2.9–2.10) reaparece relacionada con acordados / lastimados (4.2–4.5). Esto indica que la rima no opera solo dentro de cada estrofa, sino entre ellas, reforzando la cohesión interna del poema.

4.4. RITMO Y ACENTO. MESURA, MOVIMIENTO Y CONSERVACIÓN DE LAS PROPORCIONES

En cuanto al acento predominan las palabras llanas —como esferas, movimientos, espinos, puro, vida, espanto, reprime—, lo que aporta estabilidad y refleja la cadencia típica del español. Esto contribuye al tono contemplativo del poema, que evita contrastes exagerados y mantiene un fluir constante.

El axis rítmico cae mayoritariamente en la penúltima sílaba del verso. Según la tradición del verso endecasílabo, el acento principal suele ubicarse en la sexta sílaba (Luján Atienza, 2000, p. 198), algo que se aprecia claramente en versos como “siendo el ayre su voz, bajel su canto” (4.12) y “que nunca, nunca, acaba de agotarse” (De Solís, 1977, p. 43). Este patrón dota al poema de un ritmo natural y mesurado, aunque no rígido, ya que la variación acentual dentro de cada verso sigue un diseño cuidado que permite matices expresivos.

El poema combina un ritmo caudaloso, definido por Luján Atienza como aquel que expresa “continuidad de movimiento... mayor aliento y mayor tensión” (2000, p. 190), con elementos del ritmo constructivo, caracterizado por una “*kola*¹⁰ [que] tiene una estructura más uniforme y regular [...] El poeta está más firme y sosegado [...] Se relaciona generalmente con poemas estróficos de amplio aliento” (Luján Atienza, 2000, p. 190). Estas dos formas de ritmo se alternan según los contenidos: fluidez para describir elementos naturales, tensión para evocar el dolor y el tormento del Crucificado.

El uso de signos de exclamación e interrogación aporta momentos de intensificación emocional. Así ocurre en “¿Sin luz la llama? ¿Sin candor la nieve? / ¡O, lo que acuerda al pecho más perjuo!” (3.4–3.5), donde la figura del apóstrofe no solo se dirige a elementos simbólicos, sino que añade dramatismo a la experiencia contemplativa del yo poético. Estas variaciones rítmicas son propias del estilo barroco, que alterna ornamentación con énfasis emotivo.

¹⁰ “Se llama *kola* a los miembros que forman un periodo sintáctico y que están encerrados entre dos pausas.” (Luján Atienza 2000, p. 189).

4.5. VOCALES Y CONSONANTES. LOS FONEMAS COMO RECURSO EXPRESIVO ENTRE LA CALMA Y LA TENSIÓN

El análisis vocálico revela predominio de vocales abiertas (/a/, /e/, /o/) sobre las cerradas (/i/, /u/), en proporción aproximada de 537 a 137. La abundancia de abiertas contribuye a la claridad sonora y a la amplitud expresiva, reforzando el tono solemne del poema. Además, la frecuente generación de diptongos crea una fluidez melódica evidente en ejemplos como “que la piedad sentida / quisiera verla menos parecida” (1.9–1.10). La vocal más recurrente es la /e/ (223), que según Grijelmo aporta un sonido menos colorido, más neutro y delicado; la /a/ (172), en cambio, agrega amplitud y claridad, asociándose con grandeza expresiva (Grijelmo, 2000, pp. 41–43), como en planetas, turba, arte, bárbaro, mar o clavos. La /i/ aparece más que la /u/ (76 frente a 61), combinándose con la /e/ y la /a/ para crear matices finos que equilibran lo solemne con lo íntimo. Estas combinaciones fortalecen el carácter meditativo del poema.

Entre las consonantes predominan /s/ (146), /r/ (105), /n/ (94), /l/ (78), /d/ (75) y /t/ (75). El número elevado de oclusivas (/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/), que suman 261, y de fricativas (191), configura una textura sonora rica en contrastes. Las oclusivas refuerzan la tensión en momentos de violencia espiritual o física, como en “a golpes repetidos de rigores” (4.6), mientras las fricativas aportan suavidad o ligereza, como en “Mas, si se turba el sol, si las esferas” (1.1).

Las aliteraciones tienen un papel relevante en la expresividad formal del poema. La /s/ destaca por su asociación simbólica con el viento, el movimiento de las aves y el desplazamiento celeste, como explica Grijelmo (2000, p. 46). En pasajes iniciales centrados en la descripción de los astros o del movimiento aéreo, la recurrencia de /s/ evoca suavidad y ligereza, pero también un trasfondo de energía (Grijelmo, 2000, p. 46).

Por su parte, la vibrante /r/ –vibrante y vibrante múltiple– introduce energía y tensión, especialmente en pasajes que describen dolor, donde parece asemejar golpes o violencia por la tensión que estas consonantes producen en la sonoridad del poema, como “porque en tormento tanto” (2.13). Además, cuando se describe sufrimiento, predominan las oclusivas sordas (/p/, /t/,

/k/, /f/) combinadas con /r/, generando descargas acústicas que intensifican el dramatismo.

Estos fenómenos fónicos no solo ilustran lo descrito, sino que crean paralelismos entre sonido y sentido. En “purpúreo raudal, que tristemente” (2.5), las fricativas sugieren un fluir doloroso; en “a golpes repetidos de rigores” (4.6), las oclusivas refuerzan la idea de castigo. La combinación de estos tipos de consonantes aporta equilibrio entre dinamismo, tensión, solemnidad y sosiego. La dimensión sonora se convierte así en una herramienta expresiva coherente con la estética barroca del poema.

4.6. GRAMÁTICA Y MORFOLOGÍA. DESCRIPCIÓN DINÁMICA DEL OBJETO POÉTICO

En los versos endecasílabos predominan de tres a cuatro palabras polisílabas por verso, siendo estas sustantivos, verbos y adjetivos, acompañadas de palabras monosílabas de categoría invariable (artículos, preposiciones, pronombres, conjunciones). Esta combinación sigue el patrón habitual del español, pero se observa un uso particularmente elevado de sustantivos (94), lo que refuerza el carácter descriptivo del poema. La segunda categoría más frecuente es el verbo (52), lo que introduce movilidad a la descripción contemplativa. La abundancia de acciones en presente crea una sensación de inmediatez y presencia constante, como si la imagen del Crucificado estuviera viva ante los ojos del yo poético.

Los adjetivos empleados suelen ser hiperbólicos –bárbaro, horrible, inmenso– y aportan intensidad emocional, coherente con la estética barroca de acumulación y exageración expresiva. Casi todos los artículos son determinados, lo que indica una fuerte intención de precisión. Don Andrés no describe un Crucificado imaginado, sino uno concreto, el que observa en la cueva, a pesar de idealizarlo. La preferencia por el modo indicativo y por la tercera persona del singular refuerza la sensación de presencia y permanencia. La gramática contribuye así a consolidar la escena contemplativa, cuyo objetivo es mover afectivamente al lector hacia la compunción y la devoción.

4.7. SINTAXIS Y FIGURAS LITERARIAS. EMOTIVIDAD EN LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL

El “Poema de Don Andrés” presenta hipotaxis, es decir, el grado de complejidad de la obra es bastante alto debido al uso de oraciones subordinadas de distintos tipos. Esta característica refleja dominio del discurso y de los enlaces lógicos (Luján Atienza, 2000, p. 141), a la vez que busca el refinamiento estilístico. Prueba de esto es la gran cantidad de zeugmas, que subordinan varias oraciones a una sola, como en el caso de los versos 4.1 al 4.6 donde habría presencia de esta figura, igual que del 2.1 al 2.3. Esta forma complicada y académica de componer no deja de lado la emotividad.

Una figura constante es la hipotiposis, debido al tipo descriptivo del poema. Además, ciertas figuras literarias refuerzan el carácter Barroco de la obra, en cuanto a la construcción de su sintaxis y morfología. El hipérbaton es una constante en toda la obra: 4.4 “tirantes cuerdas son del dulce empeño”, 3.2 “que secretos guardó de aljófar puro”, 1.11, 1.12 “pues preciarse el artífice de sabio / parece ser vn género de agravio” (De Solís, 1977, p. 42). La alusión es algo propio del Barroco, heredado del Renacimiento, y se nota en la semejanza que se hace entre mito de Orfeo y Eurídice (Bulfinch, 2020) con la figura de Cristo (4.9-4.14), lo cual a su vez actúa como una metáfora.

En este poema destaca el culteranismo, caracterizado por un “estilo de extrema artificiosidad, que en la práctica equivale a una latinización de la sintaxis y del vocabulario, un uso constante de alusiones clásicas y la creación de una dicción poética distintiva lo más alejada posible del lenguaje diario” (Jones, 1978, p. 215). De igual forma, también sobresalen elementos del conceptismo, con sus elementos distintivos de agudeza e ingenio, representado en el uso de metáforas, en juegos de palabras y en la inversión de significados (Martínez Medina, 2011, p. 118).

4.8. SEMÁNTICO Y LÉXICO. MENTALIDAD BARROCA EN LA CONTRAPOSICIÓN

Se advierten otras tantas figuras literarias de tendencia barroca, que afectan el aspecto semántico del poema. Las metáforas, omnipresentes en el Barroco, se dejan ver en gran medida a lo largo de toda la composición. Los símiles se

observan en las comparaciones, como la corona de espinas de Cristo con un “cambrón en una peña” (2.1-2.3), y la frente, que es “peña de oro”; también la sangre que baja como “purpúreo raudal” (2.4-2.6), o los ojos como “piélagos” (2.8-2.11), y el paralelo entre Cristo clavado y las cuerdas de una zítara¹¹ (4.1-4.5) que remite finalmente al mito del virtuoso músico Orfeo (4.9-4.14). De igual forma, se da una suerte de metonimia en la cercanía de los clavos a las clavijas que clavan como cuerdas los nervios de Cristo (4.4 y 4.5).

El pleonasma está presente en las descripciones, que para hablar del pecho atravesado de Cristo incluyen la referencia extendida de un inmenso golfo que fluye, dando la impresión del agua corriendo por el exceso de palabras (3.7-3.12), o el recorrido para describir la corona de Cristo en su frente (2.1-2.7). Además, la constancia de las hipérboles se percibe en la gravedad de los adjetivos, que remarcan el sufrimiento: 1.7 “El tropel de tormentos”, 2.2 “selva horrible que pende de su frente”, 3.8 “baja otro mar de inmenso golfo” (De Solís, 1977, p. 43).

La utilización particular del lenguaje muestra un eje diacrónico con ortografía anticuada, quizás provocada por la lejanía de la obra respecto a los cambios acaecidos a la lengua en la península Ibérica, que para el siglo XVII ya casi constituían el español contemporáneo. Esto se observa en palabras como pinzel, introduze, parece, haziendo, donde su ortografía debía de estar variando por la asimilación de sonidos sibilantes y la supresión de algunos de ellos en siglos pasados.

Además, el eje diastrático se hace patente en la refinación del estilo del poema y el uso de un lenguaje delicado y minucioso, propio de una persona estudiada y relacionada estrechamente con el ámbito religioso. Por último, no se pueden omitir las figuras de la paradoja y del oxímoron presentes más que todo en la contraposición de la vida y de la muerte, como en 2.9 “que esté más vivo quando está más muerto” o en 3.6 “pues trompa es ya su muerte de su vida”, y en 3.14 “que siente sin dolor, sin voz suspira” (De Solís, 1977, p. 43). Esta figura literaria resulta de vital importancia, ya que en esa contraposición de valores se concentra en gran medida la lógica del Barroco.

¹¹ Esta referencia ya se encuentra en las Rimas sacras de Lope de Vega: “... que en tres clavijas le subió las cuerdas, / y le labró de una lanzada el lazo” (de Vega 2003, n.º 40).

Por consiguiente, en el léxico se hacen patentes dos grandes temas, tomados aquí como las isotopías centrales: la naturaleza y el dolor. La naturaleza, por una parte, se vuelve eje central de la descripción, haciendo uso de términos como: sol, planetas, aves, cambrón, espinos, selva, peña, campos cristalinos, raudal, piélagos, agua, nieve, luz, golfo, ayre, flores y vivo, por nombrar algunos. Por otro lado, se encuentran los términos relacionados con el dolor como: tormentos, piedad, agravio, yerto, muerto, rudo, horrible, bárbaro, tristemente, llanto, sangre, gemido, suspira, rompido, clavado, lastimados, espanto, entre otros. Se construyen así unas imágenes que se contraponen entre sí, funcionando de forma antitética en la lógica barroca que enfrenta vida y muerte.

Primero se toma la naturaleza como medio para iniciar la descripción e ilustrar la imagen del crucificado —una naturaleza empleada artísticamente (estrofa 1)— que va de lo más grande, o sea de la “creación”, hasta lo más pequeño, al hombre que sufre y al ser humano, que conmovido, contempla el sufrimiento representado en el crucifijo. Por tanto, el poema va en un movimiento vertical de bajada, incluso en la descripción: empieza por el rostro, desde la frente hasta los ojos (estrofa 2), continua con la boca hasta llegar al pecho donde se encuentra el corazón, que atravesado “De aquella franca herida” (3.7) chorrea sangre (estrofa 3); luego considera las “Manos y pies clavados de aquel leño” (4.1), la crucifixión en su totalidad, y finalmente hace un llamado o amonestación. El poema incita al dolor, es la imagen del dolor mismo que remite a la muerte, en un movimiento descendente, que paradójicamente se representa con elementos de la naturaleza viva y hermosa, en un juego constante entre la vida y la muerte.

4.9. ECOS TEMÁTICOS Y MOTIVOS RECURRENTES EN EDP. RELACIÓN DEL POEMA CON LA OBRA

Los motivos del “Poema de Don Andrés” condensan los temas fundamentales que atraviesan EDP. En él se entrelazan dos fuerzas opuestas: la naturaleza como símbolo de vida, riqueza y abundancia; y, por otro lado, el dolor como expresión de muerte, penitencia y sufrimiento. Estas tensiones no solo estructuran el poema, sino que resumen la estética barroca, caracterizada por el contraste entre lo exuberante y lo mortificado. De manera similar a las iglesias barrocas, se integra ornamentación naturalista y lujo material junto a imágenes cruentas de Cristo y de los santos. EDP articula belleza natural y aflicción penitencial en su prosa y, especialmente, en su poesía.

La obra narra el tránsito de sus protagonistas hacia una vida religiosa concebida como ideal espiritual elevado. Sin embargo, este ascetismo surge en personas que pertenecen a una élite social ilustrada, habituada a bienes, educación y ocio, lo que muestra la paradoja esencial del Barroco: la vida-muerte, la riqueza-pobreza. Los protagonistas, aunque llamados a abandonar el mundo, parten desde una posición privilegiada que no desaparece, sino que se transforma en capital social, intelectual e incluso espiritual dentro de la vida conventual de su tiempo. El llamado al desengaño y al abandono de los bienes materiales convive con la adquisición de otras “riquezas”: las de la vida monástica, el conocimiento, la actividad académica, los bienes comunes y el ejercicio artístico. El Barroco permite así que los extremos se toquen: el monacato implica renuncia, pero también acceso a un universo simbólico y cultural cuantioso, donde la austeridad convive con una nueva forma de abundancia espiritual, cultural y de prestigio social.

La Mansión I presenta este encuentro entre lo austero y lo bello. Don Andrés, joven rico, entra a una cueva sencilla pero descrita de manera paradisíaca. Allí lo conmueven poemas de estilo artificioso, demostrando luego él mismo destreza poética. La naturaleza enmarca la escena inicial, pero pronto el foco se desplaza hacia el Crucificado, objeto de contemplación y eje temático del “Poema de Don Andrés”. En él convergen una estética recargada, ornamentada y naturalista con el arrepentimiento, la muerte, el desengaño y la conversión, temas que luego se profundizan a lo largo de la obra.

Las Mansiones II, VII y VIII profundizan en las meditaciones sobre la muerte, el juicio y el infierno. Tras cada meditación aparecen poemas en diversas formas métricas que amplifican el sentido de estos temas. En la Mansión II, por ejemplo, los poemas insisten en el desengaño del mundo, el desprecio por lo terreno y la súplica de perdón. Así, la muerte no solo aparece como final inevitable, sino como motor espiritual para la conversión. La muerte es un motivo dominante en otras Mansiones (II, III, IV, VI, IX), donde se insiste en su función moral: mover al arrepentimiento, reorientar la conducta y preparar para la salvación. La reflexión sobre la hora final, guiada por el temor a la condenación, estructura múltiples poemas y pasajes narrativos. Este énfasis refuerza la dimensión ascética del texto y su intención didáctica moralizante.

Siguiendo la temática de la muerte y considerando el poema, el motivo del Crucificado adquiere un papel central en las Mansiones III, IV, V y IX. Los personajes le dedican poemas y oraciones donde confluyen muerte, arrepentimiento y desengaño. Sin embargo, el Cristo sufriente aparece enriquecido mediante metáforas de naturaleza, metales preciosos y ornamentación poética. El “Poema de Don Andrés” representa de manera ejemplar esta unión barroca de dolor y belleza: en el Crucificado se inscriben penitencia y ornato, sufrimiento y esplendor.

Como contraparte, la naturaleza aparece constantemente como escenario idealizado: huertos, bosques, prados y jardines sirven de fondo a justas poéticas, meditaciones y lecturas edificantes. Mansiones como la I, II, IV, V, VII, IX y XI presentan panoramas naturales en distintas horas del día, a veces mezclados con referencias mitológicas clásicas. Sin embargo, esta naturaleza bella se utiliza para enmarcar contenidos ascéticos, mostrando la contradicción barroca: no se renuncia del todo al mundo, a lo material o a lo sensual, sino que se justifica por medio de su utilización en la ornamentación religiosa. En suma, el movimiento entre vida-naturaleza y muerte-dolor no es exclusivo del “Poema de Don Andrés”, sino un reflejo de los contenidos de EDP, y así mismo de la lógica barroca, marcada por tensiones extremas, exuberancia formal y continua invitación al desapego.

4.10. SITUACIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII. DE LA GLORIA HACIA LA DECADENCIA

Las contradicciones propias del Barroco tienen un trasfondo histórico y cultural, así como el esplendor de las formas poéticas del Siglo de Oro no puede separarse de las circunstancias históricas que lo originaron. Tras el siglo XVI marcado por conquistas, expansión territorial y abundancia material y cultural, España ingresó en el XVII con signos de fragilidad que contrastaban fuertemente con su grandeza pasada. Este quiebre entre gloria y declive marcó la sensibilidad de la época y se reflejó en un arte que actuó simultáneamente como espejo del mundo y como vía de evasión ante una realidad cada vez más inestable.

A finales del siglo XVI, el imperio había alcanzado su mayor extensión y un notable auge económico, intelectual y espiritual, acompañado de un fuerte orgullo nacional que, según Lapesa (1965, p. 219) y Alatorre (1989, p. 229), era notorio incluso fuera de España. Sin embargo, en el XVII comenzaron a manifestarse los primeros síntomas del declive: “con las campañas de Flandes y la Invencible sonaron los primeros aldabonazos de la decadencia” (Lapesa, 1965, p. 219). Este desplome lento afectó tanto la política como la cultura.

Al mismo tiempo, la escena literaria sufrió desgaste con la desaparición progresiva de sus grandes figuras, como Góngora, Quevedo o Lope; sin que surgieran autores de “estatura remotamente comparable” para sucederlos (Jones, 1978, p. 213). Aunque existieron nuevos escritores apoyados por mecenas y academias, su impacto no alcanzó el brillo de la generación anterior, reforzando la percepción de agotamiento cultural.

El siglo XVII en España se caracterizó por contradicciones profundas. Derrotas militares y crisis económicas convivieron con la ostentación cortesana, el lujo nobiliario y un aparato estatal corroído por la corrupción. La disminución de recursos provenientes de América, las pestes, las malas cosechas y la presión religiosa derivada de la Reforma y la Contrarreforma (González Martínez, 2013, p. 14) configuraron un panorama turbulento, desalentador e incierto. Los escritores rara vez abordaron directamente esta decadencia; en su lugar, produjeron obras que buscaban entretener o elevar el ánimo y el espíritu. En el plano religioso se multiplicaron las piezas y producciones con motivos penitenciales y moralizantes. En este clima de

tensiones espirituales y contradicciones sociales surgió plenamente el Barroco, reflejando los convulsos movimientos históricos, religiosos y culturales del momento.

4.11. REACCIÓN CATÁRTICA. EL BARROCO COMO RESPUESTA A UNA ÉPOCA

Un modo de paliar esta realidad plagada de tensiones y complejidades se dio en el arte, por medio del Barroco¹². Este movimiento artístico y cultural se expresó en los extremos, en una espiritualidad exagerada, y a la vez en el disfrute exacerbado de la vida, como lo dice Martínez: “El Barroco no conoció aquello que decía Aristóteles de que la virtud está en el medio” (2013, p. 98); la ostentación y el ornato excesivos fueron la norma durante esta época. Por consiguiente, el estilo que apareció debido a los intensos procesos sociales y los complejos entramados conceptuales fue “el Barroco, peculiar en su expresividad, denso en su contenido” (Naval Mas, 2004, p. 180), a fin de cuentas, una expresión o más aún una representación de la intrincada situación del momento.

El Barroco mostró una preferencia por lo artificial, por lo hecho y claramente intervenido por el ser humano, por encima de la naturalidad a la que tendía el estilo renacentista previo, pero sin abandonar los motivos naturales. La excesiva elaboración de las expresiones artísticas barrocas prueba esta consigna, lo que incluso llegó a permear la vida cotidiana de la clase alta tanto en sus maneras, modales y formas de hablar (Veiravé, 1976, p. 42). En la literatura se puede ver el Barroco en el uso de cultismos y del hipérbaton, en los juegos de elusiones y de ingenio, en las repeticiones de fórmulas, en las alusiones mitológicas y en la antítesis (Veiravé, 1976, p. 40). Este es un estilo marcado por un carácter “eminente alegórico, recargado de metáforas, cercano a la afectación” y con intención de llegar por medio de lo visual y auditivo-musical al pueblo iletrado (Shimose, 2010, p. 92).

El arte intensificó su papel de transmisor de contenidos (Naval Mas, 2004, p. 181). Así, géneros como la prosa y la poesía –aunque en general todos– florecieron durante este periodo, transmitiendo contenidos filosóficos,

¹² Este término proviene del latín “verruca” por el vocablo “berrueco” que significa perla irregular (Veiravé, 1976, p. 44).

religiosos y morales. La Iglesia tomó el arte como instrumento para propagar la fe (Cabezas López, 2013, p. 282), principalmente en el Nuevo Mundo, y por ello se valió del estilo Barroco para incentivar el entusiasmo por vivir en una época de crisis, por medio de la belleza artística y el ornato, aunque contradictoriamente invitando a la muerte al mundo y la renuncia a los bienes materiales.

De esta forma, el momento histórico y cultural permitió la convergencia de situaciones que despertaron las sensibilidades y permitieron “hacer de lo real y cotidiano fuente de trascendencia y de belleza” (Naval Mas, 2004, p. 180), acometido principal del Barroco. Durante este periodo, las imágenes cobraron un valor fundamental, representando conceptos que se transmitían por la alegoría y la metáfora. Este movimiento se podría considerar, según Naval Más, como la última expresión unitaria de occidente (2013, p. 180), siempre llena de vitalidad, aunque tendiente a la copia de los clásicos y con una marcada tendencia tanática.

4.12. SITUACIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA EN LAS INDIAS OCCIDENTALES. LA CONFIGURACIÓN TEMPRANA DE LA CLASE CRIOLLA EN LA NUEVA GRANADA

En América, tras la etapa inicial de la Conquista, se dio paso a un periodo de organización territorial y consolidación urbana, en el que sobresalieron la evangelización y la explotación de recursos. Veiravé resume este proceso como el resultado del trasplante cultural y de la “conquista espiritual” (1976, p. 41), enmarcado por la creación de virreinos y audiencias, que articularon el poder colonial y consolidaron a las élites criollas y españolas por encima de indígenas, mestizos y africanos esclavizados.

La sociedad colonial se estructuró jerárquicamente, con encomenderos, españoles y criollos en la cúspide, e indígenas, mestizos y negros en posiciones subordinadas. En este sistema, los abusos fueron frecuentes porque “el principio que animaba a esta sociedad no era precisamente el de la justicia abstracta [...] sino el del enriquecimiento a toda costa” (Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 290), por lo cual, los conflictos entre funcionarios reales y encomenderos fueron constantes.

El mestizaje se consolidó como uno de los procesos centrales de la América hispana, tanto en términos biológicos como culturales. En este sentido, Armiño señala que llegó a ser casi imposible “distinguir con precisión los orígenes raciales de un individuo” (1980, p. 211). Este contacto prolongado produjo transformaciones profundas en la lengua –con la adopción de voces indígenas–, en la alimentación, la música, las costumbres y las formas de vida. Pese a los esfuerzos por imponer los valores europeos, la sociedad colonial terminó siendo un espacio híbrido, donde elementos indígenas y africanos influyeron decisivamente en la cultura criolla.

Con el avance del siglo XVII, la consolidación de sociedades urbanas en los virreinos (Veiravé, 1976, p. 35) permitió la aparición de nuevas formas literarias distintas de la crónica. Este florecimiento fue posible gracias a la educación en conventos y universidades –accesible solo para las élites– y a una relativa bonanza económica. Los centros religiosos se consolidaron como núcleos de producción intelectual, donde los criollos comenzaron a desarrollar una expresión literaria orientada a representar el Nuevo Mundo desde su propia sensibilidad, aunque todavía sustentada en las normas y estilos europeos vigentes en la época, particularmente los del Barroco.

Aunque las letras hispanas llegaron con cierto retraso a América y dependieron inicialmente de la producción peninsular (Veiravé, 1976, p. 41), pronto surgieron autores relevantes como sor Juana, la Madre Castillo, Freyle o Caviades. Predominaron géneros como la poesía épica, religiosa y satírica, la prosa erudita y de ficción, el teatro y formas tempranas de periodismo (Veiravé, 1976, pp. 50-51). Sin embargo, la actividad literaria estuvo limitada por la censura de libros profanos y el control clerical de las imprentas, que privilegiaban textos religiosos (Ayala Poveda, 2014, p. 26), por lo cual, la literatura debió ajustarse a los parámetros estéticos y doctrinales de la metrópolis. En este contexto, la producción escrita quedó en manos de clérigos y encomenderos, mientras que en la Nueva Granada autores como Andrés de San Nicolás, Pedro Simón, Rivero y Pedro de Solís sentaron las bases tempranas de una nueva tradición literaria (Ayala Poveda, 2014, pp. 26-27).

4.13. EL BARROCO EN AMÉRICA. ADAPTACIÓN DE UN MOVIMIENTO ARTÍSTICO Y CULTURAL

La dominación colonial se extendió más allá de lo político y económico hacia lo intelectual y espiritual, donde la lengua funcionó como una herramienta central de control. El castellano, ya en proceso de transformación por los cambios políticos, sociales y culturales en la península, entró en contacto en América con realidades distintas que impulsaron su adaptación. En los territorios coloniales surgieron variaciones locales alimentadas por la incorporación de vocablos indígenas y africano, junto a los términos provenientes del árabe, del ámbito judío y de las lenguas europeas, pese a los intentos de preservar la “pureza” del idioma. Mientras tanto, las transformaciones fonéticas y ortográficas mostraron una especial inestabilidad en las Indias Occidentales.

Los autores coloniales —y en particular los neogranadinos— heredaron del Barroco peninsular la religiosidad intensa y el gusto por el ornato, pero no se limitaron solo a reproducir sus modelos. Escritores como Freyle, Castellanos o Valdés introdujeron variaciones al adaptar esas formas a su experiencia americana. En esta línea, se inscribe EDP, obra que, aunque vinculada a la tradición barroca europea, revela una apropiación progresiva del estilo mediante cambios temáticos, expresivos y contextuales que anticipan una voz local diferenciada.

En la Nueva Granada, y de manera clara en EDP, el Barroco incorporó elementos propios del contexto americano que transformaron el modelo heredado: la presencia del paisaje exuberante, una mayor intensidad sensorial, la influencia de la oralidad y la declamación, así como la inclusión de toponimias y algo del léxico local. A ello se suman nuevas formas de representación de lo religioso, atravesadas por la experiencia colonial y el mestizaje cultural, que reconfiguran el Barroco español en una estética híbrida o mestiza.

A ello se sumó la capacidad que tuvieron los españoles y sus descendientes letrados de maravillarse con su entorno y querer asir el novedoso mundo que los rodeaba a través de sus obras. La intensa sensibilidad barroca encontró en el territorio americano un medio propicio para expresarse, en concordancia

con lo agreste y recargado del entorno y con las experiencias de estos colonos en el “Nuevo Continente”, cercanas para ellos a la ficción.

La sociedad colonial se constituyó sobre una mezcla desigual y conflictiva. La prédica del amor cristiano convivió con explotación, violencia y servidumbre hacia pueblos originarios, cuyas poblaciones fueron diezmadas por enfermedades y por la opresión. Esta contradicción generó tensiones que encontraron en el Barroco un modo de expresión catártica y simbólica, de forma parecida a Europa, pero por motivos diferentes. La arquitectura y el arte sacro, por ejemplo, muestran cómo la estética europea fue reinterpretada por manos indígenas, que introdujeron en templos y retablos motivos naturales, animales y patrones decorativos locales. Así surgió un Barroco americano con identidad propia, aun cuando su intención era reproducir los modelos peninsulares.

5. DISCUSIÓN

La trama de EDP, centrada en la doctrina católica de la salvación, se sostiene sobre un entramado en el que confluyen tanto la espiritualidad europea como los rastros aún latentes de las culturas indígenas americanas transformadas por la conquista. Aunque la obra no preserva de manera explícita la cosmovisión originaria aborígen americana, sí deja ver una realidad híbrida en la que esa memoria cultural aparece filtrada a través de la mirada de los colonizadores. Esta combinación permite percibir el surgimiento de una mentalidad mixta, distinta de la europea, pero todavía dependiente de ella, que revela el proceso de formación de un nuevo horizonte cultural en las colonias.

Los criollos heredaron los valores, géneros y estética de la tradición literaria española, pero al escribir desde el continente americano impregnaron sus textos con ecos del paisaje, la naturaleza, la vitalidad y la novedad del continente, igual que con sus ilusiones y fantasías. En América, el barroco encontró un espacio donde su tendencia al ornato, la exageración y el colorido adquirieron mayor libertad y resonancia debido a las posibilidades de una tierra nueva y desconocida. Este fenómeno explica por qué la prosa y la poesía criollas muestran una saturación expresiva muy marcada, como en EDP.

Fischer (1995) observa que, en este tipo de obras coloniales, la frontera entre ficción y realidad se vuelve tenue y casi indistinguible. Así, para justificar una obra en un contexto que prohibía la imaginación, se recurrió a la verosimilitud mediante el uso de personajes reales, episodios moralizantes y un sólido respaldo doctrinal, lo que permitió legitimar lo fantástico dentro del marco católico. Pedro de Solís escogió personas, lugares y acontecimientos históricos y los introdujo en situaciones ficticias, como la cueva de Arsenio en la cual se desfoga la imaginación y creatividad de Don Andrés ante la imagen idealizada del crucificado.

Estas características generan una tensión constante entre la estética sensorial y la exigencia moral que estructura gran parte de la literatura barroca colonial. La abundancia de imágenes, metáforas, ornamentos y recursos visuales contrasta con el llamado ascético al recogimiento, al arrepentimiento y al desprecio del mundo. En EDP, los personajes reflexionan sobre la muerte y el juicio final, pero al mismo tiempo se deleitan con la belleza de la naturaleza y con la musicalidad de las formas poéticas. El “Poema de Don Andrés” es especialmente revelador: aunque describe la imagen del crucificado —símbolo de dolor y sacrificio— lo hace mediante un lenguaje atravesado por elementos naturales, comparaciones sensoriales y una sensibilidad afectiva que busca producir fervor y deleite.

Por tanto, las tensiones se manifiestan en la descripción de los escenarios naturales del continente, que poseen una densidad vegetal y una intensidad visual propias. Aunque los marcos conceptuales siguen siendo europeos, la obra los traslada al contexto americano y se deja transformar por él. Lo mismo ocurre en el “Poema de Don Andrés”: aunque su centro es el crucifijo cristiano traído de Europa, el poema lo rodea de imágenes de ríos, mares, montañas, fuentes y peñascos que evocan la materialidad exuberante del territorio americano, generando una combinación única entre espiritualidad cristiana europea y sensibilidad material situada, en este caso en el territorio neogranadino.

La turbulencia de la época tanto en Europa como en América se materializa en la imagen de Jesús sufriente y sangrante. El crucifijo en este caso es la imagen de la muerte, expresada de diversas maneras, en el dolor, el sufrimiento, el arrepentimiento. Pero también, Cristo en su crucifixión, símbolo supremo del cristianismo católico, se combina con la naturaleza que

le rodea. En este sentido, la naturaleza por medio de la que se describe al crucificado actúa como la contraparte en esta dualidad, representando la vida con su característica de belleza, valor y ornamento. Cristo se ve representado en la naturaleza, resultando en una especie de híbrido entre doctrina y tradición con la novedad espacial y cultural del Nuevo Continente, con su flora y fauna exuberantes y extrañas.

Bajo esta perspectiva, Rodríguez-Arenas (1995) destaca que en América se configura una tensión entre la tradición escrita —de raíz europea y estrictamente normativa— y la tradición oral que permeaba la comunicación cotidiana y las tradiciones de los pueblos originarios en el “Nuevo Mundo”. EDP revela esta dualidad: las meditaciones del cartapacio representan el mundo grafocéntrico europeo, mientras que las justas poéticas entre los personajes, y la declamación de poemas, como el “Poema de Don Andrés”, rescatan una dimensión oral más libre y afectiva, cercana a los pueblos nativos. Allí, Cristo se hace presente en la naturaleza y se declara con abundancia de palabras, ornamentos y sentimiento, enmarcado por la prosa que rodea al poema, donde se resaltan las emociones intensas del protagonista. Esta coexistencia de dos tradiciones evidencia cómo lo europeo se adapta al entorno americano, integrando elementos de manera inconsciente o casi subliminal.

EDP refleja un proceso silencioso y lánguido de formación identitaria. Aunque su obra está profundamente enraizada en el barroco español, incorpora referencias del entorno americano, menciona autores neogranadinos e incluso manifiesta una sensibilidad vinculada al paisaje local. Este fenómeno no se restringe a la estética. Como sacerdote, Don Pedro debió predicar en lengua chibcha en parroquias de indios, y aunque no escribiera directamente en esa lengua, el contacto cotidiano con sus hablantes debió influir en la configuración de su pensamiento y en la manera como percibía su entorno, después plasmado en sus obras.

Pese a estas transformaciones, es riesgoso interpretar EDP como una obra divergente respecto al orden colonial como lo han intentado algunos estudios recientes. La obra se articula plenamente dentro del barroco español, tanto en temas como en estilo y tono moral. Concebirla desde la perspectiva decolonial resulta complejo debido precisamente a su entramado histórico y cultural. La obra no busca ser radicalmente distinta, más bien da la impresión de que su

particularidad se haya implícita, mediada por el entorno más que por una construcción consciente de una identidad diferente. No siendo una obra revolucionaria, sí revela un proceso temprano de diferenciación cultural, una voz criolla que aún no posee conciencia de sí misma, pero que comienza a distinguirse por su contexto y sus condiciones vitales propias.

EDP con su extensión, su densidad conceptual y su ornamentación, evidencia la particularidad del barroco americano. La mezcla de elementos sensoriales, paisajísticos y doctrinales refleja una cultura en formación, marcada por tensiones, encuentros y contradicciones. En este sentido, la obra anticipa rasgos que más tarde caracterizarán la cultura latinoamericana: la hibridez, el contraste estético, la convivencia de lo espiritual y lo material, y la capacidad de integrar elementos dispares en una unidad compleja y cambiante.

6. CONCLUSIONES

El “Poema de Don Andrés”, y EDP en su conjunto, encarnan de manera ejemplar la estética barroca adaptada al contexto colonial. Lo barroco se reconoce en las figuras retóricas, en la musicalidad del lenguaje, en la exuberancia descriptiva y en los temas centrales —la muerte, el arrepentimiento, el desengaño—; mientras que lo colonial se manifiesta en la ambientación, en la presencia de la naturaleza americana y en las tensiones sociales y culturales derivadas del mestizaje. La naturaleza, entendida como abundancia y vitalidad, representa en esta obra la faceta luminosa de la vida barroca, contrapuesta al dolor y al sufrimiento estilizados en el crucificado que representa la muerte.

Esta dialéctica se expresa mediante imágenes paradójicas: entornos maravillosos que coexisten con representaciones de Cristo sufriente, o poemas ornamentados que reflexionan sobre la fugacidad y la vanidad del mundo material. El “Poema de Don Andrés” es un ejemplo notable de esta tensión, ya que conjuga la contemplación espiritual con un despliegue sensorial que transforma la experiencia religiosa en impulso estético. Cada elemento que conforma este poema tiene una intensidad expresiva. La distribución de los sonidos, la elección de las palabras y las imágenes que construye aportan sentido a las ideas que subyacen al contenido, brindando

matices que aportan a la expresividad de la obra. Abordar la obra desde una perspectiva formalista permitió detallar todos estos elementos que enriquecen la comprensión no solo de la obra sino de la mentalidad de una época. Lo sensorial busca no oponerse a lo espiritual, sino servirse de ello para acceder a lo sagrado, aunque desde una dimensión profundamente humana.

Pedro de Solís refleja en su obra estas tensiones propias de su tiempo. Su mirada está alineada con la sensibilidad barroca española, pero su experiencia “vital neogranadina” introduce características que lo distancian parcialmente del horizonte europeo. Esta doble pertenencia, tanto a la tradición literaria peninsular como al contexto americano, se vuelve clave para entender la singularidad de su escritura y la manera como anticipa rasgos que, con el tiempo, serían reconocidos como propios de la literatura latinoamericana. Analizar la obra desde una perspectiva histórica y literaria permitió aportar más elementos que ubicaron la obra en unas circunstancias particulares que explican parcialmente la aparición de un movimiento como el Barroco. Pero también la aparición de obras como EDP con sus peculiaridades y estilo.

La complejidad del mundo colonial permitió que los escritores criollos desarrollaran una sensibilidad particular. Aunque no puede hablarse aún de una conciencia americana definida, se percibe, en obras como EDP, los primeros signos de una identidad cultural emergente. La mezcla entre elementos europeos, indígenas y africanos, aunque desigual y conflictiva, terminó configurando una visión nueva del mundo, cuyos ecos se perciben en el arte, la literatura y la religiosidad colonial.

En el “Poema de Don Andrés” se encuentra un lugar privilegiado para observar los mecanismos simbólicos que configuraron las mentalidades de la época. A través de sus imágenes, reflexiones y emociones, se manifiestan valores, tensiones y contradicciones que perduraron en la historia cultural latinoamericana. Lo literario se convierte, así, en un espejo de los procesos sociales que dieron forma a la región.

Las manifestaciones estéticas presentes en EDP muestran cómo la tradición barroca, al ser trasladada a América, se adaptó a un territorio distinto y adoptó nuevos sentidos. El estudio de esta obra permite entender cómo la literatura funcionó como un lugar que dio voz a una identidad en surgimiento, donde la herencia europea fue reinterpretada a la luz de un ambiente exuberante y

de un entramado social complejo. Además, brinda algunas claves de lectura para comprender la época en la que surgió esta obra, mostrando preocupaciones, ilusiones y expectativas, así como valores y conflictos en un entramado que los conjuga a pesar de su oposición.

REFERENCIAS

- Alatorre, A. (1989). *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Armiño, M. (1980). *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Atehortúa, A. (2002). *La metáfora del camino: aproximación a El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Atehortúa, A. (2008). *Poesía en el desierto: sobre El desierto prodigioso y prodigio del desierto, visión afirmativa de la aristocracia neogranadina*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Atehortúa, A. (2013). *Intertextualidad y estructura novelesca como expresión del humanismo cristiano en El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela*. León: Universidad de León.
- Atehortúa, A. (2014). “La función de la poesía en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 32-43.
- Ayala Poveda, F. (2014). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Panamericana.
- Ayape, E. (1981). “El prodigioso desierto de La Candelaria”. *Thesaurus*, 376-388.
- Bechara, Z. (1997). “El otro mundo en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela: procedencia de la leyenda de Pedro Porter”. *Hispanic Review*, 25-45.
- Betancourt García, C. (2021). *Nombrar lo criollo: manifestaciones del lenguaje en El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Briceño Jáuregui, M. (1983). *Estudio histórico-crítico de El desierto prodigioso y prodigio del desierto: Pedro de Solís y Valenzuela*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Bulfinch, T. (2020). “The Age of Fable”. *Wikisource*. https://en.wikisource.org/wiki/The_Age_of_Fable/Chapter_XXIV
- Cabezas López, A. (2013). *Historia del arte en España*. Madrid: Ministerio de Educación y Formación Profesional de España.

- Cadavid Berrío, J. S., & Lozada Gallego, V. (2021). “Una poética de la ficción literaria colonial: el texto híbrido archintegrado de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, 289-330.
- Cadavid-Berrío, J. S., & Lozada-Gallego, V. (2022). “Precisiones semánticas y contribuciones temáticas en la estructura narrativa de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*”. *Íkala. Revista de Lenguaje y Cultura*, 374-391.
- Cárdenas Baracaldo, A. N. (2009). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto: criollismo y subversión discursiva en el proyecto institucional de un letrado santafereño. Una mirada desde el barroco neogranadino*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cárdenas-Támara, F. (2024). “El actante eremítico en la novela *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro Solís y Valenzuela como universo trascendente del ethos cultural y religioso en la Nueva Granada en los siglos XVI-XVII”. *Hipogrifo*, 185-215.
- Chibán, A., & Altuna, H. (1989). “La transtextualidad del Siglo de Oro español en *El desierto prodigioso*”. *Thesaurus*, 567-579.
- Cuartero y Huerta, B. (1966). “Una obra inédita del padre don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profeso de la Cartuja de Santa María de El Paular”. *Thesaurus*, 30-75.
- de Solís y Valenzuela, P. (1977). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Ed. de Rubén Páez Patiño, Jorge Páramo Pomareda y Manuel Briceño Jáuregui. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- de Vega, L. (2003). *Rimas sacras*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-sacras--0/html/ffe59452-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_40_
- Fischer, S. M. (1995). “*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650) del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela: los espacios de la literatura”. *Revista Iberoamericana*, 485-499.
- Gómez Pineda, J. A. (2008). *La ascética y mística barrocas en El desierto prodigioso y prodigio del desierto*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- González Martínez, J. (2013). *Breve historia de la literatura española*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Grijelmo, Á. (2000). *La seducción de las palabras*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983). “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Ensayos de literatura colombiana*, I, 27-143.
- Hernández Molina, R., & Carrasco Zaldúa, F. (2010). *Las nieves la ciudad al otro lado*. Bogotá: Fundación de Patrimonio Cultural Alcaldía Mayor de Bogotá Cultura, Recreación y Deporte.

- Instituto Colombiano de Cultura. (1982). *Manual de historia de Colombia*. Colombia: Procultura.
- Jones, R. O. (1978). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- Lapesa, R. (1965). *Historia de la lengua española*. Madrid: Escelicer.
- Luján Atienza, Á. L. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Martínez Cuesta, Á. (1978). "Juicios sobre *El desierto prodigioso* de Pedro de Solís y Valenzuela". *Thesaurus*, 336-341.
- Martínez Medina, S. (2011). "Breve introducción al conceptismo barroco". *Horizonte Histórico. Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, 15-22.
- Naval Mas, A. (2004). *Historia del arte en la Edad Moderna. Renacimiento y Barroco*. Santa Fe: El Cid Editor.
- Orjuela, H. (1983). "*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana". *Thesaurus*, 261-324.
- Otero Muñoz, G. (1928). *La literatura colonial y la popular de Colombia*. La Paz.
- Pineda Botero, Á. (1995). "*El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 139-146.
- Real Academia de la Historia. (2018). "Pedro Félix Solís y Valenzuela". *Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/33608/pedro-felix-solis-y-valenzuela>
- Rengifo Pérez, C. E., & Tafurt Casanova, G. D. (2020). *El desierto prodigioso y prodigio del desierto de Pedro de Solís y Valenzuela. Realidad y ficción: herencia novelada de la historia hispanoamericana*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Rodríguez-Arenas, F. M. (1995). "Escritura y oralidad en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (circa 1650), novela de Pedro de Solís y Valenzuela". *Revista Iberoamericana*, 467-484.
- Shimose, P. (2010). *Literatura latinoamericana de la colonia*. Miami: Firms Press. <https://elibro.net/es/ereader/usta/36445?page=1>
- Veiravé, A. (1976). *Literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapelusz.

«El modernismo y la crisis de la España:
política, cultura y cosmopolitismo en 1898».
Carlos Burgos Jara
Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.
Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,
Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)
Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 73-86
DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.61>

EL MODERNISMO Y LA CRISIS DE LA ESPAÑA: POLÍTICA, CULTURA Y COSMOPOLITISMO EN 1898

CARLOS BURGOS JARA

University of San Diego

El diario *La Nación*, de Buenos Aires, envía a Darío a Madrid. Es el 4 de enero de 1899. Le encargan una tarea sencilla: mirar el desastre. España acaba de perder la guerra y casi todo lo que quedaba del imperio. Darío mira a su alrededor y describe aquel espacio como un organismo enfermo. España aparece en sus crónicas como un cuerpo doliente, mutilado, vencido. A los puertos llegan los soldados derrotados de Cuba y Filipinas. La “mandíbula del yanqui”, escribe con amargura, ha quedado “por el momento satisfecha después del bocado estupendo” (2017, p. 13).

España pierde una guerra y descubre algo más grave: ha perdido una idea de sí misma. Durante años se había repetido que Estados Unidos no era un rival lo suficientemente digno. Un país sin historia, sin tradición imperial, una nación utilitaria incapaz de competir con una vieja monarquía. La guerra diluye esa ilusión. El enemigo menor vence y el impacto es profundo. De pronto el país se ve a sí mismo como lo ven los demás: una potencia agotada. Del imperio quedan restos, fragmentos, archipiélagos dispersos de una historia que ya no organiza el presente. Las viejas glorias (la Reconquista cristiana de la Edad Media, el desembarco en América, la resistencia contra Napoleón) quedan demasiado lejos. España abre y cierra el novecientos con dos guerras coloniales y dos derrotas terribles. Cuba es el golpe de gracia.

La prensa registra permanentemente aquel clima. Un editorial de *El Correo de Madrid* lo formula con brutal claridad: “Todo está roto en este desventurado país”. La literatura insiste en la misma escena. La popular figura de Emilia Pardo Bazán acusa a los españoles de seguir viviendo en los moldes del pasado.¹ El desastre se convierte en un tema central para el lector finisecular, quien busca en periódicos y novelas la respuesta a la misma pregunta: ¿cómo fue posible llegar hasta aquí? Las derrotas militares suelen tener consecuencias políticas. La del 98 tiene también una consecuencia narrativa. España empieza a contarse a sí misma como un país roto. Y esa historia, una vez escrita, tarda mucho en desaparecer.

Pero el 98 no solo liquida un imperio. También reorganiza conflictos internos. La guerra agudizará dos problemas que marcarán a la España del siglo XX: los nacionalismos regionales (que culpaban de la derrota y la crisis económica al gobierno central) y la creencia en la necesidad de una mano dura para poner orden a un país caótico e ingobernable. El 98, además, provocó que se abriera todavía más la brecha entre la España conservadora y la liberal, que especialmente en Cataluña demandaba la “europeización” y “modernización” del país. Darío escribe sobre todo ello en las varias crónicas que envió a Argentina por esos meses. Sus textos funcionan como un observatorio de la catástrofe. No simpatiza con el separatismo catalán, pero queda fascinado por Barcelona. Ve en ella una ciudad cosmopolita que contrasta con lo que percibe como provincialismo castellano. En esa oposición, Barcelona frente a Castilla, Darío encuentra una de las imágenes más potentes del conflicto que atraviesa a la España de comienzos de siglo.²

¹ Pardo Bazán se refiere muchas veces a este tema, pero probablemente la referencia más recordada se encuentre en su conocido cuento “La armadura”, de su colección *Cuentos de la patria*, publicada en 1902.

² Darío se referirá, en *Tierras solares*, a los catalanistas separatistas como los “anquilosados del ayer”, como “rezagados de pacotilla”; pero eso ciertamente nunca contradice su admiración por la moderna y pujante Barcelona en contraste con la “cortesana cigarra de Castilla”: “Cuando os escribí de España fue a raíz de la guerra funesta. Acababa de pasar la tempestad. Estaba dolorosa y abatida la raza, agonizaba el país. Y os hablé, sin embargo, de la mina de energía, del vasto yacimiento de fuerza que hallé en esta provincia de Cataluña, gracias al carácter de sus habitantes, de antaño famosos por empresas arduas y bien realizadas; y admiré la riqueza y el movimiento productor de esta Barcelona modernísima, hermana en trabajo de la potente Bilbao, afortunadas hormigas

Darío acusaba a Estados Unidos de ser uno de los principales responsables del 98. La guerra le sirvió para insistir en uno de los planteamientos modernistas por antonomasia, que él ya había desarrollado en *Los raros*, de 1896: la oposición entre espiritualidad y utilitarismo. O, mejor dicho: entre lo que él llamaba el “espíritu latino” y el “mercantilismo anglosajón”. Ariel y Calibán serán las figuras de las que echará mano para representar ambos extremos. El triunfo estadounidense era el triunfo de un Calibán bárbaro frente a un Ariel sensible, pero sometido por la brutal fuerza de su rival. El tema no era nuevo. El uso de los personajes shakesperianos es parecido al que le había dado Sar Joséphin Péladan, el simbolista lionés que había liderado la orden Rose-Croix y había preconizado la revalorización del arte y la vida espiritual frente al materialismo y el mercantilismo. En la Francia del XIX, había empezado a extenderse la idea de una “sensibilidad latina” superior a un “utilitarismo anglosajón”. La cultura francesa se presentaba como el centro de aquella sensibilidad. La misma idea de una América “latina” partía justamente de una demanda francesa hacia las naciones americanas por trascender el estrecho espacio de lo español y abrazar una zona más amplia de influencia, cuya capital era París. Paul Groussac va a ser uno de los representantes principales de esta tendencia: lo francés como un valor a resaltar en medio de una región en la que el avance político y cultural de Estados Unidos parecía inevitable.

