



SOBRE
PRINCIPIOS
Y FINALES
(Dos ensayos)

Arcadio Díaz Quiñones



SOBRE PRINCIPIOS Y FINALES
(Dos ensayos)

SOBRE PRINCIPIOS Y FINALES

(Dos ensayos)

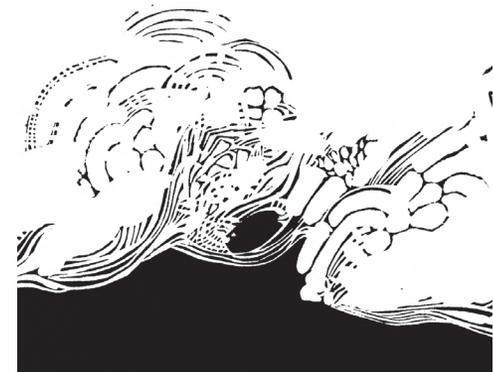
ARCADIO DÍAZ QUIÑONES

Sobre principios y finales
(*Dos ensayos*)
Primera edición, 2016

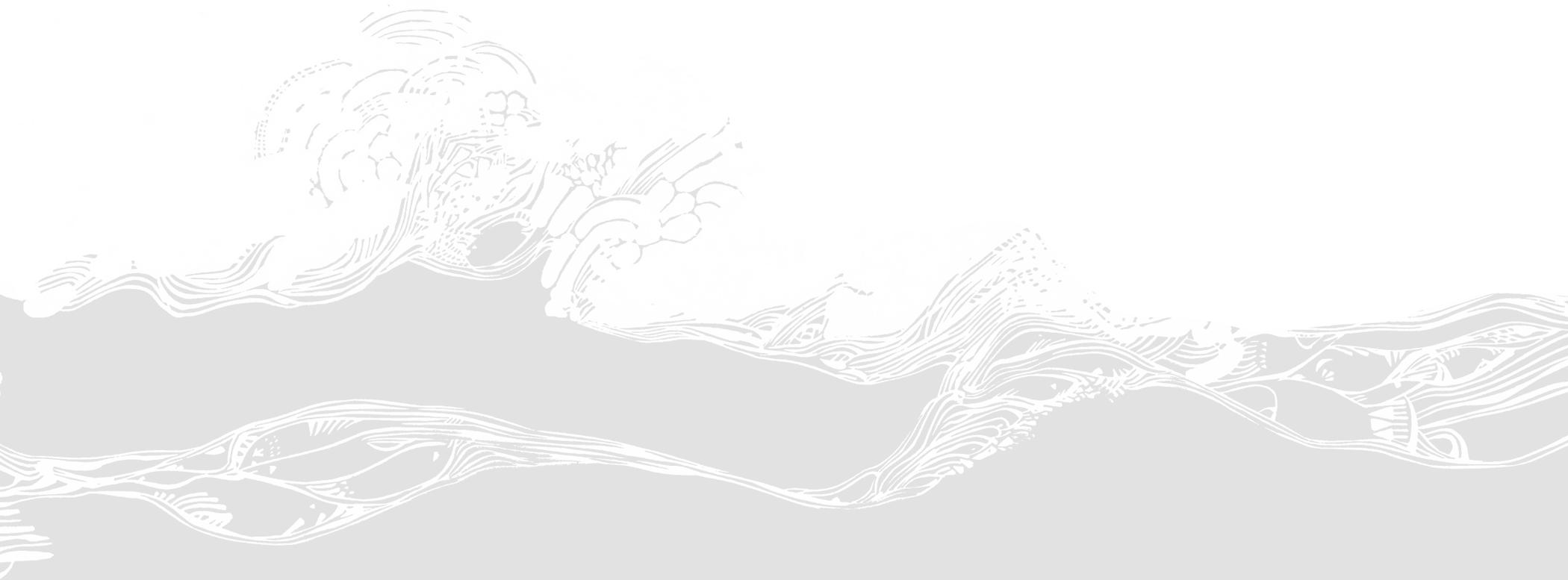
©Arcadio Díaz Quiñones
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades
Calle San José 109, Esq. Calle Luna,
Viejo San Juan, Puerto Rico 00902
787.721.2087
www.fphpr.org
www.encyclopediapr.org

Esta primera edición de *Sobre principios y finales*
(*Dos ensayos*), de Arcadio Díaz Quiñones, ha estado
al cuidado de Vanessa Droz.
Imagen de portada: *El arca de Noé* (1974), de Consuelo Gotay
Diseño y diagramación: Aaron Salabarrías Valle y Vanessa Droz

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier forma
o por cualquier medio, sin la previa autorización de los titulares
de la propiedad intelectual.



*Para Dennis Alicea,
Efrén Rivera Ramos, y Rafael Rojas
por la amistad*





*Para el mortal, las cosas mortales;
al que perece, lo percedero.
Todo nos deja, nos abandona,
o lo dejamos, lo abandonamos.*

Noel Luna
“Prohibido aferrarse”, *La escuela pagana*

Índice

EL ARCA DE NOÉ
15

TOMÁS BLANCO
1896-1975
LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN
55



EL ARCA DE NOÉ



EL ARCA DE NOÉ

Una isla es para la imaginación de siempre una promesa.

--María Zambrano, "Isla de Puerto Rico", 1940

*Cada donación que haces,
cada dádiva que das,
te deja siempre lo mismo
a repartir o donar...*

--Luis Palés Matos, "Asteriscos para lo intacto"



Consuelo Gotay, *El Arca de Noé*, 1974

Esta invitación* constituye para mí un honor extraordinario. Ante todo, debo empezar por dar las gracias a la Rectora Margarita Fernández Zavala, al Senado Académico de la Universidad de

*Este discurso se publicará también en un número especial de la revista *Milenio* de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón.

Puerto Rico en Bayamón, a los profesores y estudiantes, y a toda la comunidad de este recinto que nos ha reunido. Quiero agradecer también a las amigas y a los amigos que nos acompañan. Es un regalo inmerecido que acepto con gratitud.

Justamente uno de los temas sobre los que me gustaría dialogar con ustedes hoy tiene que ver con la significación del *regalo*, con las obligaciones que imponen los dones que recibimos. Se trata de otra economía y de otro concepto de la deuda: la obligación de dar, recibir y devolver que Marcel Mauss estudió en su libro *Ensayo sobre el don*. El *don* que también llamamos un *presente*. Hacer un presente: la obligación de quien lo recibe y la reciprocidad que funciona como lazo social. Hoy hablaré de los dones del magisterio de Maestras y Maestros, artistas y escritores con quienes me inicié en un aprendizaje que no termina. El don es como la poesía: un bien entrañable, espiritual, que no se agota. Así lo dirá Luis Palés Matos en un poema que me deslumbró desde la primera vez: la palabra poética como un don. Puede leerse como una teoría de la poesía que es, ella misma, poética:

*Por repartida que vayas
entera siempre estarás.
Aun dándote de mil modos
no te fragmentas jamás.
Cada donación que haces,
cada dádiva que das,
te deja siempre lo mismo
a repartir o donar...
prodigio del dar y ser,
milagro del ir y estar.¹*

Como indica el título que he dado a esta conferencia –que intento sea el inicio de una conversación–, quiero reflexionar sobre el don con relación al Arca de Noé y sobre las expectativas de futuro que suscita. No podría hablar del relato bíblico, del Diluvio y la redención, ni tampoco –aunque me interesan mucho– de las vastas repercusiones que el Arca ha tenido en la iconografía y la poesía antigua y moderna,

en la narrativa, en Marcel Proust, en la pintura de Kandinsky, en la ópera de Benjamin Britten y en la poesía de Jules Supervielle, en los *spirituals* comentados por Martí en su famosa crónica del terremoto de Charleston de 1886, y en el cine. También ha inspirado miles de cuentos infantiles.² Sí he tenido muy presentes las reflexiones de Peter Sloterdijk en su tratado sobre *Esferas*, en el que postula que “el arca no es tanto una estructura material cuanto una forma simbólica de cobijo de la vida rescatada, un receptáculo de la esperanza”.³ Me interesa asimismo su concepción de la ciudad como un arca que ha aterrizado.⁴

Los invito a que pensemos juntos lo que el Arca tiene de anticipación y de utopía. No para detener el tiempo, sino lo contrario: el Arca implica un movimiento hacia el porvenir con acciones dirigidas hacia aquello que todavía no es. Quiero subrayar la forma en que los dones conservados pasan de unas manos a otras y son apropiados mediante nuevas intervenciones. En otras palabras: el Archivo, no como un museo con piezas bellamente restauradas, sino como reserva que nos ayuda a pensar y a pensarnos. Un Archivo como obra en proceso, vulnerable, pero abierta a recreaciones y recomposiciones que permitan construir relaciones distintas con el presente. Esas posibilidades nos han sostenido a través de una larga historia de humillaciones coloniales y de la extraordinaria dispersión de las sucesivas migraciones puertorriqueñas. Hoy, debido a la desesperanza provocada por la crisis financiera en el marco colonial, adquiere una urgencia particular.

El Arca de Noé es un llamado al Arca-Archivo, a la recuperación de artistas, poetas, coreógrafas y cineastas. Igualmente a la preservación de textos en español, en inglés y en otras lenguas y traducciones; de la iconografía; y también de cartas, grabados, materiales audiovisuales, de documentos sonoros de los muertos y los vivos, de toda la riqueza cultural en la isla y en los múltiples lugares y lenguajes de su diáspora. En mis años de estudiante universitario, la situación de los archivos públicos puertorriqueños era un escándalo, aunque no parecía escandalizar a mucha gente. Casi no existían y algunos estaban *de facto* censurados. La situación ha mejorado y algunos archivos se han modernizado. Pero el ahogo presupuestario y la falta de transparencia institucional ponen en peligro su desarrollo y la formación de nuevos profesionales.



Fig. 6: Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 292, fol. 50v (dessin M.T. Gousset)

Marianne Besseyre, *Les animaux de l'arche de Noé: un bestiaire exemplaire?*, Reinardus, 2005.



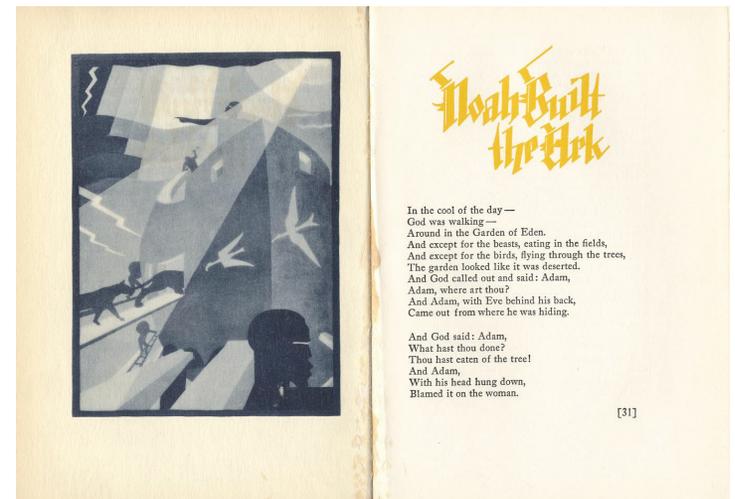
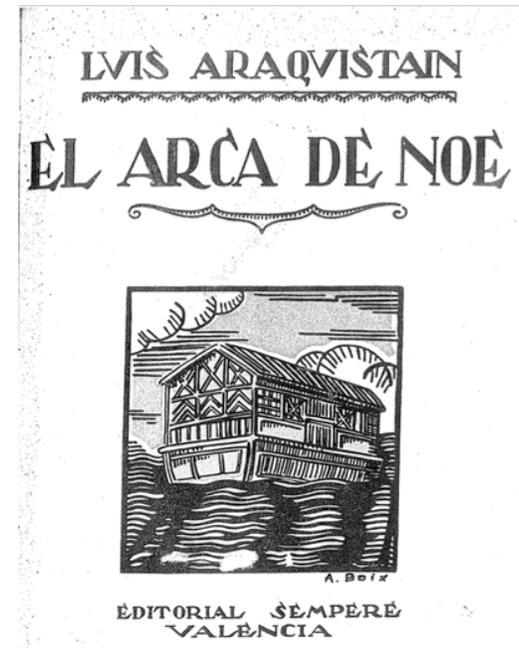
Fig. 10: Manchester, John Rylands Library, ms. Lat. 8, fol. 15 (dessin M.T. Gousset).

Marianne Besseyre, *Les animaux de l'arche de Noé: un bestiaire exemplaire?*, Reinardus, 2005.