A pesar de sus tensiones con Groussac, Darío comparte parcialmente aquel horizonte intelectual. Pero en su caso la oposición entre Ariel y Calibán adquiere otro sentido. Ya no se trata solo de una disputa cultural: en sus textos esas figuras empiezan a operar como metáforas de lo colonial. Ariel y Calibán nombran una reorganización geopolítica del mundo americano en la que el ascenso de Estados Unidos aparece como una amenaza directa para las jóvenes repúblicas hispanoamericanas. Ese temor no era exclusivo de Darío. Martí lo había formulado antes con otro sistema de imágenes (los tigres de afuera y de adentro) y pocos años después Rodó lo convertirá en el núcleo simbólico de *Ariel*. En todos los casos se trata del mismo problema: cómo pensar el destino de América frente a la expansión del vecino del norte.

ambas que no han mirado nunca con buen mirar a la cortesana cigarra de Castilla.” (2016, pp. 2-4).

Darío utiliza la oposición entre Ariel y Calibán como una clave para leer ese momento. La fórmula, que haría una larga carrera en el imaginario político latinoamericano (invirtiendo sus roles con el tiempo), aparece aquí como una alegoría del nuevo equilibrio de fuerzas en el continente. En “El triunfo de Calibán”, Darío describe a los estadounidenses con una serie de insultos programáticos: “bárbaros”, “aborrecedores de la sangre latina”, “algodoneros”, “tocineros”. Detrás de esas invectivas se reconoce una crítica más amplia: la vulgaridad de la expansión colonial de Estados Unidos (2007, pp. 11-15). La guerra confirma aquella amenaza. Como Martí antes que él, Darío observa con inquietud el destino de Cuba: para liberarse de España, la isla ha debido apoyarse en una alianza que podría convertirse solo en un cambio de dependencia.

Para Darío, el problema va más allá de la derrota militar. El desastre no puede explicarse solo por la intervención del Calibán yanqui. Las crónicas que escribe al llegar a España insisten en otra idea, tal vez más difícil de asimilar: “Unos a otros se echan la culpa, mas ella es de todos”. Darío habla de una educación detenida, de una literatura enmohecida, de una España que ha levantado contra sí misma una barrera que deforma su propio cuerpo histórico. Esa muralla la aísla del mundo y le impide participar del “progreso mental” de la época. El enemigo, sugiere, no está solo afuera. Está, sobre todo, dentro (2017, pp. 14-15).

Darío piensa el proceso con una mezcla de distancia y expectativa. La América hispana, dice, avanza; pero lo hace con la lentitud propia de los cambios que se producen en la conciencia. El cosmopolitismo funciona allí como una fuerza ambigua: entre la dispersión y el hallazgo. “Nuestro cosmopolitismo”, escribe, “ha logrado en el pensamiento de América una transformación que ha producido, entre mucha broza, verdaderos oros finos.” (2017, p. 15). La frase deja ver algo más que un diagnóstico cultural: sugiere una diferencia. América, atravesada por influencias múltiples, ha aprendido a transformar lo ajeno; España, en cambio, parece todavía detenida en otra lógica.

En ese punto se vuelve significativa la posición que Darío asigna a la antigua metrópoli. Darío escribe desde una horizontalidad deliberada. España es tratada como una nación más dentro de ese mapa incierto del mundo hispánico, un país que atraviesa crisis semejantes (e incluso más profundas)

que las de América. De ahí su sorpresa frente a ciertos intelectuales españoles que todavía apelan a una “autoridad cultural” para pensar el vínculo con Hispanoamérica. A Darío ese gesto le resulta anacrónico, casi ridículo. Y, en ese contexto histórico, también algo trágico.

El choque que Darío experimenta al llegar a Madrid funciona casi como una escena inaugural. En aquel malentendido inicial se cifra, de algún modo, la forma que adoptará durante décadas la comunicación entre España y América. Lo curioso es que el viejo imaginario colonial no sobrevive tanto en la política o en la economía, sino en el territorio más sutil de la cultura. Allí persiste una inercia: una manera de mirar a América que todavía necesita situarla en un lugar subordinado. El gesto de Darío consiste precisamente en romper ese esquema. Y ese gesto, naturalmente, no se le perdona.

Su presencia provoca incomodidad. Hay algo en su figura que altera el orden simbólico que muchos intelectuales peninsulares consideran natural. Clarín lo descalifica con la ironía que suele reservarse para los intrusos: lo acusa de cursilería, de padecer una especie de indigestión de lecturas francesas, como si el cosmopolitismo fuese una enfermedad del gusto. Unamuno, por su parte, opta por un registro distinto y quizá más revelador. En una carta dirigida a González de Candamo en abril de 1909 lo llama “digno de estudio”. Y luego precisa la fórmula que condensa toda una visión: “Es el indio con vislumbres de la más alta civilización”. La frase, que pretende ser una observación psicológica, funciona en realidad como síntoma. En ella se escucha todavía el eco de una jerarquía antigua que Darío, con su sola presencia, había empezado a desarmar.

El poeta observa la situación con una mezcla de decepción y lucidez. Le sorprende, y lo dice sin rodeos, que España no se haya “tomado el trabajo hasta hoy de tomar en cuenta nuestros adelantos”. Pero su posición no es la del acusador. No llega a Madrid, como Sarmiento en su momento, a levantar un expediente contra la vieja metrópoli ni a “fundar una acusación.” (2017, p. 17). Su gesto es distinto. Más ambiguo también. Las crónicas que escribe en esos años pueden leerse, en ese sentido, como un registro doble. Por un lado, describen el clima de derrota que atraviesa a la sociedad española después del 98; por otro, intentan intervenir en él. Darío aconseja, sugiere, propone. Sus textos se mueven constantemente entre el diagnóstico político y la reflexión cultural, como si la crisis española exigiera ser pensada en ambos planos al

mismo tiempo. Y, sin embargo, en ese gesto crítico hay también una forma de afecto: una solidaridad que no proviene de la superioridad, sino del reconocimiento de una historia compartida. De algún modo, Darío inaugura una tradición. A partir de entonces, distintos escritores hispanoamericanos sentirán que las crisis españolas les conciernen de manera directa. Cada uno lo hará a su modo y desde posiciones distintas, pero la línea puede seguirse con claridad: Rodó, Huidobro, Vallejo, Neruda, Paz. En todos ellos reaparece, bajo formas cambiantes, esa misma escena inicial: América mirando a España no ya desde la subordinación, sino desde una fraternidad crítica que combina distancia y solidaridad. El 98 funciona, en este sentido, una suerte de reconciliación.

A esas alturas, estaba claro que España había dejado de ser el enemigo. Para las jóvenes naciones americanas, su sombra se había vuelto débil. El poder se había movido. El problema era Estados Unidos. La reacción de admiración y rechazo hacia la nueva potencia no llaman la atención: son las dos formas clásicas de mirar a un imperio que nace. Darío viaja a Madrid para registrar ese desplazamiento. Va como testigo, pero también como mensajero. Porque Darío tenía otra obsesión: llevar el modernismo a España, contagiarlo. La guerra le ofrece el argumento. La derrota funciona como diagnóstico. España aparece entonces como un cuerpo que recién descubre su propio dolor. Y había que expulsar ese dolor. Convertirlo en estilo, en renovación. El modernismo podía ser esa mediación: una salida estética a un estancamiento cultural. Este no era solo un gesto personal. Después vendrían otros. Los modernistas entendieron pronto que esa intervención debía volverse sistemática. Gómez Carrillo fue, quizá, el ejemplo más visible. En el fondo, todos repetían la misma intuición: a veces la periferia tiene la capacidad de marcar una nueva ruta.

Darío no pensaba el modernismo como una simple corriente literaria. Era otra cosa: una forma de percibir el mundo. Una sensibilidad. Y, sobre todo, una manera de habitar los márgenes de la modernidad. Porque España y la América “latina” estaban ahí: en el mismo borde. El cosmopolitismo modernista quería romper aquel cerco, derribar ciertas lealtades culturales demasiado rígidas. Entre ellas, la hispanofilia convertida en doctrina. Para esas instituciones, el castellano era una fortaleza que había que defender. Había que limpiarlo, purificarlo, salvarlo de las infiltraciones. Los galicismos eran el

enemigo visible. Pero los modernistas veían otra cosa en ese espacio. Veían que el francés funcionaba como una lengua de paso, una contraseña. Era la lengua franca de la época: abría puertas que el castellano mantenía cerradas. Darío entendió eso muy pronto. Por eso resultaba sospechoso. Admiraba el francés, sí, pero sobre todo quería forzar el castellano, abrirlo, volverlo permeable. Contaminarlo para hacerlo vivir. Porque una lengua se renueva cuando acepta volverse extranjera.

El modernismo llega a España y divide las aguas. Como suele pasar con toda novedad verdadera: unos lo reciben con entusiasmo; otros, con suspicacia. Para algunos, no era más que una moda importada. París otra vez. París dictando el gusto desde lejos. Juan Valera lo veía así. También Clarín. También Unamuno. Escuchaban a Darío, pero no terminaban de creerle. Había en esas “buenas nuevas” algo que sonaba demasiado ajeno. Valera tenía su propia hipótesis. Francia, decía, había sabido aprovechar la ocasión. Había seducido a los americanos más influyentes y, a través de ellos, intentaba debilitar el vínculo con España. Una conspiración cultural, en cierto modo. Valera admiraba la poesía hispanoamericana, pero con una condición: debía permanecer dentro de una unidad mayor. Una unidad cuyo centro, naturalmente, era Madrid. Fuera de ese eje, esas literaturas perdían sentido. El cosmopolitismo no le inspiraba confianza. “No ha engendrado ni engendrará nada profundo”, escribió. En Francia o en Italia no estaban las respuestas. Para Valera la cuestión estaba clara. América no era “latina”. América era española, o en todo caso ibérica, o no sería nada. No había discusión posible. Valera incluso confesaba sentirse afligido al encontrarse con obras escritas en catalán, vasco o gallego (2022, pp. 33-34).

Ciertos intelectuales españoles veían el cosmopolitismo como un disfraz, una máscara elegante para algo que ya conocían demasiado bien: la vieja ansiedad por la modernidad. Esa fiebre por parecer europeos. En España esa enfermedad tenía siglos y el perfume francés no los convencía. Les parecía más afectación que renovación. La sospecha no venía solo de España. También en América se miraba a Darío con cautela. Rodó, por ejemplo. El autor uruguayo reconocía su talento. Nadie dudaba de que Darío era un buen escritor. Pero veía en él un exceso de Europa. Un temperamento de “individualismo rebelde y huraño”. Un poeta refinado, sí, pero también antipopular, antiamericano, en el fondo poco sustancial. Rodó no quería ser

su enemigo. Prefería algo más sutil: advertir. Escribe todo esto justo antes de que Darío viaje a España. Casi como si le enviara una carta preventiva. Le pide que observe con atención lo que va a encontrar en Madrid: el desastre, la derrota, el desconcierto. Y le sugiere algo más: que sepa hablarle a la juventud española. Rodó tenía en mente su propio gesto. Poco después él mismo hablaría a la juventud americana. La escena se repite en dos orillas. En ambos casos, la misma idea: cuando una cultura entra en crisis, siempre aparece alguien que pretende guiar a los jóvenes. España y América, pensaban, estaban esperando ese tipo de voz (1967, pp. 169-192).

Si se lee con atención a Rodó, aparece una paradoja. Más de una vez se declaró modernista, pero conocía solo una parte (y no siempre la más decisiva) de esa literatura. Muchas de las ideas que luego organizará en *Ariel* ya estaban en circulación. Martí las había formulado. Darío también. La oposición entre espiritualidad y utilitarismo, la sospecha frente a Estados Unidos, incluso el recurso a los personajes de Shakespeare: todo eso ya estaba ahí. Rodó, sin embargo, veía otra cosa. En el cosmopolitismo de los modernistas percibía una mezcla incómoda: trivialidad y frivolidad. Demasiado brillo. Demasiada superficie. La poesía de Darío pensaba, escondía una dependencia. Europa seguía hablando por detrás del verso. En el fondo, es una postura parecida a la que años después mantendrá Ángel Rama, quien siempre sospechó del cosmopolitismo que promovía Darío y otros como él. También Rama desconfiaba del cosmopolitismo modernista. Pero el crítico uruguayo admitía algo: en esas “máscaras democráticas del modernismo” empezaba a oírse una dicción americana. Una nueva voz. Pero esa voz todavía estaba disfrazada. Detrás seguía respirando una vieja mentalidad colonial. Había que romper ese disfraz. Por eso Rama propondrá otra palabra para pensar el problema: *transculturación*. En buena parte de su obra, ese concepto funciona como una respuesta, o una corrección, al cosmopolitismo que Darío y los modernistas habían defendido. Dos maneras distintas de resolver la misma pregunta: cómo hablar desde América sin repetir la voz de otro. Rama, de hecho, opondrá en uno de los ejes centrales de su obra su particular noción de la “transculturación” a la de “cosmopolitismo”.

Rodó primero. Rama después. Ambos, cada uno en su momento, leyeron a Darío con una cierta desconfianza. Pero en esa lectura dejaron escapar algo decisivo. No vieron, o no quisieron ver, las tensiones internas de su

cosmopolitismo. Tampoco las pulsiones que lo sostenían. Darío no quería hablar desde un solo lugar. Desconfiaba de cualquier punto fijo de enunciación. Prefería otra cosa: desplazarse. Conectar tradiciones, inventarse genealogías, entrar y salir de distintas literaturas como quien atraviesa fronteras. Había en eso una negativa radical: no aceptar una historia cultural construida sobre la exclusión. La tarea de los modernistas fue cambiar el punto de vista. Alterar la perspectiva desde la que se leía lo propio y lo ajeno. Por eso desconfiaban del determinismo cultural. La cultura nacional o regional, para ellos, no era un destino. Era un campo de operaciones. Imitar, saquear, prestar: todo estaba permitido. Pero con una condición. Cada repetición debía producir una diferencia. Algo nuevo debía aparecer en el gesto de copiar. Deleuze lo diría después con precisión: la diferencia que se esconde en la repetición. Tal vez por ello Silvia Molloy vio en el modernismo de Darío un antecedente inesperado a la antropofagia de Oswald de Andrade. En ambos casos aparece la misma figura: un yo voraz. Un yo que sale a devorar el mundo. Lugares, estilos, tradiciones, nombres propios. Todo es ingerido, transformado, vuelto parte de una nueva voz. La operación es clara: despojar a las cosas de su origen para volverlas material de escritura. Darío y de Andrade compartían esa intuición. Por eso desconfiaban de la idea de la nación como el origen y destino de toda organización de la producción artística. La nación podía ser un escenario. Nunca el destino final de la literatura.

A menudo se olvida cómo operaba lo francés en el imaginario modernista. Se lo simplifica demasiado. El entusiasmo de Darío por Francia ha sido leído muchas veces como un gesto colonial. El reflejo de quien mira a la metrópoli en busca de un modelo “civilizado” que copiar. Una imitación más. Pero esa lectura pierde de vista una contradicción central. Darío desconfiaba de la Francia real. En sus textos autobiográficos la describe como “neurótica”, “decadente”. No hay allí admiración ciega. Lo francés, en él, funciona de otro modo: es una figura ambigua. Por un lado, está la Francia concreta, histórica, fatigada. Por otro, una Francia imaginaria que Darío abraza sin reservas. Una Francia ideal que se mezcla con su deseo de apertura, de desplazamiento, de cosmopolitismo. No es exactamente un país. Es una idea. Mariano Siskind lo ha formulado con claridad: para Darío, ser moderno es ser francés. Pero ese “francés” ya no remite del todo a Francia. Se ha vaciado de su contenido

nacional. Se convierte en otra cosa: en el signo exterior de la modernidad. Francia como nombre, como máscara, como emblema de una modernidad que Darío quiere para América Latina. No Francia como origen. Francia como contraseña.

Walter Benjamin dijo que París fue la capital del siglo XIX. Para Darío, esa idea no era una metáfora. Era casi un programa. París nombraba un centro de gravedad. El lugar desde donde parecía posible salir de las fronteras estrechas de lo regional. Pero abrirse al mundo no significaba renunciar a lo propio. Era otra operación. Se trataba de entrar en la modernidad sin pedir permiso. Usar el archivo europeo como quien entra a una biblioteca. Tomar, leer, transformar. Darío no buscaba exhibir la diferencia cultural como una rareza. Quería otra cosa: participar de la modernidad en igualdad de condiciones. Estar ahí como cualquiera. Una igualdad que no borra la diversidad. La intensifica. Aquella diversidad, dice Siskind, está construida sobre “una diferencia material realmente existente”, pero busca todo el tiempo superar aquella asimetría desde una “equivalencia estructural”. El contenido ideológico del cosmopolitismo modernista cobra aquí su sentido cabal. Lo que se realiza, en el fondo, es un pedido de reparación histórica tras siglos de colonialismo y exclusión (2016, pp. 179-185). El cosmopolitismo modernista se vuelve entonces un gesto cultural y político. Una intervención histórica. Por ello, los modernistas rechazan la marginalidad a la que los arrojaba la historia del colonialismo español (algunas de cuyas ideologías e instituciones continuaban vigentes), pero también el peligro que representaba Estados Unidos como una potencia emergente de ambiciones coloniales. Por ello, los modernistas rechazan la marginalidad a la que los arrojaba la historia del colonialismo español (algunas de cuyas ideologías e instituciones continuaban vigentes), pero también el peligro que representaba Estados Unidos como una potencia emergente que pretendía volver a subordinar la cultura americana. Darío busca escapar del aislamiento o la dependencia. Contrariamente a lo que pensaban algunos de sus pares españoles e hispanoamericanos, el modernismo proponía dejar de limitarse a importar modelos: había que producirlos y, llegado el momento, exportarlos.

Baldomero Sanín Cano le reprochará a Darío el confundir al mundo con Francia.³ Aunque para Darío el significante francés va más allá de los límites de la Francia real, como hemos dicho, es innegable que París ocupaba para él un lugar hegemónico dentro del su mapa mental de la modernidad. Darío, como Sarmiento, irá a Francia y fracasará en ser reconocido como un poeta moderno. Sus escritos en París estarán marcados por la derrota, la dislocación, la decepción de tener que vivir en carne propia la desigualdad constitutiva de la modernidad global. Darío, como en su momento Sarmiento, se da cuenta muy pronto de que esta no se supera únicamente por voluntad. Las jerarquías existen y son infranqueables: su particularismo regional no se diluirá en la capital del mundo. Sanín Cano, Gómez Carrillo y otros autores de ese momento buscarán abrir el significante francés a otras regiones que no se limitaban a Europa. Pero el fracaso francés de Darío no mermará su ambición de apertura cosmopolita a la que le tuvo fe hasta el final de sus días y siguió promoviendo entre quien quisiera escucharlo.

Es importante notar que, para Darío, como después señalará Borges en “El escritor argentino y la tradición”, el cosmopolitismo engloba un deseo de apertura al “mundo” que busca en primer lugar rehuir de cualquier concepción esencialista de la propia identidad; pero que a la vez evita trazar una noción abstracta de un supuesto “cosmopolitismo universal” completamente desligado del lugar desde donde se escribe. Beatriz Sarlo, hablando de Borges, ha notado la insistencia del escritor argentino en señalar la libertad que todo autor marginal tiene para recorrer, recortar y desordenar el archivo europeo. Borges, dice Sarlo, hace del “margen una estética.” (1995, p. 16). Darío también recorre y desordena el mismo archivo y, en sus textos sobre España e Hispanoamérica, se encuentra lejos de proponer un universalismo “universal”. Lo suyo es más bien, como sugiere Sarlo, un universalismo que se sabe marginal, es decir, un universalismo decididamente no universal que arremete no solo contra un eurocentrismo excluyente, sino también contra las autoexclusiones de los discursos nacionalistas y

³ En su texto “De lo exótico”, Sanín Cano arremete contra Darío: “Lo que resulta no precisamente reprensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten de lo francés.” (1977, p. 345).

regionalistas que en Hispanoamérica han tenido particular acogida desde el siglo XIX.

Al igual que Francia, España también puede ser leída como un problema y una contradicción en la obra de Darío. Por un lado, hay un rechazo frontal a la subordinación cultural implícita tanto en ciertas instituciones españolas como en los valores que promueven públicamente algunos de sus intelectuales más visibles. Por otro, España será también el lugar al que se está conectado por el afecto y la solidaridad ante el desastre, por un particular nexo espiritual “latino” que estos autores (Martí, Darío, Rodó) enfatizan como una forma de hacer frente a la amenaza que representaba Estados Unidos. La filiación latina procura incorporar a España a una historia cultural más amplia que, en el pensamiento de Darío, abarcaba también Francia o Italia (y a escritores como Renan, Peladan, Baudelaire); pero sobre todo se oponía a cualquier atisbo de colonialismo dictado desde Madrid o desde Washington, incluso si este era promovido por gente respetable como Unamuno o Clarín.

Es verdad que autores como Unamuno o Clarín difícilmente entran en la categoría del intelectual conservador inflexible. Pero en lo que respecta al hispanismo es indudable que promovieron una ideología muy cercana al ala española más cerrada. En su caso, se cumple lo que decían Marx y Engels sobre las ideologías: no son lo que políticamente declaran que son en la esfera pública, sino que son la expresión de las relaciones de poder en el campo de las ideas. Y será en las discusiones sobre estos temas, que para estos intelectuales habrán sido polémicas menores, dónde realmente las contradicciones de estas ideologías pueden observarse de mejor manera.

El modernismo de Darío buscaba un nuevo ordenamiento del espacio cultural. Pretendía, además, fortalecer los nexos entre los escritores hispanoamericanos y los españoles que buscaban una salida a los modelos vigentes. Para Darío, era imprescindible establecer aquellos vínculos en España para incorporar la antigua metrópoli a unas nuevas formas de pensar la literatura escrita en lengua castellana. Si bien es cierto que aquella concepción de lo “latino” o la misma idea de “América Latina” respondían en buena medida a intereses geopolíticos franceses del XIX, no puede dejarse de lado en ningún momento que, en casos como el de Darío, su apropiación y uso estaban inextricablemente ligados a tres factores centrales: la voluntad por conectar la región hispanoamericana a otras tradiciones y genealogías

culturales, la necesidad de desvincularla de un hispanismo rancio y asfixiante, y la urgencia de alertar sobre las ambiciones de Estados Unidos.⁴ Es importante no separar aquellos tres factores que parecen, en un primer momento, contradecirse. Y sobre todo es importante desligarlos de los prejuicios que con frecuencia han estado detrás de la figura de Darío. Defender España no es, en su caso, volver a una lógica de dependencia colonial ni una mezquindad hacia Cuba. En realidad, lo que busca Darío (como antes Martí) es llamar la atención sobre la emergencia del nuevo poder global de Estados Unidos y sus tendencias imperialistas. Desvincular la literatura modernista del hispanismo peninsular y abrazar el significante “cosmopolita” francés, tampoco puede reducirse a una mera forma de acoger una renovada dinámica “civilización-barbarie”. Es más bien una manera de rechazar una historia de exclusión, una forma de conectar la cultura hispanoamericana a otros espacios y una necesidad abandonar el sistemático intento de insistir en el particularismo local como única manera de entender la cultura y la literatura. Las crónicas que Darío escribe al llegar a España son textos inmejorables para entender un momento central de la cultura latinoamericana que sigue prestándose a múltiples malentendidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Balfour, S. (1997). *El fin del imperio español (1898-1923)*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bonfiglio, F. (2020). *The great Will/El gran legado. Pretextos y comienzos literarios en América Latina y el Caribe*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Borges, J. L. (2011). *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House.
- Darío, R. (2007). *Triunfo de Calibán*. Barcelona: Linkgua.
- Darío, R. (2015). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (2016). *Tierras solares*. Sevilla: Renacimiento.
- Darío, R. (2017). *España contemporánea*. Wrocław: McAllister Editions.

⁴ Al respecto, afirma Florencia Bonfiglio: “La figura de España como vieja e inútil era elocuente. Perdida la hegemonía, la unión con la ‘progenitora’ hacía la fuerza, y el accionar de Estados Unidos en Cuba confirmaba más que nunca los temores siempre expresados por Darío de que el país del Norte resultara más peligroso para Latinoamérica que cualquiera de las demás potencias imperiales.” (2020, p. 217).

- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Madrid: Amorrortu.
- Molloy, S. (1979). “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”. *Revista Iberoamericana*, 45(108-109), 443-457.
- Pardo Bazán, E. (2016). *Cuentos*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Rama, Á. (2021). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Viña del Mar: Ediciones Mímesis.
- Rodó, J. E. (1967). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Sanín Cano, B. (1977). “De lo exótico”. En J. G. Cobo (ed.), *Escritos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Sarlo, B. (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Sarmiento, D. F. (1849). *Viajes por Europa, África i América: 1845-1847*. Buenos Aires: Imprenta Julio Belin.
- Siskind, M. (2019). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Valera, J. (1958). *Cartas americanas*. Madrid: Aguilar.

«Apuntes sobre los vislumbres parisinos de Rubén Darío:
la *cité lumière*, Moréas y la ciudad babilónica».
Ricardo de la Fuente Ballesteros
Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.
Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,
Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)
Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 87-102
DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.61>

APUNTES SOBRE LOS VISLUMBRES PARISINOS DE RUBÉN DARÍO: LA *CITÉ LUMIÈRE*, MORÉAS Y LA CIUDAD BABILÓNICA

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

Universidad de Valladolid. GIR UVa Skené

El París fin de siglo es una ciudad moderna y efervescente. Junto a la profunda remodelación a la que Haussmann somete a la ciudad, hay que añadir las sucesivas exposiciones universales destinadas a dar a conocer los avances internacionales de todo tipo. La *Cité Lumière* opera como hospedaje para exiliados, viajeros, trashumantes. Tradiciones y lenguas se mezclan. Los viejos barrios del *pays latin* se mantienen fieles a su historia. Montmartre se adopta como espacio exclusivo para los artistas. Españoles e hispanoamericanos se alojan en sus inmediaciones. La leyenda de la ciudad se sobrepone a la rutina. Los visitantes experimentan un París literaturizado. París es una ensoñación, una ciudad imaginada más que visitada: de hecho, los más recurrieron al viaje inmóvil para extraviarse en París (adonde nunca llegan)—recordemos el caso de Julián de Casal—. Asediado desde jardines y puentes, París era asaltado desde avenidas y plazas trazadas por una excitada imaginación. Octavio Paz advierte:

Los poetas modernistas rompen bruscamente con el modelo peninsular. Pero no vuelven los ojos hacia su tierra sino hacia París. Van en busca del presente. Los primeros escritores hispanoamericanos que tuvieron conciencia de sí mismos y de su singularidad histórica

fueron una generación de desterrados. Los que no pudieron salir, se inventaron Babilonias y Alejandrías a la medida de sus recursos y de su fantasía. Literatura de evasión y, asimismo, tentativa de fusión con la vida moderna, intento de recuperación del presente. (1993, III, p. 45)

En este trabajo voy a respuntar tres hitos del significado de París en Rubén: la ciudad del arte, de los artistas, la cosmópolis por antonomasia; la de su encuentro con la modernidad literaria y, en particular, de Jean Moréas que le inspirará en su proyecto modernista de una forma definitiva –todo ello en su primer viaje en 1893-; y la decepción que asoma, ya desde su segundo viaje, después de conocer el goce parisino y padecer el *surmenage* al que la babilónica urbe le somete.

La Ciudad Ideal espoleaba la fantasía del joven escritor, que confiesa en su *Autobiografía*: “Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño” (1950-55, I, 102); y en “Los colores del estandarte”: “mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa. Y aun versos cometí en ella que merecen perdón porque no se han vuelto a repetir” (1896, p. 3).

En julio de 1893 se apea Darío en la parisina estación de Saint-Lazare, cumpliendo así el sueño de su infancia.⁵ Esta primera visita, breve pero

⁵ Sobre la relación de Darío con escritores franceses ver Günther Schmigalle, “Rubén Darío y algunos poetas franceses de su tiempo: Verlaine, Moréas, Villiers de l’Isle-Adam”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 57 (2011), pp. 563-599. Sobre sus estancias en París, ver “Itinerarios de Rubén Darío en París”, https://es.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=AwrkENw1q8ZpVMwZ3hq_.wt;_ylc=X1MDMjExNDcxNDU1OQRfcgMyBGZyA3locy1zei0wMzAEZnIyA3NiLXRvcARncHJpZAM3U3d0eDM2blE5eUw0aXB4cWhmT2ZBBG5fcNsdAMwBG5fc3VnZwMwBG9yaWdpbgNlcy5zZWYyY2gueWFob28uY29tBHBvcwMwBHBxc3RyAwRwcXN0cmwDMARxc3RybAM0NgRxdWVyeQNpdGluZXJhcmlvJTlWZGULMjBSdWJlbiUyMERhcmlvJTlWZW4lMjBQYXJpcyUyQyUyMFNjaG1pZ2FsbGUEdF9zdG1wAzE3NzQ2Mjc2NjQ-?p=itinerario+de+Ruben+Dario+en+Paris%2C+Schmigalle&fr2=sb-top&hspart=sz&hsimp=yhs-030¶m1=3590339948&type=type80173-4238323273&gdpr=1 [06/09/2024].

beneficiosa, le redituó en términos personales y literarios. Su primer albergue es “un hotel español”, “situado cerca de la Bolsa y se llamaba pomposamente Grand Hôtel de la Bourse et des Ambassadeurs” (1950-55, I, p. 102). De inmediato visita al guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien entonces trabajaba en la librería Garnier.⁶ Al parecer, el librero preparaba un diccionario enciclopédico destinado al mercado hispanoamericano en que colaboraba.

En el verano de 1893 eran escasos los hispanoamericanos residentes en París. A menudo se relacionaban con españoles emigrados por diferentes causas. El número aumenta significativamente a partir de 1895 y, sobre todo, durante la Exposición Universal de 1900, cuando algunos escritores fueron enviados como corresponsales de periódicos y revistas. La casa Garnier operó como punto de encuentro y Darío la visita nada más llegar a París en busca de Gómez Carrillo. No parece que el guatemalteco atendiera con generosidad al nicaragüense. En cualquier caso, Rubén optó por la amistad de Alejandro Sawa.⁷ En compañía del español se sumerge en la noche parisina y los locales

⁶ Lo dice el propio Darío: “Apenas hablaba una que otra palabra de francés. Fui a buscar a Enrique Gómez Carrillo que trabajaba entonces empleado en la casa del libro de Garnier” (1950-55, I, 102). Isidoro L. Lapuya (2001) recordaba que Carrillo comenzó a trabajar en Garnier para elaborar un diccionario, quehacer que lo relacionó con “Toro, Prieto, Vinardell, La Rosa, Romojara y los nuevos Carrillo, Bonafoux, Sarmiento, Fuente, Isaza y Picouto”. Gómez Carrillo, según el testimonio de Lapuya, “ajeno a tareas gramaticales o de léxico, vino sin que nadie se ocupara del porqué, y sin que a él mismo le importara la causa” (2001, p. 110).

⁷ También hay que entender que, en ese viaje de 1893, las obligaciones profesionales de Carrillo tampoco le ayudaron a acompañar tanto a Darío, algo que el nicaragüense reconoce: “Carrillo, muy contento de mi llegada, apenas pudo acompañarme por sus ocupaciones” (1950-55, I, p. 103). Las relaciones con Gómez Carrillo siempre fueron complicadas. En *El despertar del alma* (1966), Gómez Carrillo también rememora este suceso, con ironía frente a un Darío que siempre fue generoso con él, y con el que andando el tiempo tuvo unas relaciones tirantes, a pesar de que la amistad se mantuviera (1966, I, p. 211 y ss.). Darío se ocupó en varias ocasiones de este asunto y cuenta la historia de cómo conoció a Carrillo en un artículo de *Cabezas*: “Dirigía yo, allá por el año 1890, en Guatemala, un diario: *El Correo de la Tarde*. Un día se presentó con unos trabajos un joven, muy joven, de un moreno dorado, de copiosos cabellos y ojos de soñador, y que manejaba ya cierta sonrisa caprichosa, con cuyas consecuencias habría de cargar yo mismo, pasando el tiempo. Intimamos. Y entonces yo señalé el camino de París” (1950-55, II, p. 994). Igualmente, en “Historia de un sobretodo” relata el regalo que hizo al joven guatemalteco de un abrigo (1950-55, II, p. 994). El guatemalteco respondió a esta “gracia” así: “La verdad es que si me regaló, en efecto, un abrigo fue

de Montmartre, el Barrio Latino, el bulevar Montparnasse, un territorio que forma ya parte de su educación sentimental. La imagen libresca de la ciudad, al contacto con la realidad, se desvanece, pero no para un ávido e inquieto Rubén interesado en experimentar todas las posibilidades de la capital francesa.

Sumergido en una efervescencia de todo tipo es lo que Darío experimenta en compañía de Gómez Carrillo y Alejandro Sawa⁸, conociendo a unos y otros, de la mano del guatemalteco y del español. Se da a la tarea de ordenar el cúmulo de impresiones y sensaciones a su regreso a Buenos Aires. No se conforma con otorgarles sentido personal, sino que lo subordina a su proyecto modernista. Con seguridad, la idea de un movimiento literario surge entonces. Pero no bastaba con publicitarlo, había que proponer algo que lo cohesionara hasta adquirir personalidad propia. El gusto por *l'esprit* francés se aprecia en *Azul...*, pero se formaliza admirablemente en *Prosas profanas* y en el manual doctrinario *Los raros*. En este contexto, su voluntad para conocer a Paul Verlaine se antoja determinante. Desaparecidos Victor Hugo y Théophile Gautier, resta el autor de *Fêtes galantes* como emblema de la poesía moderna. Pero, además, lo fundamental será el descubrimiento de Jean Moréas y su “Escuela romana”.

Esta primera experiencia parisina de Rubén se antoja fundamental, pues desembarca barruntando opciones para su revolución. Esa estancia de 1893

en cambio de los quinientos duros de sueldos que me debía...” (1966, I, pp. 229-230). En cualquier caso, las relaciones sufrieron altibajos, pero de mantuvieron. Darío en la sección “Cabezas” de *Mundial Magazine* (14 de junio de 1912) escribe una para Carrillo —además de contratarle para que lleve la sección de teatro en esa misma revista—, y el guatemalteco responderá con un artículo elogioso sobre Rubén (16 de agosto de 1912). Para más información: Ricardo de la Fuente Ballesteros y Elena Jiménez (2023, pp. 39-43).

⁸ En el prólogo a la edición de 1910 de *Iluminaciones en la sombra*, rememora Darío sus correrías junto a Sawa (2009): “Recién llegado a París por la primera vez, conocí a Sawa. Ya él tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua. Era en el tiempo del simbolismo activo. Verlaine, claudicante, imperaba. *La Plume* era el órgano de los nuevos perseguidores del ideal, y su director, León Deschamps, organizaba ciertas comidas resonantes que era uno de los atractivos del Barrio. A esas comidas asistía Sawa, que era amigo de Verlaine, de Moréas y de otros dioses y subdioses de la cofradía” (en Sawa, 2009, p. 27).

no es únicamente la de un turista curioso, sino la de un poeta dispuesto a captar aquello que se aviene a sus intereses.

El trato con escritores es decisivo. A diferencia de otros actores, su mirada privilegia la crítica con objeto de seleccionar elementos ajustados al incipiente modernismo. Sus consideraciones sobre la Escuela Romana, el decadentismo, el simbolismo y el parnasianismo están presididas por este proyecto personal. Darío no descalifica, ni rechaza, ni elimina, sino que indaga en las poéticas para elegir lo pertinente. Encontró a temperamentos afines como Jean Moréas, Maurice Du Plessys, Catulle Mendès –este último tan importante en sus orígenes como demuestran los cuentos de *Azul*... “a la manera moderna”, es decir, francesa-. Su interés se despliega hacia el simbolismo y la Escuela Romana. Reconoce la perfección formal parnasiana, pero advierte ausencia de humanidad. Subraya el simbolismo como el movimiento determinante de la modernidad poética, pero ya caduco, para algunos, en 1890. No obstante, sus consideraciones hacia los logros de la escuela son positivas. Pero la Escuela Romana es quizás la que mejor representa su proyecto. Los romanistas trasladan intempestivamente el pasado ático a orillas del Sena, tentativa que él mismo adopta para la literatura en español. El simbolismo lo provee de un interés por doctrinas esotéricas y herméticas que se hacen presentes en su poesía (Jrade, 1986). Consecuencia de esta plétora de experiencias y orientaciones son *Prosas profanas* y *Los raros* en 1896, libros que se deben a esas semanas. La estancia parisina de Darío en 1893 fue ante todo un aprendizaje, cuya memoria recorre el modernismo hispánico. El movimiento dariano no hubiera sido el mismo sin esas vivencias en la capital francesa. Esa efervescencia de todo tipo impulsó tanto su decisión de abrazar la modernidad como de encabezar la nueva escuela. El modernismo como la modernidad misma es indefinible, reactivo a una definición precisa, contrario a una categorización concreta. Lo paradójico y contradictorio, lo ambiguo e indefinido, lo inasible y equívoco operan como directrices del movimiento, igualmente aplicables a París, en ese momento “el centro del mundo”.

Así, para Rubén –en *Los raros*–, el libro con el que Moréas rompe con el simbolismo en 1891 (*El peregrino apasionado*) es el manifiesto poético de la

Escuela Romana⁹ y será una luminaria para el nicaragüense: “En el *Pelerin* es donde florece de orgullo el laurel heleno-galo. Sin temor a la edad contemporánea, se proclama Moréas tal como se juzga. Alaba el arte que inventa” (Darío, 2020a, p. 328).

La sección “Las ánforas de Epicuro” del *Prosas profanas* se antoja discreto cumplido a la poética romana. A escala, el movimiento simbolista representaba un proyecto equiparable al modernismo. Darío busca una expresión universal desde lo particular, a tono con lo que detecta en Moréas: “es necesario que haya hombres como Moreas, poetas como Moreas, que vivan en París, que se parezcan a París y que de repente digan palabras universales, sentimientos totales, logos substancial, verbo de humanidad [...] Y eso que es tan sencillo, que lo puede decir el primer ciego que pase por la calle, es en la trágica estrofa acuñado para la relativa eternidad de las letras” (1950-55, p. 295).

La Escuela Romana proporcionó a Darío un pretexto para inscribir su devoción por la cultura grecolatina en la actualidad literaria. Moréas y su grupo operaron como coartada. Ese gusto procedía de antes, del parnasianismo, a cuyo exceso formalista Rubén era reactivo. Reconocía la pericia, pero echaba en falta emoción. La Escuela Romana suplió esa deshumanización sin demeritar el rigor formal. Sugería una expresión que resumía su propio proyecto sin plegarse completamente a sus dictados. La renovación poética de Moréas le otorgó una alternativa que lo legitimaba. Anecdótica dentro del movimiento poético francés de fin de siglo, la Escuela Romana suministraba elementos significativos para el modernismo dariano.

Cualquiera que lea el artículo sobre Moréas que incluyó en *Los raros* puede percibir lo que llama la atención del nicaragüense, particularmente lo que dice sobre la necesidad de esforzar el intelecto y tener una iniciación estética para poder apreciar su trabajo en *Le pèlerin passionné* (1891): la ambientación medieval a la que se refería Verlaine “C’est vers le Moyen Âge énorme et délicat!”, el prerrafaelismo cuatrocentista, la “variedad de metros y de caprichos rítmicos”, los “trenos”, el verso libre “tal como hoy impera en la poética francesa, es en manos de una legión triunfante de rimadores,

⁹ El ideario se encuentra en el prefacio a la primera edición (1891) de esa obra de Moréas, luego eliminado en sucesivas impresiones.

instrumento precioso, teclado insigne y vasto de incomparable polifonía”, el terceto monorrímo de los himnos latinos precede al verso libre, que también encuentra en Richépin, etc. (Darío, 2020a, 320 y ss.). Es decir, el encuentro con un escritor como Johannes Papadiamantopoulos, abre los ojos a Darío sobre su destino poético y él le percibe: “indiferente a todo, desdénando escribir en los diarios, enemigo del reportaje; en una existencia independiente [...]. No ha parido hembra humana un poeta más poeta...” (2020a, p. 329).¹⁰

Pero, volvamos a “Le symbolisme” donde Moréas intenta dar nombre y programa a una corriente que deseaba distinguirse del decadentismo y del donde sostiene que la nueva poesía debe “vestir la Idea con una forma sensible”, pero sin convertir esa forma en fin autónomo; en otras palabras, lo sensible no debe agotarse en la descripción, sino funcionar como signo de una realidad espiritual más profunda¹¹. El texto privilegia la sugerencia sobre la exposición, la elipsis sobre la evidencia y la analogía. La poesía deja de ser mera reproducción del mundo visible para convertirse en una técnica de correspondencias.

Ese programa ofrecía a Darío un repertorio de procedimientos y una justificación doctrinal para muchas de sus intuiciones. La musicalidad verbal, la densidad de la imagen, la importancia del ritmo, el valor de la sinestesia y la preferencia por la sugerencia antes que una representación de la realidad visible. Darío se percató de que se trataba de una renovación integral de la sensibilidad poética. Así, en *Los raros*, caracteriza a Moréas como autor de la “anunciación oficial” del simbolismo (2020a, p. 319) y lo sitúa entre los

¹⁰ Es un modelo para seguir también porque solamente se dedica a la poesía, al arte, pues su financiación e independencia no depende del periodismo, forma básica de subsistir para el nicaragüense y otros tantos escritores.

¹¹ “Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.” (Moréas, 1886, p. 1).

primeros combatientes contra el naturalismo. Igualmente, le interesó la propuesta de Moréas, en la que, lejos de presentarse como algo que no tiene raíces más que en sí mismo, en el manifiesto reivindica la nueva poesía enraizada en la tradición. Esto debió ser determinante para Darío, pues en su modelo crítico argumenta de forma parecida: sus “raros” no son simples extravagantes, sino puntos de apoyo para redefinir el canon moderno. Así, Moréas le ofrece no solo una estética, sino un modelo de intervención crítica.

El capítulo dedicado a Moréas en *Los raros* es, por un lado, el recuerdo y el impacto de un maestro y un amigo, como recordará en el artículo (“Algunas notas sobre Jean Moreas”) que publicará años después en *Opiniones* (1950-55, I, pp. 290-291) y lo que fueron sus dos manifiestos y una visión de su obra y de *Le pèlerin passionné*. Darío recuerda la rebelión de Moréas contra la etiqueta de “decadente”¹² y la manera en que el poeta respondió a las simplificaciones de la crítica periodística. A partir de allí, narra la aparición del manifiesto simbolista como momento fundador de una nueva conciencia estética.

En este punto es reveladora la mediación de Anatole France. Darío cita la apreciación del crítico francés, quien llama a Moréas “poeta pindárico de palabras lapidarias” (2020a, p. 319)¹³. Moréas aparece, así, como un innovador

¹² Esto le preocupó bastante al poeta hispano como se puede leer en su artículo ya citado “Los colores del estandarte” (comentado por Fuente Ballesteros (2001). En “Después del Carnaval” leemos: “Europa tiene necesidad de excitantes para el goce, como los viejos fatigados. Y América imita y sigue todo lo europeo; nosotros, pueblos jóvenes imitamos los gestos de allá, nos inoculamos la enfermedad de allá” (Darío, 1950-55, IV, p. 771). “En Francia hay un grupo de inteligencias que sostienen unidas la bandera del ideal. No se dejan vencer; propician la reacción salvadora; trabajan, como lo dice *La Semaine de Paris*, por la restauración a que se oponen aún la grosería materialista de los burgueses sin gramática, por una parte, y las delicuescencias péfidas del neomisticismo sin Dios, por otra” (Darío, 1950-1955, IV, pp. 772-773). Es decir, el discurso de la degeneración se asocia a Europa no a la joven América, que debe abrirse a las influencias extranjeras sin caer en los defectos parisinos. Rubén, a pesar de que la crítica no ha enfatizado suficientemente este tema, era un escritor con una clara conciencia de su misión americanista, jamás abandonada, a pesar sus conexiones cosmopolitas, en la misma línea que Coll, Díaz Rodríguez, etc.

¹³ Eso es cierto, pero también hay que recordar que también lo tacha de “pedante” y decadente (France 1901), aunque su afiliación con el grupo de *La Plume* (Maurice Barrès, Achille Delaroche y Maurice Du Plessys) termine por enarbolar el nombre del escritor galoheleno entre los conservadores “nacionalistas”, por sus críticas al romanticismo y sus raíces germánicas. Para el significado de este grupo y su relación con Moréas –vid. Bivord (2020)–. Maurice Du Plessys, por otro lado, tuvo una gran importancia dentro

que puede ser leído como un escritor según el canon clásico, desde los áticos a la edad media francesa, los trovadores, Ronsard y su escuela, Racine y La Fontaine –tal como dice en una carta abierta enviada y *Le Figaro* y publicada por este periódico el 14 de septiembre de 1891–.

Por otro lado, en *Los raros* Darío ve que Moréas, aunque hable de superar el simbolismo, tiene una clara continuidad en su nuevo poemario y prólogo, no una ruptura absoluta. El Moréas romanista no niega del todo al Moréas simbolista; más bien desplaza su búsqueda de intensidad hacia otro régimen de orden y de herencia. Darío lo supo percibir y él mismo no desprecia ni su propia tradición, ni las diversas influencias que se van acumulando en su obra.

La segunda fase de Moréas resulta indispensable para comprender su recepción por Darío. Con *Le pèlerin passionné* y luego con la formulación de la *École romane*, Moréas impulsa un programa que reacciona contra ciertos excesos del simbolismo tardío y contra la disolución decadentista de la forma. Ese programa postula el retorno al “principio grecolatino” y a una dicción más sobria, más escultórica y, al mismo tiempo, deliberadamente arcaizante. La crítica ha subrayado que en este libro Moréas desarrolla, a veces hasta el pastiche, una lengua “anterior a la reforma de Malherbe”, es decir, una lengua que busca en el pasado del francés una energía verbal ajena a la regularidad clásica y al utilitarismo moderno (Bivort, 2020, pp. 442, 445).

Esa operación no debió de ser indiferente a Darío. Aunque el modernismo suele leerse desde el prisma del cosmopolitismo, una parte esencial de su fuerza proviene precisamente de la capacidad para reactivar tradiciones antiguas y para convertirlas en presente. Darío no adopta el programa romanista de manera escolar, pero comparte con Moréas la convicción de que la novedad estética puede alimentarse de una recuperación selectiva del pasado. En su propia escritura abundan los arcaísmos, los cultismos, las resonancias grecolatinas, medievales y renacentistas, así como una voluntad de prestigiar la lengua poética por medio de su espesor histórico.

de ese grupo y el nacimiento de la *École Romane* según demuestra su amistad con Moréas y lo que señala Schmigalle (2010, p. 153) en relación con las conexiones entre el artículo que publica Du Plessys en *La Plume* el 1 de enero de 1891 (“Les Étrennes du Symbolisme”), en el prólogo del *Le pèlerin passionné* y otras manifestaciones de Moréas.

Opiniones confirma esta relectura tardía de Moréas. Allí Darío, al rememorar su encuentro parisino con el poeta, lo llama ante todo “el poeta del *Pèlerin Passionné*” y celebra su relación con la cultura helénica, con Orange y con la tradición clásica (1950-55, I, pp. 291-299). Esto indica que, al comienzo del siglo XX, Darío ya no percibe a Moréas solamente como el autor del manifiesto simbolista, sino como el restaurador de una continuidad grecolatina que podía resultar muy sugestiva para un modernismo deseoso de afirmarse también como aristocracia del espíritu.

Por otro lado, la capital francesa para el nicaragüense es predicado del vicio, de la ciudad babilónica –algo que ya señalé en mi trabajo sobre Gómez Carrillo (Fuente Ballesteros, 2014)–. El tema de la prostitución es un elemento del paradigma que se conecta con el viajero y que se magnifica en los escritores franceses como el caso de Victor Hugo¹⁴ o de Jean Lorraine. Este último, en el relato “Dans l’espace” (Lorraine, 1891, pp. 251-252), describe el embrujo de las prostitutas-vampiresas:

Oh! les terribles petites femmes, haut troussées de clair, long corsetées de sombre, et montrant, dans d’énervantes poses, le plus de un possible: un des fluettes épaules sortant, comme une fleur, hors du corset qui tombe, un des seins en révolte, aigus et courroucés, framboises pointant hors des dentelles du corsage, un du genou et parfois de la cuisse entrevus plus roses entre les blancs des dessous au pillage et le noir soyeux du bas noir, quel damnable sortilège ou quelle curiosité urticante les évoquait et les provoquait, une à une, en cette sainte nuit de Noël, tentantes comme un vice et pirouettantes comme des clowns, chemises levées et retroussées, toutes les fossettes de leur chair rose à l’air, et frissonnantes suspendues très haut dans l’espace, au-dessus de Paris endormi, soit aux raies argentées d’un blème clair de lune, soit à l’aile géant du Moulin de la Galette!¹⁵

¹⁴ Vieillir dans ce Paris qui querelle et qui pleure

Et qui chante ébloui par mille visions

Comme une courtisane aux folles passions

<http://www.eternels-eclairs.fr/Poeme-Victor-Hugo-A-Canaris-%282%29> (consultado el 17/09/13). (“Envejecer en este París que se pelea y llora / Y que canta deslumbrado por mil visiones / Como una cortesana de locas pasiones”).

¹⁵ “¡Oh, esas terribles mujercitas, con sus faldas blancas y sus largos corsés oscuros, mostrando en poses provocativas todo lo que pueden: uno de sus delgados hombros asomando como una flor entre el corsé que se desliza, uno de sus pechos rebeldes, puntiagudos y enfadados, como frambuesas que sobresalen entre los encajes del

En esta ciudad, pues, reina la prostitución, mito que los propios franceses se encargaron de difundir¹⁶, como es el caso de Michel Chevalier cuando habla de “cette Babel, Babylone, cette Ninive, cette grande bête de l’Apocalypse, cette prostituée fardée, mouchetée, éraillée, débraillée... cette grande catin” (citado en Higonette, 2005, p. 106).

El propio José Asunción Silva en *De sobremesa* se hace eco de lo que es una episteme de la época: “Eres una cortesana. Te amo despreciándote como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual [...] ¡oh páfida y voluptuosa Babilonia!” (Silva, 1996, p. 299). La identificación de París con una mujer de la vida llega con el retrato que hace Rubén de Gómez Carrillo y al que ve, inexorablemente, unido a la capital francesa: “no creo que pudiera nunca separarse de París, aunque haya llegado a reconocer más de una de las falsías y engaños de la adorable cortesana que lo hechizó.” (1950-55, I, p. 467).¹⁷

En suma, es la ciudad del placer es “dans l’imaginaire mondial une machine à fabriquer le luxe et les divertissements pour les privilégiés de tous les pays.” (Higonnet, 2005, 263). Y unido a ello, el alcohol, lo dionisiaco originado en un temperamento enfermizo se impone en lo artístico: el *décadent*, el hombre moderno. La embriaguez asociada con la decadencia moral se reúne ya en el poema en prosa de Baudelaire “Enivrez-vous”.

En fin, Darío recuerda un amorío ocasional con la cortesana Marion Delorme¹⁸:

corpiño, una de las rodillas y a veces del muslo, más rosadas entre el blanco de las enaguas y el negro sedoso de las medias, qué maldito hechizo o qué curiosidad punzante las evocaba y las provocaba, una a una, en esta santa noche de Navidad, tentadoras como un vicio y girando como payasos, con las camisas levantadas y remangadas, con todos los hoyuelos de su carne rosada al aire, y temblando suspendidas muy alto en el espacio, sobre el París dormido, ya fuera por los rayos plateados de una pálida luz de luna, ya fuera por el ala gigante del Moulin de la Galette!”

¹⁶ Textos fundamentales sobre este asunto son los de Benabou, Bernheimer, Corbin y Parent-Duchâtelet.

¹⁷ Darío en su crónica de 1913 “Hombres y Pájaros”, publicada en *Mundial Magazine*, se hace eco también a la corporeización de la ciudad parisina: la cabeza es la Sorbona, el sexo está en el Boulevard, y brazos y piernas en los barrios obreros.

¹⁸ Sobre este asunto vid. Schmigalle (2017) y (2005). Asimismo, su edición de 2008 de Darío y la de *La caravana pasa* en 4 vols. (los cinco libros) (Darío, 2000-2004).

mas he de recordar a quien me diese la primera ilusión de costoso amor parisién. Y vaya una grata memoria a la gallarda Marión Delorme, de victorhuguesco nombre de guerra, y que habitaba entonces en la avenida Víctor Hugo. Era la cortesana de los más bellos hombros. Hoy vive en su casa de campo y da de comer a sus finas aves de corral. Los cafés y restaurants del bosque no tuvieron secretos para mí. Los días que pasé en la capital de capitales, pude muy bien no envidiar a ningún irreflexivo “rastaquouere”. Pero los rollos de águilas iban mermando y era preciso disponer la partida a Buenos Aires. (1950-55, V, p. 769)

Asimismo, recrea la famosa bacanal en la que participó esta cortesana que tuvo lugar entre 5 y 9 de julio de 1893 en su crónica “La agitación recién pasada. Jean Carrère. *Ferro non auro*”, aparecida en *La Nación* en julio 14 de 1893.

En suma, ungido con óleos iniciáticos, Darío se extravía en los vericuetos de Montmartre en compañía de Sawa, cuya “cabellera negra se coronaba con el orgullo fantasioso de un sombrero de artista, de un *rembrandt* de anchas alas” (en Sawa, 2009, p. 28). Con la noche de las *vedettes*, los *cabarets*, habitual del café Laure, situado enfrente de la Magdalena. Allí —dice en su Autobiografía (1950-55, I, p. 107)— “me inicié en aventuras de alta y fácil galantería”. Ubicada en el distrito VIII, la *place* de la Madeleine, acogía a la iglesia del mismo nombre, a cierta distancia del *quartier Latin*, a la que accedía tras un paseo que disipaba la espesura del desvelo. Acudía a restaurantes y cafés del *Bois* de Boulogne “que no tuvieron secretos para mí”, en el distrito XVI, en la margen derecha del Sena (en Sawa, 2009, p. 28).

Todo esto cambiará en su segundo viaje. La fascinación desbordada de Darío hacia París careció de contención como prueba *Parisiana* (1907), conmovedor homenaje en que combina impresiones personales con un itinerario histórico significativo. Escribía en 1900, en uno de los artículos recogidos en *Peregrinaciones*: “El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables, y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo y del hombre negro, que vienen a París, es ser conquistados” (2020, p. 68). Más tarde incluyó la crónica “París nocturno”, luego editado en *Cuentos y crónicas* (en las *Obras Completas* de Mundo Latino, 1918, pp. 163-164), en que recrea la noche metropolitana: “París nocturno es luz y único, deleite y armonía; y, *hélas!* Delito y crimen... No lejos de los amores magníficos y de los festines espléndidos, va el amor triste, el vicio sórdido, la miseria semidorada, o casi

mendicante, la solicitud armada, la caricia que concluye en robo, la cita que puede acabar en un momento trágico, en el barrio peligroso, o en la callejuela sospechosa” (1918, XIV, pp. 163-164). Y en su “Nocturno” leemos el famoso verso “y el falso azul nocturno de inquerida bohemia.” (2018, pp. 545-546). Sobre este verso confiesa con la decepción de lo inexorable: “En cuanto a la bohemia inquerida, ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, después de una crueldad de la muerte, la formación de un hogar?” (1919, XVII, pp. 210-211).

Pero no hay espacio para este tema de la bohemia, tan importante dentro del paradigma de la época, si bien hay que señalar cómo Gómez Carrillo refiere la respuesta de Darío cuando alguien le llamó bohemio: “¡Bohemio yo! - gritaba con tono fiero el de *Azul*. - ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en hospitales... En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte moderno es una aristocracia” (1900, pp. 5-6). Tampoco hay lugar para la introducción del tópico de la aristocracia del artista.

En suma, descontando la última estancia en París antes de su muerte y otros aspectos significativos que se pudieran destacar en la relación de nuestro poeta con la capital francesa, el cosmopolitismo, lugar de la civilización por excelencia frente a los bárbaros (“A Francia”), etc., creo que se debe destacar de la conexión galófila del vate la sujeción de su mirada a la capital del mundo, pero también su desencanto de quien siempre se siente “extranjero” en ese país. La visión caótica del traumatizado poeta que achaca sus males a los “mejunjes caros”, que encuentra el origen de sus desarreglos y neurosis en el caso de esa ciudad, ejemplificado en su crónica de 1912 titulada “El deseo de París” (‘se morirá usted emponzoñado y devorado de microbios’, ‘¡O se tira al Sena!’). Abundando en ello cuando prepara la edición de su galería de artistas enfermos, él mismo visita al Dr. Prudencio Plaza en la isla de Martín García (Oliver Belmás, 1960, pp. 199-200) y le podemos sentir muy cerca de esos poetas malditos, de ese canon que está propagando y con el que tiene tantas concomitancias. En esos momentos teme estar cerca de una

perturbación mental. Como vemos en la “Epístola” a la mujer de Leopoldo Lugones

me enfermé. La neurastenia
es un don que me vino con mi obra primigenia.
¡Y he vivido tan mal, y tan bien, cómo y tanto!
¡Y tan buen comedor guardo bajo mi manto!
¡Y tan buen bebedor tengo bajo mi capa!
¡Y he gustado bocados de cardenal y papa!

[...]

Y he exprimido la ubre cerebral tantas veces,
que estoy grave.

[...]

Y me volví a París. Me volví al enemigo
terrible, centro de las neurosis, ombligo
de la locura, foco de todo *surmenage*

donde hago buenamente mi papel de *sauvage* (Darío, 2018,
pp. 663-665)

Éste es el París de Darío, bifocal, maravilloso y excitante, paraíso e infierno, modernidad y belleza, pero enfermo, “París loco, loco de atar” (Darío, 2020, p. 137), “ciudad histérica” (2020, p. 138), donde el vicio y la belleza van de la mano, puedes dejarte llevar –y Rubén lo hizo–, pero el Nuevo Mundo no está tan enfermo como el Viejo, la belleza y la civilización tienen los estigmas de la decadencia –es el fin de siglo y la visión medicalizada de Nordau–, pero no hay nadie, dentro de esa *episteme*, que pueda dejar de lado esa luminaria. París es *chauviniste*, ni oye ni entiende lo que viene de fuera, salvo un rato, como sucede con la visita de Krüger (crónica reproducida en *Peregrinaciones*) porque los foráneos son bienvenidos, mas no son sentidos: “...París no consiente el triunfo constante de un extranjero” (1950-55, III, p. 754); “Todos estos escritores y poetas [hispanoamericanos que] vivimos en París; pero París no nos conoce en absoluto” (1950-55, III, p. 766). Es lo que hay... porque esa ciudad es la del “gusto, del buen gusto, de la gracia parisiense” (1950-55, I, p. 807), pero también de la descomposición, de la violencia, tal como aparece

en *Parisiana* (1907), donde reafirma esa belleza ciudadana, igual que hará en *Todo al vuelo* (1912), donde habla de la interpenetración entre la ciudad y el cronista: la necesidad de París y su comunión con ella, tal como se concluye con su aventura editorial con la dirección de *Mundial Magazine* y *Elegancias*, ejemplificación de la capital francesa como mediación entre la modernidad y fuente de novedades de la ciudad luz y el mundo hispánico. La perfección y belleza que se predica del arte de París es un final de época, algo que no puede ir más allá, como el barroco, donde la dificultad, lo complejo es un *NON PLUS ULTRA*.

OBRAS CITADAS

- Bivort, O. (2020). “La Renaissance de l’École Romane”. En J.-C. Monferran & H. Védérine (dirs.), *Le XIXe siècle, lecteur du XVIe siècle* (pp. 439-458). París: Garnier.
- Darío, R. (1896). “Los colores del estandarte”. *La Nación*, 27 de noviembre de 1896, 3.
- Darío, R. (1918). *Cuentos y crónicas. Obras completas* (vol. XIV). Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Darío, R. (1919). *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros. Obras completas* (vol. XVII). Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Darío, R. (1950-1955). *Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Darío, R. (2000-2004). *La caravana pasa*. Ed. de Günther Schmigalle (4 vols.). Berlín: Tranvía.
- Darío, R. (2008). *¿Va a arder París? Crónicas cosmopolitas (1892-1912)*. Selección, introducción y notas de Günter Schmigalle. Colombia: Veintisiete Letras-Banco de la República.
- Darío, R. (2018). “Yo soy aquel que ayer no más decía”. En *Libros poéticos completos*. R. de la Fuente Ballesteros, A. Acereda, F. Estévez & J. Pascual Gay (eds.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (2020a). *Los raros*. R. de la Fuente Ballesteros & J. Pascual Gay (eds.). Madrid: Cátedra.
- Darío, R. (2020b). *Peregrinaciones*. R. de la Fuente Ballesteros & B. Valverde Olmedo (eds.). Valladolid: Asociación de Hispanistas Siglo Diecinueve y EUC-Alimentelamente, Biblioteca Decimonónica, n.º 2.
- Fuente Ballesteros, R. de la. (2001). “El artista enfermo. El caso Darío”. *Siglo Diecinueve*, 7, 147-160.

- Fuente Ballesteros, R. de la. (2014). “Las sensaciones parisinas de Gómez Carrillo”. *Siglo Diecinueve*, 20, 287-303.
- Fuente Ballesteros, R. de la, & Jiménez García, E. (2023). *El fin de la “Belle Époque”: el teatro en El Mundial Magazine*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Gómez Carrillo, E. (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Sopena.
- Gómez Carrillo, E. (1966). *El despertar del alma. Treinta años de vida* (vol. I). Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- Higonnet, P. (2005). *Paris, capitale du monde*. París: Tallandier.
- Jrade, C. L. (1986). *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lapuya, I. L. (2001). *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*. Pról. de José Esteban. Sevilla: Renacimiento.
- Lorrain, J. (1891). “Dans l’espace”. En *Sonyeuse. Soirs de province. Soirs de Paris*. París: Bibliothèque-Charpentier.
- Moréas, J. (1891). “L’école romane”. *Le Figaro*, 23 septembre 1891.
- Moréas, J. (1891a). *Le pèlerin passionné*. París: Léon Vanier.
- Oliver Belmás, A. (1960). *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Aedos.
- Paz, O. (1993). *Obras completas* (t. III). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sawa, A. (2009). *Iluminaciones en la sombra*. Pres. de Andrés Trapiello y pról. de Rubén Darío. Madrid: Nórdica Libros.
- Schmigalle, G. (2005). “¿Va a arder París, por causa de una bacanal? Rubén Darío y Séverine frente a los disturbios de 1893”. *Istmo*. <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/va.html>
- Schmigalle, G. (2010). “Maurice du Plessys, un poeta francés amigo de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, 149-171.
- Schmigalle, G. (2011). “Rubén Darío y algunos poetas franceses de su tiempo: Verlaine, Moréas, Villiers de l’Isle-Adam”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 57, 563-599.
- Schmigalle, G. (2017). “Con mi alma sensible debí haber sido poeta. Marion Delorme, actriz, cantante, cortesana, amante de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, 61-76.
- Silva, J. A. (1996). *Obra completa*. H. H. Orjuela (coord.), 2.^a ed. Madrid: Colección Archivos.

«Guillermo Belmonte Müller y América: una relación para la literatura».

Emilio José Ocampos Palomar

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 103-117

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmmp.61>

GUILLERMO BELMONTE MÜLLER Y AMÉRICA: UNA RELACIÓN PARA LA LITERATURA

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCCIÓN

América significó para tantos autores españoles de finales del siglo XIX un espacio de encuentro e inspiración literaria. Así fue en el caso del poeta y traductor cordobés Guillermo Belmonte Müller con Puerto Rico, país donde vivió desde 1874 hasta 1881 y cosechó grandes amistades literarias. En este trabajo se estudia la relación de Belmonte Müller con Puerto Rico y su traslación al marco literario. Para ello, es necesario ofrecer, en primer lugar, una nota biográfica que explique el diálogo que el autor nacido en Córdoba mantuvo con la isla del Caribe.

Tras la Gloriosa, se instala en Madrid y comienza a estudiar Derecho, a la vez que se presenta públicamente como poeta en septiembre de 1869 a través del *Diario de Córdoba* con el poema «Adiós a Córdoba», iniciando la actividad literaria que, incluida la traductora, recorrerá la prensa española. En la capital entabla relación, entre otros, con Campoamor, Núñez de Arce y Carolina Coronado. En las aulas de Derecho contrae amistad con el poeta venezolano Miguel Sánchez Pesquera, quien le abre las puertas de la poesía americana, y en septiembre de 1871 escribe «A la muerte de Zenea» (Ortí Belmonte, 1945, pp. 11-12), o «Al fusilamiento del poeta cubano Zenea» (Belmonte Müller, 1971, pp. 246-243), con motivo del fusilamiento del poeta cubano

independentista Juan Clemente Zenea, poema por el que fue detenido según Ortí Belmonte (1945, p. 10)¹⁹. Durante ese mismo año de 1871 organiza la sociedad dramática «El laurel de Larra», celebrándose la función inaugural en el Fomento de las Artes (Belmonte Müller, 1904, p. 45), y en 1872 funda, junto a Carlos Vieyra de Abreu, la revista *La Lira Española* que hasta su cierre en 1873 dedica un espacio generoso a la traducción. En 1873 publica en dicha revista, junto a su amigo Miguel Sánchez Pesquera, «La España Literaria» (10/9/1873, p. 8), manifiesto para defender la literatura y proteger a los escritores de los editores y empresarios. En ese mismo año muere su hermana Adela y en *La Lira Española* tanto Carlos Vieyra («Al sublime poeta Belmonte Müller en la muerte de su hermana», 10/9/1873b, p. 4) como Sánchez Pesquera («A Guillermo Belmonte Müller, en la muerte de su hermana», 25/9/1873, pp. 3-4) publican unas exequias poéticas, a las que se suma el propio Belmonte Müller con «Orgía fúnebre (en la muerte de mi hermana Adela)» (25/11/1873, pp. 5-6)²⁰. Finalizados los estudios de Derecho, en 1874 marcha a San Juan de Puerto Rico junto a Sánchez Pesquera (a petición de este, interesado en regresar junto a su familia instalada en la capital borinqueña)²¹, solicitando, ambos, una credencial para ir allí destinados que

¹⁹ En el poema deja clara su oposición a la política de represión y muerte contra los independentistas cubanos: «¿Hasta cuándo el estúpido egoísmo / y la vil ambición desenfrenada / ha de tener en rudo despotismo / esa tierra divina esclavizada?» (Belmonte Müller, 1973, p. 249). También le dedica un soneto «A la infortunada esposa de Zenea» (Belmonte Müller, 1971, p. 249) y otro «A Piedad, hija de Zenea» (Belmonte Müller, 1971, p. 250). Asimismo, Belmonte Müller destaca el hecho de que, en la publicación de los últimos poemas de Zenea a modo de homenaje, solo estuviese él como poeta peninsular: «En seguida concebimos la idea de publicar en un folleto las últimas poesías del tierno cantor de Fidelia y una especie de corona fúnebre, formada por vibrantes estrofas de sus compatriotas y admiradores, entre los que, según me parece, figuraba yo solo como peninsular indignado, aceptando mi responsabilidad en dicha obra» (1904, p. 43).

²⁰ Belmonte Müller perdió a dos hermanas en su juventud: «mi espíritu atribulado por la reciente pérdida de mis dos inolvidables hermanas, muertas en su florida juventud» (1904, p. 69). No he encontrado datos sobre esa segunda hermana.

²¹ Tal y como señala el diario *El Gobierno*, Sánchez Pesquera y Belmonte Müller perdieron en La Coruña, con todo su equipaje, el vapor que los llevaba a Puerto Rico, teniendo que embarcar más tarde desde Cádiz: «Como algunos periódicos se han ocupado de lo ocurrido con unos empleados que desembarcó en La Coruña el vapor-correo de la Habana, debemos manifestar que dichos funcionarios son los Sres. D. Miguel Sánchez Pesquera y D. Guillermo Belmonte Müller, oficiales cuarto y quinto respectivamente de la contaduría de Hacienda de Puerto Rico. Parece que estos señores,

le fue concedida por su amigo y Ministro de Ultramar Víctor Balaguer; Sánchez Pesquera logra ser Juez de Primera Instancia e Instrucción en Puerto Rico (Torralba Peñaranda, 2013, p. 65) y Belmonte Müller, bajo la protección de su tío Antonio Belmonte y Vacas (entonces Jefe Superior de la Administración Económica e Intendente General de Hacienda de Cuba y Puerto Rico), consigue el cargo de Secretario Jefe Letrado de la Intendencia de Hacienda de Puerto Rico. Según cuenta en su libro autobiográfico *Entre la Nochebuena y el Carnaval* (1904), el hermano de la poeta Alejandrina Benítez de Arce, empleado y subalterno del Intendente de Hacienda, le presenta a la misma y a sus hijas Josefina y Camelia Gautier Benítez. Asimismo, conoce a José Gautier Benítez, afamado poeta romántico puertorriqueño e hijo, también, de Alejandrina. Con Camelia inicia una relación amorosa, que se interrumpe por el noviazgo y el compromiso de matrimonio con una criolla inglesa (hija de un rico comerciante inglés) y se reanuda rompiendo dicho compromiso para volver a los brazos de una Camelia enferma que acaba muriendo de tisis el 5 de febrero de 1876²². La tristeza compartida entre Belmonte Müller y Josefina, hermana de Camelia, hace que se desarrolle una unión íntima y amorosa entre ellos, que termina cuando entra en escena la

al dar fondo en La Coruña el referido vapor, manifestaron deseos de bajar a tierra para visitar la capital. No bien llegaron a tierra y sin haber tenido tiempo más que para visitar a un amigo, se indispuso, aunque ligeramente uno de dichos empleados; se embarcaron, sin embargo, para tomar el vapor que los había de llevar a Puerto Rico, y cuál sería su sorpresa cuando vieron estos que aquel marchaba sin atender a los que desde el bote llamaban. Vueltos a tierra los Sres. Pesquera y Belmonte, se presentaron al consignatario Sr. Da Guarda y este señor les contestó que nada podía hacer por ellos. En esta situación, bien triste por cierto, porque quedaron sin ropa y sin dinero, puesto que todo se lo llevó el vapor, resolvieron volver a Madrid, de donde procedían, y gracias al amigo que les facilitó con qué pagar el viaje y con qué comer por el camino, salieron para la ex-corte en la diligencia de las diez de la noche del mismo día 19 a fin de alcanzar pasaje para el vapor que deberá salir de Cádiz el 30 del corriente. Se dice que también quedaron en tierra otros dos pasajeros» (Anónimo, 24/3/1874, p. [3]).

²² Respecto a la criolla inglesa, parece que le ayudó a perfeccionar su inglés: «quería que le repitiese las frases en inglés que me enseñó antes de su marcha» (Belmonte Müller, 1904, p. 136). Y que llegó a cautivarlo por la música que tocaba y que lo transportaba a su infancia: «se valía del piano para seducirme, interpretando con gran sentimiento varias *Polonesas* de Chopin y *Fantasías* de Gorla y Arches, sin olvidar el Nocturno *Las campanas del monasterio*, con el que otras veces consiguió conmovirme, por ser una pieza que está íntimamente ligada a los recuerdos de mi hogar y de mi niñez» (Belmonte Müller, 1904, p. 136).

pasión entre Josefina y el médico que la cuidaba desde la muerte de su hermana (Belmonte Müller, 1904, pp. 161-170)²³.

En 1875 Belmonte Müller viaja en barco desde San Juan a Mayagüez, con motivo de retomar su viaje por tierra hasta llegar al pueblo de montaña donde Camelia se había retirado a causa de su enfermedad. En Mayagüez lo recibe el periodista Bonocio Tió que le presenta a su esposa y poeta Lola Rodríguez de Tió, amiga de Camelia. Forja una estrecha amistad con este matrimonio, defensor de la independencia de Cuba y Puerto Rico, y su hija Patria²⁴.

²³ Los hermanos de Camelia (Josefina y José) también murieron más tarde de tisis. En cuanto a las sucesivas relaciones de noviazgo, hay que advertir que *Entre la Nochebuena y el Carnaval* es precisamente eso, un diario que presume de conquistas amorosas. En más de una ocasión Belmonte Müller huye del compromiso matrimonial a favor de la libertad pasional: «¿Por qué no nos casamos o, si quieres mejor, alquilamos un piso para vivir juntos? –Disfracé con una sonrisa el efecto que me produjo esta proposición. Ella, rica, sola, dueña de su voluntad, sin tener que dar a nadie cuenta de sus actos, podía proceder conforme a sus cálculos o a sus impulsos repentinos, fiar su porvenir al capricho, a la locura, a los estímulos inconscientes del sexo, pero yo, estudiante e hijo de familia, necesitaba haber perdido el juicio para ligarme, ni por delante, ni por detrás de la iglesia, a una mujer de cuya historia me bastaba conocer la página referente a mí, para darme por satisfecho, cerrar el libro y desear que otro terminase la lectura» (Belmonte Müller, 1904, p. 58); «Le hablé de los sentimientos que me inspiraba su hija, y tuve que darle palabra de matrimonio, para que autorizase nuestras relaciones. Cumplido este requisito de formalidad irrisoria, la madre procuró hacer gratas, a mi novia y a mí, las horas en que estábamos juntos, y nos concedió amplia libertad» (1904 p. 129); «Menudearon las citas por exigencias de ella que tenía inclinación al despotismo y acaso aspiraba a ser única dueña de mis sentimientos; mas pronto la convencí de que no estaba dispuesto a enajenar mi libertad, aun cuando extremara sus halagos y ternuras, y me comunicase el calor de la pasión, y me desvaneciese con trasportes románticos para no dejarme ver la cadena que me forjaba con sus brazos» (1904, pp. 195-196); «Empezó, pues, a hacerse el ajuar y aunque estimé que procedía con alguna precipitación, no me atreví a decirle nada por no disminuir las ilusiones con que en él trabajaba, y para que no le atribuyese a ningún cambio mi cariño» (1904, p. 224). Sin embargo, después de todas estas confesiones, señala: «Aparte de estos peligros y justicias, yo que gozando o sufriendo, he contraído tanta diversidad de lazos amorosos, sin otra excepción que la del más temible de todos, el del matrimonio, puedo asegurar que hubiera sido un esposo modelo» (1904, p. 234). No es baladí que su confesión de buen esposo y su descripción de mujer y matrimonio ideal termine con una interrupción abrupta e irónica: «Una carcajada estrepitosa me hizo volver la cara hacia la puerta de mi habitación por donde entraban dos clowns que venían a embromarme dando saltos y agitando los cascabeles de sus pintorescos trajes» (1904, p. 238). Belmonte Müller se ríe del matrimonio.

²⁴ A propósito de las ideas independentistas, Lola Rodríguez se dirigió a Belmonte Müller, en una carta fechada en septiembre de 1893, pidiendo la comprensión de este y

En 1876 gana un certamen literario y artístico, promovido por el Ateneo de Puerto Rico²⁵, con una oda al pintor Eduardo Rosales, «que escribí en Madrid con ocasión de su muerte y conservaba inédita» (Belmonte Müller, 1904, p. 14)²⁶, y como premio le dan «seis onzas de oro, [...] una espléndida remuneración, como nunca, ni antes ni después, la alcanzó ninguno de mis desahogos líricos» (1904, pp. 14-15).

En 1881, tras desembarcar en Barcelona (ya que por prescripciones sanitarias el barco donde viajaba no pudo hacerlo en Cádiz) y permanecer un tiempo en la capital catalana, vuelve a Madrid para trabajar en el Tribunal de Cuentas y formar parte de la redacción de periódicos como *La Ilustración Española y Americana*. Parece que tanto en la marcha a Puerto Rico como en el retorno tuvo algo que ver Campoamor: «Si en algo he contribuido a que vaya V. a América me felicito por ello» (carta de Campoamor, Madrid, 13 de septiembre de 1874; en Ortí Belmonte, 1952b, p. 191); «tengo una satisfacción vivísima en manifestarle que recomendaré al señor Ministro de Ultramar con la mayor eficacia su ascenso y traslación de V. a esta corte» (carta de Campoamor, Madrid, 30 de noviembre de 1880; en Ortí Belmonte, 1952b, p. 192).

De este recorrido por la trayectoria vital de Belmonte Müller en Puerto Rico, hay que destacar su relación con cuatro hispanoamericanos: Miguel Sánchez Pesquera, Lola Rodríguez de Tió y las hermanas Josefina y Camelia Gautier Benítez.

de Salvador Rueda: «Ni Vd. ni Rueda me tengan mala voluntad cuando encuentren algo que les huela a insurrecta. Vd. sabe mejor que nadie que no hay un solo poeta de verdad que no ame como ideal la libertad y el amor por más que ambos sentimientos humanales, que son, defraude a veces la soñada ilusión del poeta. Yo tengo amigos peninsulares por los que estoy dispuesta a hacer cualquier sacrificio y es porque ese amor sin alas que se llama la amistad, está por encima de todas las miserias mundanales —de todas las estrecheces— ella de origen sideral es luz, es verdad, es poesía. La amistad tiene una patria sin fronteras... el cielo. Yo amo principios... defendiendo ideales... pero no odio hombres. La prueba de ello es que amo a España y a su hermosa literatura que no tiene que envidiar a ninguna» (en Ortí Belmonte, 1973, p. 107).

²⁵ «El Ateneo que acababa de fundarse bajo los más lisonjeros auspicios, promovió un certamen literario y artístico» (Belmonte Müller, 1904, p. 14). El Ateneo Puertorriqueño se fundó el 30 de abril de 1876.

²⁶ Sin embargo, en *Cádiz. Revista de letras, ciencias y artes* (siendo directora Patrocinio de Biedma), el poema «A Eduardo Rosales», aparece fechado en Puerto Rico y en 1879 (Belmonte Müller, 30/6/1879, p. 141). El poema también se recoge en el *Diario de Córdoba* (Belmonte Müller, 29/1/1882, p. [2]).

2. MIGUEL SÁNCHEZ PESQUERA

La voluntad de renovación literaria une a Sánchez Pesquera y Belmonte Müller y esto se va a percibir en *La Lira Española*, una revista que funda el poeta cordobés en 1872 junto a Carlos Viera de Abreu. Así lo relata Pérez de Guzmán: «con Viera de Abreu fundó una revista literaria, *La Lira Española*, ingenua aspiración de dos jóvenes radiantes de gloria» (1892, p. 359). De esta manera, Viera de Abreu se convierte en director propietario, mientras que Belmonte Müller queda como redactor (Anónimo, *La Velada*, 15/2/1873, [4]). La revista se publica desde el 31 de octubre de 1872, los días 10 y 25 de cada mes, hasta el 25 de diciembre de 1873, llegando a 28 números y en casi todos hay traducciones.

La revista deja espacio a la inquietud por el estancamiento literario a través del manifiesto «La España Literaria»: se trata de las «bases del proyecto de Asociación entre todos los escritores y amantes de las letras que, con este título, se ha iniciado por los distinguidos Sres. Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, y secundado por gran número de jóvenes literatos, y sobre el cual llamamos toda la atención de nuestros suscritores, considerándolo como un pensamiento fecundo y trascendental para el porvenir de nuestras letras» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873, p. 8). El proyecto tiene 11 puntos. El primero dice así: «Procurar por medio de una continua propaganda despertar el sentimiento literario, ahogado por la multitud de obras que aborta el mal gusto y la corrupción reinantes, llevando un movimiento de reforma a todas las ramas de la literatura, y proteger, con el concurso de todos los escritores, a los genios nacientes de nuestra patria» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873, p. 8). El segundo punto: «Formar la Asociación solo con aquellos talentos que escriben para honra propia y gloria de la literatura, y con los amantes y aficionados que se interesen en el esplendor de nuestras letras» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873, p. 8). Y acaba así: «Creemos que con una sociedad constituida sobre estas sencillas bases, la literatura puede renacer, los autores encontrarán protección, y concluirá para siempre la odiosa tiranía de los editores y de los empresarios» (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 10/9/1873, p. 8). En esta concepción de la pureza de la literatura, en esta aspiración a un ideal

literario que no sea manchado con la especulación de editores, hay un interés material: los escritores están protegiendo y reivindicando sus derechos, trabajan por reformar la literatura porque les preocupan las ganancias²⁷.

No será esta revista el único espacio de encuentro literario entre los dos amigos, pues Belmonte Müller va a ser aplaudido como traductor participando en la *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (1915-1924) de Sánchez Pesquera, traduciendo a George Crabbe, Ralph Waldo Emerson, Omar Khayyam (a través de Edward FitzGerald), Samuel Johnson, John Leyden, Alan Seeger, William Shakespeare, Algernon Charles Swinburne, William Wordsworth y a un anónimo²⁸.

3. LOLA RODRÍGUEZ DE TIÓ

La amistad con Lola Rodríguez de Tió y su afinidad poética con Belmonte Müller fue fundamental para acentuar los gustos poéticos del cordobés. Así, su sensibilidad hacia la estética parnasiana la expresa en la correspondencia que mantiene con Rodríguez de Tió. Esta poeta borinqueña, sabedora de la admiración de Belmonte Müller por Gautier, en una carta fechada el 12 de diciembre de 1893 muestra su disposición para que el poeta cordobés, residente en España, pertenezca a la «Capillita Gauteriana», a su «Colonia griega» en Cuba, donde se lee a Gautier, haciendo de intérprete el poeta cubano Aniceto Valdivia:

Los domingos recibo por la noche a la gente *du grand ton* y por el día a los literatos íntimos, porque desde la *una* hasta las *ocho* de la noche nos consagramos a la lectura de Gautier el gran *Flico* de quien es Valdivia

²⁷ En *El Álbum* (Belmonte Müller y Sánchez Pesquera, 20/9/1873, pp. 4-5) también se publican estas bases y en la *Crónica de Badajoz* (Anónimo, 13/10/1873, p. [2]) se informa de dicho proyecto de asociación. Además, *La Lira Española* publica la carta de Fermín Herrán (25/9/1873, p. 3), *director de la Biblioteca Escogida*, a Carlos Vieyra de Abreu, para aplaudir la idea de Belmonte Müller y Pesquera, sumarse a ella y aportar una serie de observaciones.

²⁸ Las traducciones de Crabbe, Emerson y Edward FitzGerald aparecen en el tomo II (1916); las de Samuel Johnson y John Leyden en el tomo III (1917); las de Alan Seeger, William Shakespeare y Algernon Charles Swinburne en el tomo V (1922); y las de William Wordsworth y el anónimo en el tomo VI (1923). El tomo I (1915), el tomo IV (1918) y el tomo VII (1924) quedan exentos de las traducciones de Belmonte Müller.

intérprete admirable porque está saturado de su admirable manera. Esas horas del domingo son deliciosas.

En estos tres meses últimos del año, hémosle dado el nombre a este adorable cuartito escritorio que es donde nos reunimos los *fieles*, de *Capillita Gauteriana* y yo les respondo que Vd. si estuviera aquí sería de los *devotos asiduos* y rendiría culto a nuestras lecturas... desde luego aunque esté lejos es Vd. comprendido en el número de mi «*Colonia griega*».

Yo tengo un no sé qué especial para hacer que amen mis amigos todo lo que yo amo, así es que su nombre ya es simpático entre los *fieles* de *La Capillita Gauteriana*. (en Ortí Belmonte, 1973, pp. 107-108)²⁹

Las conversaciones y encuentros, a propósito de Gautier, entre Belmonte Müller, traductor y lector del poeta francés, y Lola Rodríguez se produjeron. Tanto es así que en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, Belmonte Müller recuerda que en la casa de la poeta puertorriqueña se encontraban «las Poesías de Teófilo Gautier» (1904, p. 142).

Asimismo, el 29 de marzo de 1894, a propósito de la publicación de *Mi libro de Cuba* de Lola Rodríguez, Belmonte Müller confiesa su adscripción a la estética parnasiana y a la «Colonia griega» en el semanario de la Habana *El Figaro*, además de citar a Aniceto Valdivia:

He aquí el cuadro soberbio pintado por su deslumbradora fantasía: el vaso precioso que ha cincelado con el buril inimitable de los griegos; el armonioso Parthenon que ha levantado su Musa, según dice Valdivia en el elegante *Pórtico* que le ha construido.

²⁹ En relación con Aniceto Valdivia, en *La Diana*, revista dirigida por Manuel Reina, el poeta cubano firma las primeras traducciones de Baudelaire en España, así como las primeras traducciones de *Les Névroses* de Rollinat, realizadas junto a Reina. Por tanto, la recepción parnasiana en el ámbito hispanohablante une Córdoba (Reina y Belmonte Müller) con Puerto Rico (Lola Rodríguez) y Cuba (Aniceto Valdivia). Asimismo, a la carta de Lola Rodríguez de diciembre, le precede otra fechada en septiembre de 1893, donde la poeta puertorriqueña muestra su admiración por otro gran receptor parnasiano como Salvador Rueda en una descripción simbolista del ejercicio poético: «Yo tengo pasión por sus versos. ¡Tienen tanto color! ¡Tanta luz! ¡Tanto perfume! [...]. ¡Ah! ¡Los poetas! ¡Qué magia, qué encanto poseen! Con solo mover sus invisibles notas penetran en lo más azul del alma que los comprende! Tienen el privilegio de hacer sentir un cariño que no ofende, que puede expresarse sin miedo de ser interpretado. ¡Es una atmósfera diáfana tan pura la que se respira en ese mundo ideal de ensueños!» (en Ortí Belmonte, 1973, pp. 106-107).

No necesito decirle cuántas veces entraré en ese templo con artística y pagana adoración: ni el entusiasmo con que veré, entre las ofrendas de sus devotos y los coros clásicos de su *colonia griega*, elevarse el perfume de los pebeteros encendidos como los vapores azules de su inspiración consumida por el fuego sagrado ante el ara de la Poesía. (en Orti Belmonte, 1973, pp. 99-100)

4. JOSEFINA Y CAMELIA GAUTIER BENÍTEZ

La relación amorosa que Belmonte Müller mantuvo con las dos hermanas originó la traducción *Las noches y Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)* de Musset, el libro de memorias *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, y el poemario *Espuma y cieno*.

A propósito de *Las noches y Poemas (Rola, Namuna, El sauce, Porcia)* de Musset, Belmonte Müller confesó traducir *Les nuits* debido a la relación amorosa que mantuvo con Josefina (hermana de su gran amor Camelia), quien, tras las lecturas compartidas de poetas románticos, le pidió que le tradujese esta obra de Musset:

Frecuentemente las ansias y las penas que nos devoraban, requerían un intérprete digno de nuestros corazones, y entonces leíamos a los poetas que más han amado y sufrido: a Lamartine, para extasiarnos con su divina composición *El lago*, en la que ha hecho inmortal un débil suspiro arrancado a su laúd por la felicidad desvanecida³⁰; a Bécquer, con quien penetrábamos en el templo bizantino, para soñar con aquella mujer esculpida en el mármol de la tumba, a cuyo lado quería gozar del amor eterno y silencioso de la muerte; a Heine, para recorrer la sombría y espinosa selva de sus creaciones, buscando las flores de la ironía que absorben por su raíces amargo jugo y doblan su corola bajo el peso de las lágrimas; a Musset, sobre todos, por el que sentíamos un fraternal cariño.

Este poeta tenía para nosotros el atractivo de la juventud que había personificado, durante su vida, en las turbulencias y orgías de su

³⁰ «El lago», de Lamartine, lo traduce Belmonte Müller para *La Lira Española* (16/6/1873, pp. 3-4).

imaginación, en la viveza de sus sensaciones, en la inseguridad de sus rumbos, en sus ideas contradictorias, en sus amores tan pronto nacidos como muertos, en las inquietudes con que se atormentaba, en la falta de experiencia de las relaciones del mundo, en sus prematuros desengaños y en sus alardes de escepticismo; cualidades todas, que encontrándose reunidas en su persona, le sirvieron para su popularidad, haciéndole simpático a todos y a cada uno de los que veían reflejado en él una parte de su espíritu. —Soy el poeta de la juventud —decía a su hermano Pablo: —debo morir con la primavera, y mi deseo sería no pasar de la edad de Rafael, de Mozart, de Weber y de la divina Malibrán. —Sus votos se cumplieron, y su vida, compuesta de amores renovados constantemente y de cantos que se sucedían, unos a otros, expresando sus embriagueces o sus melancolías, se acabó cuando se extinguen las ilusiones; pero antes que lo arrebatase la muerte, él que había sido el cantor de la alegría loca y del amor sin freno, se despojó del manto del sensualismo y descendiendo al santuario de su alma con la voz solemne y conmovedora de aquel que se despide del mundo, tuvo acentos para el amor noble, para la tranquila soledad, para lamentar la pérdida de las esperanzas y para cantar la poesía, único refugio de los soñadores. Sus *Noches* que, según el amante de Graciela, debieran escribirse en la vitela más fina y encerrarse en un marco de oro, fueron el testamento de su genio. Estas poesías, que nos causaban profunda emoción, quiso mi amiga que, a ratos, mientras estaba a su lado, las tradujera. Muchos de sus versos brotaron al calor de nuestros suspiros y caricias, y no pocas lágrimas le vi derramar sobre las estrofas terminadas. Colaboró, con vivas notas de sensibilidad, en ese trabajo que era un triple homenaje al talento, al infortunio y al amor, y el cual acabó de aproximarnos, haciendo que nos envolviese una ola de apasionada ternura (1904, pp. 162-164)³¹.

En cuanto a los otros dos libros la figura de la mujer fatal ocupa un espacio privilegiado, una mujer fatal literaria que se construye desde la experiencia amorosa con Camelia y Josefina.

En 1973 se publica *Espuma y cieno* póstumamente y gracias a Vicente Ortí Belmonte, quien la había recogido fragmentariamente en el BRAC de 1952. Un título dicotómico del gusto del autor (*Acordes y disonancias; Obeliscos y fosas*) para hablar del ángel que se convierte en demonio, el agua clara que se vuelve

³¹ El encuentro amoroso sobre las páginas de un libro, que utiliza Bécquer en la rima XXIX, invita a pensar en un recurso para la ficción literaria.

cieno (a la manera de «A Jarifa en una orgía» de José de Espronceda: «Mujeres vi de virginal limpieza / entre albas nubes de celeste lumbre; / yo las toqué, y en humo su pureza / trocarse vi, y en lodo y podredumbre», Espronceda, 2007, p. 215), la dualidad de la mujer (mitad ángel, mitad demonio) y su ambigüedad de gran recorrido histórico, como ocurre en la pintura renacentista «Ritratto femminile» de Bartolomeo Veneto y en las obras del Prerrafaelismo. Dualidad que Belmonte Müller retrata en *Acordes y disonancias*, concretamente en los poemas «Los admiradores de la mujer» (1888, pp. 34-37), donde la mujer es ángel, pero también sirena³²; y «El agua y el cieno» (1888, pp. 155-156), donde el agua y su espuma pueden corromperse, de ahí que diga el Cieno: «para quitarte la transparencia / me basta solo con removerte» (1888, p. 156). Asimismo, en el poema «Escena final» (*Entre la Nochebuena y el Carnaval; Espuma y cieno*), dedicado a Josefina, hermana de Camelia, dice: «así manchan los ángeles sus alas; ¡así caen los luzbeles!» (1904, p. 173; 1973, p. 208).

El prólogo lo escribe Belmonte Müller en Puerto Rico en 1878, y más que un prólogo parecen ser ideas para un prólogo: «Con el título de “Espuma y Cieno”, coleccionó las poesías de su juventud en número de ciento catorce, de ellas, escasamente una docena publicadas en periódicos y revistas, y muchas de una extensión considerable. Las incluidas y anejas al romántico episodio de Camelia, aquí publicadas, pertenecen a este tomo. Para esta colección escribió unas cuartillas con el epígrafe “Ideas para el prólogo”» (Ortí Belmonte, 1952a: 69). Los poemas están fechados entre 1871 y 1885, aunque su sobrino asegura en el título de la obra que la producción se sitúa entre 1870 y 1886.

El aspecto diabólico de la mujer se vuelve a repetir en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*, una mujer demoníaca que resulta ser Camelia:

Me había mandado su álbum para que le pusiera un dibujo y una poesía, y cumpliendo la primera parte de su encargo, se me ocurrió hacerle una pequeña copia del soberbio Luzbel, imponente en su trágica belleza, que puso Gustavo Doré entre las páginas del *Paraíso Perdido*, apoyado contra una roca, en el momento de apostrofar al sol.

³² La sirena aparece también en *Entre la Nochebuena y el Carnaval*: «Aquella niña, aficionada a jugar con el amor e insensible a los sufrimientos o a las esperanzas que despertaba, había nacido para ser una terrible sirena que devorase a sus amantes» (1904, p. 70).

Solo añadí al dibujo un insignificante detalle, y fue el esculpir el nombre de ella en la superficie de la piedra saliente, a la que se agarra el Ángel caído, como si quisiera también cogerlo y sujetarlo entre sus uñas, poseído de infernal envidia. Al llevárselo por la noche, lo contempló con enojo y sorpresa creyendo encontrar una alusión un poco viva a lo que yo imaginaba que pudiera encerrarse de maléfico en su naturaleza, pues aparecía claramente que yo estaba en el poder del diablo. Su madre, sobre todo, abundó en esta idea, pero yo procuré convencer a una y a otra de que no era esa mi intención: su nombre estaba muy cerca, pero no hallábase aún entre las garras del enemigo; y todo lo más que pudiera suponerse en este, sería el deseo de aprisionarlo y retenerlo por toda la eternidad, cosa muy razonable, siendo el de una mujer hermosa, la cual despertaría sus aficiones mejor que una fea, cuya alma no merecía tomarse el trabajo de perderla, para ganar tan poca cosa. La verdad es, que me había acostumbrado a ver algo diabólico a través del rostro angelical de mi amiga, y me pareció que aquel dibujo simbolizaba mi idea. Un rasgo semejante dejé en la poesía que le escribí en el mismo álbum, motivando, como el dibujo, comentarios y aclaraciones. [...] (1904, pp. 125-126)

Asimismo, las referencia a mujeres fatales históricas y religiosas se suceden a propósito de sus encuentros amorosos con Camelia:

El hombre, el débil hombre que prefirió, en su origen, perder el Paraíso, a disgustar a su compañera, ¿va a librarse, mientras exista en el mundo, de las seducciones de las hijas de Eva? (1904, p. 127).

Así hacen las mujeres de temple superior; ahogan en silencio el pesar que les devora, como Cleopatra ahogaba contra su pecho el áspid que le introducía en sus venas la mortífera ponzoña (1904, p. 132).

Y es que la figura de la mujer fatal ocupa, en su mayoría, la descripción de las distintas mujeres de *Entre la Nochebuena y el Carnaval*:

El hombre pretende labrar con sus dichas la cadena de la felicidad, tan larga como su vida, y enlaza un afecto con otro afecto, como un eslabón se une a otro eslabón, para formar dicha cadena, que deseáramos fuese toda de flores; pero, gracias a las mujeres, es siempre de hierro, para que seamos nosotros mismos los forjadores del instrumento opresor que ellas han de echarnos, entre caricias, al cuello (1904, p. 114).

La que se ve obligada a descender a un nivel tan bajo, llega a sentir por el hombre no solo desprecio y repulsión, sino odio y rencor satánico y

cae en el abominable desvarío de prodigar a una íntima compañera las sensuales caricias que roba a aquel. Lo conceptúa su enemigo, su presa y harán cuanto pueda por devorarlo. Empleará, con mejor éxito que nadie, su hermosura, su astucia, su perversidad, sus traicioneros reclamos, y ¡ay, del que se sienta cogido en sus garras! (1904, pp. 232-233)³³

5. CONCLUSIONES

La estancia de Belmonte Müller en Puerto Rico (1874-1881) y su relación con literatos hispanoamericanos le sirvió para tomar una posición vital respecto a la literatura y, a la vez, para organizar su discurso literario. Junto al venezolano Sánchez Pesquera reivindicó, en el manifiesto «La España Literaria», el cuidado de la literatura y la protección del verdadero escritor literario; y durante los años borinqueños ensayó formas y temas poéticos que forman parte de la génesis de la literatura modernista en España: la escritura poético-biográfica de *Espuma y cieno* y *Entre la Nochebuena y el Carnaval* dibuja un tipo de mujer fatal que fue evocada desde la poesía decadentista; asimismo, las tertulias con Lola Rodríguez (la «Capillita Gauteriana», la «Colonia griega») le sirvieron para adscribirse a la estética parnasiana, la cual reprodujo y difundió más adelante a través de traducciones de poetas parnasianos y poemas como los que publicó en *Sonetos de Miguel Ángel* y *Sonetos a Italia* (Ocampos, 2020; 2022). En definitiva, Puerto Rico forjó a un poeta español en el contexto de la dialéctica transatlántica que hizo posible el modernismo hispánico.

³³ Esta teoría de la mujer como perdición del hombre lo lleva a justificar el maltrato y el asesinato: «La crápula y la *juerga* se inician a su llegada y apenas sienten el primer conato belicoso o emplean el malévolos ardid ya convenido, arremeten contra las indefensas meretrices que los rodean, trabándose una lucha desigual, a cuyo término sería lógico y, hasta noble, compadecer a las infelices que han quedado maltrechas y censurar, por cobarde, la hazaña de los agresores, si el corazón más generoso no pensara en una especie de justicia providencial que se vale de la bofetada, del palo, de la navaja y del revólver, como lo más conveniente para tales casos. De este modo la prostituta que suele ser la vengadora de la esposa ofendida es también la que recibe los golpes de lanza de esos anónimos Quijotes de la vida alegre que vengan en ella los males que han causado a los demás, no importando que en alguna ocasión aparezca como inocente, porque entonces paga las culpas atrasadas y las adelantadas que cometerá antes de cinco minutos, si puede» (1904, pp. 233-234).

REFERENCIAS

- Anónimo. (1873, 15 de febrero). “[Anuncio y publicidad a *La Lira Española*]”. *La Velada*, 8, 4.
- Anónimo. (1873, 13 de octubre). “[Información sobre el proyecto de asociación «La España Literaria»]”. *Crónica de Badajoz*, 2.
- Anónimo. (1874, 24 de marzo). “[Noticia de la pérdida del vapor a Puerto Rico]”. *El Gobierno. Diario político de la tarde*, 401, 3.
- Belmonte Müller, G. (1873, 16 de junio). “El lago”, de Lamartine. *La Lira Española*, 3-4.
- Belmonte Müller, G. (1873, 25 de noviembre). “Orgía fúnebre (en la muerte de mi hermana Adela)”. *La Lira Española*, XXVI, 5-6.
- Belmonte Müller, G. (1879, 30 de junio). “A Eduardo Rosales”. *Cádiz. Revista de Letras, Ciencias y Artes*, 18, 140-141.
- Belmonte Müller, G. (1882, 29 de enero). “A Eduardo Rosales”. *Diario de Córdoba*, 2.
- Belmonte Müller, G. (1888). *Acordes y disonancias. Poesías* (t. CXXI de la “Biblioteca Universal”). Madrid: Campuzano Impresor.
- Belmonte Müller, G. (1904). *Entre la Nochebuena y el Carnaval (historias íntimas)*. Córdoba: Imprenta del *Diario de Córdoba*.
- Belmonte Müller, G. (1971). “Prólogo”. En *Poesías. Obra póstuma que recoge sus poesías religiosas, románticas y dedicadas* (p. 6). Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Belmonte Müller, G. (1973). *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Belmonte Müller, G., & Sánchez Pesquera, M. (1873, 10 de septiembre). “La España Literaria”. *La Lira Española*, XXI, 8.
- Belmonte Müller, G., & Sánchez Pesquera, M. (1873, 20 de septiembre). “La España Literaria”. *El Álbum*, 43, 4-5.
- Espronceda, J. de. (2007). *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. D. Ynduráin (ed.). Madrid: Cátedra.
- Herrán, F. (1873, 25 de septiembre). “Asociación de escritores”. *La Lira Española*, XXII, 3.
- Ocampos Palomar, E. J. (2020). “Traducción y poesía hacia el Modernismo en Guillermo Belmonte Müller”. En J. M. Goñi Pérez & R. de la Fuente Ballesteros (eds.), *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico* (pp. 123-135). Berlín: Peter Lang.