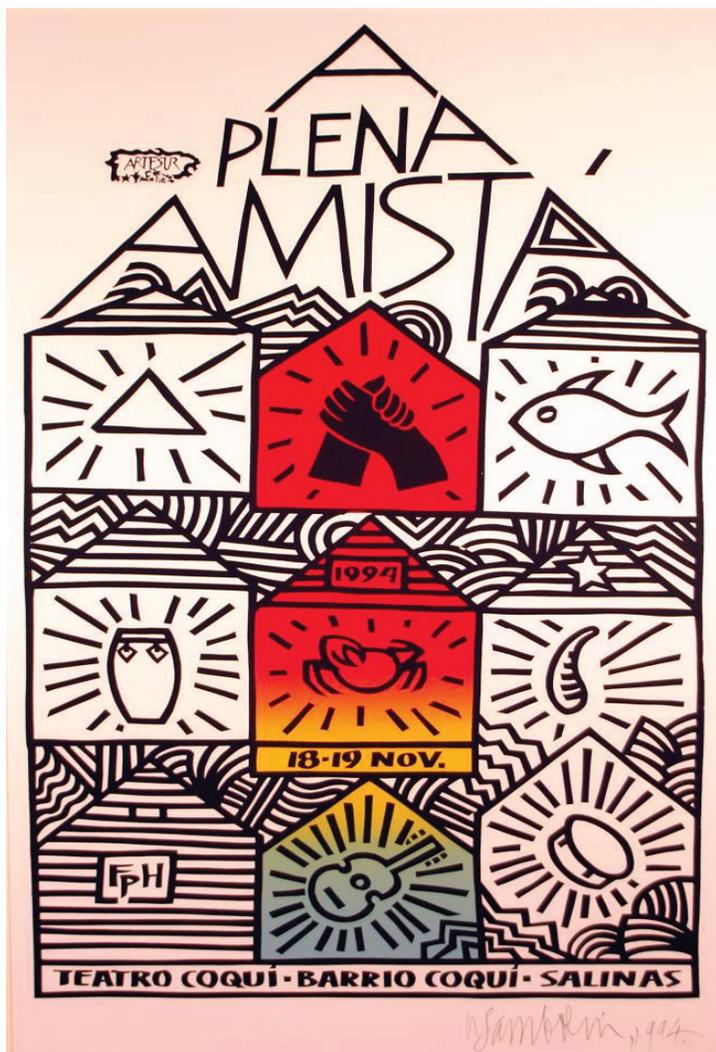


Fig. 5: New-York, Pierpont Morgan Library, ms. M 769, fol. 23 (dessin M.T. Gousset)

Marianne Besseyre, *Les animaux de l'arche de Noé: un bestiaire exemplaire?*, Reinardus, 2005.



Noah's Ark, Aaron Douglas,
 para el libro *God's Trombones*,
 de James Weldon Johnson, 1927



Nelson Sambolín, *A Plena Amistá*,
1994, Serigrafía (Barrio
El Coquí de Salinas)

Ante todo, hoy quiero recordar la pedagogía de Maestras y Maestros ausentes –ausentes pero presentes, una presencia duradera–, personas creyentes en la posibilidad del conocimiento, en el bienestar de la comunidad y en la crítica. Me marcaron profundamente. Necesito seguir reconociéndome en la tradición que ellas y ellos hicieron posible. A la vez, deseo replantear la posibilidad de inventar nuevas maneras de transmitir las dádivas que entreabrieron tantos caminos. Se trata de un Archivo incompleto, muy subjetivo, y por eso lo narro aquí en primera persona y un poco desordenadamente. Deseo compartirlo por lo que tiene de promesa para navegar contra viento y marea en las graves circunstancias actuales.

Hagamos memoria. Esa frase pone el énfasis en que la memoria no es siempre espontánea. Tiene que ser elaborada, lo cual presupone la tarea de elegir los recuerdos que nos ayuden a construirla. En mi caso, deseo contribuir especialmente a la recuperación –aunque aquí sea de forma fragmentaria– del conjunto heterogéneo de las tradiciones de las izquierdas puertorriqueñas en el que he hallado sustento. ¿Qué entiendo por cultura de izquierdas? Su punto común sería la lucha por una sociedad moderna y democrática, y por proyectos políticos alternativos. Opté aquí por el plural para evitar la visión excesivamente esquemática del singular “izquierda”, que aplasta todas las diferencias, y porque me interesa inscribirlas en un debate de mayor duración.

El origen de lo que trato de hacer tiene mucho que ver con la fascinación que siento por las imágenes y por las palabras en las que nos reconocemos, por las formas en que las palabras actúan sobre la sociedad, por las puertas que abren y por su carga afectiva. Mientras imaginaba este encuentro en Bayamón, no he dejado de contemplar el grabado en linóleo *El Arca de Noé* (1974) de la artista puertorriqueña Consuelo Gotay. Los grabados de Consuelo nos acompañan en nuestra casa desde hace décadas junto a obras de Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martínó, José Alicea, Carlos Raquel Rivera, Carlos Marichal, Irene Delano, Manuel Hernández Acevedo, Myrna Báez, el escultor Compostela, Antonio Martorell, José Rosa, Luis Alonso, Nelson Sambolín, Nick Quijano, Jorge Soto, Raquel Quijano y Orlando Salgado. En uno de los sentidos subrayados por Walter Benjamin, se podría decir que, al

igual que tantos otros, somos coleccionistas. Coleccionamos obras que admiramos y queremos porque mantienen la huella material e inmaterial de los artistas que conocemos. Nos han acompañado durante muchos años y esa dimensión temporal es fundamental. Como en un álbum de fotos, esas obras dialogan entre sí y con nosotros. Es una manera –no la única– de identificar la pertenencia a una comunidad. En ese sentido, preservar la colección es un mandato. Benjamin escribió:

Quizás se pueda determinar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión.⁵

El Arca de Noé de Consuelo Gotay me ha hecho entrar en el imaginario que la sostiene. Me lleva también a pensar nuevamente en las formas en que se funden imaginación y memoria. Me acuerdo cuando con Consuelo y otros amigos leíamos en la ciudad de Río Piedras a Luis Palés Matos, uno de esos poetas, como lo fue también Julia de Burgos, que transforman nuestra mirada y la idea misma de la poesía, y de lo que en la literatura puede leerse de la sociedad y la política. En los poemas líricos y corrosivamente satíricos de Palés Matos aprendí una manera de pensar la cultura: una postura de sospecha de las certidumbres en que vivíamos, pero que también se nutría de la esperanza. Desde entonces he tenido muy presente su mirada. Es, a la vez, una alegría y un desafío, una mirada atravesada por la coexistencia del *odi et amo* del famoso poeta latino que leí en mis años de estudiante en la Facultad de Humanidades en Río Piedras. Leí a Palés Matos primero en la edición que preparó Federico de Onís que adquirí hacia finales de los años cincuenta del siglo XX cuando cursaba el segundo o tercer año en la Universidad, que es también la época de mi iniciación política. Todavía conservo ese volumen y recuerdo bien la primera lectura. Admiro el trabajo extraordinario que han hecho Mercedes López Baralt, con su edición crítica de la obra de Palés, y Noel Luna en *La ú profunda*. Felizmente, y de distinta manera, han consolidado a Palés como un clásico. Pero siempre vuelvo a aquella primera edición que conocí. Entre muchas otras cosas, en la obra de Palés me atraían su gran invención rítmica y sonora, su concepción ética del poeta, sus alegorías políticas y sus indagaciones sobre el particularísimo español antillano. Nuestro mundo podía ser visto con ojos satíricos y

la sátira, alternadamente con la lírica, nos haría más libres. Recuerdo que mientras lo leía irrumpían, como una luz súbita, algunos versos amargos e irónicos. Eran versos para ser dichos en voz alta., Hoy vuelven a ser tan audibles:

Jaula de loros tropicales
Politiqueando entre los árboles.
*¡Pobre isla donde yo he nacido!*⁶

Aquel poema –para muchos casi sacrílego–, leído en una Universidad en la que dominaba el silencio o las frases llenas de sobreentendidos sobre algunos temas, nos convencía de que no había por qué eludir la rabia. Otro poema de Palés Matos, muy distinto, “Los animales interiores”, inspiró la hermosa imagen del *Arca* creada por Gotay. En ese texto, Palés se reencuentra con sus propios fantasmas. Pero en el *Arca* inventada por Gotay se condensa una misteriosa utopía. Contemplándola, pensé más de una vez en el maravilloso relato de José Luis González “La noche que volvimos a ser gente”. Al final del relato, el protagonista regresa al Barrio en Manhattan y se encuentra con su *gente* congregada en la azotea del edificio para festejar el nacimiento del hijo en medio del apagón que les permite contemplar la noche estrellada. Reafirmaba así su pertenencia a una comunidad, integrada por los miembros de la *gens* y reforzada por los lazos y los afectos que se renovaban. Se hallaban puestos en suspenso el anonimato, el tiempo marcado por los horarios y la brega dura del trabajo en el cual transcurrían sus vidas. En la ficción creada por González, en la que el tiempo parece detenido, el edificio entero se transforma en una utópica Arca donde la *gente* recuerda y a la vez se proyecta al futuro. La comunidad recuperaba su dignidad humana y retornaba imaginariamente a la isla. Esa comunidad, regida por el capital pero que se resiste a desaparecer, es también la poderosa imagen de *La guagua aérea*, de Luis Rafael Sánchez. Un edificio en El Barrio y la guagua aérea como Arca en movimiento: la diáspora es constitutiva de la identidad.

Años después, me pareció muy persuasiva la forma en que la poeta Susan Stewart leía el poderoso relato del Arca de Noé. Para ella se trata de un coleccionismo que funda hacia el futuro, donde todo está por ocurrir. El grabado de Gotay hace honor a esa cita:

...la colección arquetípica es el Arca de Noé, un mundo representativo que borra, sin embargo, el contexto de su origen. El mundo del Arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras se destruyen la tierra y sus redundancias, la colección mantiene su integridad y sus límites. Una vez el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, empezar de nuevo...⁷

Tardé mucho en comprender las formas en que la imagen del Arca que veo todos los días en mi casa ilumina esas instancias anticipadoras y la tensión entre el fracaso y la utopía. Como decía Albert Hirschman, el autor de *A Bias for Hope*, es preciso navegar contra el viento y aprender a amar la incertidumbre. Hoy vivimos días de desilusión, en gran parte debido a que la riqueza humana y cultural queda dogmáticamente reducida a la figura única del *homo economicus*. La supuesta racionalidad de la llamada “lógica del mercado” disminuye la sociabilidad política y nos deja reducidos como simples sujetos de vida económica en manos de políticos y mercaderes. Lo ha planteado con gran claridad Wendy Brown en su reciente libro *Undoing the Demos*. Es una máquina aplanadora que pone en riesgo las expectativas de democracia igualitaria y se ensaña contra todo lo público. El endeudamiento y los capitales financieros le niegan futuro, por supuesto, a las instituciones académicas públicas. Se pone así en peligro una educación que en Puerto Rico –a pesar del permanente doble filo de la condición colonial– abrió la posibilidad de que otros sectores sociales sin pasado familiar ilustre y sin linaje académicos participaran en la vida intelectual y profesional antes dominada por las élites. En estos tiempos de guerra y de desigualdad y de los campos de refugiados, Puerto Rico encarna la catástrofe financiera. Frente al triunfo de ese economicismo, es necesaria la función utópica de la crítica. También se hace preciso insistir en el *homo ludens*, en la importancia de las utopías estéticas que nos permiten imaginar mundos alternativos o, para decirlo con Agamben, “la comunidad que viene”. Los Artistas y los Maestros que evoco hoy vivieron el desaliento de otras épocas, pero actuaron de diversas maneras y mantuvieron su fe en las utopías.

Pero aquí debemos detenernos. Antes de seguir, tengo que confesar que cuando la amiga y poeta Vanessa Droz me habló por primera vez de la posibilidad de esta visita a Bayamón, mi primera reacción fue decir que “preferiría no hacerlo”, repitiendo la elegante, o grosera, evasiva de Bartleby, el famoso personaje de Melville. Es una opción que considero a veces muy necesaria en la vida intelectual. No obstante, quizás prefería no hacerlo sencillamente por las connotaciones que tiene la *Lección* en algunas obras literarias que me impresionaron mucho, como la de Ionesco. O quizás –tengo que admitirlo– por miedo al fracaso, a no estar a la altura de las circunstancias.

A lo largo de mi vida he dado muchas clases, pero una *Lección Magistral* no es precisamente lo mismo. Y, al oír el adjetivo “magistral”, me acordé de la sensación de fracaso que sentía hace más de cincuenta años cuando empezaba a dar clases en Río Piedras y leía en voz alta un texto que había preparado. Cuando habían pasado los primeros quince minutos, quedaba paralizado, mudo. Me daba cuenta que ya no tenía nada más que decir, a pesar de que me había amanecido trabajando la noche anterior. Era una gran derrota. Detrás de cada clase disimulamos como podemos y bregamos, tensos, con el nerviosismo y la ansiedad. En ocasiones, ante una circunstancia límite, el maestro también siente que se derrumba. Pero poco a poco fui cobrando conciencia de la exigencia, y del placer, que puede llegar a ser la constitución de una pequeña comunidad utópica de lectura en una clase: el diálogo, leer juntos, la amistad. Es lo que Roland Barthes se planteaba en *Cómo vivir juntos*, en plural. Lo ideal es una clase en la que se discrepa sin miedo, sin las guerras que caracterizan a veces el campo intelectual.

He estado pensando en la experiencia del fracaso y en su posible superación: saber perder, asumir la derrota, empezar de nuevo, algo que nos toca a todos. Pensé que hoy, amenazados por el naufragio, y en este espacio hospitalario, podemos reflexionar juntos sobre la esperanza y la promesa. Y sobre lo que ahora parece cada vez más imperioso: cómo en medio del desquicio provocado por el endeudamiento podemos hacer algo creativo con los dones que hemos recibido de otros. La filósofa María Zambrano, a quien aludiré otra vez más adelante, escribió: “una cultura humana no es sino un sistema de esperanzas y desesperaciones”.⁸



Betances (1970), serigrafía
Antonio Martorell

Por eso me referiré a personas muy distintas entre sí, pero unidas por el rigor de su tarea docente y por la convicción en ciertos valores. Estos tiempos de crisis amenazan a las propias instituciones educativas, ya demasiadas veces traicionadas y abandonadas en nuestro país. Pero no hablo sólo de las lecciones en el salón de clases, tan decisivas. Pienso también en el precioso legado que nos han dejado los artistas visuales, los músicos y quienes se dedican a la danza y al teatro. Son personas que han practicado otras formas de pedagogía que tienen que ver con la vida misma. Muchas de las formas de intervención que practicamos, y de nuestros lenguajes políticos, tuvieron su origen en ellos. Pienso en quienes con una mirada sorprendentemente aguda han inventado imágenes o palabras duraderas que nos ayudan a entender y a transformar nuestro propio estar en el mundo. Es una herencia que trasciende la noción ya clásica de “campo intelectual”.