- Ocampos Palomar, E. J. (2022). “La lírica parnasiana y decadentista en los libros póstumos de Guillermo Belmonte Müller: *Sonetos de Miguel Ángel* y *Sonetos a Italia* y *Espuma y cieno*”. *Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica*, 28, 7-35.
- Ortí Belmonte, V. (1945). “Algunos datos sobre la vida de Belmonte y Müller”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 52, 5-22.
- Ortí Belmonte, V. (1952a). “Espuma y cieno”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, 69-97.
- Ortí Belmonte, V. (1952b). “Datos biográficos sobre Belmonte Müller [Dos cartas de Campoamor y una de Núñez de Arce]”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 67, 191-193.
- Ortí Belmonte, V. (1973). “Cartas de Lola R. de Tió”. En G. Belmonte Müller, *Espuma y cieno. Poesías de 1870 a 1886* (pp. 81-113). Córdoba: Diputación Provincial.
- Pérez de Guzmán, J. (1892). *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos* (vol. II). Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.
- Sánchez Pesquera, M. (1873, 25 de septiembre). “A Guillermo Belmonte Müller, en la muerte de su hermana”. *La Lira Española*, XXII, 3-4.
- Sánchez Pesquera, M. (1915-1924). *Antología de líricos ingleses y angloamericanos* (vols. I-VII). Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.
- Toral Peñaranda, E. (2013). *Letras portorriqueñas. Lola Rodríguez de Tió y Carlos Peñaranda*. F. Toro Ceballos (ed.). Alcalá la Real: Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler.
- Vieyra de Abreu, C. (1873b, 10 de septiembre). “Al sublime poeta Belmonte Müller en la muerte de su hermana”. *La Lira Española*, XXI, 4.

«Shen Yanbing y Baroja: la primera recepción des escritor español en China»

Liangchen Li

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 119-130

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmpp.62/31>

SHEN YANBING Y BAROJA: LA PRIMERA RECEPCIÓN DEL ESCRITOR ESPAÑOL EN CHINA

LIANGCHEN LI

Universidad Carlos III de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Shen Yanbing (su seudónimo: Mao Dun) fue un importante escritor, crítico y editor en la historia de la literatura moderna china. Aunque Lu Xun ha sido considerado el principal traductor de Pío Baroja, las investigaciones existentes suelen pasar por alto el papel desempeñado por Shen en la difusión del escritor español. De hecho, la introducción de Baroja realizada por Shen en 1923 resultó especialmente decisiva. El análisis de su ensayo «El novelista moderno español Baroja», junto con el contexto histórico correspondiente, permite revelar la imagen de Baroja que se configuró en la primera etapa de su recepción en China, así como la manera en que dicha imagen fue asimilada y utilizada por el mundo literario chino, desempeñando un papel relevante en el desarrollo de la literatura moderna en China.

Este trabajo toma como texto central «El novelista moderno español Baroja», publicado por Shen en 1923 en el volumen 14, número 4, de *Novelas mensuales*, aunque no se limita únicamente a este escrito, sino que también considera otras fuentes primarias de Shen relacionadas con la literatura española. A partir de dicho corpus, en diálogo con el contexto histórico de la China de aquel momento, la pertenencia de Shen a la Sociedad de Estudio de la Literatura y su papel como editor de *Novelas mensuales*, se analiza la recepción y la interpretación tempranas de Pío Baroja en China.

2. BAROJA EN EL CONTEXTO DEL MOVIMIENTO DE LA NUEVA CULTURA

2.1. MOVIMIENTO DE LA NUEVA CULTURA: ¿LA GENERACIÓN DEL 98 EN CHINA?

Las obras de Pío Baroja y de otros escritores españoles pudieron llegar a China en una época en la que la globalización aún no se había desarrollado ampliamente, lo que guarda una estrecha relación con la necesidad apremiante de la literatura extranjera en el país en aquel momento.

En primer lugar, conviene aclarar que China se encontraba entonces sumida en una difícil situación marcada por preocupaciones internas y amenazas externas. Desde la Guerra del Opio de 1840, China atravesó una serie de eventos que afectaron profundamente su estructura social y su psicología cultural, incluyendo el Movimiento de Taiping, la Segunda Guerra del Opio, el Movimiento de Auto-Fortalecimiento, la Guerra Sino-Francesa, la Primera Guerra Sino-Japonesa, la Reforma de los Cien Días, la invasión de las ocho potencias, la Revolución de Xinhai y la Segunda Revolución, así como diversas guerras y disturbios tanto grandes y como pequeños.

Estas guerras hicieron que China se diera cuenta, gradualmente, de que no era tan poderosa como había imaginado. Como resultado de la Primera Guerra del Opio, surgió la idea de “aprender de las fortalezas de los extranjeros para poder resistirlos”, con la intención de fortalecer el país mediante la adopción de tecnologías avanzadas de Occidente. Al principio, el enfoque se centraba en la tecnología occidental; sin embargo, con el tiempo se comprendió que también era fundamental aprender sobre educación. Fue durante el Movimiento de Auto-Fortalecimiento que China envió a sus primeros estudiantes al extranjero para formarse, reflejando así la transición de un enfoque exclusivo en la tecnología hacia la valorización de la educación.

Posteriormente, tras la guerra contra Japón y la intervención de las ocho potencias, el sentimiento patriótico del pueblo chino alcanzó su punto máximo, dado que China se encontraba bajo un régimen semicolonial y semifeudal. La situación se agravó con el fracaso en la Conferencia de Paz de París, cuando, a pesar de ser uno de los países vencedores en la Primera

Guerra Mundial, se planificó entregar la provincia de Shandong a Japón. Este hecho provocó gran indignación y frustración entre los jóvenes patriotas.

Durante este proceso, China llegó a la conclusión de que, para cambiar verdaderamente su destino, era necesario promover una renovación cultural. De esta manera surgió el Movimiento de la Nueva Cultura, que proporcionó la base ideológica para el Movimiento del 4 de mayo, considerado una revolución política y cultural.

En este contexto, la introducción de grandes figuras de la literatura internacional y de las corrientes literarias populares contemporáneas se convirtió en una estrategia cultural de carácter político; mientras que la traducción literaria desempeñó un papel central como medio para difundir el pensamiento ilustrado, con el objetivo de promover la difusión de nuevas ideas, reflexionar sobre las tradiciones y fomentar la transformación social.

Algunos intelectuales tradujeron numerosas obras de la literatura mundial, y dado que ya había estudiantes que habían estudiado en el extranjero y conocían idiomas como inglés, japonés, ruso y alemán, incluso las obras españolas podían ser traducidas a través de estos idiomas. Fue precisamente en estas circunstancias que China comenzó a traducir literatura española, destacando autores como Cervantes y, principalmente, escritores de la Generación del 98.

Al comprender la historia de China, parece más fácil entender por qué el grupo de escritores chinos se interesó por los autores de la Generación del 98 española. Ambos países fueron grandes potencias en épocas de esplendor, pero comenzaron a experimentar un período de decadencia; sin embargo, la naturaleza de su declive fue diferente: China sufrió la pérdida de territorio propio, mientras que España perdió sus colonias. Esta diferencia histórica contribuyó a que la literatura del Movimiento del 4 de mayo en China se caracterizara por un mayor grado de organización, un espíritu más revolucionario y un cuestionamiento más profundo de las tradiciones, motivado por la urgencia de transformar la sociedad y defender la soberanía nacional. Por el contrario, la literatura de la Generación del 98 española enfatizaba principalmente la crisis espiritual y la reflexión sobre la cultura, más que una completa transformación social o política.

2.2. BAROJA: EL “GUERRERO” DE LA GENERACIÓN DEL 98

Shen Yanbing también notó la similitud entre la Generación del 98 y la historia de China. Su interpretación de Pío Baroja incorporó la conexión histórica entre China y España en este contexto. En esta serie de reseñas, Shen también abordó temas relacionados con la historia de España y la Guerra Hispano-Estadounidense, Señaló:

La historia antigua de España es una historia gloriosa. Los pueblos que tienen una historia gloriosa suelen estar llenos de nostalgia por el pasado; solo ven el pasado y no el presente, se ocupan en relatar la gloria de sus antepasados para consolarse y jactarse, olvidando por completo lo que sucede ante sus ojos y sus propias responsabilidades. El pueblo español es justamente un pueblo que adora la antigüedad. (Shen, 1923, p. 1)

Si se reemplaza “España” por “China”, se puede comprobar que el argumento sigue siendo igualmente válido. Como se menciona anteriormente, la Generación del 98 en España tiene similitudes con el Movimiento de la Nueva Cultura en China. La interpretación de Shen refleja este traslado de identidad: describió a los escritores de la Generación del 98 como “guerreros” y, deliberadamente, presentó a la “Generación del 98” como “Movimiento del 98”. Esta denominación no es un error, sino que busca acercarse al contexto familiar para los lectores chinos, como el “Movimiento del 4 de Mayo” o el “Movimiento de la Nueva Cultura”, con el fin de facilitar la comprensión de las corrientes literarias españolas. Otro literato contemporáneo de Shen, Xu Xiacun, también señaló: “El Movimiento del 98 del siglo XX es, en muchos aspectos, similar al reciente Movimiento de la Nueva Cultura en China” (Xu, 1929, p. 1111).

Shen no dejó de notar el pesimismo presente en las obras de Pío Baroja, pero comparó el espíritu de Baroja con un espíritu de hierro, otorgándole así a Baroja la identidad de “guerrero” que necesitaba la literatura china, es decir, la necesidad a literatura como un arma para combatir las viejas ideas.

3. LOS ESTÁNDARES LITERARIOS DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS LITERARIOS Y DE NOVELAS MENSUALES

3.1. BAROJA: ESCRITOR DE NIVEL MUNDIAL

Además de notar la similitud con la Generación del 98 y de presentar a Pío Baroja como un “guerrero” de la revolución literaria, Shen Yanbing introdujo a Baroja también en relación con la Sociedad de Estudios Literarios y *Novelas Mensuales*, a la que pertenecía en aquel momento. En 1921, se fundó en Shanghái la Sociedad de Estudios Literarios, el primer grupo literario nacional de nueva literatura en la historia de la literatura moderna china, y Shen fue uno de sus miembros centrales. En enero del mismo año, Shen, por invitación de la Editorial Comercial de Shanghái, asumió oficialmente el cargo de editor principal de *Novelas mensuales*, realizando una completa transformación de la publicación con los miembros de la Sociedad de Estudios Literarios como principal fuerza.

Novelas Mensuales fue una revista literaria de gran influencia en China, fundada en 1910. Durante la década de 1910 a 1920, se centró principalmente en las obras de la corriente “Mandarín-Mariposa” (novelas románticas, de detectives y de artes marciales), con una tirada que alcanzaba varios miles de ejemplares, siendo uno de las lecturas literarias más conocidas por el público general de la época. Bajo la dirección de Shen, la revista se transformó por completo en un bastión de la nueva literatura del Movimiento del 4 de mayo y se convirtió en la principal plataforma de difusión de la Sociedad de Estudios Literarios.

Según «Ejemplos de edición de la colección de la Sociedad de Estudios Literarios» (1921, p. 4), uno de los objetivos centrales de la fundación de la Sociedad era “traducir y presentar sistemáticamente las obras literarias sobresalientes del mundo”. Se establecieron criterios claros de selección: debían ser obras que “ocupasen una posición muy elevada en el nivel de la literatura mundial y tuvieran un carácter universal y permanente”, con preferencia por cuentos cortos y obras dramáticas (dado que la poesía es difícil de traducir y las novelas largas requieren mucho tiempo), y enfocándose principalmente en la creación moderna. Pío Baroja, como un importante autor moderno español, no solo tenía influencia a nivel de la literatura mundial, sino que también produjo numerosos relatos cortos en sus primeras obras, cumpliendo plenamente con estos criterios.

Shen (1923, p. 5) consideraba a Pío Baroja como un pionero del nuevo movimiento en la historia de la novela moderna española. En el contexto de la cultura moderna mundial, lo veía como una fuerza destacada dentro de las corrientes de pensamiento contemporáneas. Cabe agregar que, en 1921, la Sociedad de Estudios Literarios había planeado compilar una *Historia de la literatura española* y una *Antología del teatro moderno español*, planes que finalmente no se realizaron, pero que reflejan indirectamente el interés de la sociedad por la literatura española.

Shen opinaba que una obra literaria no necesariamente nace como un “barco que transporta ideas”, pero los escritores profundamente reflexivos a menudo reflejan de manera clara su postura intelectual en sus obras (Shen, 1928, p. 5). Al comparar a Pío Baroja con otros escritores destacados a nivel mundial, Shen señaló que Tolstói a menudo se explayaba demasiado en la argumentación en sus obras, llegando a veces al sermoneo; Baroja, en cambio, era diferente: ante todo, un gran artista que nunca sacrificaba la expresión artística en aras del pensamiento. Tampoco, como Zola, partía de la bestialidad humana para describir, sino que consideraba un tramo de la vida como una obra de arte y desarrollaba la narrativa con el fin de lograr un propósito artístico, sin adherirse a la doctrina del “arte por el arte” (Shen, 1928, p. 5). Baroja no predicaba intencionalmente ni imitaba de manera forzada, pero los lectores, sin darse cuenta, podían asimilar las ideas que transmitía y situarlo en la misma categoría que Dostoievski.

3.2. BAROJA: ESCRITOR HUMANISTA, DESTRUCTOR DE ÍDOLOS

Por otro lado, Shen Yanbing describió a Baroja como un “nietzscheano” y un “zolaísta”, captando con precisión el pesimismo y la inclinación naturalista presentes en sus obras; sin embargo, al calificar a Baroja como “fundador del naturalismo español”, se trata en realidad de una interpretación selectiva (Shen, 1923, p. 3). De hecho, las obras de Baroja combinan múltiples características, como el simbolismo, el existencialismo y el realismo, y no son propiamente fundadoras del naturalismo. La razón por la que Shen llegó a tal conclusión radica principalmente en su gran interés por la literatura naturalista en ese momento, y los elementos naturalistas presentes en las obras de Baroja coincidían estrechamente tanto con este enfoque como con la orientación

editorial de *Novelas Mensuales* de “presentar escritores naturalistas y realistas” (Liu, 2009, p. 47).

Shen también comentó que, para el panorama literario chino, la intensa voluntad de supervivencia, la clara concepción artística y la firme oposición al tradicionalismo presentes en las obras de Baroja podían servir precisamente para advertir a los jóvenes chinos: no deben sumirse en un estado espiritual adormecedor, y deben rechazar las tendencias desentonadas que existían en la literatura china, tales como negar la concepción artística, excluir los objetivos de creación y las propuestas literarias, oponerse a la socialización del arte, evitar la realidad de la vida, ignorar la corrupción política para mantener una actitud ilusoria de creación “flotando en el aire y en armonía con la naturaleza (Shen, 1923, p. 4)”. De ello se desprende que los comentarios de Shen sobre Baroja no eran meramente apreciaciones literarias, sino que, tomando a Baroja como referencia, reflejaban los problemas sociales de China en aquel momento y resonaban tácitamente con los principios literarios fundamentales de la Sociedad de Estudios Literarios.

Esta conexión puede confirmarse más a fondo a través de las reflexiones de otro de los fundadores de la Sociedad de Estudios Literarios, Zhou Zuoren. El 6 de enero de 1920, Zhou pronunció en la Sociedad Juvenil de Pekín un discurso titulado «Los requisitos de la nueva literatura», en el que dividió las propuestas literarias y artísticas de la época en dos corrientes principales. La primera, la corriente artística, sostenía que el arte posee un valor estético independiente, sin necesidad de subordinarse a una función práctica, y puede existir por encima de cualquier objetivo utilitario; esta corriente defendía que el artista debía entregarse por completo a la creación de arte puro, sin preocuparse por los problemas de la sociedad real. La segunda, la corriente de la vida, enfatizaba que el arte debía estar estrechamente ligado a la vida y no reconocía la existencia de un “arte puro” desvinculado de la vida; Zhou era el representante de esta literatura de la vida.

Sobre la “literatura de la vida”, Zhou explicó además su núcleo, definiendo dos puntos esenciales: primero, la literatura debe basarse en la “naturaleza humana”, no para resaltar la bestialidad ni para buscar la divinidad, sino para representar fielmente las emociones universales y las condiciones de existencia de la humanidad; segundo, la literatura debe combinar “humanidad” e “individualidad”, expresando la experiencia vital del individuo

al tiempo que transmite valores universales de la humanidad, sin limitarse a categorías estrechas como raza, nación, región o familia (Zhou, 2010, p. 54).

Claramente, Shen alineó la concepción creativa de Baroja con la visión literaria de la Sociedad de Estudios Literarios, por lo que comentó sobre Baroja: “En el ámbito artístico, su postura creativa se sitúa entre la corriente vitalista al estilo de Tolstói y la corriente estética al estilo de Wilde.” Esto refleja la literatura centrada en el ser humano promovida por la Sociedad de Estudios Literarios.

Además, Shen calificó a Baroja como un “destructor de ídolos”, valoración que también encuentra respaldo teórico en el texto de Zhou Zuoren, Los requisitos de la nueva literatura (Shen, 1923, p. 2). Zhou Zuoren define claramente: “El escritor de la nueva era es un destructor de ídolos, pero también tiene su nueva religión: el ideal humanista es su fe, y la voluntad de la humanidad es su dios.” Basándonos en esta explicación de Zhou Zuoren, podemos comprender más profundamente por qué Shen Yanbing llamó a Baroja un “destructor de ídolos”: esencialmente, reconoce el espíritu creativo de Baroja centrado en el humanismo y en la ruptura de las restricciones tradicionales, coincidiendo así con la dirección de la nueva literatura promovida por la Sociedad de Estudios Literarios.

3.3. BAROJA: ESCRITOR DE UNA NACIÓN DÉBIL

Además de su interés por el naturalismo, *Novelas Mensuales* también prestaba especial atención a la introducción de la literatura de “naciones oprimidas y sufridas”, e incluso dedicó números y secciones especiales a la “literatura de naciones dañadas”. Su objetivo era buscar países cuya situación fuera similar a la de China o cuya literatura pudiera ofrecer un valor de referencia para China.

Entonces, ¿qué se entiende por “literatura de naciones débiles”? Song Binghui señala en su investigación que, en el contexto chino, este concepto “se refiere tanto a la posición mundial y la situación nacional de China en ese período como a la relación entre China y los países occidentales poderosos” (Song, 2003, p. 18). Básicamente, incluye principalmente la mayoría de los países europeos fuera de las grandes potencias occidentales como Inglaterra,

Francia, Alemania e Italia; los países asiáticos, excluyendo Japón; así como África, América Latina y otras regiones que alguna vez fueron colonizadas (Song, 2007, p. 18).

Desde que Shen se convirtió en editor de *Revista de Novelas*, la labor de comentarios y traducción sobre la literatura de naciones débiles avanzó significativamente. Al comentar las obras de Baroja, Shen escribió: “Baroja, al igual que los escritores rusos en general, ama a aquellos que han sido dañados y humillados”. Más tarde recordó: “Durante tres o cuatro años, impulsado por el entusiasmo de dar a conocer la literatura de las naciones oprimidas del mundo, me dediqué a traducir cuentos cortos de escritores modernos de pequeñas naciones europeas. Ese entusiasmo, al recordarlo ahora, todavía deja sabor” (Shen, 1928, p. 2).

De hecho, la traducción de Pío Baroja por parte de Lu Xun también reflejó esta atención continua a la literatura de naciones débiles. La preocupación de Lu Xun se centraba en la identidad vasca de Baroja. Más adelante, en la década de 1930, Shen y Lu Xun, como representantes de la alianza de escritores de izquierda, impulsaron la publicación de números especiales de traducciones a través de revistas de izquierda, continuando la tendencia de traducciones iniciada a principios del siglo XX y hasta las décadas de 1920 y 1930. Incluso la introducción de escritores como Azorín en la literatura china estaba estrechamente relacionada con esta línea de traducción de “literatura de naciones débiles”. Las obras de Baroja fueron, así, uno de los representantes más importantes dentro de esta corriente de traducción.

4. LA INSPIRACIÓN DE BAROJA EN SHEN YANBING

En el tercer número de 1923 de *Novelas mensuales*, Shen Yanbing mencionó *Memorias de un hombre de acción* (1912-1934). Al final de la reseña del cuarto número del mismo año, también enumeró varias obras de Baroja disponibles en versión inglesa, incluyendo *La busca* (1904), *César o nada* (1910), *La ciudad de la niebla* (1909) y *Juventud, egolatría* (1917). Entre ellas, *La busca* y *César o nada* pertenecen a las series de trilogías de Baroja: *La lucha por la vida* y *Las ciudades*. Al hablar de la trilogía, no se puede dejar de mencionar las obras representativas de Mao Dun: la trilogía *Erosión: Desilusión* (1927), *Turbación*

(1928), *Búsqueda* (1928) y la trilogía de *Temática rural*: *Gusanos de primavera* (1932), *Cosecha de otoño* (1933), *Invierno Tardío* (1933).

Aunque esta forma de creación literaria no fue inventada por Baroja, Shen muy probablemente se inspiró en él. Tanto *Desilusión* como *La busca* relatan historias de esperanzas frustradas, pero ambas están arraigadas en contextos sociales concretos: china y española, respectivamente. *Desilusión* describe a un joven intelectual de pequeña burguesía, educado y sensible, que se enfrenta a la brecha entre ideales y realidad, sintiéndose desilusionado por la revolución y el amor; esta desilusión se sitúa en un plano espiritual. *La busca*, por su parte, retrata a un joven de clase baja que, enfrentado a problemas de subsistencia, se mueve en los límites de la moral; aquí, la desilusión se centra en el plano de la supervivencia.

Aunque Baroja adquirió un matiz más revolucionario en China, Shen también percibió su valor literario único. Shen valoraba que Baroja lograra un equilibrio entre el naturalismo y la expresión artística, observando con calma en lugar de revelar con indiferencia. Esto siempre fue una característica de la creación de Shen. Él buscaba la fusión entre pensamiento y arte, con un poder de influencia sutil y gradual. Por ejemplo, cuando la señora Jing suspira por desilusión, también puede comprender profundamente la difícil situación de los intelectuales durante la revolución. Cuando los lectores sienten compasión por la familia de Lao Tongbao, aceptan de manera tácita la realidad histórica de la quiebra económica rural en China en los años treinta.

En cuanto a la creación de personajes, Shen enfatizaba especialmente el “descubrimiento” más que la “invención” de Baroja. Sus personajes se inspiran en la realidad y, mediante descripciones detalladas, revelan su compleja situación social. Baroja suele insinuar que la vida degradada de los personajes de las clases bajas no es consecuencia de su naturaleza, sino producto de las circunstancias. Esta “complejidad de los personajes” es precisamente la concepción creativa que Shen admiraba, y él mismo empleó técnicas similares en sus obras. En *Gusanos de primavera*, Lao Tongbao es obstinado y supersticioso, pero la raíz de su tragedia se encuentra en la agresión económica imperialista y la quiebra rural; en *La tienda de la familia Lin*, el señor Lin es astuto y logra evadir sus deudas, pero los lectores aún sienten simpatía por él, porque también es una víctima “forzada por el entorno”.

5. CONCLUSIONES

La atención inicial de Shen Yanbing a Baroja fue el resultado de múltiples factores. En primer lugar, debido a la similitud en los contextos históricos entre la “Generación del 98” y el Movimiento de la Nueva cultura, Shen construyó en China la imagen de Baroja como un guerrero literario y destructor de ídolos. En segundo lugar, las obras de Baroja cumplían con los criterios de selección de la Sociedad de Estudios Literarios: desde la perspectiva de la literatura mundial, del lugar de Baroja en la literatura española y de su inspiración para la literatura china, Baroja era un escritor de alta calidad. Al mismo tiempo, sus obras coincidían con el interés de *Novelas mensuales* por el naturalismo, y los escritores chinos podían percibir la singularidad del naturalismo de Baroja: algunos lo comparaban con Zola, pero consideraban que Baroja lo superaba artísticamente, reflejando también una interpretación ampliada del naturalismo en China.

Además, los lectores chinos veían la literatura de Baroja como “literatura de naciones pequeñas y oprimidas”, lo cual estaba relacionado tanto con contextos históricos similares a los de China como con la menor influencia económica y cultural de España frente a Inglaterra, Francia y Alemania a principios del siglo XX. Por último, incluso cuando Shen adaptó a Baroja al contexto chino, no ignoró su valor literario intrínseco. Baroja era un escritor realista y humanista, una categorización que, aunque apreciada en la escena literaria china de la época, se correspondía plenamente con su espíritu creativo. Shen enfatizó especialmente la técnica de Baroja en la creación de personajes: descubría a los personajes en la realidad y prestaba atención a la opresión y el impacto del entorno sobre las personas. Por lo tanto, la atención de Shen a Baroja se debe tanto a la resonancia con su época y los principios literarios como al reconocimiento de su valor artístico único.

REFERENCIAS

Baroja, P. (1972). *La busca*. Madrid: Caro Raggio.

“Ejemplos de edición de la colección de la Sociedad de Estudios Literarios”. (2025, mayo). *Diario de Actualidades*, 4.

- Liu, Q. Y. (2009). *Un estudio sobre la modernidad de las novelas traducidas en la Revista de Novelas (1921-1931)* [Tesis doctoral, Universidad Normal del Este de China].
- Mao, D. (2018). *Desilusión*. Madrid: Siglo XXI.
- Mao, D. (trad.). (1929). *El hombre de nieve*. Shanghái: Editorial Kai Ming.
- Shen, Y. B. (1923a). “Noticias del mundo literario (166): situación reciente de la literatura española”. *Revista de Novelas*, 14(4).
- Shen, Y. B. (1923b). “El novelista moderno español Baroja”. *Revista de Novelas*, 14(5), 1-5.
- Song, B. H. (2003). *La traducción de la literatura de minorías y la conciencia nacional en la literatura china del siglo XX* [Tesis doctoral, Universidad de Fudan].
- Song, B. H. (2007). *La literatura de las minorías en China*. Nankín: Editorial de la Universidad de Nankín.
- Xu, X. C. (1929). “Veinte años de literatura española”. *Revista de Novelas*, 20(7), 1111-1119.
- Zhou, Z. R. (2010). “Las exigencias de la nueva literatura”. En Z. F. Jia, X. L. Su, Y. T. Liu, C. D. Zhou, & Y. Z. Li (eds.), *Materiales de la Sociedad de Estudios Literarios* (vol. I, pp. 53-56). Editorial de Propiedad Intelectual.

«La imagen cultural española a través de sus textos literarios
en la clase de *ELE* en EE.UU.».

Iván A. Sanchís Pedregosa

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 131-146

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.62/31>

LA IMAGEN CULTURAL ESPAÑOLA A TRAVÉS DE SUS TEXTOS LITERARIOS EN LA CLASE DE *ELE* EN EE. UU.

IVÁN A. SANCHÍS PEDREGOSA

Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Existe un halo de identidad en todo lo que escribimos. Tendemos a pensar que la literatura se construye a través de la lengua, aunque uno podría pensar mejor que es la lengua la que se construye a través de su literatura. Las expresiones culturales de los hablantes comparten ciertos elementos comunes que conforman una cosmovisión y van creando una imagen que se proyecta hacia afuera a la vez que nos identifica junto a nuestra lengua. Pero ¿cómo nos identificamos y cómo nos identifican según nuestras muestras culturales, nuestros relatos y narrativas, en definitiva, nuestro discurso? La literatura es (o ha sido a lo largo de la historia), posiblemente, uno de los mayores rasgos de identidad cultural de cada pueblo, o, cuando menos, la forma más efectiva de preservación y transmisión de la idiosincrasia porque su soporte es la lengua.

En el seno de las actividades transatlánticas de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE)¹ desde España hacia toda América a principios del siglo XX,

¹ La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas se creó en 1907 para la promoción e internacionalización de la investigación y la educación científica en

había una persona que vio con mucha claridad el poder que tenía la selección de contenidos textuales y la promoción de nuestra literatura como expresión máxima de identidad en la creciente práctica de la enseñanza de español en EE. UU., debido al previo impulso del hispanismo como disciplina académica. Esta persona era Federico de Onís Sánchez. Discípulo de Miguel de Unamuno y Menéndez Pelayo, colaborador de Tomás Navarro Tomás, Américo Castro y un largo elenco de intelectuales españoles ilustres, Onís destacó por prestar atención a cómo se veía la literatura y la cultura española en los Estados Unidos durante un periodo decisivo para la geopolítica mundial como fue la primera mitad del siglo XX.

Hay una cuestión muy importante en el asunto de la imagen cultural española y su literatura, que cobra absoluto protagonismo en este país. Muchos de los primeros textos de la literatura norteamericana tratan sobre nuestra cultura. Es importante tener en cuenta que, cuando la literatura norteamericana nace, como tal, la mayor parte de la historia de América estaba escrita en español. Es por ello que Thomas Jefferson, en una carta a su sobrino, lo alienta a aprender español y le manda una edición de *El Quijote*. Se comienza a forjar, por tanto, un mito cultural, sobre todo en el contexto literario. Washington Irving, considerado padre de la literatura norteamericana, basaba gran parte de sus textos en leyendas e historias de España. El bandolero, la enorme influencia árabe, el romanticismo liberal y el carácter de las gentes hispanas sirvieron al autor para crear sus obras llenas de exotismo para el público norteamericano de origen anglosajón, en su mayoría. Su famosa obra *Tales of the Alhambra* abrió una de las primeras, y más influyentes, ventanas hacia nuestra cultura. Sus viajes y su puesto diplomático en España proporcionaron una gran influencia en sus obras y en su comprensión de las identidades ibéricas. Aunque no fue Irving, el único intelectual responsable de acercar a los estadounidenses a nuestra cultura (Williams, 1957). William H. Prescott,² George Ticknor, H. W. Longfellow y un gran grupo de intelectuales y académicos llevaron a sus lectores a viajar mentalmente a la España romántica y a la España colonial, forjando varios mitos sobre una cultura que llegaría

España. Santiago Ramón y Cajal fue su presidente desde su fundación hasta 1934, año de su muerte.

² Prescott, junto a otros historiadores, avivó la imagen de la España festiva, heroica, amable y jovial, junto a los logros internacionales.

incluso hasta los integrantes de la generación perdida con las obras de E. Hemingway, H. Faulkner, por mencionar algunos. La literatura se convertía en un vehículo de acercamiento a la cultura e historia de España en todas sus proyecciones globales, pero sobre todo hacia América (Naranjo *et al.*, 2002, pp. 146-147). Aunque no todos los hispanistas sentían amor por nuestra cultura y los motivos de aproximación a nuestra cultura pueden variar en intenciones.

A su vez, a principios del siglo XX, los programas de español crecían en Estados Unidos, aprovechando el vacío que dejaba el previo interés por la lengua alemana debido al bloqueo total causado por el rechazo a todo lo alemán durante la guerra mundial. Los factores que impulsaron este interés en nuestra cultura, forjando una imagen de España y sus proyecciones culturales internacionales, que ya tenía su semilla en los primeros textos literarios estadounidenses, eran de distinta índole.

A finales del siglo XIX, España vivió un acontecimiento trascendental con la pérdida de sus últimas colonias en 1898, un proceso en el que Estados Unidos desempeñó un papel protagonista. Estos sucesos, entre los que se incluyen el apoyo a las independencias, la pérdida de los territorios de Texas y México – que culminaron con la guerra contra Cuba, la cesión de Puerto Rico y la guerra hispano-norteamericana– marcaron el inicio de unas relaciones políticas y comerciales más estrechas entre los Estados Unidos y los países del continente de herencia hispánica. Pocos años después, en mayo de 1904, Archer Milton Huntington fundó en Nueva York la *Hispanic Society of America*, el primer museo-institución dedicado por completo a una sola cultura. Este hecho representó un hito en la proyección y reconocimiento internacional del legado hispánico. Paralelamente, en España, se gestaban también proyectos de gran relevancia para el intercambio científico y cultural. En enero de 1907 comenzó la actividad de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) en Madrid, que buscaba fomentar la cooperación intelectual más allá de las fronteras peninsulares, especialmente hacia las nuevas naciones americanas. Poco después, en octubre de 1910, se inauguró la Residencia de Estudiantes, concebida como un espacio de acogida y promoción de la colaboración académica y cultural con el exterior. Ese mismo año nació también el Centro de Estudios Históricos (CEH), reforzando la investigación y la proyección cultural del país con sedes que se irían extendiendo por América. Todas estas

eran pruebas del esfuerzo liberal por abrirse cultural y científicamente hacia afuera y mantener el legado cultural hispano a nivel global.

Siguiendo en el plano internacional, otro hecho decisivo fue la apertura del Canal de Panamá en 1914, que impulsó de manera significativa el comercio y las comunicaciones mundiales, pero sobre todo de los Estados Unidos con la América hispana. Ese mismo año, sin embargo, estalló la Primera Guerra Mundial, un conflicto que, como se ha apuntado anteriormente, supuso el bloqueo y rechazo generalizado de la cultura alemana por parte de Estados Unidos y otros países aliados. Esta circunstancia abrió un espacio que, por necesidades comerciales, principalmente, fue rápidamente ocupado por la lengua y las culturas hispánicas, que salieron aparentemente beneficiadas al ganar mayor visibilidad e influencia a nivel académico y social.

En este contexto de apertura, en 1916 la Universidad de Columbia de Nueva York invitó a Federico de Onís para organizar los estudios de español, hecho que marcó el inicio de su destacada labor profesional en América. Poco después, en diciembre de 1917, se fundó la *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* (AATSP)³, la primera asociación de este tipo en Estados Unidos, que comenzó como un proyecto centrado en la enseñanza del español y que más adelante integró también el portugués.

Finalmente, un episodio determinante llegó con el estallido de la Guerra Civil española en 1936, un conflicto que obligó al exilio a numerosos autores e intelectuales y que supuso un duro golpe para las instituciones culturales que habían florecido en las décadas anteriores, como la JAE, el CEH y la Residencia de Estudiantes, truncando gran parte de la labor que se venía desarrollando en el ámbito científico y cultural. Onís ayudó a muchos de sus colegas a establecerse, no solo en los Estados Unidos, sino también a lo largo y ancho del continente gracias a su nutrida red de contactos.⁴ Este exilio de intelectuales (de corte liberal en su gran mayoría) contribuyó, en gran medida a que la cultura española siguiera propagándose.

En medio de estas circunstancias globales, Federico de Onís fue comisionado por la JAE en 1916 a causa de la invitación de la Universidad de Columbia,

³ La asociación se dedicó al español en sus primeros años, incluyendo el portugués poco después.

⁴ Ver *Federico de Onís: cartas con el exilio*, de Matilde Albert Robatto (2003).

en la vibrante ciudad de Nueva York. Poco después decidiría establecerse en dicha ciudad para poder acometer una de las gestas académicas más importantes para la universalización de nuestra literatura. El profesor comenzó un proyecto de puesta en valor de la literatura española e hispanoamericana y supo hilar bien sus acciones para contrarrestar (no sin dificultades) el imparable impulso del panamericanismo y la doctrina Monroe que se cernía, desde hacía ya mucho tiempo, sobre las culturas hispánicas bajo el manto etéreo de la famosa leyenda negra española.

El salmantino comprendió que el verdadero campo de acción para trabajar en favor de la cultura, la literatura y, en definitiva, de la imagen de España, se encontraba fuera de sus fronteras. El país luchaba por desprenderse de la sombra de esta leyenda negra, alimentada por la doctrina Monroe y más tarde reinterpretada en teorías sociales como el “paradigma Prescott”, formulado por el hispanista Richard Kagan en *Spain in America. The Origins of Hispanism in the United States* (2002). Aunque la meta inicial de aquellos estudiosos norteamericanos del mundo hispánico era conocer sus culturas a través de la historia y poder seguir encontrando puntos de influencia y aproximación comercial, lo cierto es que su acercamiento científico estuvo acompañado también de una cierta admiración hacia lo español. De este modo, al profundizar en los orígenes de la hispanidad, muchas de las diferencias entre ambas sociedades se suavizaban. Un ejemplo de ello se encuentra en el análisis que Kagan dedica en uno de sus capítulos al mencionado “paradigma Prescott”, donde expone con claridad la tensión entre la pujanza de la sociedad estadounidense y la decadencia internacional del Imperio español, al tiempo que revisa la influencia de la obra de William Prescott en la historiografía sobre España y en la percepción histórica que se ha mantenido hasta hoy.

En esta línea, Miguel de Unamuno, maestro de Onís, sostenía que era en los Estados Unidos donde se estudiaban con mayor rigor los asuntos relacionados con España. Probablemente animado por esta perspectiva, el salmantino orientó su carrera hacia América, lo que le permitió vincularse con los discípulos de los grandes pioneros del hispanismo norteamericano, como Prescott, Ticknor, Irving y Longfellow. Su caso resulta especialmente singular en el ámbito académico, pues, a diferencia de otros intelectuales, Onís fue uno de los pocos españoles capaces de analizar la cultura hispánica desde la

perspectiva exterior, a través de la mirada estadounidense, sin dejarse arrastrar por las corrientes dominantes de la intelectualidad nacional de su tiempo. Más aún, destacó por su firme defensa de la lengua, la literatura, la identidad y la riqueza cultural hispánica en todas sus dimensiones americanas, sustentando siempre sus ideas en sólidos argumentos (Kagan, 2002). En palabras del propio Onís en su obra *España en América* (1968):

Entonces⁵ empezó a desarrollarse, como una fiebre colectiva, el ansia de conocer el español y todo lo referente a los pueblos donde el español se habla. El español era el instrumento para entenderse con ellos y con ellos comerciar. Pero comerciar, si ha de hacerse bien, es una actividad difícil: no basta con conocer la lengua; hay que conocer a los hombres que la hablan, sus gustos, su carácter, sus costumbres, su psicología, sus ideales; para lograrlo hay que conocer su historia, su geografía, su literatura, su arte. Los pueblos hispanoamericanos son hijos de España: hay, pues, que ir a la fuente y conocer España. De todo este rodeo es capaz la mente norteamericana cuando quiere orientarse seriamente para la acción y esta es la razón de su éxito y eficacia. Ahora tenéis explicado por qué desde 1916 el estudio del español creció en proporciones de cantidad y rapidez que no pueden medirse con las medidas que estamos habituados en Europa. Las Universidades vieron llegar millares de estudiantes a sus clases de español; las escuelas, centenares de millares. Y he aquí cómo esta corriente popular que buscaba el español como instrumento de comercio y enriquecimiento, vino a encontrarse con aquella otra corriente antigua, selecta y desinteresada, formada por especialistas, escritores, artistas, por estudiosos o enamorados del alma española. Ambas corrientes, aunque tan diferentes en origen y en naturaleza, se han hermanado bien y se han fecundado mutuamente. Gracias a la existencia de una escuela de filólogos y críticos especialistas en español, ha sido posible encauzar y dirigir el movimiento popular que irrumpió tan de súbito y con tanta fuerza; han podido formarse rápidamente, improvisarse, diríamos, los maestros que para tantos estudiantes se requerían; se han escrito los libros necesarios para la enseñanza; se ha creado por medio de conferencias, artículos y libros una conciencia pública de la significación de todo este movimiento. Como yo llegué aquí justamente en 1916, he podido asistir al desarrollo de todas estas actividades desde mi puesto en la Universidad de Columbia, que es quizá el mejor situado de los

⁵ En 1916, en los inicios de la primera guerra mundial.

Estados Unidos para poder abarcar un hecho social de tal magnitud e interés, y que, por otra parte, me tocaba a mí tan de cerca.

Esta cita, a pesar de su extensión, resume la raíz de los diversos planes de acción de Onís al llegar a los Estados Unidos, aunque él ya intuía todo esto desde Salamanca. Tanto la obra de Onís *España en América* (1968), como la obra de Consuelo Naranjo *et al. Los lazos de la cultura* (2002), junto a la de R. Kagan (2002), ofrecen amplia y detallada información sobre el entorno institucional, académico e intelectual que facilitó la promoción editorial y académica de la literatura española —especialmente en el ámbito de la enseñanza de español como segunda lengua en los Estados Unidos.

Su trabajo con las editoriales norteamericanas fue decisivo. Debido al prestigio del profesor Onís, estas confiaban ciegamente en su criterio, dándole libertad para elegir obras y autores que fueran editados en versiones didácticas para la enseñanza de la lengua (con introducción, glosario, actividades, explicaciones gramaticales, etc.) que posteriormente serían usadas en las escuelas y universidades de casi todo el país.⁶ La misma confianza le era otorgada por los autores españoles que veían en él una oportunidad para promocionar sus trabajos, como podemos comprobar en las siguientes citas (Naranjo *et al.*, 2002, pp. 168, 169):

Conocedor de la sociedad y la mentalidad norteamericana, Onís le recomendó a Valle-Inclán que enviara cuentos con argumentos excitantes, siempre que no hiriesen los convencionalismos sexuales y religiosos americanos.

(...)

Por otra parte, Onís le comentaba el proyecto que le había encargado la editorial *D.C. Heath and Company*, referente a la serie *Contemporary Spanish Texts*, y sus deseos de incluir *La cabeza del Dragón* de Vallé-Inclán, por ser la más apropiada para niños.

La labor de Onís no era solo editorial. Su visión era más global. La gesta de la introducción de nuestra cultura en los EE. UU. consistía (o recaía) sobre un gran entramado de visitas e intercambio de profesores, escritores e

⁶ No menor es su labor de promoción e intervención en traducciones de obras literarias españolas. Trabajo que realizaba, principalmente, su segunda esposa, Harriet Wishnieff, bajo la supervisión del profesor Onís y gracias, en gran parte, a los contactos que este tenía en el ámbito académico y editorial.

intelectuales por todo el continente. Él era el enlace de la JAE al otro lado del atlántico desde donde usaba sus contactos para acometer su proyecto de promoción de la imagen cultural española en todos los lugares posibles.

El mismísimo Federico García Lorca fue recibido por nuestro profesor en su casa en Nueva York durante su periplo americano. La relación entre ambos se estrechó hasta tal punto que este apadrinó a su hijo, Juan de Onís. Compartían la misma filosofía de lucha contra el aislamiento y el sentir de que la única manera de poder elevar el ánimo de los españoles y su imagen era salir del mal del aislacionismo y dar a conocer la verdadera historia, cultura y costumbres hispanas. La célebre afirmación atribuida a Federico García Lorca “El español que no ha estado en América no sabe qué es España” encierra la convicción de que la identidad española solo puede comprenderse en toda su dimensión a través de su vínculo con América. Desde esta perspectiva, Lorca, junto a Onís, plantea que la historia, la cultura y la lengua compartidas con el continente americano constituyen un reflejo esencial para redescubrir España a través de su literatura, también de ultramar. De hecho, al observar las expresiones culturales de los pueblos latinoamericanos, el viajero español encuentra rasgos propios que en su tierra se han desvanecido o dejado de valorar, recuperando así una visión más plena de lo que significa ser español. Vicente Blasco Ibáñez deja clara muestra de ello en su obra *Vistas Sudamericanas* (1902), donde recoge sus impresiones sobre estas regiones y reflexiona sobre sus muestras culturales. Esta obra sería editada con fines didácticos por Carolina Marcial Dorado y publicada en Estados Unidos por la editorial *Ginn* en 1920. En este sentido, Es importante mencionar la concepción centrífuga de la cultura española que Onís tenía, ya desde sus comienzos como filólogo y académico, cuando todavía no había salido de España (Onís, 1968).

Ya que la difusión de la literatura española e hispanoamericana contemporánea fue, desde un principio, uno de sus objetivos prioritarios, la relación epistolar con sus colegas y amigos, además de mantener los lazos afectivos, facilitaba el proceso de las invitaciones a dar conferencias, así como el de las ediciones y traducciones de las obras de algunos de estos escritores y sus correspondientes permisos. (Naranjo *et al.*, 2002, p. 242)

Además, Onís tenía contacto directo con la *Hispanic Society*, la *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* y participaba activamente en los

eventos del Instituto de las Españas de la ciudad de Nueva York. Su prestigio le precedía y, en todas partes era recibido con respeto y admiración.

En 1925 su amigo y colega Antonio S. Pedreira, en una entrevista que le hace para el periódico puertorriqueño *El Mundo*, al responderle Onís a su pregunta sobre su permanencia en Estados Unidos, señalando lo siguiente: «... Aquí nuestra lengua, nuestra literatura, nuestro arte, nuestros valores intelectuales necesitaban de gente preparada para su propagación, y era un deber patriótico de todo buen español cooperar en tan magna empresa». (Naranjo *et al.*, 2002, p. 265)

OBJETIVOS PRINCIPALES

En tales circunstancias, y ya para esas fechas (1925), el profesor Onís había avanzado mucho en la divulgación de una imagen más positiva de la cultura española en los Estados Unidos. Hace unos 5 años publiqué un listado de las obras literarias publicadas en los Estados Unidos con fines didácticos de la lengua española (Sanchís, 2021b). Este listado está disponible en el Observatorio de la lengua y las culturas hispánicas del Instituto Cervantes en Harvard.⁷ Los objetivos, entonces, eran claros y se tratarán de analizar a través de una serie de preguntas fundamentales.

¿Existe un canon instrumental (divergente del convencional) para su uso en ELE en los Estados Unidos reconocible por la comunidad científica y docente en la época comprendida entre 1890 y 1936? ¿Cómo afecta este canon a la recepción de la cultura española en los Estados Unidos y a la imagen de España en general?

¿Se han podido o se podrían manipular estos contenidos para limpiar o hacer más notoria la cultura o la imagen de España a ojos extranjeros? ¿Cómo han afectado en este sentido?

Efectivamente, el entramado editorial generado en aquella época entorno a las ediciones literarias didácticas optó por obras y autores que divergían del

⁷ Dicho listado es fruto de mis investigaciones doctorales en las que se profundiza sobre las características de estas obras, usos y posible influencia. Un tema que debe seguir siendo observado debido a su impacto didáctico y cultural (Sanchís, 2021a). El impacto sobre nuestra imagen es una de las consecuencias más importantes del uso de estos materiales.

canon convencional manejado por la crítica literaria tradicional. Más allá del interés puramente filológico sobre la literatura española e hispanoamericana, existía la necesidad de material didáctico cultural de calidad y afín a los gustos y preferencias estadounidenses. Además, se hacía necesario que los textos tuvieran ciertas características de facilidad de comprensión y brevedad, por motivos meramente prácticos.

Las obras se presentan como un vehículo que otorga un valor positivo a la historia y la cultura española, ya sea a través de una representación ética y elogiosa de sus personajes, o bien defendiendo posturas liberales expresadas por algunos de sus autores o protagonistas. Esta última dimensión resulta especialmente atractiva en contextos como el de los Estados Unidos, donde se valora en contraste con el peso del conservadurismo y el fanatismo religioso tan denostado. Asimismo, las obras logran cautivar a sus lectores al responder satisfactoriamente a su horizonte de expectativas, ofreciendo una lectura sugerente y estimulante (a su medida).

En otro ámbito, aparece el regionalismo, entendido como una exaltación de los valores locales vinculados a la vida cotidiana, al costumbrismo y a una visión idealizada de la sociedad española. Esta perspectiva refleja con fidelidad la concepción centrífuga que Onís atribuía al devenir histórico, cultural y social de España y su forma de proyectarse hacia el exterior. Un aspecto atractivo lo constituye sin duda el andalucismo, que destaca como una de las facetas culturales españolas de mayor proyección internacional. Su asociación con estereotipos ampliamente reconocibles —como el flamenco, el arte o la relevancia histórica de ciudades como Sevilla, Córdoba o Granada— lo convierte en un fortísimo referente de la identidad española en el exterior. Además, su influencia se percibe en la expansión de la lengua en América, nutrida de expresiones populares y rasgos fonéticos propios de esta región. Aunque se trata de un regionalismo, su importancia es singular, ya que se ha consolidado como uno de los estereotipos más arraigados y exportables de la imagen de España.

Conviene señalar, no obstante, que los criterios de elección de estos materiales no siempre son plenamente compatibles entre sí. En ocasiones pueden entrar en contradicción o quedar subordinados a la primacía de otros aspectos. Así ocurre, por ejemplo, en *Juanita la Larga* (1896) de Juan Valera, donde la extensión de la obra podría considerarse excesiva según las

preferencias de los profesores y las editoriales enfocadas en esta área, pero resulta comprensible a la luz de la relevancia de su temática. En consecuencia, no se trata de pautas excluyentes, sino de criterios que se tuvieron presentes de manera flexible.

La valentía y la nobleza han sido tradicionalmente reconocidas como cualidades admiradas del carácter español. Aunque en ocasiones se asocian con posturas conservadoras, hispanistas como Longfellow o Irving las interpretaron como virtudes dignas de aprecio y respeto. En este sentido, la combinación de valores que se encuentran entre el coraje y la nobleza de espíritu aparece en la literatura seleccionada para la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE) en los Estados Unidos como un rasgo positivo y representativo de la identidad hispana. Del mismo modo, la imagen de una España romántica se configura como uno de los valores más sugerentes para el público extranjero, especialmente el norteamericano. Como se ha apuntado antes, fueron precisamente algunos de los padres de la literatura de este país quienes contribuyeron a destacar esta visión idealizada, hasta convertirla en uno de los principales motivos de interés hacia las culturas hispánicas, con España en el lugar de referencia y emblema.

En relación con el perfil de los autores seleccionados para su inclusión dentro de este canon didáctico, se establecieron varios criterios orientadores. En primer lugar, se valoraba la figura del autor de carácter internacional. Se trata de escritores que, aun empleando la lengua cervantina, poseen un trasfondo cultural cosmopolita o incluso una procedencia foránea. Este rasgo facilita la comprensión de sus obras por parte de los estudiantes de ELE, especialmente cuando el autor demuestra un conocimiento profundo de la cultura meta. Es importante distinguir a estos autores de quienes producen lecturas graduadas con fines *ad hoc* (exclusivamente didácticos y centrados en el uso gramatical de la lengua). En este caso, lo relevante es que la perspectiva internacional del escritor –ya sea por formación, experiencias o cargos diplomáticos– se refleje de manera natural en su obra, lo que favorece su comprensión en contextos culturales amplios. De ahí la abundancia de autores vinculados a la diplomacia o con nexos internacionales, como Blasco Ibáñez, Juan Valera o Juan Eugenio Hartzenbush. En el caso de la edición didáctica de 1920 de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Blasco Ibáñez, su editora, Carolina Marcial Dorado, expresa lo siguiente en el prólogo de la edición:

The first Spanish writer to win a great popular success in the United States has done so because he has something to say that is of interest to the general public and because he knows how to say it. Among the many phases of life that Blasco Ibáñez has treated in his voluminous writings, one that should have especial interest for the American people is that of South America, which he knows almost as well as his native land. He understands its people as only a Spaniard can, he portrays its life with the sure touch of a genius, and in many powerful chapters he interprets its message to the world. It seems therefore especially appropriate to bring together some of these chapters in a form that will make them accessible to students of Spanish. It is most fortunate that the author himself has been in the United States while the book has been under preparation, and, because of his interest in increasing the good feeling between North and South America, has been willing to add some entirely new chapters of very practical value to the American student. (1920, p. V).

Por otro lado, se contempla a aquellos autores relevantes para la enseñanza del español en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX. Algunos de los cuales dedicaron parte de su labor profesional a la difusión de la lengua y la cultura españolas en el ámbito académico americano, ya fuera mediante docencia, conferencias o promoción cultural organizada en torno a instituciones como la JAE y en colaboración con Onís. Su proyección internacional resultó decisiva para consolidar su presencia en este canon didáctico-literario, favorecida además por la crítica textual de la época.

Por supuesto, el hecho de que los autores pertenezcan al canon literario tradicional es un rasgo de prestigio, pero este aspecto plantea un dilema, ya que su adaptación al ámbito de ELE no siempre resulta viable por la dificultad de ciertos textos, su léxico y el lenguaje arcaico de algunas obras de los prolíficos y ultra valorados Siglos de Oro, por ejemplo. Precisamente aquí se sitúa uno de los puntos clave de este asunto: la ausencia de correspondencia entre el canon literario convencional y el canon didáctico configurado para la enseñanza del español. No obstante, la inclusión de estos autores sigue siendo

frecuente, incluso a día de hoy, dado que sus obras representan de manera emblemática la cultura española. Ahora bien, en muchos casos no se recurre a sus grandes obras maestras, sino a textos de menor relevancia artística, pero más accesibles para un entorno pedagógico. Así, se producen situaciones como la presencia de Galdós en el corpus analizado, aunque no con sus obras canónicas como *Los episodios nacionales* (1872-1912), sino con títulos secundarios de mayor aplicabilidad didáctica como *Electra* (1901), obra de teatro polémica y muy criticada en su época.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Por supuesto, el ámbito de la economía, las relaciones diplomáticas, la imparcialidad en las guerras mundiales por parte de España y otros muchos factores, han influido en nuestra proyección e imagen en el exterior. No obstante, a pesar de que existen muchos mecanismos para la promoción cultural española, resulta evidente que la literatura ha forjado unos cimientos muy sólidos sobre los que, inevitablemente, se han ido construyendo las diferentes imágenes que conforman la percepción de nuestra identidad cultural. Claramente, La colección pictórica de Joaquín Sorolla, Visiones de España, expuesta en la Hispanic Society de Nueva York por encargo del señor Huntington, ha ofrecido, de forma coetánea, un soporte visual a estos textos literarios.

En el ámbito de la enseñanza del español como lengua extranjera en los Estados Unidos, las obras literarias con fines didácticos han configurado un canon propio que se aparta del modelo tradicional. Este corpus no solo cumple una función pedagógica, sino que también contribuye a moldear la percepción cultural de España en el contexto norteamericano.

La selección de textos, en conjunto con diversas iniciativas culturales, ha favorecido una imagen renovada y positiva de España, que contrasta con la visión distorsionada heredada del mito de la “leyenda negra.” Este giro se observa, por ejemplo, en el uso intencional de la edición literaria con propósitos educativos, tal como revelan los intercambios epistolares entre escritores y Federico de Onís (Albert, 2003). Dichas prácticas facilitaron que la cultura española fuera recibida sin el peso de prejuicios infundados y estereotipos simplificadores, permitiendo un acercamiento más fiel a la

realidad cultural del país con obras pertenecientes al naturalismo y al realismo literario.

Asimismo, la articulación entre crítica textual y didáctica de lenguas demuestra que es posible elaborar materiales de alta calidad que superen la mera enseñanza gramatical. El objetivo no debería ser solo enseñar lenguas, sino también transmitir la identidad de las civilizaciones que las hablan, con toda la fuerza y riqueza que ello implica.

En este proceso, la figura de Federico de Onís emerge como un actor fundamental. Su labor académica y diplomática resultó decisiva para afianzar la proyección hispánica en los Estados Unidos, incluso en un periodo marcado por tensiones políticas y culturales. Sin su papel mediador –discreto, pero determinante–, las relaciones bilaterales habrían podido desarrollarse en un marco mucho menos favorable.

Profundizar en el estudio de la actividad de Onís en suelo estadounidense es crucial para comprender como se forjan las distintas imágenes que de España y los países de habla hispana se tienen en el exterior. El propio Onís, entre otros autores como Rafael Altamira, dedicó muchos de sus estudios a analizar la proyección de nuestros rasgos culturales y costumbres en el continente americano. Explorar con mayor detalle su labor contribuiría a una comprensión más completa de las dinámicas culturales y de las tensiones que marcaron las relaciones anglo-hispanas a lo largo del siglo XX.

España es el destino lingüístico y cultural por excelencia para miles de estudiantes que viajan en busca de esa España festiva, despreocupada y jovial que contrasta con la austeridad de sus lugares de origen, en muchos casos. Cada uno de estos estudiantes o visitantes se lleva consigo la imagen que más le gusta, pero esta es la más popular. Quizá no todos consigan llevarse esa experiencia, pero pueden pensar que, simplemente, han tenido mala suerte. Existen cientos de programas de turismo lingüístico en numerosas ciudades de España y la mayoría de los estudiantes de español siguen siendo de origen estadounidense. Asunto que contrasta con el número, bastante inferior, de programas en países hispanoamericanos, a pesar de su cercanía con los Estados Unidos. Llama poderosamente la atención la poca oferta en el país más cercano: México. País que se caracteriza por ostentar el protagonismo de la lengua española en la actualidad con unos 130 millones de hispanohablantes

a los que habría que añadir los exiliados a los estados Unidos. En definitiva, la atracción hacia España, frente a otros países de habla hispana, parece tener origen en esta labor de promoción de nuestra literatura y cultura en el ámbito académico estadounidense de principios del siglo pasado. Observar la evolución de estas imágenes nos ayuda a comprender cómo cuidarlas y mantener el equilibrio del prestigio cultural del que se goza.

REFERENCIAS

- Albert Robatto, M. (2003). *Federico de Onís: cartas con el exilio*. S. l.: Edicios de Castro.
- Boyd, C. P. (2002). “La imagen de España y los españoles en los Estados Unidos de América”. *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 22, 317-328.
- Hickling Prescott, W. (1883). *History of the Reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic Kings of Spain*. Philadelphia: Lippincott.
- Juderías y Loyot, J. (1914). *La leyenda negra: estudio acerca del concepto de España en el extranjero*. Madrid: Editora Nacional.
- Kagan, R. L. (2002). *Spain in America: The origins of Hispanism in the United States*. Illinois: University of Illinois Press.
- King Arjona, D., & Arjona, J. H. (1939). *A bibliography of textbooks of Spanish published in the United States (1795-1939)*. Ann Arbor: Edwards Brothers.
- Naranjo, C., et al. (2002). *Los lazos de la cultura. Hacia una amistad triangular*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nichols, M. W. (1945). *The history of Spanish and Portuguese teaching in the United States. A handbook of the teaching of Spanish and Portuguese with special reference to Latin America*. Boston.
- Onís, F. de. (1955). “Discurso de apertura de curso de la U. de Salamanca 1920: El español en los EE. UU.”. En *España en América* (pp. 679-702). Madrid: Librería Villegas.
- Sanchís Pedregosa, I. A. (2021a). *La huella literaria en la enseñanza de español en los Estados Unidos*. Enredars-Univ. Pablo de Olavide.
<https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/10514>
- Sanchís Pedregosa, I. A. (2021b). *Catálogo literario de obras hispánicas publicadas para la clase de ELE en los EE. UU. entre 1890 y 1936*. Observatorio de la Lengua Española y las Culturas Hispánicas en Estados Unidos.
<https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/es/contenido/catalogo-literario-de-obras-hispanicas>

Williams, S. T. (1957). *La huella española en la literatura norteamericana* (2 vols.). Madrid: Gredos.

«Literatura de viajes: cartas de un habanero en Inglaterra
en tiempos de la Revolución industrial».

Armando Chávez-Rivera

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 147-167

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmpp.61>

LITERATURA DE VIAJES: CARTAS DE UN HABANERO EN INGLATERRA EN TIEMPOS DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

ARMANDO CHÁVEZ-RIVERA

Academia Norteamericana de la Lengua Española

1. INTRODUCCIÓN⁸

A lo largo de diciembre de 1815 y durante el mes siguiente, un joven y culto habanero recorrió varios parajes ingleses y tomó nota de los instantes memorables. Algunos de esos apuntes alcanzan una tesitura literaria y hasta poética, como cuando confiesa que el fragor de Piccadilly Circus le hizo recordar el rumor del mar en la angosta entrada de la bahía de La Habana. En otros momentos, las comparaciones con la distante Cuba colonial surgieron al contemplar la gran expansión técnica, científica e industrial de Inglaterra. Detallistas y perspicaces, esas cartas merecen ser rescatadas ahora y quedar vindicadas en la historia de los autores nacidos en la isla como hito inaugural de la literatura de viajes.

Dichas páginas fueron impresas bajo seudónimo, como era usual en la época, en *El Observador Habanero* (1820-22), el cual acogió durante un breve período

⁸ Agradezco al Centro John W. Kluge, de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, que me designó académico residente, lo cual me permitió preparar este artículo. Mi agradecimiento además para el Sr. Guido Ambasz, quien durante esa etapa se desempeñó como asistente y se encargó de transcribir las cartas a partir del ejemplar original de *El Observador Habanero* que conserva esa institución.

de libertad de imprenta en la isla a varios de los intelectuales más influyentes de Cuba, entre ellos el presbítero Félix Varela (1788-1853). Algunos de los mejores artículos sobre literatura, economía y ciencia concebidos en La Habana de entonces fueron desplegados en ese periódico quincenal, del cual quedan pocos ejemplares en bibliotecas.

La autoría de las epístolas fue esclarecida mucho después por Antonio Bachiller y Morales (1812-89), padre de la bibliotecología en Cuba y emparentado con el autor: José del Castillo (José de Jesús Castillo y Pérez, Bejucal, La Habana, 1786-La Habana, 1861). Esas misivas llevan el espíritu neoclásico; al mismo tiempo, son de gran relevancia porque –como estimó Vidal Morales y Morales– tuvieron el mérito de ser las primeras de su tipo publicadas en Cuba (5). Durante los preparativos de este artículo, no han sido localizadas otras con fecha anterior ni tampoco, asombrosamente, ningún estudio al respecto.

En verdad, Castillo ha pasado casi inadvertido como autor, probablemente por el cúmulo de labores que desempeñó, sin que la actividad literaria haya sido su prioridad por largo tiempo o el único punto culminante de su quehacer intelectual. Además, los pocos textos que se le atribuyen habrían sido redactados durante la juventud y firmados con seudónimos en publicaciones periódicas, las cuales “por su rareza son difíciles de consultar” (4) –precisó Morales en fecha tan temprana como 1900– y otras que en la actualidad ya están deterioradas.

De todas maneras, este personaje distinguido y con tintes legendarios asoma ocasionalmente en la historia de la capital cubana durante la primera mitad del XIX, siempre vinculado a empeños intelectuales, institucionales y comerciales. Su nombre emerge con brillo, pero queda opacado por otros más prominentes entonces. Tampoco parece haber buscado notoriedad, aunque logró reconocimiento de sus contemporáneos y trató de influir sobre la generación siguiente de intelectuales criollos, la cual se agrupó en torno al crítico, editor y mecenas Domingo del Monte (1804-53).

Hay varias pruebas de la estupenda reputación que Castillo alcanzó en su época. En 1811, a la edad de veinticinco años, fue elegido numerario de la Real Sociedad Patriótica de La Habana (SEAP), foro muy dinámico desde su fundación en 1793. Además, se desenvolvió como regidor del ayuntamiento

habanero durante el Trienio Liberal (1820-23) y prior del tribunal mercantil, y en cargos relacionados con aduanas. Su meritorio cometido propició que lo eligieran diputado a Cortes en 1826, junto a Varela, aunque esas elecciones fueron consideradas defectuosas y quedaron anuladas (Morales 5).

Como otros coterráneos suyos de la misma época, Castillo se declaraba habanero, por su lugar de nacimiento y, a la vez y sin ninguna duda, español, por considerar a Cuba colonial parte de España. En cartas posteriores enviadas a sus allegados (algunas de las mismas firmadas en su hacienda), respaldó intereses de los hacendados de la isla, deseosos de eliminar trabas para el comercio y mantener la mano de obra esclava. Era un liberal con posiciones reformistas y autonomistas, a favor de que Cuba fuera gobernada como provincia española, con representación ante el congreso español y en condiciones similares a las de las otras provincias de la península.

2. ALGUNAS CLAVES DEL CONTEXTO HABANERO DE LAS DÉCADAS DE 1820 Y 1830

La gestión de la SEAP, el período de libertad de imprenta decretado por las Cortes de Cádiz en 1810 y el Trienio Liberal en España fueron propicios en la colonia caribeña para la creación de publicaciones en que diversos grupos expresaron sus intereses políticos y los reclamos de administración más eficiente. Varios de esos periódicos y revistas aunaron a personalidades influyentes de la sociedad habanera, quienes contribuyeron además a compilar información histórica, en un afán concordante con su arraigo al territorio insular y su creciente conciencia de formar parte de una comunidad con identidad propia.

Los aires ilustrados y neoclásicos insuflaban proyectos de criollos notables y se hacían visibles en la élite de la SEAP. Ya desde finales del siglo XVIII, puede observarse en Cuba una preocupación sobre cómo la isla era contemplada desde el espacio metropolitano. Se revelaba el interés por expresar las particularidades del enclave colonial en cuanto a su historia, potencialidades y futuro. Por ende, en La Habana circulaban artículos y discursos que confrontaban las visiones de viajeros y expertos extranjeros sobre Cuba.

La voluntad de compilar información histórica y económica sobre el país contribuyó a dar contorno a la construcción de una imagen de nación y nutrió la búsqueda de otros modelos para la prosperidad local. ¿Qué ha sido Cuba y cuáles son sus potencialidades?, parece imponerse como interrogante que emerge en periódicos locales y discursos de la SEAP, invocando orgullo por la tierra de nacimiento y, en especial, por la estratégica Habana.

Castillo presuntamente prefirió publicar casi siempre sin firma o bajo seudónimo, lo cual provoca ahora incertidumbre para establecer con firmeza la autoría. Participó en dos de las publicaciones más importantes de entonces: fue cofundador de *El Patriota Americano* (1811-12) y redactor de *El Noticioso Mercantil* (1822-32). En el primero, firmaba como *Patriophilus* o *Philopatris* (Morales 5) y fue uno de los tres redactores principales, entre ellos, su fundador: el muy activo Simón Bergaño y Villegas (1781-1828), proveniente de Guatemala, quien vivió en La Habana envuelto en polémicas por sus escritos y confrontaciones con autoridades, en especial, las eclesiásticas.

El Patriota Americano tuvo la voluntad de ofrecer información útil, actualizada y bien ordenada sobre la isla; tal es así que publicó un informe de Alexander von Humboldt, redactado originalmente en español, en el que este evalúa los recursos minerales del cerro de Guanabacoa, cerca de La Habana.⁹ A pesar de sus iniciativas interesantes (como incluir traducciones y resúmenes estadísticos), el periódico dejó de imprimirse por falta de suscriptores. Como explicaron los editores al anunciar la despedida: la ciudad no estaba preparada para esas lecturas.

Por consiguiente, es riesgoso hacer aseveraciones definitivas sobre la vida y la obra de Castillo a causa del escaso material que dejó rubricado. No obstante, sus contemporáneos lo mencionan encomiásticamente, dando cuenta de su buena prosa, sentido del humor y perspicacia. Desde la juventud, Castillo estuvo imbuido en el estudio de idiomas (latín, inglés y francés). Se

⁹ Humboldt redactó en español ese informe en 1804 sobre recursos minerales, el cual dirigió a Salvador José de Muro y Salazar (1755-1813), marqués de Someruelos, gobernador y capitán general de la isla de 1799 a 1812. Años después, Humboldt publicó *Essai politique sur l'île de Cuba* (que pronto fue traducido al español y el inglés), en el cual cita seis veces *El Patriota Americano*, sobre todo en aspectos relativos al comercio de la isla, un rubro que era del dominio de José del Castillo.

distinguía por su gran memoria y conocimiento de obras grecolatinas, neoclásicas y románticas. Era, además, devoto lector de revistas inglesas de política y economía.

Sus intereses se extendían a la lexicografía y preparó un cuaderno manuscrito con lemas relativos a varias disciplinas de las ciencias y las humanidades. Los apuntes que recogió para esas investigaciones revelan la vasta bibliografía que tenía en su poder, en especial de literatura española, libros de consulta y diccionarios, incluyendo los de la Real Academia Española. Atraído por la cultura de Inglaterra, mostró por escrito su deseo de que Cuba transitara el camino de prosperidad económica y libertades que había contemplado allí.

Una de sus vivencias decisivas fue estudiar junto a otros cubanos en el colegio de Santa María, en Baltimore, en los Estados Unidos, en el cual fue alumno notable e impartió elocución. Entonces parecía resuelto a tomar los hábitos religiosos, pero retornó a La Habana debido a las presiones del gobierno colonial. Castillo no pareció profesar la anexión de Cuba al poderoso vecino norteamericano. Tampoco habría sido independentista, al menos durante la juventud. En cambio, su hijo, el escritor José Gabriel del Castillo y Azcárate (1824-1910), sí sostuvo firmes posiciones a favor de la independencia de Cuba, causa que defendió en los Estados Unidos e Inglaterra.

3. ENTRE HABANEROS: CARTAS PARA UN PÚBLICO DE COMPATRIOTAS

Varias obras del siglo XVIII utilizan el motivo del viaje para reflexionar sobre sociedades, entre ellas: *Las cartas persas* (1721), del barón de Montesquieu, y *Cartas marruecas* (1789), de José Cadalso. Probablemente eran lecturas usuales en La Habana bajo los aires del neoclasicismo y, por tanto, Castillo se vale del género epistolar y el tema del viaje para referirse al territorio que visita y, en paralelo, al suyo propio. A través de comparaciones entre habitantes, colectividades y naciones pretende igualmente educar y orientar apelando a la racionalidad.

Es difícil imaginar la existencia de un habanero mejor preparado para escribir literatura de viajes en aquellos años. La etapa de estudios en Baltimore y la guía de profesores provenientes de Francia, miembros de la orden de Saint

Sulpice, le habrían puesto en contacto con el uso cotidiano del latín, el inglés y el francés. Por añadidura, Castillo descendía de una familia con títulos nobiliarios y cuyos miembros ocuparon cargos en la vida colonial. Esta red de vínculos dentro y fuera de Cuba lo ubicaba en una clase privilegiada, con comprensión del mundo político y económico, posición acaudalada y firme solvencia literaria.

Es muy llamativa la presentación encomiástica de *El Observador Habanero* en que, sin mencionar el nombre del autor, lo denomina “un patricio” (4:13) y un viajero “juicioso y sensato” (4:13). Es probable que el nombre del escritor fuera un secreto a voces. Castillo tenía entonces treinta y tres años. Otros elogios sobre sus modales distinguidos, generosidad y tolerancia llegaron mucho después, en su obituario, a cargo del filósofo y educador José de la Luz y Caballero (1800-62), con quien había tenido vínculos durante décadas (Morales 6).

La cuestión del público emerge desde la presentación de las cartas por parte del editor, cuando este da por sentado la existencia de una comunidad identificable de lectores: los nacidos en la misma tierra del autor, concebida esta como La Habana, con su entorno de haciendas y plantaciones. El editor deja entrever la cercanía con los potenciales lectores: “conociendo a los habaneros podremos seguir al viajero en sus observaciones, meditaciones y reflexiones, poniéndonos en un punto de vista desde el cual se descubre todo el campo” (4:13).¹⁰ Es una posición que da cuenta de la existencia de un público con características definidas.

El Observador Habanero coloca un párrafo del editor a modo de prefacio, encabezado como “Viajes originales”. Seguidamente, el conjunto epistolar es desplegado bajo el título “Cartas sobre Inglaterra, Francia y España”, con la precisión: “escritas por los años 1815, 16, 17 y 18”. Las misivas sobre Inglaterra aparecen cada dos semanas, en cuatro números en total, impresos entre el 31 de julio y el 15 de octubre de 1820. Eran insertas en cada ejemplar con el epígrafe “Viajes originales” y al final, entre paréntesis, la advertencia: “se continuarán”. Son diez cartas las que se recuperaron para esta investigación y continúa la búsqueda de las restantes. A lo largo de este

¹⁰ Los fragmentos de *El Observador Habanero* que cito en este artículo mantienen la puntuación original; sin embargo, he reajustado la ortografía a las normas actuales.

artículo se indica entre paréntesis el número de cada ejemplar del cual procede cada fragmento citado y, a continuación, la página del cual fue extraído.

La cuestión relativa a la patria y la presunta identidad personal, conformada en base a los orígenes habaneros, se convierten en clave desde la presentación de las misivas, tanto por el editor como por el presunto viajero. El énfasis del narrador epistolar en que no queden dudas sobre su arraigo a la comunidad y su condición de habanero queda contextualizado con la ambición de sentirse parte de una entidad mayor, la cual define como: los hombres civilizados de cualquier parte del mundo, con apego a la verdad. Tales invocaciones para leer sin prejuicios esas misivas inducen a pensar que tal vez existían estereotipos sobre Inglaterra o quizás sobre las filiaciones políticas del autor mismo, el cual sería muy conocido, aunque no se mencionara su nombre.

La figura del autor y el narrador se funden en esos documentos, estableciendo al respecto una continuidad típica de la literatura de viajes, el género epistolar y el testimonio. En los primeros párrafos, afirma que escribió esos textos “para mi propio uso y recreo” (4:14). No obstante, confiesa que los hizo circular entre amigos, que insistieron en que quedaran impresos, para lo cual —opina— debió cuidar más por “el aliño y la amenidad con que convendría fuesen adornados” (4:14). En esencia, se presenta como quien escribe por gusto personal, pero considera que los textos para publicar deben tener mejor organización y proporcionar entretenimiento.

Esos primeros párrafos tienen un tono de falsa modestia, usual en la retórica decimonónica para excusar supuestas fallas, por ejemplo, que haya repeticiones o “muchos defectos que o por falta de advertencia, o por insuficiencia, no pueda yo evitar” (4:15). En gran medida, es un conjunto epistolar que parece concebido para instruir y, congruentemente, en virtud de esa pretensión didáctica, tal vez tienda a reiteraciones.

El narrador insiste en la breve presentación de dichas páginas en el tema del arraigo a “la patria”; por tanto, en esas líneas se evoca “regresado a mi patria” (4:14), se declara “un habitante del nuevo mundo” (6:19) y se reafirma como “sobre todo un habanero” (6:19), a lo cual agrega además la condición de español. Desde esa perspectiva, que aúna patria, comunidad, “modos habituales de pensar” (4:15) y “preocupaciones nacionales” (4:15), aborda la cuestión de la existencia de *los otros*. Subraya que es una obra en que “a cada

paso se tocan estilos y costumbres de naciones extrañas, con quien rivalizamos en ciertos puntos” (4:15). O sea, alude a valores y costumbres de la sociedad inglesa, pero a la vez comparativamente, de modo directo y en ocasiones implícito, a los de la sociedad habanera.

Semejantes disquisiciones y rodeos en cuanto a la potencial calidad del texto propio, las enseñanzas que este debe dejar y el deseo de causar beneplácito, parecen avanzar hacia una cuestión mucho más decisiva: la necesidad de aceptar los logros de otras culturas y países. Hay una exhortación a que el público pueda sobreponerse a sus preocupaciones y modos tradicionales de pensar para comprender otras realidades e intentar la comprensión de otros hombres como “miembros de la misma familia a que creemos pertenecer” (4:15). Ya desde este preámbulo se hace sentir la voluntad didáctica de propiciar la comprensión del mundo en función del desarrollo y los avances, dejando a un lado estereotipos y prejuicios contra otras naciones.

La voz narrativa adopta una postura de exhortación a la racionalidad e invita a una posición desprejuiciada. Hay una reafirmación del valor de la observación y el estudio para comprender otras realidades. “Esta confusión de mis ideas, nacida de la contrariedad que entre lo que la experiencia me demostraba, y lo que yo antes había leído acerca del influjo que esas circunstancias ejercen” (4:16), explica, cuando subraya que clima, religión y gobierno tienen una gran influencia en el “espíritu, carácter y costumbres de los hombres” (4:16). Trata de destacar la importancia de comprender al ser humano en diferentes contextos y de mantener el afán de aprendizaje a partir de otras culturas y las circunstancias particulares de sus orígenes.

Las definiciones de este preámbulo trascienden la función de exhortar a leer el texto de determinada manera y postulan una posición tolerante y abierta ante el mundo: “en los extranjeros que vi, no vi extranjeros, individuos de otra nación que la mía, *sino hombres*, animales de la misma especie que yo. Ni a sus cosas las consideré con relación a ellos, ni a mí, sino *al hombre*, a quien quería conocer” (4:16). El conjunto epistolar deviene informe de viaje que pudiera haber sido aparentemente redactado en los mismos términos por cualquier intelectual deseoso de entender, con espíritu científico, la condición humana en cada contexto específico.

Aparentemente las cartas fueron reproducidas como si no se hubiesen hecho retoques, tal como quedaron dirigidas a un interlocutor real, validando así la estructura de comparaciones en base a realidades conocidas mutuamente por remitente y destinatario. En virtud de ese formato, el destinatario sería alguien que no conocía la sociedad inglesa; así lo deja entrever que la voz narrativa le explique todo con minuciosos detalles. Tal vez este tipo de estructura sea solamente un recurso estilístico y de organización, que estaba muy de moda entonces, y en verdad las cartas desde su misma gestación estuvieron concebidas para la prensa y un lector general de compatriotas contemporáneos en un determinado espacio: la sociedad habanera.

4. VALORES Y COSTUMBRES. COMPARACIONES ENTRE DOS PAÍSES

Demos por aceptado que Castillo es el viajero, según indica una fuente muy confiable de la época (Antonio Bachiller y Morales), y, por tanto, que en su texto se aúnan con fuerte referencialidad la voz del autor y la del narrador; el joven aristócrata se deja ver en esas líneas, por más que las cartas hayan aparecido sin firma ni información completa sobre la autoría.

En las misivas, alude a tres acompañantes, entre ellos un matrimonio, pero no ofrece más pormenores. Queda establecido que estos eran católicos con cultura amplia, al tanto de la política y la economía. Arriban a Inglaterra luego de 41 días de navegación desde la salida de Baltimore, ciudad que, como ya he dicho, le resultaba familiar a Castillo. Las misivas están fechadas entre el 5 de diciembre de 1815 y el 30 de enero de 1816. Con disciplina y prolijidad de diario, van describiendo desde el primer momento: el desembarco en el puerto de Cowes, en la Isla de Wight, y a continuación el recorrido de cinco millas junto al río Medina hasta Newport. Posteriormente, la navegación por la bahía de Spithead, la visita a las fortificaciones de Portsmouth y el traslado a la localidad de Guildford, en camino a la capital.

El forastero entra en Londres por Kensington, atraviesa hasta Piccadilly, luego toma la calle Saint James y llega al barrio de Adelphi. Allí se aloja, en la posada de Osborne, que, de acuerdo con otras fuentes de la época, estaba en la calle John Adam. Se desplaza por algunas de las áreas más elegantes de la capital inglesa, entre plazas, jardines y edificios suntuosos. Las comodidades

del traslado y la estancia en Londres revelan una situación económica desahogada. Esta temporada sería proseguida, supuestamente, por otra en Francia y España, pero en los ejemplares disponibles de *El Observador Habanero* no quedan rastros de los otros dos destinos.

El viajero da varias muestras de su disciplina religiosa en Inglaterra. En su primer día, acude a misa. Hay varias referencias a iglesias, en cuanto a orden, decoración y arquitectura. Asiste a una “iglesita” en Cowes en que “no notamos la riqueza que es común en las nuestras, admiramos mucho el aseo, gusto y propiedad de los adornos, y en todos los que asistían una conducta y exterior religioso, muy arreglado al lugar y a los santos misterios que se celebraban” (4:18). Le llama la atención la austeridad del templo y el comportamiento de los devotos. Por su propia formación en un colegio religioso en los Estados Unidos, sus opiniones tienen una relevancia mayor pues implícitamente compara con lo que ha conocido antes.

De otro templo, alaba el orden y la organización, en lo cual influye la distribución de los palcos y los escaños con tarimas para arrodillarse, donde hay alfombras y cojines. Considera esa comodidad para el cuerpo también buena para el espíritu. Elogia, además, la existencia de palcos privados, propicios para la devoción porque impiden “la confusión tan enemiga del recogimiento, y que tan inevitable es en nuestros templos” (7:18-19). El autor muestra agrado ante la austeridad, el buen gusto y la comodidad, como si estos fueran genuinos aliados de la fe, más que la ostentación y el lujo que le hacen recordar los templos habaneros. Mediante estas observaciones, se revela partícipe de la idea neoclásica de que la arquitectura debe ser funcional y proveer una vida ajustada al pragmatismo y el bienestar.

En Newport, examina la catedral y considera que es “una pobre iglesita a cuyo mínimo tamaño y triste fachada, mal le venía tal nombre” (4:20). Algunas reflexiones en cuanto a la sencillez y la dignidad de los templos, así como sobre la conducta apropiada de los fieles, podrían insertarse tal vez en la línea de reclamos de liberales españoles de que la Iglesia tuviera un espacio más austero e íntimo, separada del Estado y la Corona.

El narrador va de sorpresa en sorpresa. Se maravilla ante la amplia circulación de información en la sociedad inglesa, al punto de que afirma que allí cada cual tiene derecho a publicar lo que piense. Le admira la circulación de

información gracias al “gran número de papeles públicos, la finalidad con que todos pueden disfrutar de su lectura, y la instrucción en general” (4:17). Halla todo tipo de escritos, lo mismo de temas económicos y políticos que de las discusiones del parlamento. Castillo parecía profesar admiración hacia el régimen parlamentario, tal como expresa en 1838 en una carta, a lo largo de la cual explica la necesidad de que Cuba posea su propio gobierno y, como cualquier otra provincia española, tenga representantes ante el Congreso en España.¹¹

En Londres, le impresiona ver que en la prensa se ventilan hasta los detalles más escabrosos, por ejemplo, misivas privadas y confidencias de adúlteros. Por entonces, tres escándalos de adulterio en la alta sociedad estremecían los periódicos. Así, deja constancia de la falta de ejemplaridad de ciertos aristócratas ante el resto de la sociedad, lo cual pudiera interpretarse quizás como una postura de rechazo a lo monárquico.

Hay otras reflexiones en que asoma el interés por la contención, el respeto y la mesura, en especial en lo relacionado con la conducta de las mujeres en el entorno laboral, los espacios públicos y las relaciones sociales. Visita tiendas y observa el recato de las empleadas, su circunspección rigurosa y el trato digno por parte de sus compañeros de trabajo. En una tienda, constata que entre hombres y mujeres existen relaciones correctas e igualdad de obligaciones. Durante recorridos urbanos observa a las mujeres y concluye que “la expresión de su cara es habitualmente seria, ni despidе ni convida. En las jóvenes noté un continente, modesto y constantemente recatado. Persuadidas del valor de sus encantos, los indican, y nada más” (7:21). Estos comentarios resaltan las distancias respetuosas entre hombres y mujeres allí.

Confiesa en dos ocasiones su sorpresa ante la tolerancia de las autoridades hacia la presencia de prostitutas en espacios públicos londinenses. Se entera de la existencia de medios para auxiliar a las mujeres y afirma que hay “multitud de casas de educación para las clases indigentes y los hospicios” (7:23). Aborda el tema haciendo un contraste entre Inglaterra y España, con

¹¹ Al respecto, véanse las cartas dirigidas por Castillo a Andrés Arango y Domingo del Monte, y cuyas referencias bibliográficas aparecen al final de este artículo.

lo que concluye que existe una disposición más racional y altruista en Inglaterra:

Esta chocante indiferencia a las buenas costumbres, es muy digna de notarse en una gente tan sabia como esta, que tanto ha profundizado los principios del gobierno civil, y que no puede ser insensible a un mal tan grave, lo cual me hace creer que aunque no se valen de los medios que se servía el conde del Abisbal [conde de La Bisbal] para remediar los desórdenes de la plaza de san Antonio de Cádiz, destacando alguaciles que persiguiesen las ramera; sin duda emplean otros arbitrios más eficaces, y más conformes a la naturaleza de este gobierno: arbitrios de esta especie, serán los establecimientos de que en otra carta le hablé a vd. *para el amparo de mujeres que tienen la desgracia de caer en la prostitución, otros para el socorro de criadas que se hallan sin empleo hasta que se les proporciona alguno*; multitud de casas de educación para las clases indigentes, y los hospicios donde se recogen y facilita una reforma a las que se arrepienten. (7:22-23)

Los comentarios sobre la moral y las clases sociales en Inglaterra emergen en sus referencias a una velada teatral en el Covent Garden. Contempla un espectáculo que, por su tema, tiene tintes didácticos, instructivos y moralistas. Ve la comedia “Smiles and Tears, or the Widow’s Stratagem”, de Marie Thérèse Kemble (1774-1838), y la poética historia de amor “Cymon”, de David Garrick (1717-79). Le impresiona la destreza del bailarín principal, las bailarinas y el cuerpo de baile (7:22-23). En cuanto a la orquesta, se maravilla y confiesa “nada he oído que se le pueda comparar” (7:22). Se sorprende ante todo lo que se ventila con gran humor en una de las obras teatrales. El humor y el ingenio son aspectos que subraya de la sociedad inglesa y no solamente a partir de lo contemplado en el Covent Garden.

No todos los temas resultan joviales o gratos en las misivas. El narrador queda ensimismado en cavilaciones sobre el mundo en general. La guerra lo mueve a reflexiones amargas: considera inútil tanto sacrificio y muerte a causa de contiendas, al menos por ambiciones imperiales y, al respecto, específicamente se refiere a Napoleón Bonaparte. En el Waterloo Museum aprecia varios retratos, entre ellos, los dedicados a Bonaparte y a Joachim Murat. Ensalza como magnífico el de Bonaparte, de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824). Ese museo había abierto en noviembre de 1815,

en 97 Pall Mall, Londres, según el catálogo publicado por la institución.¹² En las cartas, la guerra queda ubicada en el terreno de la irracionalidad, asociada a las ambiciones imperiales y monárquicas:

La vista de tanto testimonio contradictorio de la civilización de Europa, de tanto montón de niñerías, y de obras sublimes del ingenio del hombre, me entristeció el espíritu, creyendo ver al descubierto en ellas, la naturaleza del hombre, sin el velo benéfico de las útiles ilusiones. ¡Triste condición humana! o vaga como el salvaje, y pasta a los semejantes suyos, o como orígenes mutila la *divina* forma humana pretendiendo ser lo que no le es dado: ser ángel. O es un *Newton*, un *Howard*, o un soldado en *Waterloo*... juguete de Bonaparte. A vista de esto, ¿habrá en el mundo hoy día cerebros que aun sueñen con el bello proyecto de la *perfectibilidad humana*! (8:20)

Llamativamente, este viajero neoclásico duda de “la perfectibilidad humana” y, tal como claramente plantea, llega a concebirla como una fantasía. En una época de guerras, revoluciones y variedad de conflictos, las cartas se inclinan a favor de la moral y el ejemplo, la ciencia, el conocimiento, el régimen parlamentario y la libertad de imprenta; por lo tanto, repudia los enfrentamientos violentos. Tales puntos de vista habrían resonado en La Habana con un verdadero tono admonitorio, cuando la sociedad colonial veía el acrecentamiento de los intereses de criollos con poder económico y expectativas propias.

5. ORGANIZACIÓN Y PUJANZA DEL DESARROLLO CIENTÍFICO-TÉCNICO

El viajero observa una sociedad dinámica, productiva, organizada y con fuerza laboral especializada. Describe campos bien delimitados para el cultivo de granos, la producción de abono, y la obtención de combustible a partir de árboles y ramas. Todo lo natural parece aprovechado en función del bienestar y no supone contrariedad u obstáculo: las hileras de pinos marcan los linderos; los terrenos escarpados e imposibles de cultivar sirven para que pasten

¹² Véase en la bibliografía la referencia al catálogo de 1816 sobre dicha exposición en el Waterloo Museum.

rebaños de ovejas; caballos y bueyes halan los arados de dos ruedas; y las corrientes fluviales trasladan bloques de piedra para la construcción.

Las cartas evidencian un sistema productivo eficiente, que no queda aletargado ni siquiera por el riguroso clima. El viaje transcurre en pleno invierno. A causa de las condiciones del tiempo no pudieron desembarcar inmediatamente en Cowes. Los días eran nublados y oscuros: a las cuatro y media de la tarde tuvieron que encender las luces, rememora con asombro. El visitante caribeño contempla localidades y caminos cubiertos de nieve. Toma nota del “poco Sol, que algunas veces sale” (4:18), la abundancia de lluvias y la atmósfera siempre húmeda. Siente frío.

Sin embargo, no hay menciones a que el clima afecte la salud: a su alrededor ve jóvenes, vitales, resistentes y físicamente en forma. Describe a “gente al parecer fina, y muchachas delicadas” (4:18) caminando entre la nieve y el lodo solamente para “tomar aire y hacer ejercicio” (4:18). Divisa gente entregada a su cotidianidad: ni la nieve, el lodo o la lluvia impiden que cada cual salga de casa y cumpla con sus obligaciones. Admira la diligencia y la responsabilidad, que no parecen socavadas por la crudeza del clima, ni ningún obstáculo. En esencia, percibe una sociedad en que la perseverancia se impone sobre la adversidad.

Pasea por Londres y alaba aspectos arquitectónicos y urbanísticos, en especial, la belleza, la utilidad, la armonía y la monumentalidad de las construcciones. Aprecia las vías anchas, bien diseñadas y limpias; algunas tienen banquetas de losas a ambos lados para proteger a los caminantes de los caballos y el lodo. Ensalza las airosas fachadas y las casas nuevas erigidas “con gusto y riqueza” (4:20). Revela su deleite ante la simetría, el orden y la proporción. Le llama la atención el hollín sobre los edificios y la catedral: “la espesa nube de humo que de continuo cubre la ciudad” (7:20), como si esto le hiciera recordar el cielo azul y luminoso de La Habana.

Da cuenta de varios recorridos urbanos. Se maravilla ante el Banco de Inglaterra: “inmenso y de hermosa arquitectura de orden corintio me llenó de asombro” (7:20), “no habiendo visto un edificio tan bello en todas sus partes” (7:20). Admira la magnificencia de los edificios públicos, el esplendor de las tiendas, y el ruido sordo y constante de Piccadilly Circus.

Va hasta Leicester Square y las callejuelas alrededor, sin tráfico y con tiendas de lencería y joyerías. Camina hasta Saint Paul's Cathedral, en Ludgate Hill, y el Smithfield Market. Se maravilla ante la Abadía de Westminster y justamente por allí, por el puente de Westminster, cruza el Támesis. Se acerca al palacio arzobispal de Lambeth. Contempla manufacturas y establecimientos de beneficencia. Alaba el magnífico puente de Blackfriars. Divisa las obras finales del puente de la calle Strand, con sus nueve arcos de granito duro, de más de ciento quince pies cada uno.

Pasea por Bedford Place, entre las plazas de Bloomsbury y de Russell. Se encanta ante ambas plazas y la elegante simetría de las sucesivas fachadas a lo largo de la vía que las separa. Se recrea ante la organización del barrio, la avenida ancha y las plazas seguras, con plantas, árboles y rejas. Elogia la similitud exterior de las casas de la zona, cada una con los mismos adornos, ligeros balcones de hierro, y antepechos con rejas para acceder a recintos bajo el nivel de la vía, entre los cuales se encuentran sótanos e instalaciones de servicio. Visita una de esas mansiones y contrasta su confort con las viviendas habaneras:

Nuestra casa reúne en su interior a una grande elegancia la más estudiada comodidad; parece que la industria, el ingenio, las riquezas y el buen gusto se combinaron para hacerla. No creo que haya una sola casa en la Habana que con doble terreno que ésta, proporcione la mitad de las comodidades que en ella se disfrutan. (7:19)

La vista de Bedford Place y los bloques monumentales, claros, sobrios, lineales y fuertes a ambos lados le impresionó gratamente; todavía hoy en día son una muestra de edificaciones erigidas con armonía y elegancia. El imponente conjunto arquitectónico de Bedford Place y las plazas adyacentes siguen encantando a quienes pasean por Londres.

Hay numerosas reflexiones sobre cuestiones alusivas a la estética y la utilidad: de qué manera lo bello y lo útil se combinan, son funcionales o se complementan, y la conveniencia del afán de aunar utilidad y decoración. Por ende, le llama la atención “el aspecto risueño de las quintas, las riquezas, y sobre todo el buen gusto con que las adornan” (6:19), pero, en otros casos, rechaza lo que llama abigarramiento y ostentación. Le parece singular y extraña la mezcla de edificios antiguos de diferentes estilos, dimensiones irregulares y disímiles adornos. Sobre los recargados, opina: “prurito de

ostentar lujo y riqueza, en cosas que por ninguna vía se dirigen a fin alguno de utilidad” (6:19), “que extravagancia de gusto en materias de puro ornato, que ignorancia tan crasa, que obscuridad en su modo de concebir y de combinar en su mente, y de expresar en sus obras, las ideas de lo útil, de lo bello, de lo agradable” (6:19). Rechaza el abigarramiento en la decoración y la carencia de utilidad, repudiando así ciertas obras arquitectónicas del pasado y especialmente las barrocas.

En esas críticas, llega a comparar supuestos fallos de la arquitectura con los de los escritores de épocas previas al neoclasicismo: “noto en las obras de arquitectura de tres siglos para arriba las mismas monstruosidades que en las de casi todos los [escritores] anteriores de la misma época: vicios que parece eran epidémicos en las naciones” (6:20). Evoca similitudes con lo que había apreciado en Málaga y Cádiz en edificios de los siglos XIV y XV en comparación con los del XVIII. Al llegar a ese punto, se pregunta por qué los ingleses de centurias anteriores no habían imitado a los griegos y romanos en la arquitectura; o sea, si estos ya habían visto los monumentos griegos y romanos, por qué habían esperado hasta siglos después para reproducir sus pautas. No hay otras páginas semejantes en la literatura habanera de esos años en que se elogien con tal amplitud, gusto y placer los más diversos sitios de Londres.

Son elocuentes los comentarios sobre los medios de transporte, ya que la revolución industrial implicó mejorar vías de comunicación y vehículos como parte del desarrollo de las zonas urbanas y las comunicaciones, todo lo cual urgía para propiciar mejor transportación, más comercio y mayor consumo. Congruentemente, le asombra la belleza de las carrozas, así como la calidad de los coches, cuyos muelles altos permiten viajar confortablemente, incluso en terrenos con irregularidades. Compara la comodidad de los coches con los que había usado en travesías por la costa este estadounidense, hasta Boston y Salem.

Desde la llegada a Inglaterra, confiesa su asombro ante los adelantos técnicos. Tiene interés constante por instrumentos, aditamentos y herramientas, sea un patín para deslizarse en la nieve, que utensilios para procesar la carne de las reses o aparejos para trabajar en la agricultura. Al igual que ya le había ocurrido al contemplar los campos, cuando a veces no pudo describir algunos instrumentos por desconocidos para él, también se maravilla en la ciudad ante

“tantos objetos nuevos para mí, ocupaban toda mi atención, sin dejar lugar a la reflexión” (6:20). Declara que, lo que no entiende o no puede explicar en determinadas ocasiones, queda pendiente para clarificaciones posteriores.

Camino a Londres, en Portsmouth, había quedado atónito ante el poderío militar; contempla “la mayor reunión de buques de guerra que jamás había visto” (4:21). Por ser extranjero no le permiten entrar en el arsenal, pero sus acompañantes sí son admitidos; estos luego le describen el “ruido sordo de las ruedas de una máquina de vapor” (4:22) y “las sensaciones de asombro y de terror que les había causado la vista de las fraguas del arsenal” (4:22). Le cuentan del aturdimiento que provocó la vista de las máquinas y que el ruido configura “una imagen del Infierno” (4:22). La percepción de la realidad se interna así, por un instante, en una dimensión aparentemente ficcional y tal vez fantasmagórica. El potente desarrollo industrial sugiere una dimensión irreal. Es una escenografía en que lo natural queda desplazado por maquinarias portentosas; el ser humano luce poderoso por su ingenio y diminuto físicamente.

Portsmouth era uno de los centros de la revolución industrial en Inglaterra. La visión de artilugios y fraguas en medio de humos y estruendos, así como de individuos integrados a una cadena de producción de acelerado rendimiento, es una imagen de los nuevos tiempos, con maquinarias que cambiarían incluso el panorama de Cuba, con la introducción a partir de 1817 de las calderas de vapor en los ingenios, lo cual hizo avizorar el fin de la dependencia de la mano de obra esclava.

Impresionado ante el desarrollo de Inglaterra, percibe el vínculo entre la prosperidad económica y la gran cantidad de soluciones implementadas allí en base a la ciencia y la técnica. Alaba el sistema de transporte de las piedras para las construcciones, las cuales son desplazadas por agua y, ya en tierra, las cargan mediante un sistema de carretillas con ruedas y correderas de hierro hasta el sitio de levantamiento del puente, en la calle Strand, en Londres.

Durante sus paseos por la capital, el joven visita el Hunterian Museum, en el Royal College of Surgeons; allí, contempla ejemplares que todavía están entre los más famosos de la institución, entre ellos, el esqueleto del irlandés Charles Byrne (1761-83), con sus más de dos metros de estatura, y el cráneo de un individuo compuesto por dos cabezas. Aflora una vez más el arraigo por la

patria de origen: “Noté con mucho gusto en el departamento de curiosidades del reino vegetal, un trozo de bejuco de *tortuga*, traído de la India, una *yagua* de palma real, cuya vista me trajo la memoria de mi tierra” (9:16). De igual modo, en otro recorrido, compara la altura de una construcción londinense con el tamaño de una palma real. Entre tantas maravillas y novedades, deja constancia de su gusto por la tierra de nacimiento al afirmar que la palma es “la planta más hermosa de nuestros campos” (9:16). Por brevísimos instantes, la naturaleza caribeña irrumpe como referencia para establecer comparaciones arquitectónicas y dar pie a la remembranza.

6. CONCLUSIONES. INGLATERRA COMO MODELO PARA EL DESARROLLO DE CUBA

Estas cartas resultan cercanas al lector contemporáneo posiblemente por la variedad convincente y bien argumentada de descripciones, opiniones y emociones. El forastero queda remecido por todo tipo de sensaciones durante la incursión en otras tierras: curiosidad, asombro, admiración, melancolía y placer. Ninguna emoción lo enmudece. No se trata de una realidad inefable o indescriptible. El narrador prodiga detalles, tales como fechas y a veces hasta la hora, para realzar el tono de crónica y de documento factual. Siente el mandato de contar lo que ve, como si rindiera un informe objetivo sobre aspectos muy concretos, pero a la vez agrega subjetividad: emociones, recuerdos y expectativas. Se trata de un discurso que se compone de recursos de la crónica de viaje, la literatura y el periodismo, con voluntad de lograr un texto objetivo, creíble y ameno.

El asombro ante la prosperidad inglesa lo lleva a recordar las carencias de La Habana: las calles enlodadas, el desorden y el bullicio en los templos, las grandes casonas sin comodidades suficientes y la desidia de los artesanos. Alaba a los comerciantes en Inglaterra, así como la costumbre de que en la pascua estos entreguen obsequios a sus clientes habituales: “yo no sé qué tienen los nuestros [comerciantes, artesanos] que casi nunca cumplen su palabra, ni se esmeran en complacer, aunque se les pague el doble de su trabajo” (8:19). El avance pujante de la sociedad inglesa, en campos y ciudades, le hacen más notorias las limitaciones de la isla natal. No olvidemos

que es la mirada de alguien que se distinguió por administrar con éxito inversiones y propiedades en La Habana.

Las misivas revelan la realidad inglesa en ámbitos rurales y sobre todo citadinos, pero también descubren quién es el forastero, sus ideas sobre la calidad de la vida, las inclinaciones intelectuales, y el gusto por la literatura, la prensa, la arquitectura, el urbanismo, el arte y la ciencia. Es un profesional con condiciones excepcionales para disfrutar de ese viaje, por la cultura que ostenta y la avidez de incrementarla. Su actitud es de avidez y apertura ante cada nuevo entorno y las muchas opciones de goce que sabe agenciarse.