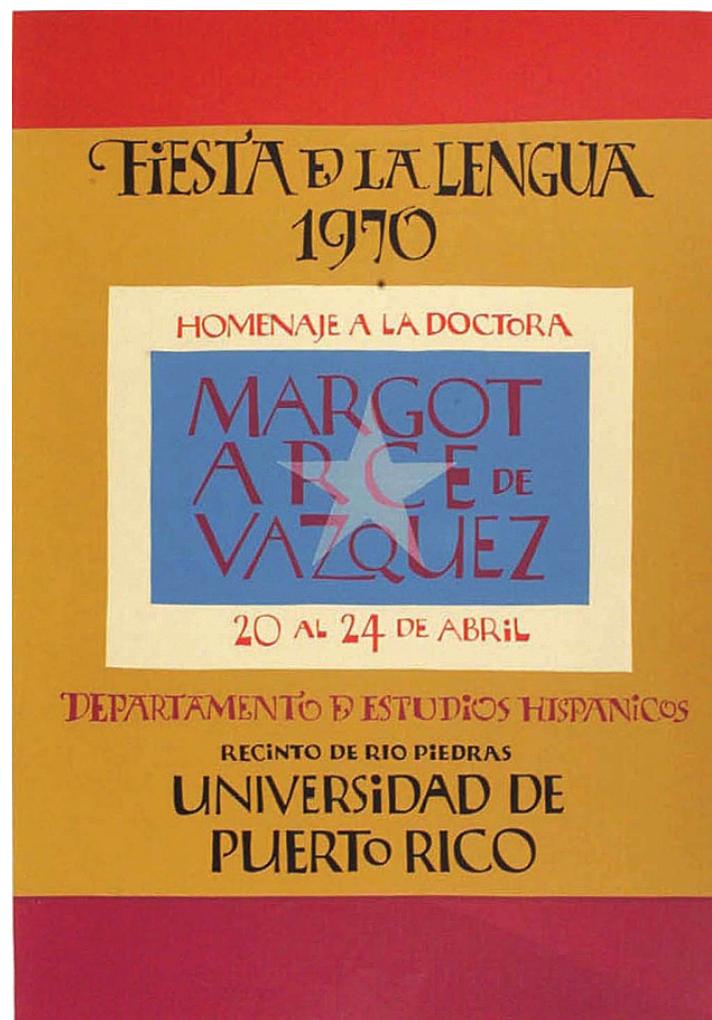
El recuerdo de ellos y de sus enseñanzas nos ayuda a sostener, a la vez, la esperanza y la mirada crítica. Quiero hablar de ellas y ellos y hacerlo a través de la metáfora del Arca-Archivo, un sostén flotante que es otra manera de plantear la importancia de las tradiciones culturales y políticas, y de lo que falta en sus archivos. Recordé la presencia dialogante y las voces de mentores en la Universidad en Río Piedras como las de Jorge Luis Porrás Cruz y Margot Arce de Vázquez, quienes marcaron especialmente mi iniciación en la literatura. La literatura era una forma muy peculiar de aprendizaje, en el sentido más rico del término. Adela Clark, con su memorable curso sobre el mundo contemporáneo y quien me enseñó que la biblioteca histórica era infinita; a Robert Lewis, a quien debo, entre muchas otras cosas, la lectura de Kafka, Joyce y Beckett. Augusto Rodríguez, el Maestro del Coro de la Universidad, una verdadera iniciación en la poesía cantada. Evoco también al filósofo Ludwig Schaiowicz, con su pasión por Nietzsche y por la tragedia, y aquellas lecciones y citas en las que insistía enfáticamente en sus clases:

- Terencio: *Nada humano me es ajeno.*
- Dante: *Manifiesta todo lo que veas.*
- Goethe: *Lo que has heredado de tus mayores, adquiérello, para poseerlo.*

Reservo un lugar central para los republicanos españoles del exilio, maestros muy notables y conscientes de la catástrofe: a Sebastián González García, un excelente expositor de la historia del Arte; a Federico de Onís, quien era un cascarrabias, pero, sobre todo, un lector formidable; a María Rodrigo y sus cursos sobre música barroca; a Samuel Gili Gaya dándole una vida insospechada a los estudios de sintaxis; al gran poeta Jorge Guillén; y, durante una breve estancia, al filósofo José Gaos. Todos ellos, a pesar de las decepciones que les tocó vivir, nos enseñaron –en una Universidad muy vigilada y en la que estaba prohibido el Consejo de Estudiantes– a pensar críticamente. Yo no estaría aquí hoy si no fuera por los dones de todos ellos. A lo largo de muchos años, he tratado de cumplir poniendo en circulación lo que recibí. Son interlocutores en una larga conversación, una red de historias entrecruzadas. Se sostienen mutuamente en su propio entramado.

Aquí me baso en la elección muy personal de unos pocos hilos dentro de esa trama. Quisiera detenerme ahora en la gran lección del magisterio de Margot Arce. Su intensa dedicación a la reflexión sobre la poesía se manifestó por escrito, pero, sobre todo, en el salón de clases. Admiré la forma en que conjugaba el rigor intelectual con la sensibilidad artística. Recuerdo aún los tonos de su voz y el diálogo amistoso con sus estudiantes. Lo que deseo destacar es la íntima relación entre Voz y Lealtad, la fidelidad hacia sí misma. Especialmente recuerdo sus comentarios sobre el motivo del agua en la poesía, el mar y las utopías de Garcilaso de la Vega, de Gabriela Mistral o de Palés Matos. Sin embargo, Margot Arce, como independentista y como defensora de la Segunda República española, también sabía de derrotas. Amar a España sin ser hispanófila... algo que se prolongó a lo largo de toda su vida. Hacía algo fundamental: protegía un campo de la cultura y persistió en esa empresa que algunos consideraban arcaica. Era una persona muy amable, muy afable, con la que uno se podía reunir y dialogar. Era católica y su catolicismo era el suelo, el fundamento del saber sobre el mundo. Luis Palés Matos y Garcilaso de la Vega: esa extraña combinación de poetas definía su originalidad.

Quiero destacar también las lecciones, verdaderamente magistrales, de Rafael Tufiño, José Antonio Torres Martinó, Félix Rodríguez Báez y Lorenzo Homar, quienes crearon en 1950 una escuela-taller,



Lorenzo Homar,
*Homenaje
a la Doctora Margot Arce
de Vázquez, 1970*

el Centro de Arte Puertorriqueño, y trabajaron en la División de Educación de la Comunidad. Esos artistas –y el nutrido grupo de discípulas y discípulos que formaron– fundaron otro linaje. Nos enseñaron a asomarnos a la potencialidad crítica de las artes gráficas; definieron una época e inspiraron las que siguieron. Tan fértil en imágenes como en palabras, su obra gráfica constituyó un verdadero desafío a las políticas culturales del Estado Libre Asociado, para cuyas instituciones educativas trabajaban. Crearon otro archivo e impulsaron otra memoria con imágenes ya imborrables.

El espíritu del regalo artístico se mantiene vivo, como dice Lewis Hyde, mediante su constante donación a otros, es decir, no sólo consumir sino participar y hacer.⁹ Y los dones de esos artistas no fueron rechazados. Con ellos aprendimos a mirar la poesía, a ver la letra como imagen, a pensar la poética de la página y a plantear las complejas relaciones de la historia con la imagen. La recuperación de Betances, por ejemplo, de quien puede decirse que ya hay una extensa biografía visual, y de otras figuras desconocidas o rechazadas, jugó un papel decisivo en la vida cultural y política, toda una *paideia*. Por otro lado, el humor cáustico de las caricaturas de Homar conectaba con el telón isleño satírico de Palés y con lo que harían algunos de sus discípulos, como Antonio Martorell, con un sentido teatral de la imagen, llena de disfraces y máscaras; asimismo, con uno de los escritores verbalmente más inventivos que hemos tenido, Luis Rafael Sánchez, con su capacidad para captar un universo de personajes y situaciones, y para hablar de las cosas más dolorosas posibles.

Un lugar especial merecen los dones inventivos de José Luis González. Algo de lo que se habla poco es que, durante su largo exilio en México, González se ocupó de editar y de dar a conocer textos puertorriqueños como los de René Marqués, César Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel. Ellos y sus libros se destacan en el Arca que propongo. No olvido tampoco que, en mis tiempos de estudiante, se hablaba elogiosamente de los cuentos de José Luis, pero casi siempre se hablaba de él conjugando en pasado, como si hubiera muerto, como si fuera un precursor mítico. Fue una enorme alegría cuando nos dimos cuenta, después, que no sólo estaba muy vivo, sino que era profesor en la Universidad



Rafael Tufiño,
“Exposición de
arte patriótico
puertorriqueño”, 1959



Lorenzo Homar,
 “Ilustración para
 el portafolios colectivo
 sobre el *Canto a Puerto Rico*
 de José Gautier Benítez”



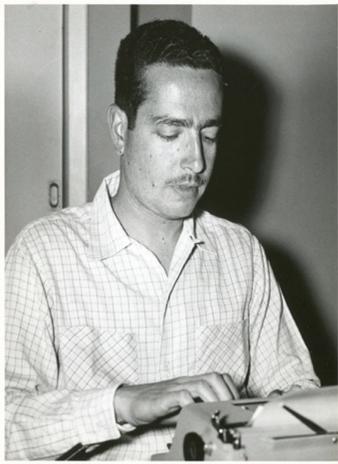
Lorenzo Homar
 en Toledo,
 España, 1968,
 Archivo personal
 de Díaz Quiñones.



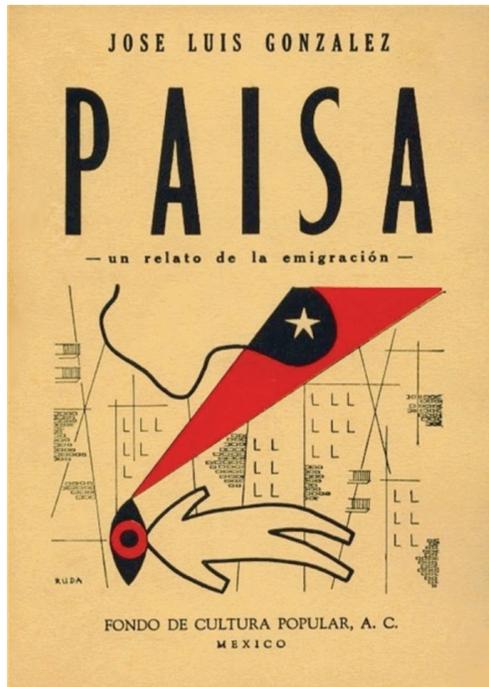
José Antonio Torres Martín
 y Lorenzo Homar en Toledo,
 España, 1968, Archivo personal
 de Díaz Quiñones.



Lorenzo Homar,
Aquí en la lucha,
 San Juan, La Escalera,
 1970



José Luis González en México,
fotos de su Archivo,
Universidad del Turabo



Portada de
Edwin Ruda,
México, Fondo de
Cultura Popular, 1950

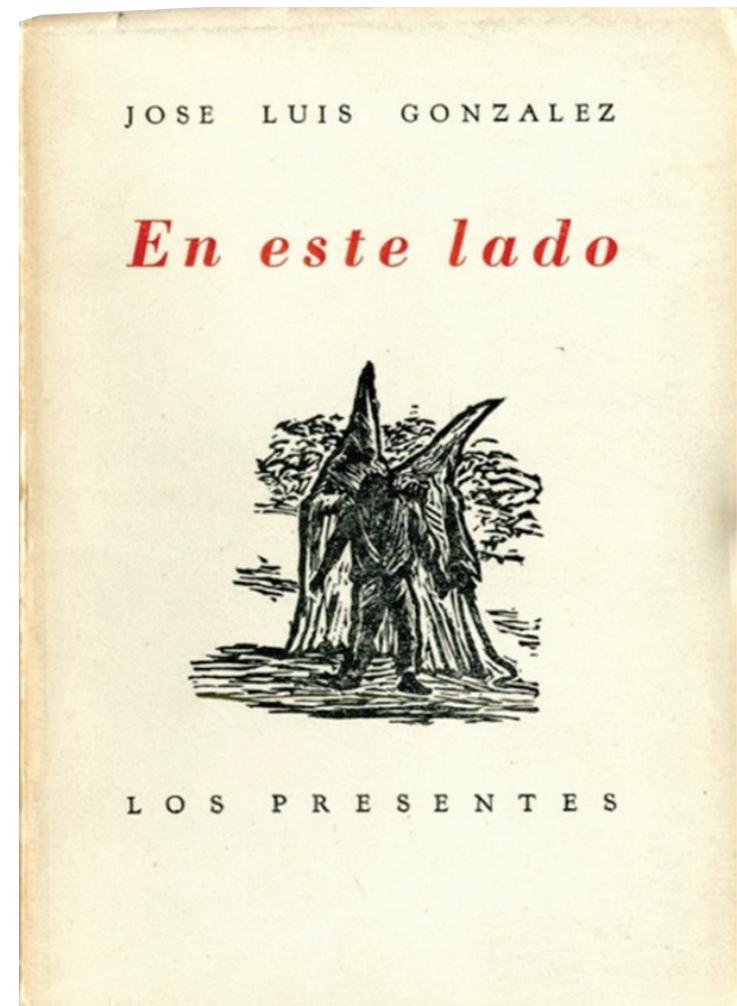
Nacional Autónoma de México y era el reconocidísimo traductor de los libros fundamentales de Isaac Deutscher. José Luis estaba en sintonía con los debates literarios y políticos que se llevaban a cabo en México en los años sesenta y setenta, especialmente en torno a la rica y compleja historia del marxismo.