Exhorta a la razón, el aprendizaje y la comparación; se inclina por la experimentación y el empirismo en la búsqueda de una forma de vivir basada en el saber y los métodos científicos. Por consiguiente, la representación de la sociedad inglesa es trazada en términos de engranaje en que hay una participación masiva de individuos en la creación de riquezas y beneficios: todos apurados, eficientes, caminando ágilmente con rostro responsable y conducta comedida.

Resulta fundamental que este forastero tan culto y al día de los más diversos asuntos se haya podido comunicar en inglés y no haya requerido de intermediarios en ese sentido; accede directamente a volantes, periódicos y documentación impresa en ese idioma. No hace observaciones sobre las diferencias con el inglés de los Estados Unidos, que le habrían resultado familiares por sus meses de estudiante aventajado en Baltimore. Su solvencia lingüística le permite asistir a una obra de teatro, divertirse con el humor de los parlamentos, e incluso entender en plena calle algunas situaciones repentinas, como la frase de burla que lanza un joven a otros. Su comprensión de la lengua hablada es clara y directa en las más diversas ocasiones, incluso cuando prima la espontaneidad y el uso del idioma no es totalmente formal.

De múltiples maneras, el viajero revela que se encuentra en un espacio diferente al de su patria de origen. Ya no solo en cuestiones tan patentes como el clima, la duración de los días invernales y la carencia de luz solar, sino especialmente por el desarrollo económico e industrial que genera dinamismo y opulencia, a tono con la funcionalidad y monumentalidad de puentes, edificios, fábricas, talleres y otros espacios de producción, almacenamiento y comercialización. Hasta los sonidos estruendosos de las fundiciones y la

premura del tráfico corroboran que allí corren nuevos tiempos e, incluso, el futuro mismo.

Estas cartas devienen documento a favor de la comprensión de otras realidades, formas de gobierno y variedad de ideas. La circulación de información y la falta de censura son puntos altamente elogiados. Inglaterra le parece un país donde todo se discute y parece sometido a la polémica. Hay diversidad de asuntos tratados en público sin que parezca existir censura para clamar lo que se desee. A quien se había desempeñado en *El Patriota Habanero*, páginas que se distinguieron por buena prosa, novedad y polémica, esa gran libertad le provoca euforia.

Desde las cartas, redactadas con sostenida sorpresa ante los incentivos de la sociedad inglesa, Cuba se perfila muy distante, como espacio geográfico y esquema de desarrollo. Hay señalamientos críticos hacia la carencia de modernidad, comodidad y eficacia. La isla queda a lo lejos, empequeñecida por estrecheces. Los elogios a los méritos de la sociedad inglesa funcionan como un espejo invertido que pone de relieve las carencias de Cuba. La voz narrativa elogia con largueza en Inglaterra lo que falta en su patria de origen.

Cuba es mencionada como realidad entrañable y de belleza natural, pero resulta opacada por el fragor del desarrollo industrial, citadino e intelectual de Inglaterra. A lo lejos, la isla del Caribe parece adormecida. Tales cartas deben haber dejado una profunda impresión en La Habana a favor de la tolerancia, la libertad, el dinamismo y el progreso. Habrán sido un alegato estupendamente argumentado para que los habitantes de un territorio colonial en el Caribe buscaran inspiración para su propio proyecto nacional en otras culturas y hasta en las potencias consideradas adversarias. Todavía hoy esas páginas invitan a adentrarse en la historia y la cultura inglesas. Son una exhortación sincera a la apertura intelectual, política y económica; una incitación a construir una mejor nación. Son un espléndido hito inaugural para la literatura de viajes en Cuba legado por un culto y ambicioso habanero. Tales cartas nunca debieron caer en un olvido bibliográfico de más de dos siglos. Volvamos a ellas; salvémoslas por fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachiller y Morales, A. (1861). "Don José del Castillo". En *Apuntes para la historia de las letras y de la instrucción pública en la isla de Cuba* (vol. 3, pp. 113-114). La Habana: Imprenta del Tiempo.
- Castillo y Pérez de Abreu, J. del. (1820). "Cartas sobre Inglaterra, Francia y España". *El Observador Habanero*, 4, 14-22; 5, 25-26; 6, 18-22; 7, 18-23; 8, 18-23; 9, 14-16.
- Castillo y Pérez de Abreu, J. del. (1891a). "Cartas de don José del Castillo dirigidas a Andrés Arango y Domingo del Monte". *Revista Cubana*, XIII, 140-145.
- Castillo y Pérez de Abreu, J. del. (1891b). "[Cartas de] don José del Castillo a don Andrés de Arango". *Revista Cubana*, XIV, 367-371.
- El Patriota Americano*. (1811-1812). (2 vols.). La Habana.
- Humboldt, A. von. (1812). "Noticia mineralógica del cerro de Guanabacoa comunicada al Excmo. Sr. Marqués de Someruelos por el barón de Humboldt, el año de 1804". *El Patriota Americano*, 2, 29-32.
- Morales y Morales, V. (1900, 20 de agosto). "Dos escritores cubanos: José del Castillo y Pérez-José Gabriel del Castillo y Azcárate". *Cuba y América*, 4(89), 4-10.
- Waterloo Museum. (1816). *A catalogue of the Waterloo Museum, 97, Pall Mall: Established in the Year 1815*. London: Printed by J. Lowe, 393 Strand.

«Ídolos transoceánicos – Carolina Otero vista por José Martí».
Margot Versteeg
Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.
Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,
Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)
Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 169-179
DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmmp.61>

ÍDOLOS TRANSOCEÁNICOS – CAROLINA OTERO VISTA POR JOSÉ MARTÍ

MARGOT VERSTEEG

University of Kansas

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, los avances tecnológicos, tales como la red ferroviaria, los barcos trasatlánticos, y el telégrafo, brindan oportunidades lucrativas de giras transnacionales a artistas de variedades, bailarinas y cantantes de ópera. Si bien muchas actividades teatrales siguen teniendo lugar a escala local y regional, un número considerable de artistas se arriesgan a viajar a espacios nuevos, donde se benefician plenamente de la expansión de la cultura teatral europea lejos de las fronteras nacionales y operan en contextos transnacionales e interculturales. Viajan a centros socioeconómicos tales como París, Londres y San Petersburgo, pero también al lejano Oriente, América del Sur y EE. UU. Son famosos los casos de Carmen Dauset (Carmencita), Consuelo Tortajada, Carolina Otero, Tórtola Valencia...

Estas estrellas ascienden los escenarios internacionales como “bailarinas españolas.” Se aprovechan de que España suele ser vista como una especie de Oriente dentro del mundo occidente (es decir, un país de pasión, música y baile, poblado por gitanos, bandidos y toreros, y, sobre todo, mujeres seductoras e independientes). El nuevo contexto en que actúan, sin embargo, cambia con frecuencia el significado de las representaciones. Un caso concreto que ilustra este fenómeno, y que exploraré en el presente trabajo, es la actuación de Carolina “la Bella” Otero, cuya espectacular performance en

el Eden Musée Theater de Nueva York le inspiró al poeta José Martí a escribir “La bailarina española,” poema de 1891 que no es tanto una celebración de la famosa bailarina española sino una meditación sobre la condición del sujeto colonial. El poema del cubano es mucho más que una simple contemplación de una plástica escena aflamencada (Clúa, 2016, p. 216). En el texto de Martí, el sujeto poético pasa por un estado liminal en el que se transforma de espectador de un espectáculo de baile en un poeta que crea textualmente su propia trayectoria mental en la que el elogio de la performance “exótica” de la artista española debe ceder a una denuncia de la opresión colonial.

El baile moderno se origina en la cultura de masas y el auge de las bailarinas españolas en el contexto internacional se debe en gran medida a la existencia de los music-halls y los espectáculos de variedades. Estos últimos, escribe Serge Salaün, han sido enormemente importantes para la rehabilitación del cuerpo en el escenario, y para la creación de un nuevo equilibrio entre texto, música, orquestación y efectos escénicos (2012, p. 206). Es que los music-halls y salas de variedades son espacios bien preparados para las innovaciones de la era moderna, y disponen de nuevas tecnologías para la iluminación y la puesta en escena. Es cierto que bailar en los escenarios de variedades implica ciertas restricciones creativas para la artista, pero también lo es que estos lugares dan trabajo a un gran número de mujeres y presentan a sus espectadores un modelo de feminidad diferente y netamente moderno, el de mujeres económicamente independientes y creativas que usan sus cuerpos para expresarse, algo que obviamente disfrutan. Las giras internacionales de estas artistas crean extensas redes culturales y promueven también el contacto entre danzantes y poetas.

Numerosos poemas finiseculares alaban a las representantes del baile moderno, tanto en España como fuera del país. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, intelectuales y autores españoles empiezan a hacer incursiones en el mundo de las variedades y del music-hall. Ahí interactúan con cantantes y danzantes, y en las palabras de Frank Kermode, “frecuentemente se enamoran de ellas” (1963, p. 4). Efectivamente, existen relaciones bien documentadas entre figuras del modernismo hispánico y representantes del baile moderno. Es bien sabido que Benavente admira a Pastora Imperio y La Argentina. Zamacois, Vinent de Hoyos, Valle-Inclán, Baroja, y muchos otros alaban a Tórtola Valencia, y García Lorca es amigo tanto de La Argentina

como de La Argentinita. Pero las intersecciones entre el baile y la poesía van más lejos. En los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, las pioneras del baile moderno rompen con la tradición rígida del *ballet* clásico y buscan formas de expresión más individuales. Es entonces cuando las danzantes obtienen prominencia en los espacios textuales de la poesía, donde su presencia suele tener la forma de una compleja metáfora que representa la tensión entre la abstracción de un ideal estético y la sensualidad de un cuerpo femenino.

La fascinación de los poetas con el baile se debe al carácter efímero y transitorio del baile. La referencia a esta forma de expresión no-verbal, le permite al poeta comunicar ideas difíciles de expresar de forma concisa, así como enfatizar la fragilidad de la existencia y transmitir emociones y complejos estados de ánimo. El baile representa la expresión inconsciente de un ideal estético: una síntesis total de las artes (el así llamado *Gesamtkunstwerk* – un espectáculo total) y una manera de acabar con la tiranía del lenguaje. El *Gesamtkunstwerk* conecta el teatro, la literatura, y las artes visuales, y genera nuevas ideas acerca de la reproducción del movimiento y la conceptualización del espacio (Teneriello, 2016, p. 129). El cuerpo de la danzante sirve como vehículo para esta reconceptualización de la relación entre por un lado el cuerpo y por otro el espacio, la mente, el lenguaje y la comunidad. Con su movimiento, contingencia, improvisación y efimeridad, el baile moderno representa la modernidad por antonomasia.¹

El baile es un fenómeno corporal, una forma de arte intrínsecamente física, y en la poesía el baile se vincula siempre con el género. La estudiosa feminista Ann Daly calificó el baile como una especie de laboratorio vivo para el estudio del cuerpo (1991, p. 2). Puede ser una forma de liberación y transgresión de los papeles de género establecidos, pero igualmente puede perpetuarlos. Los poetas que celebran a las artistas femeninas suelen representarlas, en las palabras de Fernández Medina, como “iconos paradójicos de liberación femenina” aunque también las retratan como “emblemas híper erotizados de consumo y mercancía, que dominan la emergente industria de

¹ La conexión entre el baile y la poesía se está explorando en el emergente campo interdisciplinario de los estudios críticos de la danza, pero no tanto en el contexto de los estudios literarios hispánicos. Ver los estudios de Brandstetter, Jones, Preston, Guédon, y del historiador Dickinson.

entretenimiento” (2016, p. 13, traducción mía). Se utilizan una variedad de tonos para retratar al cuerpo bailando, unas veces celebrándolo e insistiendo en su aspecto erótico, y otras representándolo como espiritual o agonizante (Hoydis, 2011, p. 3) e incluso amenazador. Este complejo compromiso con el género se ve también en el poema de Martí que se discute en el presente trabajo.

El más famoso poema protagonizado por una bailarina es la “bailarina española” (1906) de Rilke. Este poema emblemático contiene, como resume acertadamente Gabriele Brandstetter, una exposición de los aspectos más recurrentes en los textos sobre el baile: la dramaturgia del baile como una sucesión y clímax de movimientos; el contraste entre gestos controlados y relajados, entre la disciplina y el éxtasis ... la dualidad de naturaleza y cultura, de movimiento e inmovilidad, de lo efímero verso lo eterno (2015, p. 232, traducción mía). El poema enfatiza igualmente la eliminación del tiempo durante el baile, y la fascinación y el ensueño que experimentan los espectadores durante la performance. Pero el poema de Rilke no es por cierto el único poema que celebra la belleza del cuerpo bailando. Otros conocidos ejemplos (entre muchos) en el contexto hispánico son el soneto “Mujer andaluza” (1913) de Rogelio Buendía; “La bailarina con los pies desnudos” (1916-18) de Rubén Darío, y el poema “A Tórtola” de Valle-Inclán (que más tarde se titulará “Rosa de Oriente,” 1920), para mencionar solo algunos. En el presente trabajo me limitaré a una breve discusión del archiconocido poema “La bailarina española” de José Martí de 1891 para argumentar que el enfoque en el baile puede iluminar la interpretación del poema.

En el poema número X de su colección *Versos sencillos* titulado “El alma trémula y sola,” pero mejor conocido como “La bailarina española,” José Martí hace el sujeto poético relatar una anécdota personal (una visita a un espectáculo de baile español) que se transforma en una experiencia liminal y en el que el poeta entreteje sutilmente, mediante un sistema complejo de sugerencias y asociaciones, toda una serie de referencias al imperialismo español, visto desde la perspectiva del sujeto colonial. Como es bien sabido, Martí es uno de los héroes de la independencia de Cuba. Entre 1880 a 1895 se encuentra desplazado en Nueva York. Ante el espectáculo de la bailarina española, siente atracción (es guapa y baila bien), pero también repulsión. Como arte corporal, el baile se considera representar la identidad cultural de

una nación (en este caso la española), una identidad hacia la cual la voz enunciativa en el poema de Martí tiene una actitud ambivalente. Pero un día, cuando los impresarios del teatro no han subido la bandera española en honor a la bailarina al lado de la puerta de entrada, decide entrar.²

La bailarina española en cuestión se supone haber sido Carolina “La Bella” Otero, cuya presencia deleitaba a la colonia neoyorkina y de cuya actuación José Martí es testigo en 1890 en el Eden Musée Theater en Manhattan, donde la Otero actúa cuando tiene unos veinte años.³ Carolina Otero (una gallega que se reinventó como andaluza) debe su triunfo en Nueva York a sus habilidades para exhibir una construcción estereotípica de una exótica otredad hispana, muy exitosa en el extranjero. En el escenario, la artista hace el papel de la apasionada mujer mediterránea, mientras que fuera del mismo, esta “grande horizontale” (fue famosa como cortesana) cultiva la personalidad igualmente exótica de la femme fatale devoradora de hombres.⁴

² En su libro *El Martí que yo conocí* (1945), la escritora norteamericana Blanche Zacharie de Baralt (1865-1947), una amiga de Martí, recuerda la visita al teatro: “Muy apreciador del arte y de la hermosura, tenía él un vivo deseo de ver bailar a la Otero; pero, por desgracia, en el teatro donde actuaba, el Eden Musée (...) Martí no podía entrar en un edificio cobijado por el estandarte de España. (...) Un día (...) los empresarios arriaron la bandera. El camino estaba, pues, libre, y fuimos Martí, mi marido, mi cuñada Adelaida Baralt y yo a verla bailar (p. 84).

³ El Eden Musée fue un innovador centro de entretenimiento inaugurado en 1884 y ubicado en Manhattan, Nueva York, en un imponente edificio de piedra con múltiples salas donde se exhibieron figuras de cera y se ofrecieron una variedad de espectáculos. (Wikipedia)

⁴ Carolina – la Bella – Otero, cuyo verdadero nombre es Agustina Otero Iglesias, nació el 19 de diciembre de 1868 en Valga (Pontevedra). La historia de su vida es una construida a base de fábulas. Fue hija de madre soltera sin padre conocido y crecida en la miseria, pero en sus memorias se tomó la licencia de presentar a su madre como exitosa bailarina gitana y a su padre de militar aristócrata griego. Tras haber sido violada de manera brutal, se escapó para Barcelona donde compaginaba su actividad artística de bailarina con la prostitución. En 1889 la descubrió el empresario estadounidense Ernest Jurgens, que rápidamente se convirtió en su mecenas. Juntos inventaron un pasado andaluz para la artista. Tras unos meses de ensayos en París debutó con éxito en Nueva York en septiembre de 1890. Después recorrió con su espectáculo de cantes y bailes sensuales las principales capitales de Europa y Sudamérica. Considerada la mayor belleza de la Belle Époque, la Otero fue la primera artista española celebrada internacionalmente, si bien su maestría del baile era mucho más instintiva que técnica. Tuvo numerosos pretendientes, entre ellos Leopoldo II de Bélgica y Alfonso XIII de España, y sirvió de musa para escritores como Gabriele D’Annunzio y pintores como Renoir y Toulouse-Lautrec. Se

La escenificación/falsificación de la identidad española ofrecida por Otero se vio motivada por la fascinación con las sociedades preindustriales que los países de Europa del norte y los EE. UU. cultivaron desde la época romántica. Según esta fantasía, España fue un país de pasión, música, y baile, poblado por gitanos, bandidos, torreros y sobre todo mujeres seductoras y rebeldes, cuyo ícono era Carmen. Para los países industrializados, España y su ícono satisficieron deseos reprimidos. Ambos se consideraron como otro interior y exótico creado para el consumo de los demás que últimamente debía ser descartado (Colmeiro, 2002, pp. 127-133). Las bailarinas españolas que construyeron sus carreras en una industria de entretenimiento que cruzaba las fronteras internacionales (Carmencita, Tortajada, Rosario Guerrero, Otero...) se aprovecharon de este mito patriarcal y colonial que consideraba al cuerpo femenino como símbolo de la nación (Sommer). En un acto de apropiación cultural, reciclaron esta ficción en la performance de su identidad española como elemento fundamental de una subjetividad ilusoria, un producto de consumo que al mismo tiempo sentó las bases para la fama y la independencia económica.

Un artículo publicado en el *New York Times* titulado “The New Spanish Dancer. Señorita Otero makes her first appearance in America” (2 de octubre de 1890, p. 5) (estreno de la señorita Otero en América) nos da un informe pormenorizado de la actuación de la Otero y su éxito. Después de precisar que el teatro está bien lleno con todos los asientos ocupados, el crítico entra en detalle sobre su apreciación por la cantante y bailarina recientemente importada de España. Si bien la voz de la artista (diminuta, metálica, de alcance limitado) no deja una impresión duradera y el público le agradece que ella “limita sus esfuerzos vocales a tres o cuatro canciones,” el baile de la Bella Otero, cuya “superbe figura” va vestida en “un traje español de colores cálidos y favorecedores,” compensa ampliamente sus deficiencias vocales:

Otero baila con vigor y abandono. Cuando pisoteo en el escenario, es como si las tablas cedieran bajo sus pies, y cuando se desliza de una

convirtió en el mayor atractivo de las Folies Bergère parisinas. Al inicio de la I Guerra Mundial se retiró de los escenarios y despilfarró toda su fortuna en el casino de Montecarlo. Murió el 12 de abril de 1965 en una pensión de Niza a los 96 años, rodeada de recortes de periódico que le recordaban su fama (Wikipedia).

posición a otra, su cuerpo ágil y flexible parece al de una serpiente que se retuerce en curvas rápidas, sinuosas y graciosas.

Parece bailar con todo su cuerpo, por así decirlo. Cada músculo, desde los delicados dedos de sus pies hasta la parte superior de su bien formada cabeza, se pone en juego, y las resultantes contorsiones son maravillosas y a veces alarmantes. (Traducción mía)

El crítico menciona el aplauso entusiástico que recibe la bailarina y concluye que durante muchas semanas la Otero seguirá siendo una gran atracción para el Eden Musée.

En su poesía, Martí construye el music-hall como un espacio donde las artistas y la audiencia participan en un rito casi sagrado que está camuflado como entretenimiento moderno. En el poema, el sujeto poético ingresa en el teatro donde entra en un estado de desorientación y transición muy comparable al que el antropólogo Victor Turner llama “liminalidad.” Mira a la artista en el escenario y experimenta sentimientos muy conflictivos. Es testigo de la performance de la bailarina, que es objeto de placer visual y erótico, pero también una artista empoderada. La danzante, escribe Jacqueline Cruz supone una proyección de los mismos sentimientos ambivalentes que la metrópoli le inspira a Martí. España representa la fuente de una tradición cultural valiosa al mismo tiempo que una fuerza opresora. La bailarina por su parte es una mujer frívola, que sin embargo le atrae profundamente (Cruz 32).

En el poema la bailarina representa autoconscientemente un baile que es igual que la performance en el poema de Rilke una sucesión y clímax de movimientos, con gestos de control y relajamiento, disciplina y éxtasis. Empieza posicionándose arrogantemente, elevando su cabeza y brazos, y moviendo lentamente sus pies: “alza,” “crúzase,” “levanta,” “mueve,” leemos en el texto. Entonces empieza con sus movimientos acelerados, golpeteando frenéticamente sus zapatos. Sus ojos echan chispas y su movimiento intensifica cuando agita su mantón, salta, y gira su cuerpo. Una corriente eróticamente cargada se transfiere de la bailarina a los espectadores. En lo que Gabriele Brandstetter llamaría “a game of concealment and unveiling” (99), (un juego de ocultación y desvelamiento), abre su mantón y expone su vestido blanco. Es el baile la expresión exterior de una experiencia interior y Martí enfatiza aquí su aspecto dionisiaco, su fuerza para inducir un estado de trance, comunicar placer y vida. A medida que se aproxima el clímax, la bailarina

ondula su cuerpo y separa sus labios. Cierra los ojos y suspira. Luego su actuación pasional cambia en un soberano control de su cuerpo. La danzante recoge el mantón y se va. Se acabó, una breve experiencia orgiástica. El baile es tan efímero como la poesía, y en la estructura circular del poema, el sujeto poético, después de este placer voyerista, se ve forzado a volver a la realidad de su existencia diaria. El poema termina con el sujeto marchándose como un alma trémula y sola. La actuación de la artista ha sido tan solo un breve intermedio en su existencia como exiliado en Nueva York.

Viendo el arte sublime de la bailarina, el sujeto poético esperaba experimentar un momento de alivio que transformara su existencia dolorosa. El carácter ilusorio de esta esperanza – infundada ya desde el inicio - queda bien claro en el poema por las alusiones al imperialismo español que se entretejen sutilmente en el texto. Si bien el espectáculo del baile y el cuerpo en movimiento con sus múltiples posibilidades expresivas, parecen dar al poema un valor más universal que trasciende la política y el nacionalismo, esto no es el caso. Al contrario, la recurrencia de una serie de imágenes que permean el poema remite plenamente a la experiencia colonial.

La alusión a la bandera española en la puerta del teatro ancla el poema en la realidad histórica concreta del imperialismo español. La bailarina en el poema tiene mucho en común con los conquistadores españoles. Mientras que ellos subyugaron al Nuevo Mundo, ella conquista Nueva York con su ropa llamativa y provocadora y su actuación desafiante. Y tanto la danzante como los conquistadores fueron vistos como “divinos.” La bailarina es una encarnación de la arrogancia española (“soberbia,” “retando”). Tiene la mirada de una señora mora traidora (una referencia al pasado islámico de España), pero al mismo tiempo se parece a la Virgen de la Asunción (una referencia al cristianismo que promueve los esfuerzos coloniales). Para Martí, la virginidad constituye a menudo una virtud engañosa que enmascara otros defectos (Cruz, 1992, p. 32). La danzante es pasión e inocencia, frágil y fatal, algo que volveremos a ver en los colores rojo y blanco de su atuendo. Su vestido blanco de nieve (su inocencia) queda escondida por un *mantón de Manila* (un producto colonial, y los lunares rojos en el chal con flecos pueden

referirse a la sangre derramada durante la conquista).⁵ Lleva un sombrero cordobés (muy usado por las artistas de variedades, pero también una referencia a la corrida y su alta mortalidad). Y cuando golpea sus pies con su taconeo irrespectuoso, es como si el suelo fuera compuesto de corazones humanos (“como si la table fuera / tablado de corazones”), de la misma manera que los españoles pisotearon los pueblos conquistados. El sujeto poético de Martí admite que la bailarina baila bien, pero lo admite de mala gana, como tampoco puede negar que los españoles fueron expertos en construir un extenso imperio.

Martí se opuso fuertemente a todo sistema económico y político de tinte racista e imperialista. Su lealtad era con las luchas de liberación cubana y latinoamericana. Fue un pensador progresista y un gran defensor de los derechos humanos. Pero en cuanto a las mujeres era un hombre de su tiempo, y Jacqueline Cruz ha mostrado que en su actitud hacia ellas subyace una intensa corriente misógina (1992, p. 30). La misma estudiosa observa en la poesía de Martí una interesante analogía entre la tiranía política colonial y la dominación que ejerce la mujer sobre el hombre. Si Cuba es la víctima de un opresivo colonialismo español, el poeta se siente subyugado por la mujer. Ambos yugos han de ser combatidos. El primero, con las armas; el segundo, mediante la palabra (1992, p. 32).

Lo mismo pasa en “La bailarina española.” Metafóricamente, el sujeto poético masculino en el poema ocupa la posición de una nación latinoamericana colonizada (Cuba) involucrada en una lucha militar y cultural para alcanzar la independencia. La protagonista femenina del poema ocupa la posición de oponente en el conflicto, que es irónicamente la de opresora española. Entre su actuación empoderada (el taconeo feroz) y los actos bárbaros de los conquistadores (pisotear pueblos) la línea es muy fina. Esto justifica en el sujeto masculino ansiedad y un deseo de dominación y control. Para Martí, la

⁵ En cuanto a la blancura del atuendo de la bailarina es interesante apuntar que en *Blood novels*, Julia Chang enfatiza cómo en España, la ideología de la pureza de sangre no desaparece, sino que continúa desarrollándose en la segunda mitad del siglo XIX. Mediante la referencia a los lunares rojos, Martí critica el intento de borrar cualquier mancha en el linaje español.

mujer no se merece este poder. Con su actuación provocadora la Otero enciende un deseo por su cuerpo, es un territorio para conquistar.

Erika Fischer-Lichte, siguiendo a Victor Turner, enfatiza la importancia del espectador en las actuaciones (rituales en los trabajos de Turner, artísticas en los de Fischer-Lichte [2018, p. 2]). En el caso presente el sujeto poético de Martí entra en el teatro para ver la actuación de una bailarina celebrada por su provocadora frivolidad en un espectáculo aflamencado que epitomiza un estilizado concepto de lo español que se consume con éxito en el extranjero (Clúa, 2016, pp. 212-13). Una vez dentro de la sala de los espectáculos, sin embargo, el sujeto poético, dejando atrás su contexto diario y bajo la excitación de los afectos (2016, p. 3), pasa por un estado liminal que activa su creatividad y que le transforma de espectador de un espectáculo de baile en un poeta que crea textualmente su propia actuación. Como resultado de lo que Fischer-Lichte llama el potencial transformativo de la actuación artística (2018, p. 2) y que puede implicar una dimensión política (2018, p. 8), se da cuenta que le es imposible esquivar la lucha contra la opresión, una lucha doble que se extiende misógicamente de los colonizadores al cuerpo de la famosa danzante, a la que venera, pero también aborrece por ser española y por ser mujer.

OBRAS CITADAS

- Brandstetter, G. (2015). *Poetics of dance: Body, image, and space in the historical avant-gardes*. Oxford University Press.
- Chang, J. (2022). *Blood novels: Gender, caste, and race in Spanish realism*. University of Toronto Press.
- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Icaria.
- Colmeiro, J. F. (2002). "Exorcising Exoticism: Carmen and the construction of Oriental Spain". *Comparative Literature*, 54(2), 127-144.
- Cruz, J. (1992). "'Esclava vencedora': La mujer en la obra literaria de José Martí". *Hispania*, 75(1), 30-37.
- Daly, A. (1991). "Unlimited partnership: Dance and Feminist analysis". *Dance Research Journal*, 23(1), 2-5.
- Dickinson, E. R. (2017). *Dancing in the Blood: Modern Dance and European culture on the Eve of the First World War*. Cambridge University Press.

- Fischer-Lichte, E. (2018). "Introduction. Transformative Aesthetics – Reflections on the Metamorphic Power of Art". En E. Fischer-Lichte & B. Wihstutz (eds.), *Transformative aesthetics*. Routledge.
- Fernández-Medina, N. (2016). "A Return to the Body: On Fetishism and the Inscrutable Feminine in Ramón Gómez de la Serna's *Senos*". En N. Fernández-Medina & M. Truglio (eds.), *Modernism and the avant-garde body in Spain and Italy*. Routledge.
- Guedon, C. (2007). "Dance as a Figural Pattern for Modernist Poetics". *The International Journal of the Humanities*, 5(1), 149-161.
- Hoydis, J. (2011). "'Only the Dance is Sure:' Dance and Constructions of Gender in Modernist Poetry". *Gender Forum*, 36, 3-25.
- Jones, S. (2013). *Literature, Modernism & Dance*. Oxford University Press.
- Kermode, F. (1963). "Poet and Dancer before Diaghilev". En *Puzzles and Epiphanies* (pp. 1-28). Routledge.
- Martí, J. (1891). *Versos sencillos*.
- "The New Spanish Dancer. Señorita Otero makes her first Appearance in America". (1890, October 2). *The New York Times*, 5.
- Preston, C. J. (2014). "Introduction: Modernism and Dance". *Modernist Cultures*, 9(1), 1-6.
- Salaün, S. (2012). *Les spectacles en Espagne, 1875-1936*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press.
- Teneriello, S. (2016). "Review of Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance*". *Performing Arts Journal*, 113, 129-133.
- Turner, V. (1969). "Liminality and Communitas". En *The Ritual Process: Structure and Anti-structure* (pp. 94-113, 125-130). Aldine Publishing.

«Tranformaciones de La Llorona en la literatura hispana del siglo XX y XXI».

Grażyna Walczak

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 181-192

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmmp.61>

TRANSFORMACIONES DE LA LLORONA EN LA LITERATURA HISPANA DEL SIGLO XX Y XXI

GRAŻYNA WALCZAK, PHD

Valdosta State University

Tradicionalmente, la historia de La Llorona diaboliza el deseo sexual femenino y – repetida múltiples veces oralmente y por escrito tanto en México, como en casi todo América Latina y en gran parte de los Estados Unidos – constituye una lección de comportamiento y control tanto de género, como de raza. Se trata de una muchacha india de la época colonial, quien se enamora de un español y tiene hijos con él. Cuando su amado la abandona para casarse con otra mujer, blanca y de más estatus social, la indígena con el corazón roto pierde la razón y lanza sus hijos al río. Después trata de rescatarlos, pero el río se los lleva y ella ya no puede echar marcha atrás. Entonces, doblada por el dolor llora – de allí su nombre La Llorona – de remordimiento, desesperación y angustia, y gime “Ay, mis hijos, ay mis hijos...”. Su castigo es ambular por las calles desiertas y los lugares cerca del agua para seguir buscando a sus hijos, y hacerlo así por toda la eternidad.

Con el tiempo, la aterradora historia de esa madre asesina adquiere múltiples versiones, en las cuales la protagonista puede ser indígena o mestiza, el número y el género de los hijos varía, a veces ella solamente echa a sus pequeños al río, otras veces los mata antes de darles muerte, otras más solamente los abandona, etc.¹ Varían también los contextos y las conductas

¹ Muchas de las versiones de La Llorona de México y de la zona fronteriza mexicano-estadounidense se discuten en los estudios tales como *There Was a Woman La Llorona*

del amante de ella, entre otros detalles. Algunos investigadores, como el folclorista Thomas A. Janvier, buscan los orígenes de esta leyenda en la mitología azteca, alegando el parecido de la madre infanticida a la diosa Cihuacoátl, protectora de las parturientas fallecidas, y a Coatlicue, relacionada con la fertilidad, madre de muchos dioses. Sobre Cihuacoátl, Janvier señaló la característica popular de esta diosa como una mujer vestida de blanco, con su cabeza cubierta de un rebozo, que andaba por las calles con un bulto entre sus brazos, llorando y gritando, y era mal augurio para quien la veía. Según su investigación, se trata de la misma diosa mencionada entre los ocho presagios especificados por fray Bernardino de Sahagún, que circulaban en la cultura azteca antes de que los españoles llegaran a América. Uno de ellos era de la diosa Coatlicue que se lamentaba del terrible destino que les esperaba a sus hijos. Con ello, Janvier concluyó que “La Llorona is a stray from Aztec mythology; an ancient powerful goddess living on – her power for evil lessened, but still potent – into modern times” (1910, p. 163).

Otros estudiosos, como Bacil F. Kirtley sostienen que el molde de La Llorona debe buscarse en las leyendas europeas tales, como la Dama Blanca, popular en todo Europa Central desde antes de la conquista de las Américas por los españoles (1960, p. 168). La versión alemana que cita Kirtley narra la historia que coincide en prácticamente todos los puntos con las versiones comunes de la trágica madre mexicana: la mujer es siempre de un estatus social más bajo que su amante, él la abandona, ella mata a su hijo bastardo, se arrepiente, enloquece, muere de una manera violenta, reaparece como un fantasma y a veces seduce a los hombres para luego llevarlos a la perdición; siempre un presagio de algo malo que le va a suceder al que la vea (1960, p. 159). Siguiendo tal interpretación, se podría asumir que esta leyenda ha sido importada a México por los colonizadores españoles, donde se le agregaron los elementos locales, tales como el contexto colonial y las características físicas de la protagonista, y de aquí se expandió al resto de América.

Independientemente de cuál sea el prototipo de La Llorona, los detalles tales como el número de los hijos, la situación matrimonial, la respuesta de la mujer burlada, el hecho de haber matado a su amante y a sus hijos o no, su

from Folklore to Popular Culture (2008) de Domino Renee Perez o “La Llorona as a Social Symbol”, de Michael Kearney, entre otros. Ver la bibliografía.

consecuente castigo y su revancha póstuma son variables que se pueden adaptar fácilmente a diversos contextos sociales. Desafortunadamente no son pocas las historias de las mujeres que viven su pasión amorosa con un hombre de estatus social más alto que ellas o, en todo caso, fuera del matrimonio, y luego son abandonadas a su suerte con un crío que no pueden sostener, y que acaban en una tragedia. La historia de La Llorona es moldeable, puesto que su construcción es propia de un mito que, como expone el filósofo Roland Barthes, es una narración en continua recreación (1957, pp. 121-122). El antropólogo Michael Kearney observa en torno de las diversas versiones de La Llorona que sus transformaciones se deben al diferente desarrollo psico-social de los grupos en los que esta persiste y la calificación de un mito resulta patente, puesto que se trata de una narrativa que utiliza fragmentos de la creación del mundo, una historia cíclica que relata experiencias humanas importantes tales, como la traición y la revancha, que desencadenan la lucha continua por el poder. En esa lucha, el elemento masculino, que es el más fuerte, hiere al elemento femenino, activando los sucesos: la mujer usa su poder para ahogar al crío, causando con ello la ira y el castigo de Dios, seguidos por las acciones de revancha por parte del elemento femenino en contra de los hombres promiscuos (1969, pp. 201-206).

En la literatura del siglo XX y XXI, la historia de La Llorona llega a proporcionar una plataforma para dar voz a los sectores silenciados, como lo demuestra el análisis a continuación de tres obras de autoras hispanas, todas relacionadas de alguna manera con México donde la leyenda está más arraigada: la obra teatral *La Llorona* (1959) de Carmen Toscano (México), el cuento infantil *Prietita y La Llorona* (1996) de Gloria Anzaldúa (USA) y la novela breve *La Llorona* (2008) de Marcela Serrano (Chile). En sus textos, las transformaciones de la icónica infanticida vistas a través de un filtro del colonialismo, el patriarcado, el feminismo y el poscolonialismo, entre otros, permiten que La Llorona llega a establecerse como el símbolo de la resistencia, solidaridad y lucha por la justicia social.

En la obra de teatro *La Llorona* (1959) de Carmen Toscano, la protagonista, Luisa, no deja ninguna ambigüedad para la interpretación del destino de los hijos echados al río, presente en la leyenda. Ella se muestra tajantemente como asesina puesto que, a diferencia del relato tradicional (pero igual a su antecedente clásica Medea), primero mata a sus hijos con un puñal. Tampoco

es una indígena, sino una mestiza, como la mayor parte de la sociedad mexicana. Luisa comete el acto criminal en reacción a la declaración de su amado Nuño, quien le dijo que la dejaba por irse con su esposa nueva, doña Ana, y que la razón por no seguir con ella es que la sangre de ella es diferente que la de él, un español, es decir que pertenecen a mundos distintos. Acto seguido, Luisa roba un puñal a otro soldado español, acuchilla a sus dos hijos y los arroja a un canal. Al ver la sangre de sus pequeños grita: “toda es la misma sangre. La de los indios, la de los españoles aquí muertos” (Toscano, 1994, p. 101). Vocea que seguirá gritando mientras sienta la lucha dentro de ella. Entonces, las autoridades la apresan y se la llevan a la horca. Nuño y su esposa llegan solo para ver el final de la ejecución, pero también para presenciar la aparición del espíritu de Luisa en forma de una sombra que se les acerca. Nuño cae muerto de la impresión, mientras que doña Ana pide que la persigan. Sin embargo, le dicen que no es posible atrapar a una sombra.

El llanto en la obra de Toscano es seguido de un grito, que a su vez continúa en un discurso: “Yo he sentido correr dentro de mí el amor y el odio, la generosidad y el odio, la confianza y el miedo, como si todos hablaran dos lenguas diferentes” (Toscano, 1994, p. 101). Ese llanto es como un leitmotiv que se deja oír desde el principio de la obra: cuando aparece en el primer acto, la Mujer Primera explica cómo el llanto corre por los campos e invade las montañas, y que no es un llanto humano (1994, pp. 10-11). Más adelante, otro personaje llamado Voz El Hombre dice: “Pero el llanto amargo de Moctezuma aún cae como llovizna sobre vuestros campos, porque ningún imperio que no sea el del espíritu prevalecerá sobre la tierra” (1994, p. 68). Luego, llora la protagonista y llora el coro, volviendo a mencionar a Moctezuma. El llanto es evidentemente un elemento proveniente del sujeto subyugado, que en este caso es tanto la mujer engañada por su amante, como el pueblo explotado, ambos dominados por el poder superior a ellos. Raquel Sáenz-Llano subraya que el llanto es el elemento “menos negociable” en la leyenda de la Llorona: “Su carácter inconcluso es lo que lo dota de posibilidad, y su ambivalencia lo que mantiene su función mitológica, que no elucida una verdad o una mentira, sino que distorsiona colmando de significación mítica el lenguaje” (2019, p. V). A su vez, cabe notar que el llanto despierta o puede despertar una gama de emociones en los que lo oyen, tales como la empatía, la compasión o la tristeza, entre otras, pero también el temor por la posible

acusación de la culpa y la revancha. La dinámica del rol subalterno ha sido impuesta, por tanto, puede ser contestada. La rebelión es entonces una amenaza siempre latente en ese llanto. Es una “treta del débil”, como define Josefina Ludmer la posibilidad palpitante del que es considerado como un ser inferior. El reto se esconde detrás del silencio, según acierta la estudiosa, o en este caso, detrás del llanto.²

En su estudio “La Llorona en América Latina”, Milagros Palma observa que el estrujante mito tiene una función fundamental en la construcción de la sociedad mestiza latinoamericana, donde se establece la inferioridad de la hembra con respecto al macho y la necesidad de ejercer el control sobre la sexualidad femenina para asegurar la reproducción y el comportamiento deseado por la autoridad. La última es, desde luego, masculina, puesto que al hombre se le asocia con la razón. El delito de la mujer supone justificar la condición del género débil a ser objeto sometido al deseo y el control del sexo opuesto. Por tanto, la historia de esa madre asesina era por siglos una herramienta útil para cumplir una función educativa que ayudaba mantener control sobre el sujeto subalterno (2013, p. 286).

Sin embargo, la obra de Toscano revisa la historia y le da un giro diferente al de la narrativa tradicional que moldeaba la identidad inferior de la mujer y de la sociedad indígena o mestiza. La Llorona, que en México está asociada a Malinche,³ expresa el drama no solo de la mujer engañada y puesta en el papel de un objeto, sino también de la raza que cuestiona sus orígenes y su identidad. El llanto, esa herramienta del sujeto “débil” se puede interpretar aquí como una práctica intencionada para fomentar el cambio de la perspectiva. En suma, coincido con Sáenz-Llano en que Moreno Toscano

² Según Ludmer, “La treta consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (1984, p. 47).

³ Malinche, conocida también como Malinalli, Malintzin o doña Marina, era una mujer nahua de la costa este, quien de pequeña ha sido vendida por su madre a un cacique maya y luego, junto con un grupo de otras jóvenes, ofrendada a Hernán Cortés cuando este llegó a las costas de Yucatán. Aprendió muy pronto la lengua del nuevo amo y además de ser su concubina, ha sido una traductora hábil. Su colaboración con Cortés ha contribuido enormemente al éxito de la conquista. Hasta hoy en día parte de la población de México la considera como el estereotipo de la traición, otros la ven como una víctima, para otros más es la madre simbólica de la raza mestiza, resultado inevitable de la fusión de dos etnias.

crea una historia que más que el crimen cometido por una mujer malvada recuerda la historia de la colonización y expresa una problemática social aún vigente de la raza mestiza.

Renee Domino Perez nota que la interpretación de esta leyenda por parte de Carmen Toscano crea un precedente para las revisiones posteriores de las escritoras chicanas.⁴ Una de esas obras es *Prietita y la Llorona* (1996) de Gloria Anzaldúa, en un formato de libro infantil bilingüe. En esta visión de la tradicional leyenda Anzaldúa se aparta de la imagen habitual de un espectro infanticida y doliente, optando por retratar a La Llorona como una figura compasiva y dispuesta a ayudar. En su versión, la concepción del mito tradicional que presenta a una madre que mata a sus críos y es condenada a llorarlos eternamente está siendo cuestionada.

La trama del cuento de Anzaldúa sigue a Prietita, una joven mexicano-americana del sur de Texas, cuya madre está enferma. En su búsqueda de una cura, Prietita recurre a Doña Lola, una curandera local. Siguiendo sus instrucciones, Prietita se aventura en el peligroso King Ranch en busca de la hierba ruda. Perdida y llena de temor, la niña se encuentra con La Llorona, quien, lejos de asustarla, la guía con bondad hasta la planta medicinal y la devuelve a casa segura.

Esta reinterpretación de Anzaldúa desafía profundamente los estereotipos asociados con La Llorona. En lugar de ser un símbolo de terror y arrepentimiento trágico, se convierte en una entidad protectora, íntimamente conectada con la naturaleza y poseedora de sabiduría curativa. La obra destaca la fortaleza femenina a través de sus personajes principales: Prietita, quien toma la iniciativa para ayudar a su madre, Doña Lola, la sabia curandera, y la propia Llorona, como una guía benevolente.

A través de la experiencia de Prietita el libro explora los temas de autodescubrimiento y la importancia de cuestionar las apariencias. Su encuentro con La Llorona le enseña que las figuras temidas pueden tener una naturaleza diferente. Además, la relación entre Prietita y Doña Lola subraya

⁴ Además de la obra de Gloria Anzaldúa, discutida en este trabajo, Renee Perez menciona la recreación del personaje de La Llorona en tales obras, como *El Arroyo de La Llorona/Woman Hollering Creek*” de Sandra Cisneros, y la obra de teatro *The Hungry Woman: A Mexican Medea* de Cherrie Moraga), entre otras.

el valor de la sabiduría ancestral transmitida entre mujeres. Al hacerlo, Anzaldúa propone una interpretación específica y alternativa, desafiando la concepción dominante. El llanto, un elemento central en la leyenda de La Llorona, se silencia en la versión de Anzaldúa, reemplazado por actos de ayuda y guía.

Por otro lado, Marcela Serrano, una escritora chilena, quien ha vivido varios años en México, lleva el problema de La Llorona a un nivel de protesta en contra de la pobreza, la explotación de género y la usurpación de los derechos de las clases adineradas sobre las personas de condiciones sociales desfavorables. En su novela breve *La Llorona* (2008), la protagonista es una madre de origen rural, de escasos recursos económicos, casada y con un estilo de vida tradicional. En su mundo no se usan muchas palabras; el cariño y la empatía más bien se palpan. Es importante el sentido de la cercanía familiar y la pertenencia a la comunidad, con la que se comparten las vivencias individuales. La maternidad es no solamente la experiencia más importante de esta y otras mujeres del pueblo, sino el papel que define su lugar, algo que se espera de ella a nivel familiar y comunitario. En ningún momento se conoce el nombre de esta mujer o la situación geográfica de su pueblo, ni tampoco de otros lugares por los que ella anda luego, buscando a su hija. De esta manera, se representa aquí la situación de millones de mujeres de Latinoamérica que desde jóvenes se casan porque este es su rol social, los padres se lo piden o ella misma siente el reloj biológico porque ya es hora de ser madre y quieren cumplir con su papel, cualquiera que fuera su solvencia económica.

La protagonista de la obra de Serrano es una esposa cariñosa y una buena mujer. Cuando va al hospital para dar a luz, a los pocos días de haber parido una niña saludable y robusta, se le anuncia, sin ningún antecedente de problemas de la recién nacida, que su hija ha muerto y no se le permite verla. Esta situación es el revés de La Llorona en el sentido tradicional: aquí se trata de una mujer que había sido criada, educada e instruida para procrear, pero las fuerzas superiores a ella la privan de este rol. Ella no comprende y mucho menos acepta la situación en la que la han puesto esas fuerzas inexplicables. Al principio, no tiene opciones para actuar y se deja llevar de vuelta a su casa, pero está firmemente convencida de que su hija le fue robada y no se quiere conformar con su pérdida. Las mujeres en el pueblo primero la compadecen,

pero al ver que ella no se rinde, comienzan a burlarse de ella por su llanto, aunque físicamente este es suprimido. La comienzan a llamar La Llorona, indicando que su conducta está fuera de la razón por no conformarse con su situación. Su marido, que al principio trata de consolarla, también se desespera con ella después de algún tiempo. Entonces, al igual que el alma en pena de La Llorona, esta mujer no tiene sosiego tras la pérdida de su hija y emprende la búsqueda de una aclaración que le dé paz. Averigua otros casos, parecidos al de ella, comprende que su problema no es el único y de que se trata de una explotación de los que tienen más poder que ella y otras personas de su estrato social. En su búsqueda abandona a su marido y su pasado de humilde campesina iletrada, conoce a otras mujeres engañadas, aprende a leer y se convierte en una líder de ellas. Su motivación es individual, pero sus acciones se vuelven políticas. La secuencia del tradicional mito, sin embargo, persiste: la acción de la entidad de más poder – en este caso, la mafia representada por las figuras del personal del hospital y los políticos corruptos – desencadena las acciones del elemento débil, que es la protagonista y otras mujeres a quienes les ha ocurrido lo mismo que a ella. El elemento de la venganza es discutible, puesto que las mujeres solo quieren recuperar lo que les fue arrebatado.

La protagonista de esta obra, a pesar de adquirir bastante poder y desplegar un combate considerable en contra de sus adversarios, no sale ganadora. Sin embargo, al final queda la imagen de la mujer que no se conforma con el lugar asignado por las fuerzas dominantes y la amenaza de que La Llorona vuelva a tomar acción en contra de los culpables de su sufrimiento.

Cabe notar que, con la presentación de sus versiones de la leyenda de La Llorona, tanto Anzaldúa, como Serrano incurren en un tipo de la parodia posmoderna. Bajo ese concepto de la parodia se entiende aquí no solamente el sentido definido por la Academia como: “Imitación burlesca”, sino toda una estrategia narrativa multifacética que usa la inversión. Según explica Linda Hutcheon en *A Theory of Parody* y en *A Poetics of Postmodernism*, la palabra parodia contiene el prefijo griego *para* que se puede interpretar como: *en contra* o *en oposición*, pero también implica *cerca*, *al lado* o *junto*. La parodia se puede definir entonces como: “repetición con distancia crítica que permite la señalización irónica de la diferencia en el corazón mismo de la similitud” (1988, p. 26). También puede significar complicidad y la intención de

ridiculizar la reverencia, burlar el homenaje o rechazar la risa desdeñosa y en cambio, “exhibir la sonrisa del que sabe” (2001, pp. 60-61). Tomando en cuenta esta licencia interpretativa, se puede observar que la lectura del personaje de La Llorona depende en gran medida de las perspectivas ideológicas de los lectores y de los marcos teóricos desde los cuales se aborda el mito. Desde un enfoque conservador, los infanticidios se atribuyen a los celos de la madre, reforzando una narrativa patriarcal que patologiza la subjetividad femenina y castiga la transgresión de los roles de género. En contraste, desde una perspectiva feminista, se cuestiona la veracidad de dichos asesinatos y se propone una relectura en la que el llanto de La Llorona puede entenderse como una expresión de agencia, resistencia y afirmación femenina frente a las estructuras opresivas que la silencian. En este sentido, Anzaldúa —al distanciarse de la versión tradicional y suprimir un elemento incuestionable del mito, el llanto— ofrece una reinterpretación chicana feminista de una leyenda profundamente arraigada, resignificando a La Llorona de un ícono de sufrimiento pasivo a un símbolo de solidaridad, sanación y conexión cultural. Asimismo, la incorporación del bilingüismo (inglés y español) refuerza una identidad híbrida que desafía los discursos hegemónicos y reivindica las voces marginalizadas. De manera similar, Serrano también suspende el llanto; no obstante, en su obra, el recorrido del lector junto a una mujer angustiada que se niega a aceptar su pérdida permite visibilizar problemáticas centrales del feminismo, como la injusticia hacia las personas en situación de vulnerabilidad social, la solidaridad entre sujetos subyugados y la resistencia frente al poder dominante. Se evidencia que el motor de la acción de la protagonista no son los celos, la venganza o la maldad, sino la defensa de su maternidad, que aún ante los ojos del patriarcado es una fuerza que por lo menos atenúa la culpa de la mujer que traspasa sus límites. Vista desde la perspectiva feminista, esa maternidad se entiende no como una esencia naturalizada, sino como un espacio político de resistencia. Así, el dolor provocado por la desaparición de su retoño lleva a la mujer a cometer actos considerados fuera de la razón, pero que aún funcionan como una denuncia de la violencia estructural ejercida contra ella y como un llamado urgente a la atención y transformación de las injusticias sociales.