Cuando se mira con atención la literatura puertorriqueña, encontramos una gran tradición de ensayos, intervenciones y polémicas. Forman un *corpus* considerable que nos ayudó a muchos a desviarnos del camino tranquilizador que en aquellos años nos ofrecía el consenso en torno al Estado Libre Asociado. Para escritores como Nilita Vientós Gastón y César Andreu Iglesias, y para otros cuyas biografías fueron atravesadas por las mismas experiencias históricas, el enfrentarse a la dominación colonial adquiría una centralidad fundamental. Crearon textos que han dejado rastros profundos y vivos en nuestra memoria.

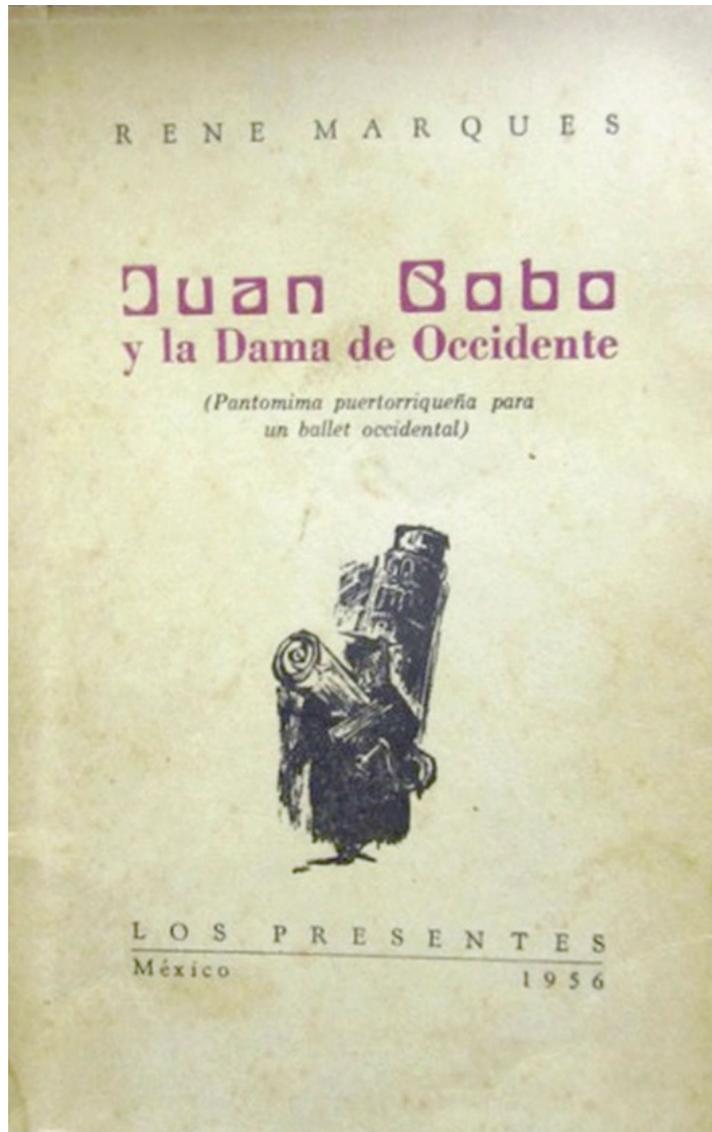
González y Marqués diferían; y de forma decisiva. En muchos sentidos, cada uno forja su imagen frente al otro. No obstante, ambos compartían posturas que merecerían más atención. Eran independentistas y lucharon contra la hegemonía imperial. Aunque no escribieron en inglés —al igual que Nilita Vientós Gastón—, conocían bien la literatura en los Estados Unidos y asumían su contemporaneidad apropiándose creativamente de sus modos de narrar o de su teatro. No sólo compartían esa trama de afiliaciones, también les atraía el lugar que ocupaba la literatura en la sociedad norteamericana. Añadiría otro rasgo: ambos tenían que evitar ser leídos desde la óptica del “occidentalismo” y las estrategias diseñadas para lograr consenso durante el macartismo. González y Marqués reclamaban otros modos de lectura. Escribieron textos fuertes cuyo objetivo era construir espacios laterales en los cuales sus textos pudieran establecer otras relaciones con los lectores. Ambos disfrutaban de la polémica. Marqués, quien podía ser tan cortés y amable como incisivo, se burló ácidamente de un Occidente imaginario en *Juan Bobo y la Dama de Occidente*. Se trataba de un concepto desarrollado por la academia en los cursos de “Western Civilization” e ideologizado durante la Guerra Fría. Entre todos gestaron nuevas condiciones de circulación de sus propios textos.

No hablo de “padres” ni de “madres” de la cultura, metáforas por las que siento enorme desconfianza. No se trata de semidioses ni de santas —ni quisieron serlo— ni, mucho menos, de mártires, sino de mujeres y hombres con todas las pasiones del alma, como nosotros. Fueron capaces de afectos y de antipatías, desilusionados un día, mirando con temor al futuro, pero creyentes en el mejoramiento humano al otro. Pienso en voces diferenciadas que coexistieron, no siempre en armonía, unas veces separadas por diferencias sustanciales y otras sólo por el estilo o el tono. Pienso en figuras muy distintas entre sí que ya no están, pero sí están. Ahí siguen, algunos muy amigos de la polémica, otros reservados, casi siempre creyentes en las instituciones, pero, a veces, radicalmente incrédulos. Para algunos, la revolución era la utopía. Otros vivieron desgarrados por las contradicciones de largo alcance y las políticas de la Guerra Fría en una isla militarmente cercada. Unos fueron intelectuales públicos, sobre todo en y desde el periodismo, aunque también en la radio y la televisión. Otros, renuentes a publicar, se sintieron satisfechos con dispersar sus palabras oralmente para que las hiciéramos nuestras. Sólo el prejuicio de la letra impresa y las lógicas de la producción académica nos llevan a olvidar el peso enorme que tienen los dones de los maestros socráticos. En el Arca que imagino tienen un lugar especial con la esperanza de que se conozcan mejor.

No fui alumno en el salón de clases de ninguno de los que deseo mencionar ahora, pero me ofrecieron lecciones memorables aun en momentos de desacuerdo. Pienso en escritores, artistas y profesores de distintas generaciones. Me limitaré a aquellos que conocí personalmente, en algunos casos breve y superficialmente, y en contactos muy espaciados; a otros un poco mejor, con lazos de amistad y de afecto. Los nombres me sirven de hilo conductor para el Arca: Tomás Blanco, César Andreu Iglesias, José Antonio Torres Martinó, Isabel Freire, Francisco Matos Paoli, René Marqués, Juan Antonio Corretjer, Catalino “Tite” Curet Alonso, Ángel Rama, Marta Traba, Gordon Lewis, Ángel Quintero Alfaro, Aurora de Albornoz, Jorge Enjuto, Amaury Veray, Pedro Juan Soto, Edwin Figueroa, Emilio Díaz Valcárcel, Pedro Grant, José Ferrer Canales, Isabel Gutiérrez del Arroyo, Manuel Maldonado Denis, José Echeverría, Monelisa Pérez Marchand, Héctor Campos Parsi, Luis Nieves Falcón, Monseñor Antulio Parrilla, Isabelo Zenón,



Viñeta de Arturo García Bustos,
México, Los Presentes,
1954 [Impresora Juan Pablos]



René Marqués.
*Juan Bobo y la Dama
de Occidente*, Viñeta de
Lorenzo Homar, México,
Los Presentes, 1956.

Benjamín Nistal, Andrés Ramos Mattei, Jean Claude Bajeux; y los poetas Marina Arzola, José María Lima, Edwin Reyes, Juan Sáez Burgos, Olga Nolla y Manuel Abreu Adorno; y los amigos chilenos José María y Verónica Bulnes. Recuerdo los dones de los familiares Gilberto Concepción de Gracia, con su entrega absoluta a la lucha por descolonizar a Puerto Rico, Ada Suárez Díaz, la primera biógrafa de Betances, y Abigaíl Díaz, con sus múltiples saberes. Los tres enriquecieron mi vida.

Precisamente por las afinidades y las diferencias que hay entre ellos, nombrarlos nos permite ver la compleja trama cultural y política de la comunidad de la que somos partícipes. Con ellas y con ellos aprendí que el debate sobre la democracia tenía que incluir no sólo la dominación externa, sino también las desigualdades, los prejuicios y los límites internos. Aprendí, lentamente, a tomar la palabra. Aprendí también que hablar es un juego sutil para el que se exige escuchar, leer, pensar, observar, corregirse en el diálogo y –no menos importante– sentirse acogido por los interlocutores. Más difícil aún, y a veces penoso, es cuando tomar la palabra exige distancia crítica. Fidelidad y desvíos: pensar *contra* lo que hemos recibido y a veces *contra* las ideas de personas con quienes tenemos una profunda deuda intelectual.

En el Arca-Archivo se superponen o suceden en mi memoria diversos momentos y lugares vinculados a los dones. Atesoro lecciones que aprendí en las luchas universitarias y en las asambleas de profesores en la Universidad en Río Piedras durante los años setenta, cuando fui presidente de la Asociación Puertorriqueña de Profesores Universitarios (APPU), una etapa para mí muy formativa. Como he contado alguna vez, entonces pude apreciar el delicado juego de distancias y proximidades en que se da el intercambio de ideas, desde la izquierda más ortodoxa hasta los liberales-conservadores. Aquí quiero evocar de nuevo a algunos de aquellos activistas. Pude comprobar entonces el compromiso de Rafael Soltero Peralta, la presencia tesonera de Silvia Viera, el compromiso pasional de Arturo Meléndez y la integridad absoluta de Aurelio Roque Delgado. María Cristina Arce, Néstor Rodríguez, Fernando Díaz y Gladys Aponte, de la Facultad de Ciencias Naturales, eran pilares firmes de la organización y promotores del sindicalismo. Pablo García y Nieves

Padilla nos recordaban constantemente la diferencia que hay entre el derecho a hacer algo y el poder para hacerlo. Víctor Meléndez y Viola Lugo, de la Facultad de Estudios Generales, tenían gran autoridad como maestros ejemplares y siempre dejaban oír su crítica constructiva. Tuve la suerte de conversar a menudo con Aristalco Calero, de Economía, y con otro gran maestro, Robert Anderson, quien había sido Decano de la Facultad de Ciencias Sociales. Otra figura extraordinaria fue Miles Galvin, profesor entonces del Instituto de Relaciones del Trabajo y nuestro guía en cuestiones sindicales. Aprendí mucho de Galvin cuando todavía para muchos era poco honroso exigir mejores salarios o hablar de condiciones de trabajo para maestros, artistas y bailarines.

De aquellos años, en lo peor de la guerra de Vietnam y la lucha contra la militarización de la Universidad, tengo muy presente la lucidez de Milton Pabón –a quien muchos considerábamos nuestro verdadero Rector. Ejerció un largo y a veces silencioso magisterio en mi generación. Entablé amistad con Carmen Gautier, quien siempre suministraba pistas y bibliografía sobre la descolonización para ayudarnos a salir de nuestro tenaz insularismo y a mirar lo que pasaba en el mundo.

Me viene a la memoria la figura del poeta y notable crítico José Emilio González, tan fiel a sus veneraciones y tan valiente cuando tomaba la palabra. Era un lector febril, siempre con dos bolsas cargadas de libros que leía donde podía. Pocos recordaban que antes él había renovado la librería de la Universidad. Durante mis años de estudiante, la librería dirigida por José Emilio fue la mejor en Río Piedras. Nos permitió a muchos familiarizarnos con las editoriales mexicanas y argentinas, el Fondo de Cultura y Emecé. Gracias a ella, empecé a armar una pequeña biblioteca.

Quiero dejar constancia de cómo en momentos críticos nos acompañaron Raúl Serrano Geyls, memorable por su dignidad y por su rigor intelectual en la lucha por democratizar una Universidad que era parte del campo del poder. Ofreció generosamente su saber contra las mentiras del sistema. Y recuerdo a Jorge Morales Yordán, quien intervenía con gran inteligencia cuando se trataba de defender los derechos de los profesores. En el Arca no puedo olvidar al licenciado

Enrique (“El Chino”) González, quien me protegió, a mí y a muchos otros, de los agentes no tan encubiertos que descaradamente nos vigilaban en la Universidad por “subversivos”. De aquellos tiempos es imposible borrar la herida que dejaron los asesinatos de Antonia Martínez, Carlos Enrique Soto Arriví, Arnaldo Darío Rosado Torres y Carlos Muñoz Varela.

Simultáneamente, recuerdo los legados de Frank Bonilla, Ricardo Campos y Juan Flores en Nueva York. La sucesión y la originalidad de sus prácticas en los años contraculturales y antibélicos de los sesenta y setenta del siglo pasado significaron la apertura de todo un campo reflexivo. Los sostenía una vibrante cultura de izquierdas en las redes diaspóricas representada por la vocación crítica de los Young Lords y por los movimientos sociales que nos hacían políticamente reconocibles. Con la creación del Centro de Estudios Puertorriqueños en Nueva York, ellos y el extraordinario grupo de mujeres y hombres que allí trabajaron concibieron un nuevo Archivo, nos ayudaron a rescatar otra historia, a re-escribirla mediante el uso de nuevas fuentes, testimonios e imágenes. Ese fue el marco en que se gestaron las *Memorias* de Bernardo Vega, editadas por César Andreu Iglesias y luego traducidas al inglés por Juan Flores. Ese libro fundador, instalado en el medio de dos mundos y de dos épocas, sirvió de Arca inspiradora en la isla y en la diáspora. Nueva y poderosa fue también la aparición de escritores como Pedro Pietri, Sandra María Esteves y Manuel Ramos Otero, quienes con fuerza y libertad encontraban respuestas propias a la voz del Amo. En su poesía y en sus ficciones abrieron un campo de experimentación con el lenguaje que culminó en libros provocadores, hoy clásicos.

Otro legado extraordinario: los dones de la artista Gilda Navarra, del mundo de la danza y el teatro. En su retrato, Capuletti captó algo de su ascética, que era su coraza; detrás, cuánto talento y cuánta entrega fervorosa al oficio y a sus colaboradores. Hay tres lecciones tuyas que querría destacar. La primera, invaluable: el cuerpo parlante, que parecía venir de la nada, pero que venía de una rica cultura de la danza clásica y española, de la danza moderna y de sus estudios de pantomima, y de su pasión por el teatro. En segundo lugar, la concepción del arte como religión y entrega total, y el espíritu de secta. Sin palabras, el Taller de Histriones, que ella dirigió durante



Capuletti,
Retrato de Gilda Navarra

años, cambió el centro de gravedad del teatro puertorriqueño. Taller de Histriones ofreció otro modo de pensar lo trágico y también la comedia. El don del arte tenía para Gilda una fuerza religiosa, por lo que buscaba el perfeccionamiento hasta el límite. La tercera lección: su disponibilidad para transformarse a sí misma del privilegio de la élite hacia el trabajo colectivo. Un trabajo enriquecido por los integrantes del taller, quienes inventaban entre todos, rectificando e introduciendo pequeñas o grandes modificaciones. Por razones familiares, y por la enorme generosidad de Gilda, fui reclutado para escribir notas sobre los mimodramas del Taller de Histriones. Es la única secta a la que he pertenecido. Debe quedar claro que gracias a Gilda y a mi esposa, la bailarina y coreógrafa Alma Concepción, descubrí mundos artísticos ausentes en mi formación. Otro aprendizaje que no termina.

Quiero rendirle tributo a otras dos figuras del Arca. Me refiero a la actriz Luz Minerva Rodríguez y a la poeta Angelamaría Dávila: con ellas fuimos beneficiarios de una extraordinaria creatividad. Luz Minerva fue una de las artistas más comprometidas con la práctica colectiva del Taller de Histriones. Nada me impresionó tanto como la presencia de su Bernarda en el mimodrama *Ocho mujeres*, inspirado en la obra de García Lorca *La casa de Bernarda Alba*. Y Angelamaría, empeñada en alcanzar la máxima potencia poética y conciencia del oficio. La autora de *Animal fiero y tierno* fue también partícipe activa, con su canto –canción sin palabras, un canto que iba más allá de las palabras–, en el coreodrama *Atibón, Ogú, Erzulí* del Taller de Histriones. En aquellos años de la Guerra de Vietnam y los movimientos de desobediencia civil, ambas encarnaron los dones de las utopías artísticas que nos permitían imaginar otra manera de entender la vida.

Hay un recuerdo anterior que me marcó mucho. Un don que quedó encarnado en Nilita Vientós Gastón y en otros, y que no podía ser rechazado: empezar a perder el miedo. Durante la Guerra Fría y el macartismo, las nuevas formas de cultura política y la censura impusieron un manto de silencio. Por muchos años, la Ley de la Mordaza vigilaba, castigaba y marginaba a los independentistas y socialistas puertorriqueños. Entre los escritores que nos ayudaron a desamordazarnos –y a sospechar de los archivos– se encontraban



Carmela Rivera y Luz Minerva Rodríguez
(en primer plano), Taller de Histriones,
del mimodrama *Ocho mujeres*, basado en
la obra de Federico García Lorca,
La casa de Bernarda Alba, 1974
Archivo Alma Concepción.



Angelamaría Dávila (a la derecha) con Alma Concepción
en *Atibón, Ogú, Erzulí*. Taller de Histriones, 1979.
Archivo Alma Concepción.

José Luis González, René Marqués y Nilita Vientós Gastón. Para empezar a liberarnos del miedo, quiero recordar aquí la importancia que tuvo el llamado “Documento del exterminio” de 1961. Fue parte del movimiento de oposición a las armas nucleares y en el que se exigía la retirada de las bases militares norteamericanas afincadas durante décadas en Puerto Rico. Entre los firmantes estaban Nilita y un grupo de profesores universitarios: Jorge Luis Porras Cruz, Rubén del Rosario, Justina Carrión y otros.¹⁰ El debate que generó el documento – en medio de la polarización creada por la Revolución Cubana en los inicios de la década de los sesenta– fue comentado por Miltón Pabón en el *Informe* sometido a la Comisión de Derechos Civiles.¹¹

En la esfera pública, Nilita cimentó su reputación sobre todo en sus intervenciones en defensa del español como lengua de enseñanza en Puerto Rico y en la batalla legal contra las corporaciones azucareras. Al mismo tiempo, tramó su identidad cultural fuera de los espacios vinculados a las instituciones y al poder. Lo hizo en las redes de las revistas literarias que dirigía y, arduamente, semana tras semana, en su columna periodística *Índice Cultural*. Lo hacía con deseo de despertar polémicas –e igualmente de rendir homenajes– a partir de

19 Intelectuales Alegan Isla es Arsenal Nuclear; Piden Muñoz Solicite EU Retire Armas de Aquí

Por considerar que la política de Puerto Rico está "en un verdadero riesgo de ser exterminada" debido a que se ha convertido en la Isla "en un arsenal de armas nucleares y objetivo seguro en cualquier momento", 19 intelectuales puertorriqueños han dirigido una petición al Gobernador de Puerto Rico para que "solicite formalmente del Gobierno de Estados Unidos que sin demora alguna retire del territorio de Puerto Rico todos sus bases, instalaciones militares y armas de todo género".

El gobernador Muñoz dijo que no autorizó comunicación que se relaciona con la petición que le han hecho 19 intelectuales universitarios, periodistas y abogados para que le pida al "Gobernador de Estados Unidos que retire "toda demora alguna" todas sus bases o instalaciones militares en la Isla, por considerar que la población puertorriqueña está en "inminente peligro de ser eliminada" por medio de ataques químicos y nucleares si estallara la guerra.

A las 6:30 de la tarde no había sido más el presidente Muñoz sobre el particular formulado por el grupo de intelectuales puertorriqueños, ya que estaba ausente de su despacho otras reuniones importantes que tenía pendientes.

Algunos estos intelectuales que no se trata de regular la ley puertorriqueña a la causa democrática para que "la constitución de sacrificio humano no debe extenderse hasta alcanzar la vida de la

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"Puerto Rico que después de la Guerra Hispanoamericana, nunca fue punto de interés para algunos países industrializados, se ha convertido, de la noche a la mañana, en uno de los más peligrosos blancos de ataque en cualquier conflicto arm. En empuja los Estados Unidos. Esta es una situación que, de ser semejante a la que se vive en el resto del mundo, no sólo es un desafío a la dignidad humana sino que constituye un peligro para la existencia misma de la especie humana."

UNA SOLA BOMBA

"Una sola bomba atómica lanzada sobre cualquier sitio de Puerto Rico, sea desde avión o en proyectil disparado desde cualquier punto de la Tierra, puede ocasionar la muerte de toda nuestra población. Los dos primeros bombas, lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945, hicieron caer a todos los Estados Unidos. Guerra mundial. Algunos hombres sólo toman un momento de 20000 toneladas TNT. No obstante, se garantan de un golpe las vidas de 20000 personas.

"Desde entonces la investigación nuclear ha multiplicado 500 veces en una cantidad de veces, mientras los que no muestran sufrir grandes transformaciones, las personas que por su naturaleza son muy resistentes a las enfermedades de la vida. La producción de energía eléctrica, el agua y el calor, a través de la energía nuclear, es un hecho que ya no puede ser ignorado. Desde luego, la energía nuclear, que hoy es utilizada en la producción de energía eléctrica, es un hecho que ya no puede ser ignorado. Desde luego, la energía nuclear, que hoy es utilizada en la producción de energía eléctrica, es un hecho que ya no puede ser ignorado."

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio. La única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

de Puerto Rico, no le quitaba el sueño y nadie en el Territorio nuclearizado. Hoy, los proyectiles dirigidos de alcance intercontinental, y la electricidad controlada de las armas nucleares, obligan a todo el mundo, así en naciones poderosas como en países pequeños, a estar alerta contra un hecho irreparable que con el primer disparo podría provocar la hacinación.

"En consecuencia, salvo lo imposible de que nuestro pueblo, el pueblo puertorriqueño, sea capaz de impedir o disminuir el efecto mortal de una bomba lanzada sobre su territorio, la única esperanza de supervivencia reside en la construcción de un sistema de defensa que permita a nuestro pueblo resistir el ataque de una bomba lanzada sobre su territorio."

PUERTO RICO, VASTO ARSENAL DE ARMAS

las posiciones de figuras como Albert Camus o Fanon. Al mismo tiempo, le dio un espacio significativo en sus revistas a las voces amenazadas de escritores independentistas o comunistas, como Marqués y González. No menos importante fue la disciplinada atención que dedicó a escritores y críticos norteamericanos, como quienes establecía una zona cultural permeable. Quedó patente, por ejemplo, en 1965 cuando contaba la historia del poeta Robert Lowell, quien se negó a participar en un Festival de las Artes auspiciado por la Casa Blanca bajo la presidencia de Lyndon Johnson. Era una forma de protesta contra los estragos de la guerra en Vietnam y también contra la invasión de la República Dominicana. La carta pública de Lowell había aparecido en *The New York Times* y recibió el respaldo de muchos otros intelectuales. Nilita lo describió con palabras que permiten ver su identificación: "Hay en Robert Lowell perfecta armonía entre su vida y su obra".¹² En otro artículo en que reflexionaba sobre el antiintelectualismo de la vida norteamericana estudiado por Richard Hofstadter, Nilita traía a colación de nuevo la protesta del poeta. Sostendrá que:

La peligrosa política de Vietnam y la ocupación de Santo Domingo —dos manifestaciones de abuso del poder— han hecho imposible las relaciones entre los hombres que tienen el mando y los hombres que se preocupan por los valores morales que hoy, más que nunca, por la amenaza de la guerra nuclear, han de tomar en consideración los que gobiernan.¹³

La situación era extraordinariamente compleja. Nilita se identificaba con la tradición *intelectual* crítica norteamericana, a pesar de que esa república era, en Puerto Rico, el poder imperial. Más aún —como nos recordaba continuamente Edward Said— ella era consciente de que a veces no es posible luchar eficazmente contra la dominación imperial sin establecer alianzas con sectores en la metrópoli y sin un profundo conocimiento de su historia, su cultura y su idioma. El reconocimiento de esas tensiones le permitió actuar, hablar, intervenir. Todavía me parece estar oyendo su voz durante los días en que nos llegaban las noticias del horror de los golpes militares en Chile y la Argentina.

¿De dónde venía esa voluntad de resistencia? Es posible conjeturar que Nilita, como Andreu Iglesias, y pese a las grandes diferencias de perspectivas, tomó conciencia de que de la derrota que parecía irremediable se podía fundar un nuevo comienzo. Pienso que esa ética los torna cercanos a nosotros. Saber perder, pero ganar la vida –expresión paradójica de la necesidad de preservar la dignidad, tan valorada en las formas de la brega que admiro. Lo vio bien María Zambrano, buena amiga de Nilita, cuando la retrataba –tal vez especularmente– en una carta que le envió en 1948. Zambrano sentía a Nilita rodeada de una especie de invulnerabilidad:

Sí, ya te veo, practicando ese arte que has logrado definir con tanta elegancia: perder... pero tú misma dices que al perder se gana, aunque nada más sea que los recuerdos... Pero tú sabes que se gana más, que hay quien pierde toda la vida y aun si quieres todas las batallas [...] y al final gana la vida; como hay quienes ganan todas las batallas diarias y pierden la vida. Tú pierdes a menudo, y quizás en las cosas que más dolor te traigan, pero yo te veo y te siento cada vez más tú misma, más noble y más invulnerable; quizá sea ése el precio.¹⁴

Quisiera terminar con otra imagen: la serigrafía de Myrna Báez titulada *En el patio de mi casa*, que me ha acompañado durante muchos años y que me sirvió de inspiración para uno de mis primeros libros. En ella, la artista puertorriqueña me hizo ver una de las formas en que es posible conservar transformando. La obra de Myrna ejemplifica la vida nueva que ofrecen las tradiciones que sostienen una cultura. Me llevó a leer de otro modo a Proust, quien usó la imagen del Arca, y me incitó a pensar en el final de su gran novela. Allí, como en los versos de Palés Matos que me han guiado, se habla metafóricamente de la transmisión y del uso de los dones recibidos en el flujo del tiempo: “la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su ‘almuerzo en la hierba’”.