En conclusión, tanto el drama de Carmen Toscano, como el cuento infantil de Gloria Anzaldúa y la novela breve de Marcela Serrano recuperan la figura

de La Llorona, pero lo hacen desde perspectivas distintas y con objetivos diferentes de las versiones tradicionales. El carácter inconcluso del mito permite que sus interpretaciones proporcionen una plataforma para generar debate y reflexión sobre temas como la maternidad, el sufrimiento de género y de raza, la construcción social y los problemas de desigualdad e injusticia social.

La Llorona de Carmen Toscano no es una tragedia individual, porque pone de manifiesto toda una problemática social colonial del mundo hispanoamericano y, como apunta Raquel Sáenz-Llano, “promueve [...] una reflexión activa de su pasado, presente y futuro” (2019, p. V). El énfasis no es sobre la acción de la asesina, sino en los hechos y las emociones que conducen a la mujer a cometer el acto nefasto. El llanto recuerda que los sistemas de dominación operan tanto a niveles individuales, como de género y de raza, y apela a una revisión social.

En contraste, *Prietita y la Llorona* de Anzaldúa ofrece una reinterpretación creativa y subversiva de la leyenda, dirigida a un público infantil. El objetivo principal no es analizar la evolución ideológica, sino transformar la imagen tradicionalmente aterradora de La Llorona en la de una figura compasiva y protectora. Anzaldúa se centra en la agencia femenina positiva, presentando a La Llorona como una guía y sanadora, en contraposición a la madre infanticida atormentada. Su enfoque es narrativo y busca ofrecer una contranarrativa empoderadora, especialmente para jóvenes lectores, dentro de un contexto cultural chicano y bilingüe. En esencia, mientras las diversas versiones anteriores de La Llorona se presentan como un fenómeno cultural complejo y multifacético, Anzaldúa la re-imagina con una intención pedagógica y cultural específica, ofreciendo una visión más amable y alentadora de un personaje tradicionalmente asociado al miedo y la tragedia.

La novela de Marcela Serrano, a su vez, imprime fuerza, empuje, valor y curiosidad en la imagen de la mujer. Su protagonista deja atrás lo único que conoce y se lanza a lo desconocido para lo que comúnmente denominamos “comenzar de cero”. Con ello, incurre en revelar las relaciones entre el poder y su falta, los abusos en contra de los pobres, y otros problemas de injusticias sociales. Al mismo tiempo, demuestra que existe el poder en la solidaridad del sujeto subyugado.

En suma, las narraciones sobre La Llorona analizadas en este trabajo muestran la interpretación multidimensional del personaje que, siendo una mujer que ha ahogado a sus hijos o no, remite a una madre traicionada y a un grupo social defraudado. Las historias muestran que los límites impuestos se pueden transgredir y las normas se pueden cuestionar. Tanto La Llorona de Carmen Toscano, como la de Gloria Anzaldúa y la de Marcela Serrano demuestran la vitalidad y la capacidad de adaptación de esta leyenda dentro del mundo hispano en contextos muy diversos. Por tanto, más que una tragedia individual, la narración de La Llorona se puede leer como un sistema de relaciones. Su naturaleza inconclusa y ambivalente requiere la interpretación del receptor, convirtiéndola en un agente cultural que promueve una reflexión activa sobre el pasado, presente y futuro del mundo hispano.

FUENTES CITADAS

- Anzaldúa, G. (1996). *Prietita y La Llorona*. Children's Books Press.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. Selección y traducción al inglés de Annette Lavers. New York: The Noonday Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2001). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Champaign & Urbana: University of Illinois Press. (Obra original publicada en 1984).
- Janvier, T. A. (1910). *Legends of the City of Mexico*. New York: Harper & Brothers. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/45852/pg45852-images.html>
- Kearney, M. (1969). "La Llorona as a social symbol". *Western Folklore*, 28(3), 199-206.
- Kirtley, B. F. (1960). "La Llorona and related themes". *Western Folklore*, 19(3), 155-168.
- Ludmer, J. (1984). "Tretas del débil". En P. E. González & E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango*. Río Piedras, PR: Huracán.
- Palma, M. (2013). "La Llorona en América Latina". En M. P. Celma Valero, M. J. Gómez del Castillo & S. Heikel (coords.), *Actas del XLVII Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)* (pp. 285-290). AEPE.
- Pérez, D. R. (2008). *There was a woman: La Llorona from folklore to popular culture*. Austin: University of Texas Press.

- Sáenz-Llano, R. (2019). “‘La Llorona’: evolución, ideología y uso en el mundo hispano” [Tesis de maestría, Louisiana State University]. LSU Master’s Theses, 4909. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/4909
- Serrano, M. (2008). *La Llorona*. New York: Rayo.
- Toscano, C. (1994). *La Llorona*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1959).

«Las maternidades migrantes de Gabriela Wiener y Julia Rendón Abrahamson».

Esther de Orduña Fernández

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 193-221

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.61>

LAS MATERNIDADES MIGRANTES DE GABRIELA WIENER Y JULIA RENDÓN ABRAHAMSON

ESTHER DE ORDUÑA FERNÁNDEZ

Universidad Alfonso X El Sabio (UAX)

1. INTRODUCCIÓN

La maternidad, como construcción social y cultural, ha sido históricamente entendida como un lugar innato, biológico y natural de la mujer, un espacio anclado al hogar, a la nación y a la conservación de los valores culturales y sociales, además de cumplir la función reproductiva de la especie. Pero esta idea tomaría otro rumbo a partir de la década de 1970, cuando el giro feminista comenzara a impugnar esa naturalización y a abrir un campo de estudio robusto y plural. Entre las voces pioneras destaca Adrienne Rich, quien en *Of woman born: Motherhood as experience and institution* (1976/2019) diferenció entre la maternidad como “experiencia” individualizada de cada mujer (*mothering*) y la maternidad como “institución” (*motherhood*), “cuyo objetivo es asegurar que este potencial –y todas las mujeres– permanezcan bajo el control masculino” (Rich, 2019, p. 57). Con ello revelaba cómo el patriarcado regula el cuerpo y el trabajo reproductivo de la mujer como herramienta de control, pero también reivindicaba la resignificación del hecho de ser madre.

En ese mismo horizonte, el psicoanálisis feminista y la sociología de la familia problematizaron cómo se “reproduce” la maternidad. La estadounidense Nancy Chodorow (1978) argumentó que la maternidad no es solo biológica,

sino socialmente transmitida generación tras generación: las hijas adquieren los roles de las madres-cuidadoras y perpetúan el maternaje como elemento femenino, convirtiéndolo en un rol de género. Sara Ruddick (1989), por su parte, otorgó a la maternidad una dimensión positiva del cuidado, transformándola en categoría ética y política: la práctica de maternar genera un pensamiento del cuidado (*maternal thinking*) con potencial de incidir en la ética feminista o en la política de paz. Es decir, no debe verse la maternidad como algo negativo, sino como algo que puede incidir en la vida pública de manera positiva.

Si bien las teorías de Rich, Chodorow y Ruddick resultaron fundamentales, compartían una limitación: su marco de referencia eran maternidades hegemónicas (clases medias, madres blancas, familias nucleares, maternidad intensiva...). Había, entonces, una necesidad de ampliar la visión de la maternidad hacia ámbitos menos visibilizados hasta entonces. A partir de los años noventa, surgieron estudios que complejizaron este campo, incorporando dimensiones hasta entonces marginales: la interseccionalidad y racialización; la antropología de la reproducción y la biopolítica; y los parentescos no normativos. En primer lugar, Patricia Hill Collins (1990) denunció la ausencia de estudios sobre madres racializadas y analizó las imágenes de control sobre las madres negras. Su noción de “interseccionalidad” visibilizó la superposición de múltiples opresiones (raza, clase y género) que configuraron su experiencia materna. En segundo lugar, con la creciente demanda de reproducción asistida, la compilación *Conceiving the new world order: The global politics of reproduction* (Ginsburg & Rapp, 1995) dialogó con la noción foucaultiana de biopolítica para mostrar cómo los estados y los mercados gobiernan los cuerpos gestantes a través de las tecnologías reproductivas, el aborto y las políticas poblacionales. Por último, Judith Butler (2002) cuestionó la normatividad del parentesco y la performatividad del género, mientras Kath Weston (1991) documentó las *families we choose* (las familias que elegimos) en contextos *queer*, abriendo espacio a la maternidad/paternidad LGBTIQ+.

En el ámbito de habla hispana, también se produjeron aportes decisivos más enfocados a la problemática local, como la conciliación, las políticas públicas y la experiencia de maternar. Destacaría aquí Marcela Lagarde (1990/2005), que conceptualizó la maternidad como uno de los “cautiverios” que atan a las

mujeres en regímenes patriarcales, aunque sin negar su potencia resignificadora, en línea con las teorías de Adrienne Rich. En la última década, textos de intervención feminista como el de Esther Vivas (2019) —que vincula parto, lactancia, violencia obstétrica y clase— han renovado el debate público junto a los feminismos decoloniales y comunitarios (Rivera Cusicanqui, 2010), que evidencian cómo la maternidad está atravesada por la colonialidad del poder y las economías de cuidado en contextos indígenas y mestizos, siempre fuera de los márgenes de los estudios canónicos. En paralelo, activistas negras como Loretta Ross y Rickie Solinger (2017) ampliaron la agenda feminista del “derecho a decidir” hacia un horizonte más amplio: vivir y criar con dignidad, incorporando racismo estructural, desigualdad económica y migración como ejes centrales. Esta perspectiva resulta clave para analizar las maternidades migrantes y racializadas del siglo XXI, que pueden leerse como maternidades exocanónicas: situadas en los márgenes, pero capaces de cuestionar y desbordar la hegemonía.

La maternidad migrante, entonces, condensa múltiples tensiones. La soledad y la dificultad de la crianza cotidiana se entrelazan con las fracturas del exilio, la pérdida, el conflicto lingüístico, la fragmentación identitaria, el racismo estructural, la nostalgia y la herencia, junto con el deseo y necesidad de romper con esta última. La literatura latinoamericana de los dos últimos siglos ha representado la migración como experiencia colectiva atravesada por desarraigo, violencia y búsqueda de identidad: desde las narraciones del exilio político —como *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas o *Los vigilantes* (1994) de Diamela Eltit— hasta la diáspora caribeña de Cristina García (*Soñar en cubano*, 1993) o Julia Álvarez (*How the García Girls Lost Their Accents*, 1991). En tiempos recientes, autoras como Valeria Luiselli (*Los niños perdidos*, 2016), Cristina Rivera Garza (*Autobiografía del algodón*, 2020) o Lina Meruane (*Volverse palestina*, 2013) han renovado esta tradición al situar la migración en clave contemporánea, vinculándola a la violencia fronteriza, la memoria familiar y las diásporas históricas que atraviesan generaciones. En este recorrido, la figura del migrante se ha desplazado de personaje periférico o alegoría de la nación a sujeto complejo, atravesado por género, raza, lengua y memoria, en diálogo con la crítica poscolonial y feminista. La escritura contemporánea sobre la madre migrante muestra así un maternaje cargado de tensiones:

representa tanto arraigo como desarraigo, archivo y ruptura, continuidad y quiebre.

Para analizar la representación de la maternidad en mujeres migrantes, este estudio se centrará en *Nueve lunas* (2009/2021a) y *Huaco retrato* (2021) de la peruana Gabriela Wiener; y *Lengua ajena*, de la ecuatoriana Julia Rendón Abrahamson. Ambas autoras, aunque con registros distintos, convergen en una misma preocupación: repensar la maternidad migrante como un espacio de conflicto, memoria y resistencia. Wiener lo hace desde su experiencia de mujer mestiza y migrante en España, explorando el embarazo, el legado colonial y la familia *queer*; Rendón Abrahamson, desde la diáspora judía y la vida en Estados Unidos, plasma la maternidad como reconstrucción fragmentaria de silencios heredados. En ambas, la escritura deviene acto de maternaje, archivo afectivo y lugar de negociación identitaria, abriendo un diálogo entre literatura, memoria y crítica feminista.

El presente trabajo se estructura en tres grandes apartados que dialogan entre sí. En primer lugar, se hace una introducción a las obras a tratar porque, si bien Gabriela Wiener es conocida y se han escrito varios ensayos sobre su trabajo, la publicación de la primera novela de Rendón Abrahamson pasó más desapercibida, tanto por el público como por la crítica. En segundo lugar, bajo el título “Migración, desarraigo e identidad”, se analiza la situación de las mujeres, madres y migrantes, no solo desde el tránsito –forzado o voluntario–, sino desde la perspectiva de género, ya que es fundamental dar voz a las que, históricamente, han cargado con el maternaje. En este apartado, cobra importancia el uso de la lengua, ya que las palabras que las protagonistas usan son ecos del pasado. El tercer y último apartado, “El acto de recordar para escribir”, analiza cómo en estas obras se recuerda e inventa la historia de las mujeres del pasado para crear una narrativa matrilineal que reescriba una historia alternativa a la que el patriarcado ha impuesto.

2. LAS AUTORAS: GABRIELA WIENER Y JULIA RENDÓN ABRAHAMSON

Gabriela Wiener (Lima, 1975) y Julia Rendón Abrahamson (Quito, 1980) representan dos propuestas narrativas que, aunque distintas en tono y

registro, dialogan estrechamente en torno a la maternidad, la migración y la memoria. Ambas escriben desde un lugar de extranjería: Wiener como migrante peruana en España, que revisita desde su cuerpo y su linaje las huellas del colonialismo; Rendón Abrahamson, como ecuatoriana que sitúa en Nueva York la experiencia de una madre atravesada por la diáspora judía y el desarraigo lingüístico. En *Lengua ajena* (2022), Rendón Abrahamson narra en primera persona la historia de Sara, una mujer ecuatoriana de orígenes hebreos residente en Nueva York, que intenta criar a su hija Lola entre su español andino, el catalán de Adrià –padre de la niña– y el inglés del país receptor, lo que dificulta educarla en la cultura de origen. Sara escribe este relato a modo de diario o confesión para su hija, en un intento de llenar los silencios que dejan los linajes familiares. En esa escritura se plasma una postmemoria encarnada en la maternidad: un esfuerzo por recomponer los fragmentos de una identidad en tránsito, atravesada por la extranjería y la transmisión intergeneracional.

Por su parte, Wiener despliega en *Nueve lunas* (2009) una crónica confesional donde narra los nueve meses de su embarazo en forma de diario íntimo y ensayo crítico. Desde la gestación, cuestiona los discursos normativos de la maternidad –el control médico sobre el cuerpo, las expectativas sociales de la madre abnegada, los mandatos de género– para elaborar una contranarrativa marcada por la vulnerabilidad, el humor y el exceso. El cuerpo gestante se convierte aquí en archivo de memoria y campo de batalla frente a los discursos hegemónicos sobre el maternar, enunciado siempre desde la perspectiva de la migrante latinoamericana en España. Esa tensión se profundiza en *Huaco retrato* (2021), donde Wiener reconstruye, de manera autoficcional, el linaje de su antepasado Charles Wiener, etnógrafo francés que saqueó huacos (tesoros) en el Perú y se hizo célebre por ello. Desde su posición de mujer mestiza, madre y migrante, la autora revisita ese legado colonial a través del cuerpo y la palabra. La maternidad se concibe como arqueología afectiva, ambigua e incómoda: nunca redentora, sino frontera, herencia y campo de batalla. Con ello, Wiener reafirma una escritura marcada por la extranjería –racial, afectiva, corporal–, que convierte la experiencia materna en crítica al patriarcado y al colonialismo.

3. MIGRACIÓN, DESARRAIGO E IDENTIDAD FRAGMENTADA

El marco feminista y decolonial permite comprender cómo las maternidades migrantes en la literatura latinoamericana contemporánea aparecen atravesadas por la pérdida, la fragmentación y las identidades inestables. Zygmunt Bauman (2003) sostiene que la modernidad líquida ha generado sujetos “ligeros, flexibles, desarraigados”, obligados a rehacerse en un mundo donde nada permanece sólido. Gloria Anzaldúa (1987), por su parte, describe la “herida abierta” de la frontera como un lugar donde “los límites se superponen; los pueblos se mezclan; lo híbrido, lo mestizo, se convierte en condición de vida” (Anzaldúa, 1987, p. 25). Ambas metáforas –liquidez y herida– iluminan la experiencia de las madres migrantes en la literatura: habitar un territorio en tránsito, atravesado por discontinuidades lingüísticas, culturales y afectivas. Las protagonistas de las obras a estudiar, Sara (*Lengua ajena*) y Gabriela/Gaby Wiener (*Nueve lunas* y *Huaco retrato*) no son madres en tránsito, sino que son migrantes radicadas en un país de acogida que deciden convertirse en madres. La migración, de esta manera, se convierte en un elemento que vertebra su maternidad, ya que la sensación de estar lejos del origen y el desarraigo se acentúa mucho más en el momento de tener un hijo, ya que la identidad se fragmenta una vez más.

Los relatos de las tres obras aparecen fragmentados, tanto en forma como en contenido. Por un lado, *Nueve lunas* está formada por nueve capítulos, correspondiendo cada uno de ellos a un mes de embarazo –y titulado con el mes correspondiente, de diciembre a julio–, culminando el último con el nacimiento de su hija (29 de julio). En estos capítulos no solo se va conociendo el avance de la gestación, sino que a medida que el embrión avanza y el embarazo va llegando a término, se va reflexionando sobre historias o reflexiones de la propia protagonista, como con otras maternidades u otras formas de pensar la maternidad. De esta manera, por ejemplo, en el sexto capítulo, titulado “Mayo”, nos encontramos con siete testimonios de mujeres que han llegado a la maternidad desde diferentes ámbitos; a saber: Gemma, mujer que se ha insertado los óvulos de Alelí y convirtiéndose así en madre biológica de los hijos de otra; Alelí, mujer que dona sus óvulos; Ale, madre soltera de un hijo; Maribel, madre de dos hijas en una pareja formada por dos madres, quienes han gestado y parido a sendas

niñas; Maruja, mujer que adoptó a un niño africano –tras intentar quedarse embarazada en varias ocasiones– y al que pudo darle el pecho a través de la lactancia inducida; Sheila, mujer no-madre por decisión propia. Igualmente, el segundo capítulo, “Enero”, se inserta la historia de Aurora Rodríguez, “(u)na de las madres asesinas con más estilo que ha producido este país (España)” (Wiener, 2021^a, p. 40), junto a las reflexiones sobre el aborto o los recuerdos de los tres abortos inducidos que tuvo la protagonista siendo joven.

Por su parte, *Huaco retrato* carece de capítulos como la novela anterior, sino que está formada por apartados cortos que comienzan a partir del regreso de la protagonista, Gabriela Wiener, a Perú por la muerte de su padre como punto de inflexión, derivando después en problemas personales y emocionales que vertebrarán toda la obra. Los fragmentos sobre la vida de sus padres, así como sus recuerdos de infancia, se mezclan tanto con sus problemas afectivos en su relación poliamorosa, como con los avances que hace en la investigación sobre sus orígenes para comprenderse a sí misma y reescribir la historia familiar. De esta manera, encontramos el siguiente extracto, en el que podemos ver cómo se entremezclan las lecturas sobre Charles Wiener con las reflexiones de la escritora y el momento de la escritura:

No sé por qué llevo a cabo este ritual, qué busco en la mirada de un observador externo, de un puto americanista. Pero entonces llego sin mucho entusiasmo a un pasaje muy bien contado que me engancha. De camino a Puno, y al pasar por una finca llamada Tintamarca, el propietario le sugiere a Charles llevarse un indio para dar a los estudiosos europeos una idea de esta raza. (...) El otro hombre le aconseja entonces que lo compre: «Dé usted unas piastras a una pobre chola que se muere de sed y que hace morir de hambre a su retoño; se trata de una india horriblemente alcohólica. A cambio le regalará a usted a su pequeño. Hará usted, además, una buena acción» (...)

Tomo un buen sorbo de Coca-Cola, el gas me lastima la garganta como pequeños cuchillos y leo el pasaje por segunda vez pero en voz alta. Cuando lo hago mi voz suena ajada, irreconocible. Estoy estupefacta. (Wiener, 2021b, pp. 53-54)

La novela de Julia Rendón Abrahamson, *Lengua ajena*, presenta la historia de Sara, una joven madre ecuatoriana instalada en Nueva York. El libro está formado por 27 capítulos en los que se mezclan reflexiones y recuerdos sobre su maternidad, su vida y la reconstrucción del pasado familiar de su abuela

(*oma*) Hannah, una judía austriaca forzada a exiliarse en América. Cada capítulo tiene por título uno de los elementos que le han hecho reflexionar. Por ejemplo, en el capítulo décimo octavo, “Stevie Nicks” –por la música que le mueve el recuerdo–, encontramos el presente de Sara, yendo a Coney Island con Lola, Perry –americano, padre de una amiga de Lola y con quien Sara mantiene una relación– y las hijas de ambos, junto a sus recuerdos, reflexiones y reminiscencias heredadas de otros antepasados:

Ahí en silencio, sentada al lado de Robert, invento que mientras daba vueltas en el Ferris Wheel, Hannah ya alcanzó a ver al hombre desde arriba. Que le llamó la atención la cantidad de pelo y sus gafas tipo aviador tan modernas para la época. Que le pidió a Zdenka que le prestara su labial. Veo a mi abuela juntando el labio de arriba con el de abajo para esparcirlo con un pequeño temblor. Me invento que cuando bajaron de la rueda, el hombre se les acercó. (...) Que quizá es el padre del hijo perdido de Hannah. El temblor de mi abuela, ¿será algo mío?

Perin se ha terminado la paleta y quiere subirse al Ferris Wheel. Robert me pide que vaya con ellos, su voz a veces es una acústica que dibuja mu propio sistema esquelético. (Rendón Abrahamson, 2022, pp. 105-106)

Como vemos en el ejemplo anterior, el silencio es entendido como un legado que hay que renombrar y reescribir, para así (re)memorar la de todos los que fueron silenciados. Tanto *Huaco retrato* como *Lengua ajena* despliegan lo que Marianne Hirsch (2008) ha denominado *postmemoria*: una memoria heredada, marcada por silencios, traumas y huecos familiares que estas descendientes intentan recomponer. Sara le confiesa a su hija: “escribo para dejarte una historia menos rota, para que no heredes solo los silencios”. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 102) Es decir, la madre escribe su relato íntimo para completar los huecos vacíos de la familia para que su hija tenga una historia. En este gesto de escritura-maternaje, la madre migrante se convierte en guardiana de una memoria en tránsito, aunque atravesada por el riesgo de la pérdida y la discontinuidad. Sara arrastra los vacíos que el exilio forzado de Hannah (Austria-E.E.U.U.-Ecuador) dejó en la familia. Es decir, la memoria de Sara es la memoria del migrante judío, que no deja de ser una memoria colectiva del migrante; la novela de Wiener, por su parte, sería una memoria del colonialismo, ya que su herencia es el legado que los colonizadores

europeos dejaron en América tras el expolio humano, económico y cultural que sufrió el continente. Por eso ninguna de las obras se queda en la mera reconstrucción de las genealogías familiares, ya que sus historias son las historias de miles de personas obligadas a un exilio forzado.

Estas obras muestran, a través de la maternidad, lo que Judith Butler (2002) llamaría la vulnerabilidad constitutiva de los sujetos: estar siempre expuestos a los marcos de poder que regulan el parentesco, el género y la nación. La maternidad migrante no es simplemente un espacio privado de cuidado en otro país u otra lengua, sino un lugar de negociación con la historia, la lengua y la herencia. Escribir desde la extranjería se convierte en una práctica política y estética de resistencia, donde el acto de matinar es también un acto de memoria y reinscripción identitaria. La propia Rendón Abrahamson (2023, p. 92) así lo entiende: “la maternidad como condición de vida para legar el relato migrante”.

3.1. ARRAIGO Y DESTERRITORIZACIÓN DE LA LENGUA MATERNA

En las maternidades migrantes de *Lengua ajena*, *Nueve lunas* y *Huaco retrato*, la lengua se vuelve eje de filiación, frontera y disputa. La elección (o la pérdida) de la lengua materna no es un gesto privado, sino un acto político que reconfigura genealogías. Siguiendo a Gloria Anzaldúa (1987, p. 237), las lenguas en contacto producen subjetividades “en nepantla” —que en que en náhuatl significa el espacio entre dos cuerpos de agua, el espacio entre dos mundos—, donde la identidad se negocia entre códigos y registros. Esta negociación lingüística es especialmente intensa cuando el vínculo materno-filial —tradicionalmente visto como “natural”— se encarna en la transmisión de una lengua que ya no coincide con el territorio ni con el Estado-nación. En *Lengua ajena*, aparece una triada lingüística de español–catalán–inglés que organiza la vida afectiva y legal de la familia. Sara intenta criar a Lola en su lengua materna (español andino) en un entorno anglófono, pero por mucho que se esfuerce, no consigue que la niña adopte el español como lengua de comunicación con ella. Este desajuste revela una desterritorialización de la lengua materna, ya que la hija toma la lengua de su país de nacimiento en pro de la lengua materna, entendida como de su madre:

Dicen que a veces los niños se retrasan en hablar cuando los padres les hablan en un idioma diferente al de su alrededor. Tú no te atrasaste para nada, decidiste muy pronto adoptar un lenguaje que no es mío. ¿Me hablarás español, Lola, o el inglés te ha poblado? La lengua es una cuna, una madre que te envuelve. Apoyo mi lengua en el paladar, hago un rollito con ella. Lengua madre. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 132)

Esta distancia se hace más evidente en el momento en el que Lola vuelve de casa de su padre hablando catalán, lo que entristece a Sara: siente que su hija no se vincula a Ecuador, la tierra que ella quiere legarle, porque “la lengua es también una patria, un vínculo materno” (entrevista en Efeminista, 2022), como asegura Rendón Abrahamson. Vemos, pues, una genealogía materna interrumpida, donde la lengua materna se diluye de generación en generación, dejando solo huellas, como los genes de los antepasados en el ADN. Es lo que le sucede a Sara, quien mantiene las palabras alemanas, pero también las judías de la abuela materna como huella de una identidad fragmentada:

Mamá estaba muy mal en ese tiempo y yo solo pensaba que no iba a llegar para poner mi piedra cuando ya el hoyo estuviese completo de tierra, rasgarme las vestiduras, tapar cuadros, y sentarme en la sillita esa dono de uno se sienta cuando alguien muere para hacer Shiv’ah. Tenía sueños de que me escapa de esos hombres tan blancos que revisaron el sobre, yo una coyote contigo en mis brazos como una película de acción, la ICE persiguiéndonos. Pero lograba subir a un avión y llegábamos a tiempo para recibir el Kadish del Doliente, y no para abrazar a la *oma*, ni despedirse, ni perdonarla por todo eso que las hijas tenemos que perdonara las madres antes de sus muertes para tratar de seguir la vida en paz. (Rendón Abrahamson, 2022, pp. 62-63)

Ese corrimiento lingüístico de madre a hija es, además, transgeneracional. En la línea Hannah (abuela) – Edna (madre) – Sara – Lola (hija), el alemán permanece como reliquia (–”Digo, por qué le dices *granny*, Lola, tú sabes que le decimos *Oma*”, (Rendón Abrahamson, 2022, p. 52)–), una reminiscencia sonora del pasado que condensa duelo y pertenencia (Hirsch, 1997; 2008). La insistencia en mantener la palabra *oma* muestra la ética del archivo por la que se busca conservar un resto intraducible para sostener un linaje. Para Saraceni (2012), las palabras dejan rastros como fantasmas, en tanto que se usen, harán resonar el pasado. Así, “el léxico familiar se convierte en una forma de

documentación y legado” (Rendón Abrahamson, 2023, p. 55), mientras que la escritura funciona como política de la transmisión: sustituye la caída del idioma por una narrativa que nombre los silencios.

En *Huaco retrato*, la lengua se desacomoda por vía de la colonialidad y la migración intraeuropea del linaje Wiener:

(Karl Wiener) empezó a llamarse Charles y la pronunciación germánica de su apellido, “Vina”, mutó a la afrancesada “Vinérg” en boca de los otros. A mí me llaman “Viner”, aunque me han llamado Weiner, Wainer, Weimer y hasta Winter, como la cocoa” (Wiener, 2021b, p. 35)

Junto a la desterritorialización del nombre, que viaja y se modifica a medida que Charles Wiener migra por Europa, está la desterritorialización física de los objetos y las personas. Al principio de la obra, Gabriela Wiener se encuentra en el Musée du quai Branly visitando la colección que Wiener se trajo de América, se ve reflejada sobre el arte “huaco” –palabra que viaja del quechua al español y a la nomenclatura museística– y reflexiona: “(t)odo lo que hay aquí debería estar a miles de kilómetros. Incluyéndome”. (Wiener, 2021b, p. 11) Al anunciar la deixis “aquí/allá”, desvela que el yo y los objetos están fuera de lugar, generando así un lenguaje desarraigado que vertebra toda la obra, ya que Gabriela no consigue encontrar su lugar, ni en España, país de acogida, ni en su relación poliamorosa, ni en el linaje de los Wiener en el que todos sienten orgullo por ser descendientes del huaquero (ladrón de huacos).

Deleuze y Guattari (1986) propusieron leer la escritura migrante como una práctica que desterritorializa la lengua mayor (el inglés, el español peninsular) al inyectarle intensidades periféricas, usos familiares y *code-switching*. Ambas autoras, cada una a su manera, minorizan su medio: Rendón Abrahamson pliega el español andino con anglicismos y germanismos fantasmales, produciendo una heteroglosia íntima (Carranza Gallardo, Molina Landeros, 2021); Wiener injerta el castellano de Lima con jergas peninsulares cargadas de racismo, como ‘panchita’, ‘sudaca’, etc., para marcar más la desterritorialización en la que vive como persona racializada y migrante. Wiener toma como propias esas palabras para darle una vuelta a su significado despectivo. Ella, como madre, no desea imponer una lengua, como sí lo ha hecho el español de España (–”La primera vez que me dijeron/ que no estaba escribiendo en español./ Que no hablaba correctamente el español./

Vosotros, no ustedes./ Las correcciones son extirpaciones. ‘Echar de menos’, no ‘extrañar’, (Wiener, 2021b, p. 161)—, sino componer un paisaje sonoro de pertenencias parciales donde la hija pueda elegir y renombrarse sin perder la memoria. Prueba de ello es la “Carta a Coco y Amaru” que abre la edición revisada de *Nueve lunas*. Amaru es el hijo que nace de su relación poliamorosa en *Huaco retrato*, pero Coco es el nuevo nombre de aquella niña que nació con el nombre de Magdalena al final de *Nueve lunas*. Con esta carta, descubrimos que la niña ha elegido y ha decidido renombrarse:

Cuando me dijeron que eras una niña te escribí una carta como la que te escribo ahora que me has dicho que no eres exactamente una niña. Hace un año nos dijiste que eres una persona trans no binaria, que te llamas Coco y que el nombre que te pusimos tu papá y yo cuando naciste, y que tanto nos costó decidir, ahora es tu “deadname” (Wiener, 2021a, p. 11)

Butler (2002) cuestionó la naturalización del parentesco heterosexual al mostrar que el “marco de inteligibilidad” de quién cuenta como madre/padre/hijo depende de regulaciones estatales y discursivas. En *Huaco retrato*, la co-maternidad *queer* y el apellido “Wiener” como segundo nombre de pila muestran que la filiación se nombra y se hace, bordeando así las limitaciones legales:

Ahora me dedico a cuidar el huevo de otro animal. Le hemos llamado Amaru Wiener. Para que tenga el apellido de los tres. Aún no es legal tener tres apellidos, ni tres padres. Así que Wiener es como un segundo nombre, como Werner o Willam. (...) Me mantengo al margen del hecho natural y del derecho jurídico, no soy su madre por ninguna de estas razones, lo soy por otras. Y Amaru no deja de ser un hijo nacido fuera de mi matrimonio que crece dentro de él y del vínculo que tengo con su madre. (Wiener, 2021b, p. 157)

Lengua ajena y *Huaco retrato* muestran que la lengua materna se vuelve materia migrante, un archivo sonoro, un gesto de cuidado y un campo de disputa. Desterritorializar no significa perderlo todo, sino rearticular —a veces con dolor— lo que se transmite: nombres, acentos, palabras (*oma*, *Amaru*, *huaco*). En ese trabajo, la escritura misma deviene práctica de maternaje: una forma de cuidar con palabras lo que el territorio ya no garantiza, debido a que, en palabras de Saraceni (2012, p. 26-27)

Su estado lesionado (de la lengua), su estar en el límite de lo decible, su desequilibrio e intensidad revelan su dimensión afectiva porque la lengua también es capaz de sentir y de hacerse sentir a través de su modo de sonar y vibrar, de desafinar y desentonar. Este sonido que la escritura emite, su paso entre lenguas como recorrido audible que hace sonar la materia verbal de la que está hecha la literatura, es el lugar donde la identidad y la memoria se ponen en escena y donde el pasado busca cómo hablar y cómo mostrar la complejidad tonal de su trama.

4. El acto de recordar para reescribir

Como ya hemos adelantado en *Huaco retrato* (2021), Gabriela Wiener retoma otra dimensión del desarraigo: el peso del legado colonial. Desde su posición de mujer mestiza, migrante en España y madre, Wiener reconstruye la genealogía de Charles Wiener, un antepasado francés que saqueó arte y tesoros del Perú en el siglo XIX y que pasó a la historia por ello. Pero la narradora no está realmente interesada en la historia detrás de Wiener, sino en la mujer que, junto a él, fundó el inicio de la familia; o lo que es lo mismo: la madre de todos los Wiener. La maternidad se presenta como una arqueología afectiva que confronta herencia y violencia, pues “(s)oy madre y cargo con la historia robada, con la memoria ajena que me atraviesa. El huaco que miro me devuelve una cara que no sé si es mía” (Wiener, 2021b, p. 45). El objeto saqueado funciona aquí como un “objeto parlante” (1997), un artefacto material que encarna memoria, violencia y transmisión generacional. Para la peruana, la maternidad no es redentora ni armónica: es frontera, campo de batalla y herida abierta. Su cuerpo migrante y racializado se convierte en espacio de tensiones constantes: “No sé si puedo maternar sin pensar en el expolio, en la violencia que me precede, en el racismo que heredo y transmito” (Wiener, 2021b, p. 89). El maternaje, lejos de ser refugio, es una práctica que la obliga a negociar con fantasmas coloniales, con la culpa, con el miedo a repetir la violencia recibida. En *Nueve lunas*, Gabriela Wiener profundiza aún más en la incomodidad de la maternidad vivida desde el cuerpo. Wiener narra su embarazo con crudeza, cuestionando la idealización materna y rechazando la idea de que gestar deba ser una experiencia plena, sagrada o instintiva. Como señala, “en la barriga no hay milagro, hay vómito,

miedo, ansiedad, soledad. Me lo vendieron como gloria y lo vivo como derrota” (Wiener, 2021a, p. 33). En esta obra, Wiener critica lo que el heteropatriarcado ha hecho creer a la mujer, que debe de ser madre para sentirse una mujer, a la vez que juzga el colonialismo que aún impera en España y que se utiliza como sometimiento para la mujer, reproduciendo las imágenes de control que denunciaba Patricia Hill Collins (1990):

Tercera y última cita obligada con la sanidad pública de este país, que corre con todos los gastos y eso siempre hay que agradecerlo, no obstante sus malos elementos. (...) Me recibió una enfermera con pinta de ser latinoamericana, supe después que era de origen boliviano aunque hablaba catalán. Me alegró saber que me atendería una casi paisana. (...) De pronto, cuando estaba en medio de mi historia (clínica), tocaron la puerta. Dos señores que trabajaban en las obras de remodelación de esa planta del hospital interrumpieron la consulta pidiendo permiso para revisar el consultorio. Ella los dejó pasar y hacer su trabajo, lo cual me pareció innecesario pues estábamos en medio de la visita (...) Los sujetos metieron una escalera y comenzaron a escarbar algo en el techo. De repente, un trozo de pintura y cemento se desprendió y cayó al suelo salpicando la camilla y sus alrededores de polvo. Los trabajadores se fueron y fue cuando la comadrona me invitó a echarme a la camilla para revisarme. Vi el completo desastre que habían dejado y me negué a recostarme. (...)

- Por supuesto, por supuesto, como guste... – Y agregó–: Ya quisiéramos por “allá” que nuestros hospitales fueran así, que tuvieran solo este polvito...

La comadrona de la maternidad no se lo tomó nada bien y se propuso darme una lección de humildad recordándome nuestro empolvado y nuestro común origen. (Wiener, 2021a, p. 128)

A lo largo de *Huaco retrato*, Gabriela se encontrará con diversos objetos o archivos que le ayudarán a buscar información y reflexionar sobre su situación personal y la familia Wiener. Para ello hará uso tanto de fotos, como recursos digitales, la memoria, la imaginación... Como no dispone de toda la información, va recabando historias y datos a través de distintas vías, como los correos con Pascal Riviale, un especialista en Charles Wiener, un grupo de Facebook de descendientes de Charles Wiener o la partida de bautizo de su bisabuelo. La escritora aquí desplaza la noción de archivo hacia los restos coloniales. El huaco saqueado por Charles Wiener no es solo un objeto

arqueológico, sino una materialidad viva que interpela a su descendiente. Los objetos se convierten en “testigos mudos” de traumas colectivos, algo que identifica muy bien la “Momie d’enfant” que hay en el museo francés:

Recorro los pasillos de la colección Wiener y entre las vitrinas atestadas de huacos, me llama la atención una porque está vacía. En la referencia leo: “Momie d’enfant”, pero no hay ni rastro de esta. Algo en ese espacio en blanco me pone en alerta. Que sea una tumba. Que sea la tumba de un niño no identificado. Que esté vacía. Que sea, después de todo, una tumba abierta o reabierta, infinitamente profanada, mostrada como parte de una exhibición que cuenta la historia triunfal de una civilización sobre otras (Wiener, 2021b, p. 13)

Los objetos se vuelven elementos fundamentales para la búsqueda de identidad, como la imagen ambivalente de ser, a la vez, heredera del saqueador y de la saqueada que le devuelve el reflejo en los cristales del museo. O de la manera en que se pone las gafas (sucias) de su padre, que le ayudarán a hacer una retrospectiva de su historia:

Me pruebo las gafas sucias de papá y por primera vez en mi vida, y aún más fuerte desde que me bajé demasiado tarde de ese avión, siento que a lo mejor tengo que empezar a pensar seriamente en que algo de ese ser fraudulento me pertenece. Ya no sé si me refiero a mim padre o a Charles. (Wiener, 2021b, p. 20)

La escritura de Wiener también dialoga con la crítica de Silvia Rivera Cusicanqui (2010), para quien el archivo colonial nunca es neutro: está atravesado por las estructuras del poder que clasifican, borran y dominan. Wiener lo muestra en la asimetría entre la memoria conservada de Charles Wiener y el silencio sobre María Rodríguez, su amante peruana. En palabras de la autora, “nadie la recuerda, nadie la tiene en cuenta, porque Charles, incluso habiéndola abandonado, sigue siendo el creador, mientras ella queda relegada a procrear” (Wiener, 2021b, p. 63), lo que nos muestra cómo la estructura familiar ha mantenido el binomio “procreación/femenina versus a la creación/masculina” (Bogino, 2020, p. 11). Revisar la historia de la mujer fundacional de la historia se convierte aquí en un acto de reparación: rescatar a María Rodríguez de los márgenes de la historia, reinscribirla como genealogía fundadora.

Las maternidades migrantes que narran Julia Rendón Abrahamson y Gabriela Wiener no solo atraviesan la experiencia del desarraigo; también se configuran

como prácticas de archivo. La memoria se transmite en fragmentos, silencios, documentos y objetos materiales que median la relación entre generaciones. Los *objetos parlantes* (Marianne Hirsch, 1997) interpelan a los descendientes porque condensan historias no dichas y actúan como soportes de la postmemoria. En este sentido, tanto *Lengua ajena* como *Huaco retrato* son novelas donde la maternidad se vuelve escritura archivística: ordenar, reinterpretar y, en ocasiones, resignificar los restos de un pasado incompleto.

Junto a los objetos parlantes, encontramos la memoria y el lenguaje como archivo. En *Lengua ajena*, Sara reconstruye el linaje de su familia judía a través de retazos transmitidos por la abuela Hannah, objetos heredados y recuerdos fragmentados. La lengua alemana, que su abuela nunca abandonó del todo, funciona como reliquia y fantasma cultural: “Ella siempre será *oma*. No *granny*, no abuelita. Esa palabra es la raíz que no se traduce, aunque nadie más la pronuncie”. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 118) El término alemán condensa, a la vez, resistencia y desarraigo porque mantiene viva una memoria lingüística a la vez que recuerda la diáspora forzada, porque todo archivo es también promesa y duelo (Derrida, 1995), y su función no es solo guardar, sino señalar lo que falta. Pero Sara, al final, liberará a Lola del peso que ella carga desde hace generaciones: permitirá que Lola eche raíces en Estados Unidos, tome el idioma y continúe la vida sin mirar hacia el pasado:

Mamá va a volver, no tendré a donde volver. Solo se puede regresar a la madre. Tachar volver. Robert querrá ser papá, pero ya tienes. Parir de nuevo, dejarse atravesar el cuerpo, imposible. Besos que son hociadas, no podré. Crecerás siendo gringa, siendo Pipe, siendo Gigi Hadid y Selena Gómez (...), no verás a tu oma, a tu abuela tampoco, la historia se borra, vivirás en esos barrios –gentrified– no hay traducción para eso, el burgués gringo. (...)

Cómo contarte esta historia:

Ich bleibe. Iré. Nunca estuve. I’m staying. No estoy. Es tan difícil irse. Imposible quedarme. Abandono a mi madre y abuela. No saber quién serás. Nacer del exilio, en el arraigo. Cargar esto, transmitirlo por los vasos sanguíneos como el oxígeno nutre al bebé. (Rendón Abrahamson, 2022, pp. 155-156)

En estas novelas el cuerpo se convierte en una fuente de conocimiento y de contacto con otras historias. El cuerpo aparece como territorio desplazado, racializado, intervenido, discriminado. En *Lengua ajena*, el cuerpo de Sara

media entre generaciones: es puente entre su abuela, su madre y su hija, entre lo europeo, lo latinoamericano y lo estadounidense. Es un cuerpo exiliado, sin raíces, que intenta sostener una continuidad afectiva, pero sin arraigarse a ningún lugar. Desde el principio nos informa de que desea volver a Ecuador, ese paraíso perdido del que fue expulsada para ayudar económicamente a su madre y hermano. Ella no quiso “descolocarse”, sino que fue forzada a hacerlo y, como los hijos de Israel en la diáspora, ansía el lugar que ha perdido y alude al dolor en las extremidades que sufría cuando llegó a Dallas: “me dolían los pies, como si al arrancarme del suelo me hubiese despellejado. Dejé pedazos de piel allá (en Quito). A través de las ventanillas, buscaba montañas” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 42). El dolor emocional se vuelve físico y la nostalgia se convierte en la necesidad de echar raíces. Por este motivo, la narradora hace alusiones constantes a los pies como raíces, como cuando le dice a su hija: “(y) o quiero ir al parque, (...) ser verde en medio de este concreto. (...) No hay suelo ni tierra donde plantar bien los pies” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 52). Su objetivo es retornar a Ecuador con Lola para reconocerse en algún sitio. Pero a medida que su maternidad avanza, se va notando más porosa y lucha por no acomodarse en el lugar de acogida porque sabe que si lo hace, no podrá volver. Pero tampoco puede volver a Ecuador porque ese lugar que echa en falta ya no existe. Su madre se lo repite constantemente “no vengas a tu edad. No hay hombres solteros, los divorciados tienen que dar plata a los hijos, no vengas, te vas a queda vistiendo santos. Este lugar no es para Lola. Ni para ti. No vengas, ya has de conseguir alguien allá” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 131) Sara quiere darle a Lola esa pertenencia que cree que encontrará en Ecuador, pero sabe que no puede regresar “al país de indios”, porque Adrià no se lo permitiría. Y se siente como su abuela: atrapada por la institución de la maternidad, madres que han de sacrificarse por el bienestar del patriarcado (Rich, 2019). Así pues, como no puede salir de Estados Unidos, Sara usará el cuerpo y su sexualidad para conocer otros hombres y, por ende, otros lugares, como cuando tiene relaciones sexuales con José María, su pareja de juventud en Ecuador, para “engullir todo lo que él era e incrustarme la sierra adentro para poder llevarla en esta ciudad hasta poder regresar de verdad, entonces le pido que me penetre (...) y recibo la tierra que una vez también fue mía”. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 85) Además, Sara es capaz de recordar a su abuela Hannah a través de recuerdos y experiencias sensoriales:

El mar es un engendro que me ha expulsado de sí. Soy una gota de él que no puede regresar. (...) Salgo de la orilla y me siento dándole a espalda al mar. Desde acá se ve la rueda, y yo no puedo hacer más que imaginar a mi abuela Hannah sentada, dando vueltas en uno de esos carritos. ¿Este miedo al mar será mío o de mi abuela? (...) El temblor de mi abuela, ¿será algo mío? (...) Mi mareo, ¿será algo de Hannah? (Rendón Abrahamson, 2022, p. 106)

Estas mujeres arrastran un desarraigo de generaciones, por lo que buscan el arraigo a través de la sexualidad. En *Huaco retrato*, el cuerpo mestizo de Gabriela está más expuesto: vigilado por discursos sexuales, coloniales. Su país y su cultura no han sido los únicos que han sido colonizados, también el cuerpo, el gusto y el deseo. Gabriela, conocida por su interés sexual, necesita del sexo para cubrir sus necesidades, no solo sexuales, sino emocionales. Su cuerpo es un lugar de exploración que necesita afirmación de amor a través del contacto sexual. A ella no le vale solo el abrazo amoroso de sus parejas: cuando estas se enfadan porque Gabriela ha tenido sexo fuera de la relación poliamorosa (manteniendo una relación de afecto) durante su estancia en Lima, sus compañeros no la expulsan del núcleo familiar, pero sí rehúsan mantener relaciones sexuales con ella. Gabriela sufre y vaga por la casa en busca de un hueco en la cama de sus parejas, pero el espacio que le brindan no es el que busca, por lo que termina encontrándolo en el curso “Descolonizando mi deseo”, en el que le enseñarán a quererse porque las racializadas “(h)emos dejado de desear y amar cuerpos como los nuestros, nos hemos alejado de nuestras propias formas de vida amorosa y sexual, de lo que nos sale del coño” (Wiener, 2021b, p. 118) Lucre, la dinamizadora del curso, será la encargada de mostrarle cómo vencer la blanquitud:

(Lucre) Atrae mi cara hacia sus dientes y declara que tiene que comerme ahora, otra vez, por favor. Reprimo cualquier pensamiento sobre Jaime y Roci mientras suena en mi cabeza esa voz: latina, insensata, incívica, inconsciente, qué vas a hacer (...) Se pone detrás de mí, moviéndose lento hasta pillar un ritmo constante y cada vez más fuerte de embestidas, me penetra por delante y por detrás, con los dedos, luego con el hueso frío de cristal, profundo, continuo, rápido, el calor se extiende, todo arde, yo gimo de gusto, aprieto los ojos, baño su mano y ella solo atina a decir ya está, estás descolonizada. (Wiener, 2021b, p. 133)

La novela enfatiza la dimensión corporal de ese archivo. El cuerpo materno se convierte en soporte de la transmisión de memoria: cicatrices, gestos y silencios heredados que configuran la *postmemoria* (Hirsch, 2008). Según Denise León, (2023, en Vázquez Schröder, 2025, p. 65) “(l)a memoria personal tiene un límite, pero cuando te apropias de la memoria de otros, tu propia memoria se agiganta”. Al asimilar las maternidades de María Rodríguez, en *Huaco retrato* y de Hannah, en *Lengua ajena*, esta se muestra como práctica de reinscripción de la historia. Por eso hay que narrarla, porque se escribe “para dejarte un relato menos roto. Con los pedazos que guardé de mamá y de la abuela, con los que invento de mi propia voz”. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 102) Tanto Wiener como Rendón Abrahamson narran desde la fisura: sus personajes no tienen archivos completos, sino ruinas, voces entrecortadas, documentos dispersos. Ambas autoras proponen una memoria fragmentaria y matrilineal, donde el archivo no es acumulación neutra de datos sino práctica afectiva, corporal y política.

En este sentido, las maternidades migrantes se convierten en custodias de archivos incompletos. El maternaje es escritura y arqueología: reordenar los restos, darles sentido y, sobre todo, transmitirlos a las hijas. La herencia no es aquí una continuidad garantizada, sino una disputa: qué recordar, cómo hacerlo, desde qué lengua, desde qué cuerpo. El archivo materno es, en suma, un acto de resistencia frente al olvido y la colonización de la memoria.