Myrna Báez,
En el patio de mi casa, 1980

Notas al calce

- 1 En “Asteriscos para lo intacto”, *Poesía 1915-1956*, p. 286.
- 2 Ver el libro de Marc Bochet, *L'Arche de Noé et la seconde création*. El autor comenta, entre otros, la obra de Rimbaud y el motivo del diluvio, y a Proust, quien en *Le plaisirs et les jours* menciona el Arca para referirse al mundo interior que descubre encerrado en su cuarto.
- 3 Véase el segundo tomo de su trilogía titulado *Esferas II*, sobre todo el capítulo 3, “Arcas, murallas de ciudad, fronteras del mundo, sistemas de inmunidad”, pp. 219-282. Cito de la p. 223.
- 4 *Ibid*, p. 230.
- 5 “H [El coleccionista]”, en el *Libro de los Pasajes*, p. 229. Benjamin continúa: “Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue el que ocupó a los hombres del Barroco [...] El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo”.
- 6 En “Bocetos impresionistas, V”, *Poesía 1915-1956*, p. 159.
- 7 Véase su bello libro *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Cito de la p. 152. La traducción es mía.
- 8 *La agonía de Europa*, p. 98.
- 9 Ver su libro *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*.
- 10 Ver también el artículo de Nilita “Los valores de la cultura de Occidente frente a la guerra total”, en *Índice Cultural*, tomo IV, pp. 123-126.
- 11 Ver de Milton Pabón “La intolerancia social hacia los grupos políticos minoritarios en Puerto Rico”.
- 12 *Índice Cultural*, tomo V, p. 168.
- 13 *Índice Cultural*, tomo V, p. 187.
- 14 Carta de María Zambrano, La Habana, 1 de agosto, de 1948. *Archivo Fundación Nilita Vientós Gastón*.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, Traducción de Luis Fernández Castañeda y otros, Madrid, Akal, 2005.
- Bochet, Marc. *L'Arche de Noé et la seconde création*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2011.
- Hyde, Lewis. *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. Nueva York, Vintage Books, 2007.
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don*, Estudio preliminar de Fernando Giobellina Brumana, Traducción de Julia Bucci, Buenos Aires, Katz Editores, 2009.
- Pabón, Milton. “La intolerancia social hacia los grupos políticos minoritarios en Puerto Rico”, *Revista de Ciencias Sociales*, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico, XIV, 2, abril-junio de 1970, pp. 173-202.
- Palés Matos, Luis. *Poesía 1915-1956*, Introducción por Federico de Onís, San Juan, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas II*, Traducción de Isidoro Reguera, Madrid, Ediciones Siruela, 2014.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durhan y Londres, Duke University Press, 1993.
- Vientós Gastón, Nilita. *Índice Cultural*, tomo IV (1961-1962), Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1971.
- Vientós Gastón, Nilita. *Índice Cultural*, tomo V (1963-1966), Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.
- Zambrano, María. *La agonía de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1945.
- Zambrano, María. *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Editorial Verbum, 2007.¹

TOMÁS BLANCO
1896-1975

LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN



TOMÁS BLANCO

1896-1975

LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN

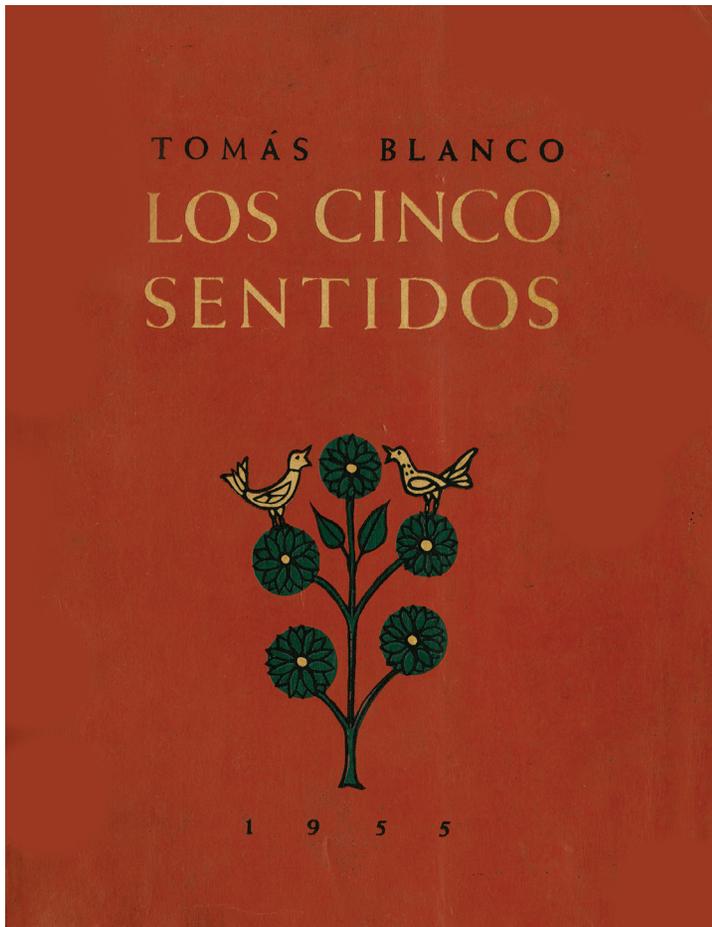
*Soy conservador y progresista, demócrata y aristócrata.
Me repugna el populacherismo y la demagogia, y la
novelería que quiere pasar por progreso...Pero tengo
de anarquista, de liberal, de social, de demócrata, de
progresista, de conmisero con los de abajo...*

Tomás Blanco (1963)

1

Suele presentarse a Tomás Blanco como uno de los intelectuales que lograron articular, en las primeras décadas del siglo XX, una versión de la historia puertorriqueña que era, al mismo tiempo, un proyecto para el futuro del país.¹ Esa presentación no es inexacta. Provee el marco de reflexión en el que se desarrolló su obra hasta finales de los años treinta. Blanco pertenecía a sectores intelectuales que subrayaban el potencial emancipador de la “cultura” frente al desdén puesto de manifiesto por la nueva política imperial norteamericana. Sus ensayos, el *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) y *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1937), junto a *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, llegaron a ser pronto “clásicos” fundacionales. Fueron textos centrales en la elaboración de un imaginario nacional, un modo de entender los *orígenes* históricos de la personalidad del “pueblo” puertorriqueño que sirvió de legitimación a la élite política modernizadora durante los años cuarenta y cincuenta.

¹ Blanco era contemporáneo de intelectuales como Antonio S. Pedreira, Vicente Géigel Polanco y Emilio S. Belaval. Recordemos también su duradera amistad con Luis Muñoz Marín y con el poeta Luis Palés Matos. Los ensayos de Blanco pueden verse en la colección de *Obras completas* publicadas por Ediciones Huracán: el *Prontuario histórico de Puerto Rico* es el tomo 1; y *El prejuicio racial en Puerto Rico* es el tomo 3.



Tomás Blanco,
*Los cinco sentidos: cuaderno suelto
de un inventario de cosas nuestras.*
Decoraciones de Irene Delano.
San Juan, Puerto Rico,
Pan American Book Company,
1955.

Publicado originalmente en el libro ►
*Sobre los principios: los intelectuales
caribeños y la tradición*, Bernal,
Argentina, Universidad Nacional
de Quilmes, 2006.

Se trataba de un país que había vivido en el curso de dos generaciones procesos históricos de enorme complejidad: el fin del imperio español y la consolidación de la dominación de los Estados Unidos, la nueva ciudadanía norteamericana y la emigración, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, el auge de la colonia azucarera, la depresión de 1929 y el *New Deal* de Roosevelt. Para el campo intelectual, fueron también importantes las repercusiones culturales y políticas de la Revolución mexicana y de la II República española (1931-1939). El punto de partida de los ensayos de Blanco era una vigorosa tentativa de oponerse al “menosprecio de nuestra cultura”, para citar la frase reiterada por él mismo en el *Prontuario histórico*. Esa oposición corre a través de toda su obra. Era el primer paso en la creación de una *paideia* para un país que tendría que “poner en marcha un programa propio de reconstrucción nacional”. El Blanco de los años cincuenta era heredero, en muchos sentidos, del Blanco de los treinta: a lo largo de su vida permaneció fiel a la visión elaborada en su *Prontuario*. Sin embargo, esa caracterización resulta insuficiente porque no toma en cuenta —como veremos aquí— los *new beginnings* que hay en su obra después de la Segunda Guerra Mundial y en los años de la Guerra Fría. En 1955, Blanco publicó —auspiciado por la Pan American Book Company de San Juan— *Los cinco sentidos*, un texto de tono, formato y asuntos muy distintos. Se trata de una meditación lírica en la que el autor ofrecía una visión estetizante de la sensibilidad. Su nuevo libro se resistía a clasificaciones convencionales: contenía cinco breves “ensayos” que tienen mucho de estampas, poemas en prosa, viñetas o postales. Los *sentidos* —la vista, el gusto, el tacto, el olfato, el oído— estructuran el libro en torno a sensaciones fugaces que aparecen idealizadas. Es un libro escrito en el borde entre el poema y el ensayo. Su escritura adquiría un ritmo parsimonioso, afirmándose en un diálogo sinuoso con el lector y, a ratos, con una ironía distanciada. Eludiendo la concatenación de argumentos característica de sus ensayos de los años treinta, el autor quiere captar escenas en las que describe —en una prosa melódica y preciosista— sabores, aromas, sonoridades e imágenes. Blanco interpretaba de forma lírica la especificidad de los *sentidos* culturalmente significativos de su país y valorizaba la dimensión emotiva de la experiencia. Quería, sobre todo, seducir al lector, aludiendo poéticamente más que diciendo de manera explícita. Podría decirse, con Said, que se trataba de una nueva

afiliación. Fue un giro lo suficientemente decisivo para que se le considere detenidamente.

De ser una figura intelectual pública que ejercía con sus ensayos el derecho a postularse como orientador de la sociedad, con la publicación de *Los cinco sentidos* Blanco reivindicaba el lugar más retraído del poeta, las conquistas lentas del artista y el deseo como dimensión esencial de la escritura. En su ensayo *Prontuario histórico* había querido contribuir al archivo de la memoria nacional en su aspecto político. En otros, como *El prejuicio racial en Puerto Rico*, la escritura estaba también signada por la historicidad, por la búsqueda de referentes que sustentaran las nociones de *mestizaje* y de armonía racial a partir de las cuales se organizaba el relato.² En *Los cinco sentidos*, en cambio, el tiempo privilegiado es siempre el presente, con sus derivas imprevisibles. Desde las primeras páginas, hay una cierta incomodidad ante las transformaciones de la ciudad moderna: el *progreso* podía ser destructivo. No obstante, el cuerpo *sensible* retiene su propia historia, que consiste en una cierta plenitud ligada a la relación con el lenguaje y a la actividad sensorial del cuerpo como forma de conocimiento.

Como veremos más adelante, hay en el libro una defensa del placer de la contemplación, del deseo de gozar sensaciones táctiles, auditivas, y olfativas. Se trataba de otro *saber*, sólo intuible desde lo poético, y que contaba con una larguísima tradición literaria y filosófica.³ Ese *saber* era también un *sabor* en el sentido de una experiencia. Blanco le rendía así homenaje a la literatura como una actividad que consistía en descubrir figuras e imágenes, consagrándolas como arte. Exploraba formas de sensibilidad y de continuidad a través del poder iluminador del arte, aproximándose oblicuamente a un nudo crucial de cuestiones sociales y políticas que caracterizaron el campo cultural e intelectual puertorriqueño.

2 He tratado extensamente el tema en “Tomás Blanco: racismo, historia, esclavitud”, estudio introductorio a la edición Huracán de *El prejuicio racial en Puerto Rico*, pp. 15-83.

3 Tradición que ha sido estudiada por Louise Vinge en su libro *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition* y también por Susan Stewart en *Poetry and the Fate of the Senses*.

Sus versos de esa época privilegian tropos y alegorías de temas mitológicos. Es lo que tan claramente captó el grabador Lorenzo Homar (1913-2004) cuando creó una de sus obras maestras, el *Unicornio en la Isla* (1965), inspirado en un texto poético de Blanco y ampliado con una caligrafía de ritmo variado y riquísimo. El texto trabaja el emblema religioso y erótico de la caza del unicornio — de tradición aristocrática— narrado en los tapices de principios del siglo XVI y retomado en la pintura europea del XIX. La “virgen”, que según la mitología atraía al unicornio, sería la isla misma. Homar tradujo ese motivo libremente en una visión exhuberante del paisaje y la fauna que tiene mucho de tapiz. Su grabado representa un espacio geográfico insular inspirado por las “húmedas brisas” del poema de Blanco y el espacio interno y oculto de los matorrales: *Isla de amor marino y mar embelesado, / Bajo los plenilunios: / húmedas brisas, mágicas enseñadas, secretos matorrales...*⁴ Desde entonces, el *Unicornio* de Homar ejerce una influencia perdurable como punto de referencia para el estudio de la relación entre la poesía y las artes gráficas.

Blanco estaba particularmente interesado en el poder de las imágenes. Ya en 1954 había publicado *Los aguinaldos del infante*, una versión del tema bíblico de la Adoración de los Magos, de gran prestigio en la tradición pictórica europea, y objeto de innumerables representaciones en la cultura popular puertorriqueña.⁵ Su versión de *Los aguinaldos*, ilustrada por Irene Delano (1919-1985), actualiza el relato, poniendo aleccionadoramente el énfasis en el Niño como “Rey de la Concordia, la Convivencia y la Proximidad”. Blanco encontró en el arte religioso una fuente de inspiración y una clave para reformular el concepto de convivencia. Margot Arce de Vázquez describió con acierto la impresión y el estilo: “a este preciosismo de la forma corresponde tanto la cuidadísima

4 Es el primero de sus “Cuatro sonos de la tierra”, incluido en *Letras para música*, 1964, pp. 61-70. Se habían publicado antes, en 1960, en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, con ilustraciones de Lorenzo Homar. Para un estudio sobre los tapices que se exhiben en el museo The Cloisters en Nueva York, véase el libro de Adolfo Salvatore Cavallo, *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. El unicornio y sus connotaciones eróticas fueron motivos retomados por el pintor simbolista Gustave Moreau (1826-1898).