4.1. ENTRE EL RECHAZO Y LA BÚSQUEDA: FIGURACIONES DE LA MADRE

Las protagonistas de *Lengua ajena* y *Huaco retrato* son madres que se sitúan en tensión con la maternidad hegemónica. Siguiendo a Bogino (2020, p. 14), la maternidad hegemónica sería aquella en la que la madre articula “material genético, el cuerpo gestante, el nacimiento, la lactancia y la crianza en una relación heterosexual y bajo la institución del matrimonio” (Bogino, 2020, p. 14). Ni Sara ni Gabriela se ajustan a este esquema: la primera es una madre migrante en custodia compartida con su expareja catalán, mientras que la segunda forma parte de una familia *queer* y poliamorosa, donde la filiación se nombra y se elige, rompiendo las normas impuestas:

las personas que viven en relaciones abiertas, poliamorosas y gender queer, no solo desafían las relaciones heteronormativas sino también

las monógamas, y cuando quieren ser madre/padre lo hacen a través de un proyecto de crianza compartida (co-parenting). Esta propuesta subvierte la idea de familia nuclear y se enfrentan a los retos de crear y criar en una familia queer, plural y subversiva (Llopis, 2015; Trujillo y Burgaleta, 2014; Trujillo y Falguera, 2019, en Bogino, 2020, p. 15)

La maternidad migrante de Sara pone en evidencia el desarraigo lingüístico y cultural, pero también la búsqueda de continuidad en la transmisión: la madre se concibe como conjunto de memorias, lenguas y pérdidas heredadas, una figura atravesada por la diáspora judía, por la precariedad del exilio y por la ausencia del primer hijo de Hannah, dado en adopción en Estados Unidos, antes de marcharse a Ecuador. Pero de nada de esto se habla porque estas mujeres sienten que en el silencio están más protegidas; Sara es heredera de una genealogía de silencios. Su abuela judía exiliada, su madre Edna, ella misma y su hija Lola forman una cadena de exilios en la que la pertenencia nunca es completa. Los desplazamientos heredados de su abuela y su madre configuran lo que podría llamarse una “melancolía migrante”, una nostalgia sin objeto fijo. Hannah, que llegó a Nueva York sola, tuvo que dar en adopción a su primer hijo, varón, que carece de nombre en la historia, pero quien tiene una presencia importante en la misma. Después conoció a Ernesto, también judío emigrado, y tuvo que irse a Ecuador, lugar en el que nunca se arraigó por la necesidad de reencontrarse con su hijo. Años más tarde, cuando Edna y Lena habían crecido, viajó a Nueva York con las niñas en busca de su otro vástago y desapareció, pero Ernesto la encontró tiempo después y se la llevó obligada de vuelta a Quito. No era el lugar que ella deseaba: Quito era el espacio que el marido, haciendo uso del matrimonio como institución, le obligó a habitar. Según la narradora de la historia, Hannah nunca mostró cariño por sus hijas Edna y Lena porque tenía el corazón de madre en Nueva York. Es decir, la herida abierta (Anzaldúa, 1987) de la familia de Sara que ha de cerrar no es en sí el exilio, ya que los exiliados pueden arraigarse en el nuevo lugar, como le sucedió al abuelo Ernesto, quien “se sentaba en una piedra plana y arraigada a la tierra” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 21), o a Adrià, con quien la relación no funcionó por el arraigo de él frente al desarraigo de Sara:

(Adrià) Es auditivo, una persona sonora. Oye desiertos, dunas y hojas, pero no me escucha a mí. O no quiso escucharme, mi decir le daba miedo. Mi lengua hablaba de éxodos y traslados. Movimientos que

cambiarían la constitución de las cosas. Mis sonidos eran nostálgicos y extrañaban, bifurcaciones, registros de memoria que contaban de destierros y ausencias. Preguntas sobre la crianza en lugares ajenos, imposibilidad de la vuelta. Murmullos que se le colaban en sus planes, ascensos en el banco. Ollas de agua hirviendo que evaporaban palabras como *éxito* o *ganancia*. (Rendón Abrahamson, 2022a, p. 33)

Los hombres de *Lengua ajena*, aun siendo emigrantes (Ernesto, emigrante judío; Adrià, emigrante catalán) como las mujeres son capaces de arraigarse en el lugar porque no arrastran la herida abierta de Hannah: la adopción, y consecuente pérdida, de su primer hijo en Estados Unidos. Hannah fue sometida por Ernesto dos veces para abandonar Nueva York: la primera, para instalarse en Ecuador en busca de una mejor situación; la segunda, tras el intento fallido de Hannah para encontrar a su hijo. Ernesto es el ejemplo de cómo “la maternidad institucionalizada revive y renueva todas las demás instituciones” (Rich, 2019, p. 92), doblegando a la mujer bajo el poder patriarcal y convirtiendo la maternidad en una prisión, ya que Hannah no volvió a tener una llave, para que no pudiese escapar nunca más. Por ese motivo no pudo arraigarse a Ecuador, porque ella ya estaba arraigada en Estados Unidos, donde había dejado su raíz, porque en esta historia, la maternidad es fragmentación en la separación y arraigo y pertenencia en la cercanía:

No quiero coordinar más con Adrià todas las semanas. Compartirte así me arranca, me desmenuza el cuerpo. Soy trozos mientras escucho el lullabay de Mozart. Los hijos no deberían deambular por dos casas. Podríamos inventar otra institución, después del matrimonio. Firmar, dar la palabra para no dividirlos, fragmentarlos como si fuesen piezas. Prometer vivir en casas de dos pisos. Que sea la única manera de separación posible. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 28)

Sara, con su diario íntimo busca narrar una historia matrifocal, rellenando los huecos que su abuela dejó en el linaje. Recordando e imaginando historias de su madre y su abuela crea un espacio de comunicación entre generaciones, son comunicación transgeneracional con las mujeres del pasado en busca de una identidad. Porque la búsqueda de la identidad es algo intrínseco al ser humano, pero mucho más del migrante, a quien le obligan a ser otra persona en el lugar de acogida.

En las novelas de Wiener y Rendón Abrahamson los hombres aparecen, pero en un segundo plano, ya que el objetivo de la escritura no es otro que darle voz a las silenciadas. Bajo la premisa de Adrienne Rich (2019, p. 138) aseguró que “(r)esulta en extremo seductor investigar las vidas perdidas de la mayoría de las mujeres de quienes no han quedado documentos ni noticia alguna”, se mueve Gabriela Wiener en *Huaco retrato*. La narradora crea una historia matrilineal para rescatar la genealogía femenina como pertenencia porque la historia, la memoria y la identidad se transmiten a través de las mujeres. Gabriela quiere enmendar el matricidio histórico de la madre, aunque sabe que intenta “construir algo con fragmentos robados de una historia incompleta” (Wiener, 2021b, p. 41), pero, si quiere cerrar la herida abierta del colonialismo, debe remitirse hasta el origen femenino del linaje familiar.

Uno de los ejes centrales de la literatura sobre maternidad es la ambivalencia en la relación madre-hija. En este contexto, Adrienne Rich (2019, p. 236) acuñó el concepto de *matrofobia*, que definió como “el miedo de las hijas a convertirse en sus madres, a repetir sus vidas, a cargar con su destino”. Gabriela Wiener lo expresa de manera muy clara en *Nueve lunas* cuando rememora algunos de los momentos más tensos con su madre, en los que podría, siempre en clave de humor, haber llegado al matricidio. Ambas tienen una relación en la que “juntas liberamos unas energías extrañas. No sé si competimos por quién somete a quién” (Wiener, 2021a, p. 72). Por eso, y aun adorando a su madre, está segura de

que lo mejor que podía pasarme en la vida era tener un niño. (...) Las mujeres son lo más tangible de mi vida. Y también lo más desestabilizador. Por eso, en lo posible, quería ahorrarme el tener que revivir la terrorífica dinámica madre-hija, ahora desde el otro bando. (...) Matar a la madre es simplemente una cuestión de supervivencia para la hembra humana. (...) Tenía miedo de convertirme en mi madre, pero me daba aún más miedo que una posible heredera mía se convirtiera en una mala copia residual de mí misma, capaz de odiarme aún más de lo que yo me odiaba. (Wiener, 2021a, pp. 51, 52)

Esta matrofobia no es personal, sino que es un elemento repetido en los archivos familiares, ya que las mujeres en la familia han sufrido el matrimonio como institución (Rich, 2019) y han creado vínculos complejos, como *oma* Hannah, de quien se dice que “(e)ra severa, no me abrazó nunca, ni a mí ni a mi hermano, tampoco la vi abrazar o siquiera tocar a mamá. Ellas casi no

hablaban” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 38); o de su madre Edna, quien, además de no darle una pertenencia, le obliga a emigrar:

Fue ahí que me di cuenta, por primera vez, que jamás me había hablado. Obvio, emitía palabras como vístete, lávate los dientes, no grites, comparte tus juguetes (...), no le hables así a tu hermano, papá ya no va a volver, haz tus deberes, los nombres propios se escriben con mayúscula, no puedes ir a esa fiesta al menos que te lleve tu hermano (...), esto es lo que hay para comer hoy, no llores, no digas eso, no pienses eso, eso no es así, tienes que irte, necesitamos plata, ten un poco de decencia, mírame cómo estoy, mira lo que he hecho por ti, no pude trabajar nunca porque les tuve a ustedes, no agarres las cosas de tu hermano, ya te organizamos todo, vas a estar mejor allá, necesitamos tu ayuda, no seas egoísta, solo piensas en ti y en ese mamarracho, con la tierra no se juega, con el agua no se juega, con la pintura no se juega. Con esto no se juega, no hay opción, ya lo arregló tu hermano, te tienes que ir. Pero nunca, de verdad, me habló. (Rendón Abrahamson, 2022, pp. 44,-45)

Para las hijas, “(e)s mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que actúan sobre ella” (Rich, 2019, p. 310), por lo que generan en un inicio un mayor vínculo con el padre. En los recuerdos infantiles, las madres son severas, están relacionadas con la educación y la autoridad, mientras que los padres pertenecen a un mundo más amoroso. Sara tiene recuerdos de cariño del abuelo Ernesto (“A mí siempre me amó”), pero de Hannah solo recuerda “(m)irada rabiosa, ojos esmeraldas, agrios, pesados. Cuando saludaba no te daba un beso, apoyaba fuerte su mejilla demacrada a la tuya, como si te quisiera pegar” (Rendón Abrahamson, 2011, p. 38), quien “nunca me dio un abrazo ni me quiso” (Rendón Abrahamson, 2022, p. 109). Por su parte, Gabriela Wiener, en *Nueve lunas*, muestra un padre cariñoso, al que solo le dedica bonitas palabras. Mientras que con su madre se resiste “a dejar de una vez por todas las riñas de la adolescencia y a empezar una relación más madura con ella” (Wiener, 2023, p. 72), con su padre mantiene una más de amor incondicional de niña:

Me senté en sus piernas, todavía fuerte y piqué su lunar como hago desde niña. El lunar de mi papá suena mágicamente. Bueno, en realidad yo pico y él silba y yo hago como si no me diera cuenta.

Dentro de algunos meses vendrá alguien que me hará madre.

Y yo dejaré de ser chiquita.

No quiero ser grande.

NO quiero perderlo nunca. (Wiener, 2021a, p.72).

En *Lengua ajena*, del padre, aun habiendo abandonado a la familia, se mantienen retazos positivos, como los libros que el padre le dio a Sara, así como bonitos recuerdos, en oposición a los archivos de la memoria que guarda de su madre:

Fuimos caminando desde casa, él no me tomó de la mano en todo el camino, tampoco llevaba a los perros con correa. Lo seguíamos como una manada. Papá me hablaba de los obreros con los que trabajaba, de cómo uno se había ido con su plata. También me hablaba de que podría empezar a leer *Oliver Twist* y luego seguía con que había leído *Madame Bovary* (...) Yo estaba ocupada en recoger basuritas de la calle porque mamá me había enseñado a hacerlo. (...) Justo antes de llegar al parque fue cuando me caí en una vereda por no mirar hacia delante. Quise llorar pero mi papá me dijo que me levantara, que los perros tenían sed, que no había sido nada. Llegamos a una banca y nos sentamos. (...) Yo jugaba con Bobby, me dolía la rodilla. En casa, mamá me puso hielo pero el color violeta medio verdoso duró más de un mes y me prohibió que saliera con papá y los perros (Rendón Abrahamson, 2022, pp. 24-25)

En *Lengua ajena* (2022), Sara mantiene una relación conflictiva con su madre, marcada por silencios y desplazamientos. Su escritura-diario es, en gran medida, un intento de narrar lo que la madre no supo o no pudo contar. “Mamá no hablaba de lo que dejamos atrás. Nunca. Como si su silencio fuera la única forma de protegernos”. (Rendón Abrahamson, 2022, p. 54) Ese silencio genera en Sara tanto miedo a repetir la historia como deseo de reconstruirla para su hija. Su maternidad, por tanto, es a la vez matricidio (rechazo a repetir el silencio) y búsqueda (llenar los huecos de la madre). En *Huaco retrato* (2021), Gabriela Wiener encarna otra forma de matricidio simbólico: la necesidad de enfrentarse a su madre peruana y a la vez a María Rodríguez, la figura materna ancestral silenciada en el archivo colonial. El libro muestra la dificultad de hablar desde una herencia mestiza, atravesada por el racismo y el patriarcado. La maternidad de Wiener está marcada por la contradicción: “Me miro en mi madre y me espanto de sus silencios, de sus gestos. Y me veo, inevitablemente, repitiéndola” (Wiener, 2021a, p. 72). La

matrofobia se traduce en miedo a reproducir la subordinación, pero también en necesidad de reivindicar a la madre olvidada como origen.

Teóricas feministas como Luce Irigaray (1981) y Julia Kristeva (1980) han mostrado cómo la figura de la madre es a menudo expulsada del relato cultural, reducida a silencio o abyección. Estas narrativas latinoamericanas dialogan con esa crítica, pero lo hacen desde la experiencia migrante: la madre no solo es figura de opresión o de amor, sino también metáfora de la diáspora, la extranjería y la herencia colonial. La matrofobia y el matricidio simbólico de Wiener y Rendón no destruyen a la madre, sino que la reinscriben en un espacio nuevo, como figura ambivalente y compleja que permite a las protagonistas negociar su propia identidad. Pero para hacerlo, primero reconstruyen la historia matrilineal de su linaje: las protagonistas necesitan distanciarse de la madre –biológica, cultural o mítica– para poder encontrar su propia voz. Sin embargo, esa ruptura abre a la vez una búsqueda de la madre primigenia, la necesidad de recomponer la genealogía femenina rota.

5. CONCLUSIONES

Las maternidades migrantes representadas por Gabriela Wiener y Julia Rendón Abrahamson reescriben los márgenes del discurso literario y social. Frente a los modelos hegemónicos que encasillan a la madre como figura nacional, sacrificada, abnegada y confinada al hogar, ambas autoras sitúan el acto de maternar en el corazón de la extranjería y la identidad. La maternidad se convierte en un prisma desde el que leer la diáspora, el colonialismo, la lengua y el desarraigo que les han dejado sus antepasados.

En *Lengua ajena*, la maternidad es escritura de postmemoria: Sara escribe para su hija en un intento de recomponer los silencios heredados de la diáspora judía. En *Nueve lunas* y *Huaco retrato*, Wiener desmonta los discursos normativos del embarazo y la maternidad, al mismo tiempo que confronta un legado colonial que atraviesa su cuerpo mestizo, migrante y queer. Sus narrativas revelan que la maternidad no es refugio, sino campo de tensiones: entre matrofobia y deseo de cuidado, entre genealogías femeninas y rupturas, entre arraigo y desarraigo.

Ambas autoras dialogan, así, con metáforas contemporáneas como la modernidad líquida de Bauman (2003) o la herida abierta de Anzaldúa (1987): sus protagonistas son sujetos atravesados por la inestabilidad, obligados a recomponerse desde la frontera. Maternar, en este contexto, es también habitar la vulnerabilidad (Butler, 2002), pero desde ahí imaginar genealogías alternativas, capaces de resistir al mandato patriarcal y colonial.

En conclusión, tanto Wiener como Rendón Abrahamson consolidan la maternidad como una categoría crítica en la literatura latinoamericana actual. Sus obras muestran que escribir y maternar son gestos inseparables de recordar, reconstruir y renombrar. Más que una experiencia redentora, la maternidad migrante es un espacio de resistencia, donde se funden la memoria íntima y la memoria colectiva, abriendo futuros posibles desde las ruinas de los legados heredados.

Las novelas de Julia Rendón Abrahamson y Gabriela Wiener evidencian que la maternidad, lejos de ser un destino natural, es un espacio de disputa donde confluyen herencia, desarraigo y lucha. En *Lengua ajena*, la maternidad migrante se construye como archivo vivo de una diáspora judía transmitida en silencios, pérdidas de lengua y fragmentos de memoria; en *Huaco retrato*, por el contrario, la maternidad contrahegemónica emerge como una práctica disidente que subvierte filiaciones heteronormativas y reescribe el linaje colonial desde la perspectiva de la mujer, creando así una narrativa matrilineal. Para ambas autoras, esta reescritura matrifocal se imperativa en tanto a vía de autoconocimiento: al descubrir de dónde venimos, podremos dar respuesta a quiénes somos. Esta necesidad de conocer la identidad es un rasgo que acompaña siempre al migrante.

En ambos textos, la maternidad se sitúa en la intersección de múltiples violencias –colonial, patriarcal, lingüística, migratoria–, pero también en la posibilidad de resistencia. Estas madres se convierten en mediadoras de un archivo familiar fragmentado, que se transmite tanto a través de objetos parlantes (la arena de la playa, la partida de bautismo de Manuel Wiener, las gafas del padre...) como de gestos cotidianos de cuidado (la *security blanket* de Lola, por ejemplo). De esta manera, la narrativa matrilineal se erige como estrategia política y estética para recuperar genealogías silenciadas y reinscribirlas en la historia, a la vez que se acepta y se reconfigura la propia maternidad. En el caso de Wiener, es el convertirse en madre de una niña a la

que no ha dado a luz –porque es fruto de Roci y Jaime, sus parejas–; en el caso de Rendón Abrahamson, es dar pertenencia a los hijos, dejando de mirar hacia atrás una vez que se les ha dado voz.

Comparadas, las experiencias de Sara y Gabriela iluminan dos formas de maternidad que dialogan con la modernidad líquida de Bauman (2003) y la herida abierta de Anzaldúa (1987). Estas mujeres arrastran la herida abierta de la madre del linaje. En el caso de Gabriela Wiener, es la historia de María Rodríguez, la mujer con la que, supuestamente, Charles Wiener tuvo descendencia y a la que la historia ha silenciado, siendo víctima del matricidio histórico. Reconstruir la historia de María Rodríguez es dar voz a todos los que la perdieron durante el colonialismo, desde los niños robados por Charles Wiener, hasta las mujeres ultrajadas y olvidadas. En el caso de Rendón Abrahamson, la herida abierta que hay que cerrar es la historia de Hannah, quien fue forzada a abandonar Viena y, más adelante, abandonar Nueva York, donde había dado en adopción a su primer hijo. Reescribir la historia de Hannah, aun sin poder darle nombre a aquel niño, es cerrar los espacios vacíos que el dolor de madre de Hannah dejó en la familia. Es conocer la situación para entender a Hannah. Ambas metáforas condensan la tensión de identidades en tránsito que, a través de la maternidad, buscan recomponer una pertenencia.

Así, el análisis de estas obras permite comprender la maternidad como lugar de frontera y de apertura: un espacio que archiva la memoria del destierro y, al mismo tiempo, proyecta la posibilidad de genealogías alternativas, más allá de la hegemonía patriarcal y colonial.

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arnau, J. (2018). *Fundamentos de la vía media*. Madrid: Alianza.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida* (M. Rosenberg & J. Arrambide, trads.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2000).
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Biset, E. (2011). *Ontologías políticas*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- Bogino Larrambebere, M. (2020). "Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades". *Investigaciones Feministas*, 11(1), 9-20. <https://doi.org/10.5209/infe.64007>
- Butler, J. (2002). "Is kinship always already heterosexual?". *differences*, 13(1), 14-44.
- Carranza Gallardo, E., & Molina-Landeros, R. (2021). "La identidad heteroglósica como herramienta verbal-ideológica de análisis del discurso dialógico". *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 15(2). <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/9275>
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. California: University of California Press. <https://ia801206.us.archive.org/10/items/AnarchismRadicalFeminism5/TheReproductionOfMotheringP-NancyJ.Chodorow.pdf>
- Collins, P. H. (1990). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Boston: Unwin Hyman.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward a minor literature* (D. Polan, trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hirsch, M. (1989). *The mother/ daughter plot: Narrative, psychoanalysis, feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). "The generation of postmemory". *Poetics Today*, 29(1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (ed. revisada). Ciudad de México: UNAM. (Trabajo original publicado en 1990). <https://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/abehache2.pdf>
- Rendón Abrahamson, J. (2022). *Lengua ajena*. Madrid: Candaya.
- Rendón Abrahamson, J. (2023). *La transmisión del relato migrante en la narrativa contemporánea: The Undocumented Americans, de Karla Cornejo Villavicencio, y Desierto sonoro, de Valeria Luiselli* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (A. Becciu & G. Adelstein, trans.). Madrid: Traficantes de Sueños. (Trabajo original publicado en 1976).
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. New York: Ballantine.

- Saraceni, G. (2012). “Fronteras de la lengua madre”. *Abechache. Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, 2.
- Vázquez Schröder, K. (2025). “La memoria migrante re-actualizada en la escritura de Margo Glantz y Denise León”. *Letras*, 91, 59-73. <https://doi.org/10.46553/letras6782>
- Wiener, G. (2021a). *Nueve lunas* (ed. revisada). Barcelona: Random House. (Trabajo original publicado en 2009).
- Wiener, G. (2021b). *Huaco retrato*. Barcelona: Random House.

«Una mitad española y otra africana»: Representación visual de la "Verde Antilla"
en la poesía de Luis Palés Matos»

Cristina Fimiani

Cartografías transoceánicas de la cultura y la literatura hispánicas.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Carlos Burgos Jara,

Beatriz Valverde Olmedo Jorge Avilés-Diz (eds.)

Santander. Sociedad Menéndez Pelayo. 2026. 223-237

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsm.61>

“UNA MITAD ESPAÑOLA Y OTRA MITAD AFRICANA”: REPRESENTACIÓN RITUAL DE LA “VERDE ANTILLA” EN LA POESÍA DE LUIS PALÉS MATOS

CRISTIANA FIMIANI

University of The Bahamas

1. INTRODUCCIÓN: EL VATE GUAYAMÉS Y LA GÉNESIS DE LA CONCIENCIA ANTILLANA

La poesía del puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) constituye una de las propuestas estéticas más significativas para comprender la construcción identitaria del Caribe desde sus matrices afroantillanas. Su obra cumbre, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), articula una compleja representación del espacio donde el archipiélago antillano emerge como territorio ritualizado, dotado de fuerzas espirituales que conectan las islas entre sí y con África, trascendiendo las fragmentaciones impuestas por diversos regímenes coloniales.

Hijo de Vicente Palés Anés y Consuelo Matos Vicil, ambos poetas románticos, el autor publica *Azúleas* (1915) a los dieciséis años, manifestando desde temprana edad una vocación literaria que se ve marcada por la experiencia traumática de la viudez tras la muerte de su esposa Natividad por tuberculosis en 1919. Palés Matos representa, en palabras de Labarthe (1962), “un diamante de múltiples facetas” (p. 340), cuya obra constituye “un estuche de terciopelo negro con exquisitas alhajas”, siendo “cada una, única en su perfección” (p. 340). Esta apreciación destaca el carácter excepcional de la

cartografía ritual que el poeta construye, una geografía donde el Caribe emerge como espacio de sincretismo y resistencia cultural.

El presente estudio examina la construcción de una representación ritual afrodiaspórica mediante un análisis que articula la evolución poética del autor y las estrategias discursivas de territorialización. A través del examen textual detallado y la contextualización histórica, se demuestra cómo Palés Matos construye una representación lírica alternativa que desafía las concepciones hegemónicas del espacio caribeño, transformando el archipiélago antillano en un territorio donde convergen prácticas espirituales, corporalidades racializadas y resistencias epistémicas.

Como señala González Boixo (1986), “identificar a Luis Palés Matos con sus poemas negristas —o como él prefería denominar, ‘antillanos’— es algo inevitable” (p. 129); sin embargo, el crítico puntualiza que esta parte de su obra “debe ser explicada en relación con ese ‘todo’ poético” (p. 129) ya que esta perspectiva integral resulta fundamental para comprender cómo la representación ritual que analizamos emerge de un proceso evolutivo complejo.

El contexto histórico en el cual emerge esta poética resulta crucial para su comprensión. El autor nace en el año clave de 1898, que marca la pérdida de las últimas colonias españolas en América. El Tratado de París, por el que se firma la independencia de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, se estipula entre españoles y norteamericanos, sin incluir a los representantes de las tres colonias. Esta circunstancia geopolítica marca profundamente su obra y lo lleva a repensar la identidad nacional. Puerto Rico deja de existir como provincia española para pasar a ser, como botín de guerra, una posesión de los Estados Unidos, cuyos representantes consideraban a los nativos como “racialmente inferiores, culturalmente relegados a un estado próximo a la barbarie” (Reyes de las Casas, 2017, p. 65).

A partir de la década de los treinta, después de la rebelión fascista en España, que desplazó hacia Cuba a autores como Juan Ramón Jiménez, ante la decadencia política y social impuesta por la primera etapa de la dictadura de Batista, los poetas empiezan a ensayar caminos nuevos. En este contexto, el corpus poético de Palés Matos representa una respuesta estética y política fundamental, que se adelanta “a todos los poetas y escritores del negrismo en

lengua española, anticipándose incluso a Guillén, Poveda, Guirao, Tallet, Carpentier, Ballagas” (Guicharnaud-Tollis, 2002, p. 291).

2. DESDE EL MODERNISMO RUBENDARIANO HACIA LA VANGUARDIA AFROANTILLANA

La comprensión de la representación ritual palesiana requiere examinar la evolución desde sus antecedentes formativos hasta la consolidación de su poética afroantillana. Como documenta Reyes de las Casas (2017), el autor “destacó en el ámbito de la poesía, donde sus creaciones parten del modernismo rubendariano y avanzan con fuerza hacia la vanguardia; y se convirtió en el primer poeta antillano en escribir versos de tema negro” (p. 65).

En *Azuleas* (1915), se identifica una necesidad de escapar del angosto marco ambiental en que el autor vivió, constituyendo el antecedente directo de las estrategias rituales que posteriormente transformarán el espacio geográfico caribeño en territorio sacralizado. El período de *Canciones de la vida media* (1920-1925) marca una transición fundamental, donde González Boixo (1986) observa que “paralelamente, se inicia en la poesía de Palés el descubrimiento de una realidad injusta” (p. 140). Su participación en el “diepalismo” –movimiento vanguardista caracterizado por la experimentación sonora que crea junto a José Isaac de Diego Padró (el nombre deriva de la combinación de los apellidos de sus fundadores)– resulta fundamental para comprender el desarrollo de sus técnicas de territorialización ritual. Este movimiento poético de vanguardia de los años veinte en Puerto Rico enfatizó la importancia que dieron a la onomatopeya, técnica que el autor utilizará más adelante en sus poemas negroides.

La cronología documentada por Guicharnaud-Tollis (2023) confirma esta evolución:

La poesía afroantillana de Luis Palés Matos (1898-1959) se inicia en 1917 cuando publica su primer poema de este estilo: “Danzarina Africana”; luego verá la luz en 1921, “Pueblo de negros” y “Esta noche he pasado”; en 1925, “África” cuyo nombre cambiará por “Pueblo negro” (p. 291).

Esta progresión temporal demuestra la construcción gradual de una representación ritual que conecta África y el Caribe en un mismo espacio cosmológico, pero que progresivamente se centra en la especificidad antillana. Su posición como precursor del negrismo hispanoamericano se consolida dentro de una tríada fundamental que incluye a Nicolás Guillén (Cuba) y Manuel del Cabral (República Dominicana), estableciendo las coordenadas principales de esta corriente literaria en el Caribe hispanohablante.

3. CARTOGRAFÍAS RITUALES: DEL TROPICALISMO A LA ANTILLANIDAD COMPROMETIDA

La representación ritual palesiana se manifiesta a través de múltiples estrategias interconectadas que transforman el espacio geográfico caribeño en territorio sagrado. Uno de los aspectos más significativos es la diferenciación sistemática de las prácticas espirituales asociadas a cada territorio insular, evidenciada paradigmáticamente en el estribillo recurrente de “Canción festiva para ser llorada”:

Cuba --ñáñigo y bachata--
Haití --vodú y calabaza--
Puerto Rico --burundanga--
(1937, p. 130)

Esta fórmula tripartita, que funciona como letanía a lo largo del poema y transforma la mera enunciación geográfica en acto performativo que consagra el espacio antillano, establece una taxonomía espiritual del Caribe donde cada isla queda definida por sus manifestaciones específicas: el ñáñigo (sociedad secreta de origen carabalí) y la bachata (expresión musical comunitaria) representan Cuba; Haití se asocia a la combinación de “vodú y calabaza”, viniendo a articular un sistema cosmológico integral, donde la calabaza funciona simultáneamente como instrumento ceremonial y símbolo del cosmos en la tradición vodú (la totalidad del universo dividido entre el mundo visible y el invisible); y finalmente elige la burundanga (término que alude a una mezcla desordenada) para simbolizar su país natal. La terminología empleada revela la concepción de lo que el autor denominaba “poesía antillana” en oposición al reduccionismo del término “poesía negra”, configurando una propuesta estética que obtendría el primer premio del

Instituto de Literatura Puertorriqueña y que la crítica posterior ha reconocido como “el libro más representativo de la poesía afroantillana en lengua española” (López-Baralt, 1995, p. 478).

La representación ritual trasciende los límites geográficos del Caribe para establecer conexiones directas con África, creando un espacio afrodiaspórico unificado por prácticas espirituales compartidas, como se aprecia en “Danza Negra”, ejemplo de la perfección formal palesiana (Ballagas, 1938, p. 45):

Pasan tierras rojas, islas de betún:
Haití, Martinica, Congo, Camerún,
las papamatrosas antillas del ron
y las patualesas islas del volcán.
(1937, p. 117)

Los neologismos “papamatrosas” y “patualesas” evidencian la estrategia palesiana de recreación poética de las diferentes islas como entidades vivas que portan sus propias formas de comunicación. El adjetivo “papamatrosas” fusiona “papamiento” (lengua criolla) con “matrosa” (marinera), configurando islas que navegan lingüísticamente entre idiomas, mientras “patualesas” deriva del “patuá” o “patois”, lenguas criollas que representan la resistencia cultural a través del sincretismo lingüístico. El ritmo musical repetitivo funciona como elemento unificador de este espacio transoceánico: “El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú. / La Gran Cocoroca dice: to-co-tó” (1937, p. 117). La invención de estas deidades onomatopéyicas constituye una de las estrategias más originales de Palés Matos para la construcción de su cartografía ritual. Esta pareja divina reproduce el patrón de complementariedad presente en numerosas cosmogonías africanas. La alternancia “tu-cu-tú/to-co-tó” reproduce los patrones rítmicos fundamentales de la percusión afrocaribeña, donde el primer patrón (agudo-grave-agudo) dialoga con el segundo (grave-agudo-grave) generando la polirritmia característica de estas tradiciones musicales.

Esta representación supera el mero tropicalismo decorativo que caracterizaba otras manifestaciones poéticas contemporáneas. Mientras que en el paisajismo negrista tropicalista “la ingenuidad arcaica isleña y la sensualidad edénica se expresan a través de vértigos de sustantivos” creando “un exotismo de tal modo que lo antillano pierde su individualidad para sumergirlo en una especie de pintoresquismo que lo falsea todo” (Guicharnaud-Tollis, 2002, p.

289), Palés Matos construye una representación que conecta lo ancestral africano con la realidad antillana contemporánea.

La dimensión ctónica de esta geografía vertical aparece en “Bombo”, donde las referencias al espacio subterráneo y telúrico establecen conexiones con fuerzas ancestrales:

Bajo el conjuro de los brujos
brota el terrible tótem negro,
mitad caimán y mitad sapo,
mitad gorila y mitad cerdo
(1937, p. 123)

La hibridez del tótem construye una entidad que trasciende las categorías naturales occidentales mediante una cuádruple composición significativa: el caimán aporta la dimensión acuática y la conexión con las energías primordiales del pantano; el sapo introduce el elemento anfibio y las asociaciones tanto con la fertilidad como con la transformación; el gorila establece la conexión con la animalidad ancestral africana; el cerdo, animal prohibido en numerosas tradiciones africanas pero central en la alimentación caribeña, representa el sincretismo forzado de la experiencia colonial. La construcción de una geografía vertical complementa la representación horizontal del archipiélago, creando una cosmogonía tridimensional donde el espacio caribeño se extiende desde las profundidades telúricas hasta las alturas celestes.

4. MULATA-ANTILLA: CORPOREIDAD FEMENINA COMO RESISTENCIA TERRITORIAL

Un elemento central de la cartografía del autor es la representación del espacio insular como cuerpo femenino ritualizado. Como puntualiza Reyes de las Casas (2017), “la imagen central de la poesía negrista ha sido la de la mujer negra o mulata, considerada como máximo representante de la sensualidad” (p. 71). De la misma manera en que la mulata puede identificarse con elementos propios de la realidad antillana (olores, sabores, texturas, etc.), también es posible que el paisaje o la isla se transformen en una mulata personificada.

González Boixo (1986) observa que el enfrentamiento racial que se destaca en la obra palesiana es “el enfrentamiento de dos concepciones distintas de la vida” donde “Palés defenderá, por otro lado, el elemento vital y cultural negro desde dos posiciones que tienen su punto de encuentro en la tierra antillana” (p. 144).

En “Majestad Negra”, la figura de Tembandumba funciona como encarnación del espacio antillano:

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tórtola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bámbulas;
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga
(1937, p. 127)

“Tembandumba” evoca la figura yoruba de la diosa que sacrificó a sus hijos para salvar a su pueblo, mientras “Quimbamba” sugiere sonoridad bantú, configurando una fusión nominal que unifica diferentes tradiciones africanas en una sola entidad. Esta síntesis onomástica reproduce a nivel lingüístico el proceso de sincretismo que caracteriza la experiencia afroantillana integral. La caracterización “Flor de Tórtola, rosa de Uganda” establece una geografía botánica transoceánica donde elementos caribeños (Tórtola, isla de las Vírgenes Británicas) se entrelazan con africanos (Uganda). Esta metaforización floral trasciende lo meramente decorativo para sugerir una corporalidad que florece simultáneamente en ambos continentes.

La dimensión geopolítica explícita de la corporalización territorial se revela en “Plena del Menéalo”, donde la crítica hacia el colonialismo estadounidense se articula a través del cuerpo en movimiento. Reyes de las Casas (2017) documenta la importancia de este poema, señalando que “conviene poner estos versos en relación con el debate lingüístico acerca de la declaración de oficialidad del inglés para el gobierno y la enseñanza en Puerto Rico que había decretado la Ley Foraker en 1900” (p. 72):

Bochinche de viento y agua...
sobre el mar
está la Antilla bailando
--de aquí payá, de ayá pacá,

menéalo, menéalo--
en el huracán.

Le chorrea la melaza
bajo su faldón de cañas;
tiemblan en goce rumbero
sus pechos cocoteros,
y vibrante cotelera,
de aquí payá las caderas
preparan el ponche fiero
de ron con murta y yerbira
para el gaznate extranjero.
¡Ay, que se quema mi Antilla!
¡Ay mulata, que me muero!

[...]

Dale a la popa, mulata,
proyecta en la eternidad
ese tumbo de caderas
que es ráfaga de huracán,

y menéalo, menéalo,
de aquí payá, de ayá pacá,
menéalo, menéalo,
¡para que rabie el Tío Sam!
(1937, p. 159)

La estructura rítmica “de aquí payá, de ayá pacá” reproduce onomatopéyicamente el movimiento de las caderas, pero simultáneamente evoca el vaivén de las olas y el bamboleo de las embarcaciones, estableciendo una triple correspondencia entre corporalidad femenina, geografía marina y ritmo musical. Esta convergencia articula una concepción del Caribe como espacio donde lo corporal, lo territorial y lo musical se unifican en una entidad rítmica integral. Asimismo, puede apreciarse una reivindicación del lenguaje boricua, pues Palés trata de imitar el habla coloquial y algunos de los rasgos característicos del dialecto puertorriqueño, como son el yeísmo o las apócopes fonéticas, incorporando así a la poesía culta el lenguaje y los temas propios del pueblo.

La evolución hacia la representación de la mulata como símbolo antillano alcanza su punto culminante en “Mulata-Antilla”, donde el poeta ensalza a la mulata metamorfoseándola: su sensualidad, su fusión con las frutas tropicales, pero también su fuerte presencia femenina, cuyo cuerpo se confunde con la tierra antillana, la convierten en símbolo de independencia:

Eres ahora, mulata,
todo el mar y la tierra de mis islas
[...]
Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico,
fogosas y sensuales tierras mías.
(1937, p. 171-173)

En esta composición, la mulata es a un tiempo refugio, agua sensual y lenta de melaza, puerto de azúcar, cálida bahía hasta convertirse en la libertad cantando en las Antillas. Para Reyes de las Casas (2017), “la mulata es [...] la heroína del drama, síntesis del pueblo y de la tierra a la que pertenece”, pero también “un canto erótico y patriótico en el que el sensualismo viene a aliarse con la visión política, ideológica y reivindicativa de Palés” (p. 71). El poema también refleja la fusión de los dos elementos constitutivos de la cultura antillana a través del cuerpo de la mujer, como matiza el mismo crítico (2017): “En los versos ‘Eres inmensidad libre y sin límites, / eres amor sin trabas y sin prisas; / en tu vientre conjugan mis dos razas’, la figura femenina de ‘Mulata-Antilla’ representa el resultado de la confluencia y el mestizaje entre el blanco y el negro” (p. 71).

5. EL “TEN CON TEN” BORICUA: HIBRIDEZ CULTURAL COMO ESTRATEGIA DE SUPERVIVENCIA

Aunque la representación ritual de Palés Matos abarca todo el Caribe, Puerto Rico ocupa un lugar especial en este mapa espiritual. González Boixo (1986) proporciona el contexto histórico esencial para comprender esta especificidad: Puerto Rico, “por haber sido una tierra pobre, no pudieron sus habitantes hacerse de grandes contingentes de esclavos”, lo que influyó “directamente en la construcción poética que el autor hace de su isla, diferenciándola de Cuba y Haití, donde la población esclavizada fue considerablemente mayor” (p. 137).

Esta particularidad demográfica genera una estrategia poética diferencial, donde Palés “no canta al maltratado negro puertorriqueño, porque ese no existe” (González Boixo, 1986, p. 137). En “Ten con Ten” el poeta expresa:

Y así estás mi verde antilla,
en un sí es que no es de raza,
en ten con ten de abolengo
que te hace tan antillana...
Al ritmo de los tambores
tu lindo ten con ten bailas,
una mitad española
y otra mitad africana
(1937, p. 143)

La expresión “sí es que no es de raza” articula una epistemología de la indefinición racial que contrasta radicalmente con los sistemas de clasificación racial rígidos impuestos por el colonialismo. Esta “indefinición definitiva” se configura como estrategia de supervivencia cultural que permite eludir las categorías raciales fijas para habitar un espacio de identidad fluida y constantemente negociada. El concepto del “ten con ten” deriva del lenguaje popular puertorriqueño y denota equilibrio precario, negociación constante, tensión dialéctica permanente. En el contexto del poema, este equilibrio se manifiesta en múltiples dimensiones: racial (español/africano), cultural (europeo/americano), político (colonial/independiente), e incluso musical, donde el “ten con ten” sugiere el contrapunto rítmico entre diferentes instrumentos y tradiciones. Este concepto representa un correlato poético de la actitud de brega, como explica Reyes de las Casas (2017): “los puertorriqueños están siempre en la brega”, adoptando el término una triple vertiente: “trabajo concreto”, “principio del placer erótico” y “negociación-acción-espiritual o social” (p. 69). Este poema resulta fundamental para comprender la poética palesiana, pues en él se sintetizan la actitud de ser y no ser, de dudar, de trabajar, de danzar (incorporando también el componente sexual a esa danza), así como la fusión entre el elemento español y el africano que está en la base de la sociedad de su isla nativa. Recordemos que la especificidad de la representación puertorriqueña en el contexto afroantillano se articula a través del concepto de “burundanga” como epistemología del mestizaje. A diferencia de Cuba, con su tradición ñáñiga, o Haití, con el vodú, Puerto Rico emerge en la taxonomía del autor como espacio de síntesis

cultural, donde la “burundanga” (mezcla desordenada) se convierte en principio organizador de una identidad cultural específicamente boricua.

“Preludio en Boricua” articula una posición melancólica específica que Reyes de las Casas (2017) contextualiza como expresión de “una visión pesimista de la situación insular” (p. 66):

¿Y Puerto Rico? Mi isla ardiente,
para ti todo ha terminado.
En el yermo de un continente,
Puerto Rico, lúgubremente,
bala como cabro estofado
(1937, p. 116)

El símil del “cabro estofado” resulta paradigmático de la condición colonial puertorriqueña: el cabro, animal tradicionalmente asociado con la virilidad y la independencia, aparece “estofado” (domesticado, transformado en alimento para otros). El verbo “balar” sugiere lamento, pero simultáneamente una voz que ha perdido su articulación humana, reducida a sonido animal. Esta triple degradación (de animal libre a alimento, de voz humana a balido animal, de isla a territorio continental) sintetiza la condición colonial puertorriqueña.

6. CRÍTICA SOCIAL Y DENUNCIA POLÍTICA: INTELECTUALES CONTRA EL COLONIALISMO

La obra palesiana trasciende la mera representación estética para constituirse en una crítica sistemática del orden colonial. Como documenta Reyes de las Casas (2017), “una parte central de la crítica que realiza Palés recae sobre los mulatos que quieren ‘blanquearse’” (p. 67), figuras que “se encuentran doblemente marginados: por un lado, no son aceptados por los aristócratas blancos, quienes destacan su componente africano; sin embargo, tampoco son incluidos por los negros dentro de su grupo” (p. 67). La visión satírico-burlesca que el poeta nos presenta en composiciones como “Elegía al duque de la mermelada” es fruto de un proceso de carnavalización que se manifiesta en la exageración de su componente africano. Palés utiliza la degradación e inversión de la figura de ese mulato que niega todos los rasgos de su origen africano para precisamente enfatizar sus raíces negras y burlarse de su actitud:

Se acabaron tus noches
con su suelta cabellera de fogatas
y tu gotear soñoliento y perenne de tamboriles,
en cuyo fondo te ibas hundiendo como en un lodo tibio
hasta llegar a las márgenes últimas de tu gran bisabuelo.
(1937, p. 166)

La imagen “cabellera de fogatas” transforma las llamas en elemento capilar, sugiriendo una corporalidad ígnea característica de las celebraciones nocturnas afroantillanas. El “gotear soñoliento y perenne de tamboriles” evoca la persistencia de los ritmos ancestrales que penetran la conciencia incluso del mulato que intenta negarlos. La metáfora del “lodo tibio” donde se hunde el personaje hasta alcanzar “las márgenes últimas de [su] gran bisabuelo” establece una geografía temporal donde el pasado africano aparece como sustrato fangoso pero nutriente del que resulta imposible sustraerse.

El análisis de “Intermedios del hombre blanco” revela otra dimensión de la crítica palesiana al colonialismo cultural. Como observa Reyes de las Casas (2017), este poema critica a “quienes no ven en el Caribe más que placeres desorbitados que están excluidos –por su falta de prestigio– de la sociedad en que ellos viven habitualmente” (p. 69). La estructura del poema en cuatro partes (“Islas”, “Tambores”, “Placeres” y “Ron”) deconstruye sistemáticamente los estereotipos coloniales.

En la sección “Placeres”, el poeta concreta los lugares de procedencia de esos turistas:

El pabellón francés entra en el puerto,
abrid vuestros prostíbulos, rameras.
La bandera británica ha llegado,
limpiad de vagos las tabernas.
El oriflama yanki...
preparad el negrito y la palmera.

Putas, ron, negro.

Delicia de las tres grandes potencias
en la Antilla. (1937, p. 170)

La estructura imperativa (“abrid”, “limpiad”, “preparad”) revela la violencia del mandato colonial que reduce las islas a espacios de servicio sexual, alcohólico y racial para las metrópolis. La tríada sintagmática “puta, ron,

negro” condensa la reducción del Caribe a tres mercancías de consumo colonial, donde la prostitución, el alcohol y la exotización racial se configuran como los únicos productos “exportables” según la perspectiva colonizadora.

La dimensión política de la obra palesiana se contextualiza en su activismo como orador independentista en la Alianza Puertorriqueña durante los años 1920, estableciendo una coherencia integral entre práctica poética y compromiso político anticolonial que trasciende la esfera meramente literaria para articularse como praxis intelectual descolonizadora. La función de los intelectuales en este proceso resulta fundamental. El traumático contexto derivado del cambio de soberanía tras 1898 impulsa a los pensadores puertorriqueños más prominentes de la época a asumir un papel protagónico en la redefinición identitaria nacional. Estos escritores y ensayistas se convierten en portavoces de una generación que debe reconstruir los fundamentos culturales de la nación tras la ruptura colonial, emprendiendo una búsqueda sistemática de los valores y elementos constitutivos del sentir de la isla. En este contexto, Palés Matos se inscribe en una tradición intelectual que incluye figuras como Antonio S. Pedreira y Arcadio Díaz Quiñones, conformando una generación de pensadores comprometidos con la articulación de una respuesta cultural ante la crisis de identidad generada por el nuevo orden colonial.

La distinción entre nacionalismo político y nacionalismo cultural resulta crucial para comprender la especificidad de la propuesta palesiana. Mientras el nacionalismo político se concentra en lograr y mantener la soberanía, el nacionalismo cultural se preocupa principalmente por celebrar o revivir un legado cultural, incluyendo la lengua vernácula, religión y folclor. La representación ritual que construye el poeta se inscribe claramente en esta segunda vertiente, utilizando las prácticas espirituales afroantillanas como elementos constitutivos de una identidad cultural diferenciada que no requiere necesariamente de la soberanía política para existir y manifestarse.

7. CONCLUSIONES: HACIA UNA POÉTICA INSULAR DECOLONIAL

La representación ritual que construye Luis Palés Matos en *Tuntún de pasa y grifería* constituye una contribución fundamental a la comprensión del Caribe

como espacio cultural integrado. El autor no da una visión favorable, idealizada, sino que quiere encararse con la realidad y mostrar su radical inconformismo. A la toma de conciencia sigue una voluntad de modificar esa realidad inerte y dotarla de dinamismo, voluntad y afán de ser.

Esta propuesta estética trasciende las limitaciones del tropicalismo decorativo para articular una crítica sistemática del orden colonial. A través de estrategias como la taxonomía ritual del archipiélago, la corporeización femenina del territorio, la sacralización del espacio mediante el ritmo, la construcción de una representación vertical que conecta diversos planos cósmicos y la explícita dimensión geopolítica, Palés Matos crea un mapa poético donde lo geográfico y lo espiritual se fusionan indisolublemente.

Como observa Guicharnaud-Tollis (2002), “la poesía del Caribe hispanohablante del siglo XX evolucionó: desde un esteticismo que quería dar a la forma fuerza y novedad estética pasó a entrañar un compromiso social y político” (p. 297). En este contexto, el trabajo de Palés Matos representa un punto de inflexión fundamental, anticipándose a desarrollos posteriores en la comprensión de la identidad caribeña.

El Caribe emerge en su poesía como territorio definido por su inherente dualidad cultural, un “ten con ten” donde África y Europa se fusionan en un espacio ritualizado que encuentra en esta hibridez su fuerza y originalidad. Esta representación no constituye un mero ejercicio estético sino una profunda reflexión sobre la identidad cultural caribeña y una estrategia de resistencia frente a las presiones homogeneizadoras del colonialismo. Como concluye Reyes de las Casas (2017), “para entender el desarrollo de la poesía puertorriqueña contemporánea tenemos que partir del año clave de 1898” (p. 74), contextualización que sitúa la obra palesiana dentro de una “generación en la frontera” que “ha perdido el rumbo, pero que tal vez pueda reencontrarlo si busca su esencia en las distintas manifestaciones culturales de ámbito insular” (p. 74). La representación afrodiaspórica que Palés Matos articula poéticamente constituye una contribución fundamental a la comprensión del Caribe como espacio cultural integrado, donde las prácticas rituales afroantillanas funcionan como elementos unificadores que trascienden las divisiones político-administrativas heredadas del período colonial, estableciendo las bases para una epistemología decolonial del espacio antillano.

Esta poética insular, como sugiere Reyes de las Casas (2017), abre “las puertas a un campo de trabajo que nos permitiría vincular su obra con la de otros autores en el marco de una identidad transatlántica” (p. 75), donde aspectos como la reivindicación del lenguaje, la importancia del paisaje, la imagen de la mujer-isla o, en un marco general, la cuestión insular, permiten establecer conexiones con otros escritores del ámbito caribeño. Su proyección cultural se evidencia en la influencia ejercida sobre las artes plásticas puertorriqueñas, particularmente en creaciones emblemáticas como la pintura “Majestad Negra” de Rafael Tufiño (1958), confirmando la centralidad de *Tuntún de pasa y grifería* en la configuración del imaginario cultural caribeño contemporáneo.

REFERENCIAS

- Ballagas, E. (1938). *Antología de la poesía negra hispanoamericana*. Aguilar.
- Castorena Davis, G. (2003). “La insularidad antillana en la poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos”. *Secuencia*, 55, 45-65.
- González Boixo, J. C. (1986). “La evolución poética de Luis Palés Matos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 15, 129-148.
- Guicharnaud-Tollis, M. (2002). “Del tropicalismo a la antillanidad en la poesía negrista del Caribe hispanohablante”. En *Del tropicalismo a la antillanidad* (pp. 287-297). Presses Universitaires du Mirail.
- Labarthe, P. J. (1962). “La poesía afro-antillana: Luis Palés Matos”. *Actas I*, 335-341.
- López, A. (2021). “Del peligro de la mulata-antilla a la liberación de la mujer-conga: en torno a la representación del cuerpo de la mujer en la poesía negrista”. *Cuarenta Naipes*, 3(5), 288-316.
- López-Baralt, M. (1995). *La poesía de Luis Palés Matos*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Palés Matos, L. (1937). *Tuntún de pasa y grifería*. Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- Reyes de las Casas, S. (2017). “Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos”. *Les Ateliers du SAL*, 11, 64-76.
- Reyes de las Casas, S. (2024). *Literatura e imaginario nacional puertorriqueño: La obra de Luis Palés Matos en su contexto*. Editorial Universidad de Sevilla.