5 Véase el libro de Ángel Quintero Rivera, *Virgenes, magos y escapularios*.

impresión, la belleza de la presentación tipográfica con sus finas ilustraciones en serigrafía, los delicados y graciosos ornamentos musicales”.⁶

En *Los cinco sentidos* Blanco no sólo ofreció una perspectiva sobre las tensiones culturales producidas por el desarrollismo. En el libro urde estrategias para conjurarlo. Presenta, por ejemplo, microrrelatos que transcurren casi siempre en el interior del ámbito privado, en escenarios de un terreno sabido y placentero de la vida cotidiana a los cuales se les rinde una especie de culto. Blanco prefería situarse lejos del tiempo disciplinado de la sociedad industrial, buscando amparo en la noche sonora o en zonas de penumbra al alba, frente al mar, lugares que permitían la concentración. El “Arte” venía a ser el lugar desde donde se podía resistir, reforzando los lazos con la comunidad y la naturaleza y atenuando las fracturas provocadas por los cambios sociales y económicos. *Los cinco sentidos* son su Arca de Noé, que es, como sugiere Susan Stewart, el arquetipo de la *colección*, una reestructuración que permite construir otro contexto, o anticiparlo. La *colección* mantiene a la vez su integridad y le da una identidad a quien la posee: “El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación”.⁷ Blanco era un tipo de coleccionista. Por eso mismo, la calidad material del libro adquiriría importancia.

Para Blanco, eran nuevos *comienzos*, con la convicción de que tanto la vida como la literatura eran nuevamente posibles. Esos *new beginnings*

6 Véase la reseña en *Asomante*, XII, 1956, pp. 105-108. Cito de la p. 107.

7 Stewart escribe: “... the archetypal collection is Noah’s Ark, a world which is representative, yet which erases its context of origin. The world of the ark is a world not of nostalgia but anticipation. While the earth and its redundancies are destroyed, the collection maintains its integrity and its boundary. Once the object is completely severed from its origin, it is possible to generate a new series, to start again within a context that is framed by the selectivity of the collector.” (“...la colección arquetípica es el Arca de Noé, un mundo representativo que borra, sin embargo, el contexto de su origen. El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras se destruyen la tierra y sus redundancias, la colección mantiene su integridad y sus límites. Una vez el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, empezar de nuevo dentro de un contexto enmarcado por la selectividad del coleccionista”. La traducción es mía.) Véase su notable ensayo *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Cito de la p. 152.

se convirtieron en rasgo constitutivo de su imagen de escritor, y es precisamente lo que me interesa en este ensayo. Implícitamente, Blanco defendía el derecho a la *autonomía* del campo intelectual. En los años cincuenta hay en su obra y en sus prácticas un claro empeño en salvaguardar la capacidad iluminadora de la experiencia poética así como su estatuto cultural. Una lectura detenida de sus textos permite comprobar que Blanco se encontraba en una encrucijada relacionada con las tensiones entre viejos y nuevos proyectos culturales y políticos. Escribía después de los años traumáticos de la derrota de la España republicana y la Segunda Guerra Mundial, pero también en una época en que Puerto Rico se encontraba sometido a una modernización vertiginosa. Se trataba de un proyecto “progresista” dirigido por Luis Muñoz Marín (1898-1980) y por el entonces triunfante Partido Popular Democrático. Blanco había compartido ardientemente los orígenes de ese proyecto, pero vio pronto las contradicciones que generaba. Desde muchos puntos de vista, parecía preguntarse: ¿Qué estatuto tiene la literatura y qué lugar ocupa el poeta en el nuevo orden?

Para contestar ésta y otras preguntas, he tenido muy presente las reflexiones de Pierre Bourdieu en torno a las relaciones entre *autonomía* y *compromiso*. En su libro *Las reglas del arte*, subraya que ambas posiciones se encuentran recíprocamente imbricadas ya en el siglo XIX en Francia.⁸ Tomando como punto de partida a escritores como Flaubert y su pasión del “arte por el arte”, Bourdieu demuestra que la relación entre *autonomía* y *compromiso* va alternándose según las circunstancias. El distanciamiento postulado por un *artista* como Flaubert se reveló necesario para la intervención política de otros que vinieron más tarde, como lo fue Zola. De hecho, el alejamiento del *artista*, sostiene Bourdieu, era condición previa para la aparición del intelectual comprometido. Esa formulación dinámica nos permitirá pensar la significación de los cambios en las posturas de Blanco y en el campo intelectual puertorriqueño.

8 Véase sobre todo la primera parte, “Tres estados del campo”, pp. 79-252. He tenido muy presente también las categorías y el análisis que hace Raymond Williams sobre el concepto de *tradicción* y sobre la hegemonía y contrahegemonía cultural. Me refiero principalmente a sus libros *Culture and Society, 1780-1850* y a la síntesis y reconsideración que ofrece en *Marxism and Literature*. En éste último, Williams hace algunas distinciones muy útiles sobre lo “dominante”, lo “residual” y lo “emergente” en una coyuntura histórica determinada.

Pocos expresaron como Blanco la necesidad de cultivar una sensibilidad que sirviera de contrapeso a la fuerza de la modernización del país. Desde esa perspectiva, se trataba de un arte que no eludía lo político, pero que, a la vez, se reafirmaba como esencialmente poético con el deseo de deslindar las prácticas y las esferas, y de preservar la integridad del artista y su obra. Por otra parte, el campo intelectual en los años cincuenta se escindía en gran medida debido al desarrollo de una cultura universitaria, académica, protegida por el Estado, y por la creación de instituciones que exigían nuevos profesionales. Al mismo tiempo, emergía una nueva zona relativamente independiente de escritores y artistas que se movían en los alrededores de las instituciones, pero tenían sus propias revistas y lugares de encuentro. Los textos y la colocación de Blanco permiten describir más a fondo los efectos de estos cambios. Partiendo de ellos, estudiaremos las tomas de posición y las pautas de comportamiento que iban recomponiendo las relaciones de los intelectuales con la sociedad y la política.

2

Blanco se redefinió a sí mismo asumiéndose “a plena luz” como *artista*. La importancia del “Arte” se deja ver claramente en el cuidado de la primera edición de *Los cinco sentidos*.⁹ El soporte de un texto, sostiene Roger Chartier, empieza a crear sus propias interpretaciones. La primera edición era una pequeña obra de arte o artesanal, un libro de imagen-texto ilustrado con los grabados de Irene Delano; un libro que en sí mismo propone la colaboración y la continuidad entre literatura y representación visual. Es un libro sólidamente meditado de principio a fin por alguien que gozaba del placer del texto y de la *forma* como elemento ordenador.¹⁰ Blanco concibió el libro como un objeto cultural, no mercantil, un *objet d'art* tan bellamente impreso como las descripciones del paisaje o de las frutas que proponen sus textos.

9 Cito por la primera edición, publicada por la Pan American Book Company, en San Juan. La paginación corresponde a esta edición; de aquí en adelante la señalo entre paréntesis en el texto.

10 Empleo *forma* aquí como “forma plástica”, cuyos antiguos usos y riqueza léxica estudia Erich Auerbach en *Figura*, p. 48 y siguientes.

En *Los cinco sentidos* se constatan los dos tipos de procesos imaginativos que distinguió Italo Calvino, “el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal”.¹¹ Las ilustraciones gráficas y el texto forman un solo cuerpo en el espacio de la página. El diseño, la acertada elección de la tipografía, las letras iniciales, los márgenes en la página, el equilibrio entre el texto y las ilustraciones, todo nos habla del especialísimo empeño que puso en él su autor. Se trata de una estética que se sostiene en los valores de la composición y la estructura. En un país en que la impresión de libros era muy descuidada, tiene que haber sido motivo de profunda satisfacción el esmero con que el libro se había impreso.¹² El lector se encuentra con un objeto que parece anterior a la producción en masa, como si el autor quisiera incorporar la literatura puertorriqueña a una prestigiosa tradición anterior que él ha asimilado. Llegó a tener, como veremos, importantes repercusiones en la obra de otros artistas.

En el trabajo de la edición de *Los cinco sentidos*, Blanco asumía estéticamente la conservación de una memoria cultural, abriendo una perspectiva que no existía en su obra anterior. El libro se subtítulo *Cuaderno suelto de un inventario de cosas nuestras*. A

11 En *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 99.

12 En su reseña del libro, Margot Arce de Vázquez lo destaca: “Impreso en los talleres de la Imprenta Venezuela, en breve y elegante volumen de esmeradísima presentación, es un testimonio incontestable de cuánto se puede hacer aquí con un poco de cuidado, exigencia y buen gusto para ennoblecer las artes tipográficas, para crear la tradición del libro bello, que nos falta”, en *Asomante*, XII, 1956, p. 105. Nilita Vientós Gastón coincidía: “Hay que señalar el buen gusto de la edición con sus finos dibujos de Irene Delano. Prueba que no hay excusa para que se haga aquí tanto libro feo. Acaso una de las razones por las cuales se vende tan poco el libro puertorriqueño es que el lector tiene que vencer primero la impresión desagradable de cosa mal hecha que caracteriza la mayor parte de lo que publicamos”, en *Índice Cultural*, tomo I, p. 202. Treinta años más tarde, en 1986, el escritor José Luis González se lamentaba de la pérdida de la tradición de los tipógrafos: “no existe actualmente en Puerto Rico una sola imprenta capaz de producir los libros que entonces producían la Imprenta Venezuela, la Imprenta Baldrich y la de los Hermanos Real...por no mencionar la Tipografía Ruiz de Aguadilla, en cuyo taller artesanal se compuso con tipos de caja y se imprimió en una prensa de mano la primera edición de *La llamarada*, cuya nitidez, corrección y belleza no podría igualar ninguna de las imprentas del Puerto Rico ‘moderno’ y ‘desarrollado’ de hoy”. *Nueva visita al cuarto piso*, p. 146.

los cinco ensayos les sigue una sección de “notas, apuntes y cabos sueltos” que es como un texto anexo al principal. Contiene, por así decirlo, un brevariario de su estética y una reflexión sobre las palabras clave, con énfasis en los tropos que generan y en los mecanismos de construcción de las imágenes. En esas “notas” Blanco establece una relación seductora con el lector: ofrece referencias bibliográficas y comentarios sobre los estudios que tuvo que leer y los diccionarios que consultó, reflexiona sobre sus elecciones estratégicas en el campo del lenguaje, y habla sobre el cómo, por qué y para quiénes escribe. Las anotaciones repiten, en otro registro, la inscripción poética del texto.

Su trabajo con la historicidad del material lingüístico es consciente: a Blanco le interesaba cómo cambian las palabras y qué dicen en distintos momentos. Podría suscribir lo postulado por Merleau-Ponty cuando éste afirma que el pensamiento no existe fuera del mundo y fuera de los vocablos, con sus significaciones disponibles: “Bajo la significación conceptual de las palabras, [descubrimos] una significación existencial, no solamente traducida por ellas, sino que las habita y es inseparable de las mismas. [...] Es en el interior de un mundo ya hablado y hablante que reflexionamos”.¹³ Blanco se detuvo, por ejemplo, en la palabra *inventario*, sus connotaciones y densidad. El verbo latino encierra etimológicamente al mismo tiempo la acción de hallar y encontrar lo particular y oculto, y la de imaginar e inventar. Pero en la tradición cristiana, como explicó Agamben, la *inventio* latina deja de ser rememoración para convertirse en una búsqueda amorosa, de cuyo deseo nace la palabra que al final se hace presente.¹⁴ Blanco recuerda que los términos *inventario* e *invención* tienen la misma raíz: “quisiera sugerir tímidamente el eco de su conexión con el verbo *inventar*... imaginar, crear su obra el poeta o el artista” (p. 54). Creación en el doble sentido de concebir algo y de producirlo dentro de una tradición literaria: deseo de un objeto que conduce a largos rodeos, y sabiduría artesanal.

El lenguaje heredado encierra un tesoro de tropos cuyas ramificaciones y distinciones le permiten al escritor adentrarse en la

13 Véase su libro *Fenomenología de la percepción*. Cito de la p. 199.

14 Véase su libro *El lenguaje y la muerte*, pp. 110-111.

memoria de las cosas. Quien hace un *inventario*, parece decir Blanco, encuentra lo que ya conoce, a veces redescubre usos que están en vías de desaparición e intenta guardar su recuerdo. Pero también lleva a cabo una construcción imaginaria mediante la elaboración metafórica y el trabajo sobre las formas artísticas. Al describir sus indagaciones, Blanco se refiere a una red cuidadosamente tendida por el léxico y la sintaxis: “una franca entonación lírica, no exenta de calor y colorido poemáticos; intentando, las más veces, descubrir y atrapar la realidad con escandallos y radares imaginativos, con redes metafóricas” (p. 55). Era una declaración de *principios* poéticos: la literatura como una forma peculiar de aprendizaje.

En efecto, Blanco se muestra atento a los nombres de las cosas y de los lugares, a las expresiones coloquiales —cuidadosamente dosificadas— y a los recuerdos y las asociaciones. Con ellos empieza a armar frases que son como volutas verbales. La pasión de los nombres sería el punto de partida para trabajar las “redes metafóricas”: interroga los nombres de las flores y las frutas, y los nombres de lugares, que llegan a ser emblemáticos. Esa pasión literaria se hace explícita en “Esencia de la mañana y musaraña de la noche”, otra de las viñetas. Allí leemos que las “musarañas del café” son “como larvas del descubrimiento y la invención, como el estado embrionario de la función creadora; y esto de la creación y la inventiva es pan de panes y vino entre los vinos” (p. 24). Los objetos ya no son “cosas” sino presencias; son signos que portan *sentidos*, una simbología cultural abreviada como un pequeño sistema.

Encontrar, imaginar: esos verbos aparecen como un *leit motiv*. En su *inventario* se mezcla una investigación precisa sobre los vocablos con una suerte de melodía verbal y se entrecruzan las observaciones más detalladas con otras muy elusivas. La pasión con que describe pasa siempre por la exactitud de los detalles de las texturas o las sensaciones auditivas. Tomemos como ejemplo el *coquí*, que ejerce una especie de fascinación con todas las gradaciones de sus colores, y se clasifica “entre los anfibios, de la familia de los sapos y las ranas, pero de género zoológico diferente” (p. 16). Al mismo tiempo, su sonoridad se asocia con un mundo íntimo: “Sus ventrílocuas notas adquieren un curioso matiz de intimidad” (p. 15). En el primer texto, en torno a la *guajana*, la flor de la caña,

las palabras hablan siempre de algo distinto. El ensayo, volcado al paisaje, se abre con la cita de un poema de Nimia Vicéns, “Imagen de la caña en flor”, que apunta a una composición pictórica en la que la flor acoge los sentidos introducidos por la poeta. A esa inscripción poética sigue inmediatamente una referencia histórica: “Infero de diccionarios y lexicografías que *guajana* es voz muy nuestra, de abolengo indoantillano: taíno, probablemente” (p. 7). Al final, las referencias a un tipo de luminosidad que no puede ser nombrada con precisión, nos dicen mucho del modo de mirar de Blanco: “Sobre el gramíneo mar de azúcares en cierne, izada flor de espuma es siempre la guajana. La luz, cautiva en ella, urde inconclusa fuga de matices huidizos” (p. 9). Alcanzar esa vaguedad deseada, para citar de nuevo a Calvino, exige a veces “una atención extremadamente precisa y meticulosa”. El poeta de lo vago, señala perspicazmente, “puede ser sólo el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos rápidos y seguros”.¹⁵ Blanco investiga las nomenclaturas de los “científicos sabios” aunque algunos de ellos —dice con ironía— “nada saben de las verdades últimas”.¹⁶ También trabaja las asociaciones afectivas que permiten evocar los vínculos entre la comunidad y la naturaleza. Hay mucho de *homo ludens* en esas prácticas.

Desde esos nuevos *beginnings* Blanco contribuyó a replantear el estatuto de la figura del escritor y del *artista* en el campo intelectual puertorriqueño. Sería necesario reconstruir el contexto de producción cultural en cuyo interior se situaba y observar los debates intelectuales de esos años. En cierto modo, las posiciones de Blanco en la posguerra se inscribían en la tradición fundada por Darío y José Enrique Rodó en *Ariel*, un modernismo anticapitalista que postulaba la “religión del Arte” en oposición a la degradación ocasionada por el *progreso*. Parfraseando las palabras de Carlos Real de Azúa en sus ensayos sobre Rodó, podríamos decir que se trata de una tradición romántica que piensa al escritor “en

¹⁵ *Ibid.*, pp. 75-76.

¹⁶ En las “notas”, al hablar de los nombres de las frutas, se refiere a la pérdida de los nombres aborígenes: “Algunas de nuestras frutas, desconocidas para los Conquistadores, perdieron su nombre aborígen y, por un supuesto parecido con otras españolas, se las llamó con nombres europeos. Esto hace difícil identificarlas sin apelar a la nomenclatura botánica”, p. 52.

cuanto heredero de autoridades espirituales tradicionales en su función de guía, orientador de la sociedad y oteador de caminos inéditos”.¹⁷ Hacia mediados del siglo XX, Blanco reactivaba la noción del “reino interior” de Rodó, rescatando para sí “esa cámara cerrada donde cada uno puede ejercitar su ocio, opuesto según la tradición grecolatina al neg-ocio, es decir, a la dimensión de la vida económica”.¹⁸ Distanciándose del cuestionamiento del arte y de la conciencia de la modernidad tecnológica de las vanguardias históricas, Blanco se abría al anterior legado de las tradiciones simbolistas e impresionistas y al gusto modernista por lo epifánico.

Los vates: un preludio

Aunque su obra ha merecido menos atención crítica de la que cabía esperar, hacia 1955 la colocación de Blanco en el centro mismo del campo intelectual y en la esfera pública parecía segura. Era autor de pocos libros, pero era un hombre de letras que gozaba de amplia respetabilidad. Blanco tenía fama de “raro”, de “vate”, término que según el propio autor se le otorgaba en la isla “a todo el que con alguna constancia o vocación mueve la pluma o muestra una punta de afición por cualquiera de las musas”. Esa cualidad de “raro”, desde luego, convoca inmediatamente la tradición moderna fijada en la literatura hispanoamericana desde el clásico libro de Rubén Darío.¹⁹

17 Esa misma función lleva a los escritores a querer “organizar la fuga” en medio de la “creciente especialización” y de “masificación y materialización de los comportamientos sociales” que se veían como características de una modernidad hostil. Me refiero a los excelentes prólogos de Real de Azúa a *Ariel* y *Motivos de Proteo*, en la edición Ayacucho, en los que trata extensamente el esteticismo romántico como respuesta a los valores de la nueva sociedad capitalista. Véase también su ensayo “Ante el imperialismo, colonialismo y neocolonialismo”, incluido en la compilación *América Latina en sus ideas*, coordinada por Leopoldo Zea, pp. 270-299.

18 Cito del ensayo de Oscar Terán “El primer antimperialismo latinoamericano”, en *Punto de Vista*, 8, p. 6.

19 Aunque hay que señalar las diferencias notables entre el concepto de “raro” planteado por Darío a finales del XIX y su discusión sobre arte y ‘decadencia’. Ello ha sido muy bien analizado por Oscar Montero en su ensayo “Modernismo y ‘degeneración’: *Los raros* de Darío”, en *Revista Iberoamericana*, LXII, 176-177, julio-diciembre 1996, pp. 821-834.

Blanco ficcionalizó el debate en torno a lo literario y la noción de “autor” en un relato clave, titulado precisamente *Los vates* (1949), y que subtítulo “embeleco fantástico para niños mayores de edad”.²⁰ En esa narración, cuya relectura hoy produce una suerte de eco en *Los cinco sentidos*, cuenta las vidas paralelas de dos personajes especulares que representan la figura del *vate*. Uno de los personajes es el escritor “fracasado”, agobiado por la inercia de un periodismo mediocre. Al ingresar en un espacio de sueño, sin embargo, se transforma en el otro, quien sí logra a plenitud sus deseos. El personaje se desdobra y cruza al otro lado del espejo, acompañado de una Musa, hacia un jardín sustraído de la vida cotidiana.²¹ Esa tensión entre las identidades del personaje es quizás un registro de las propias vacilaciones de Blanco. El relato narra las incomprendiones y desencuentros que sufren los *raros* cuando tienen que vivir de acuerdo con los requerimientos que surgen de la vida social y los rituales familiares: “Al vate, su fama de raro le venía más bien de no tener los gustos parejos con la generalidad de las personas que trataba, de no haber trabado con ninguno de estos conocidos amistad íntima y de conservar firme independencia de carácter...”.²²

El *vate* poseía un saber secreto que lo colocaba bajo sospecha en el mundo burgués que constituía su hogar. Blanco se inscribía en esa línea. Una de las escenas características del relato se sitúa precisamente en la biblioteca ideal del personaje, lugar propio de fantasmas e ideal para cruzar lo maravilloso con la vida real. En una de las paredes del lugar cuelga una obra del pintor español Cristóbal Ruiz que se presenta como emblema de la Poesía:

20 No me es posible tratar aquí con la debida extensión este libro, pero lo considero decisivo para el estudio de la trayectoria del propio Blanco y para la redefinición del lugar de la literatura y del poeta en los años cincuenta. Cito por la edición de las *Obras completas*, publicadas por Huracán, tomo 2, (1981), con prólogo de Arce de Vázquez.

21 Hay en esos textos de Blanco resonancias del *Axel* de Villiers de L’Isle-Adam, reconocida como una de las obras significativas del movimiento simbolista, dedicada precisamente a la confrontación entre el mundo imaginario y el mundo real en torno a una especie de encuentro místico. Suscitó el clásico ensayo de Edmund Wilson, *Axel’s Castle*.

22 *Los vates*, p. 29.

...Su íntima vocación, antes atropellada por su oficio, se identificaba ahora con su profesión. Ya Sergio era escritor; escritor de verdad, de cuerpo entero. Un gran *vate*.

En el estudio-biblioteca, todo se hallaba listo y bien dispuesto para mayor estímulo de la labor mental: plácido y fresco ambiente de recogimiento [...] En la pared opuesta al ventanal, uno de esos grandes y escuetos paisajes de Cristóbal Ruiz, llenos de transparencias, donde el color se hace poesía...²³

Al plantear ficcionalmente la cuestión de la identidad del poeta y las condiciones de producción, Blanco no hablaba sólo de sí. Lo que estaba en juego era el lugar del poeta en la sociedad. En *Los vates* hay una primera formulación de la poética que sostiene *Los cinco sentidos*. La distancia recorrida desde ensayos como el *Prontuario histórico de Puerto Rico* era grande.

3

Los años treinta

Cuando publicó *Los cinco sentidos*, Blanco tenía ya cerca de 59 años. A diferencia de Antonio S. Pedreira, un intelectual académico cuyo lugar principal de trabajo fue la Universidad de Puerto Rico, la posición económicamente privilegiada de Blanco le permitió otro modo de ser intelectual. Pero ambos se habían dado a conocer en los años treinta gracias a su reflexión ensayística. Pedreira en *Insularismo* y Blanco en su *Prontuario histórico*, construyeron un relato coherente y moderno del pasado. Esos libros tienen entre sí registros comunes, pero también rasgos diferenciadores. Blanco puso el énfasis en el mestizaje y en la conciliación de las tensiones raciales y sociales, distanciándose así de las posturas explícitamente racistas de Pedreira. No obstante, al subrayar las nociones de

²³ *Ibid.*, p.65

convivencia, Blanco nombraba, con distinto énfasis, las condiciones de la hegemonía de la cultura europea, blanca, occidental, sostenidas también por Pedreira. Ambos ensayistas le dieron credibilidad a una forma de entender la memoria colectiva. Eran un punto de referencia obligado cuando se hablaba de la historia y la cultura, y en las décadas siguientes sus perspectivas nutrieron el lenguaje político e informaron el diagnóstico de los problemas.²⁴

Como Pedreira, Luis Muñoz Marín, Pedro Albizu Campos y muchos escritores y profesionales puertorriqueños, Blanco era bilingüe y había vivido y estudiado en los Estados Unidos. Se había formado profesionalmente como médico en Washington. Por otra parte, sus ensayos estaban penetrados de la cultura española moderna, visible también en algunas de las fuentes poéticas que nutren *Los cinco sentidos*. En 1930, Blanco se radicó en Madrid. Como él mismo dice, “presenció el natalicio y el desmoronamiento de la Segunda República española”.²⁵ Allí permaneció hasta 1935, cultivó amistades literarias y frecuentó el Centro de Estudios Históricos.²⁶ Fue precisamente en esa ciudad donde publicó su *Prontuario*. Durante esos años se mantuvo atento a los debates y a las publicaciones de la isla, y se replanteó el sentido de lo *hispanico* desde una perspectiva republicana, muy distinta de la *hispanidad* imperialista que después impuso el franquismo. Su figura intelectual ganó relieve, por otra parte, cuando, a partir de sus resueltas posiciones antifascistas durante la Guerra Civil, asumió la defensa de la España de la II República y participó, ya desde Puerto Rico, en la resistencia contra el franquismo y en la acogida de intelectuales refugiados.

Los interlocutores de Blanco compartían su crítica a las prácticas y discursos que intentaban racionalizar y justificar la política colonial norteamericana. Compartieron, además, un espacio en las

²⁴ La ya inagotable bibliografía sobre Pedreira, Blanco, Palés Matos y el discurso nacional ha contribuido más aún a su canonización. Véanse los importantes libros de Juan G. Gelpi y de Rubén Ríos Ávila.

²⁵ Citado en el libro de Monserrat Gámiz, p. 19.

²⁶ En el retrato de Salinas que Blanco publicó a raíz de la muerte del poeta, con el título “Estancia en la Isla”, en la revista *Asomante*, 2, abril-junio, 1952, Blanco escribe: “Lo conocí en Madrid, durante la República, en aquel Centro de Estudios Históricos de la calle de Medinaceli, ejemplar casa de investigación y de enseñanza”, p. 54.

principales revistas e instituciones del país, definiendo su propio campo y esbozando un gran proyecto público.²⁷ A ese momento corresponde *Ateneo Puertorriqueño* (1935-1940), una de las revistas que agrupaba a los intelectuales y en la que la idea de “minoría selecta” con vocación política era un valor central.

En *Ateneo Puertorriqueño* publicó Blanco en 1935 una de sus primeras descripciones de la cultura popular, su “Elogio de la Plena (Variaciones boricuas)”.²⁸ También publicó otro ensayo, extraordinariamente revelador, titulado “La isla de Puerto Rico y el continente americano”. Es un texto característico en el que vale la pena detenerse ya que se trata de uno de los momentos de definición más explícitos. Ese texto, de 1936, ponía especial énfasis en el “desquiciamiento” sufrido por Puerto Rico en 1898 a la vez que reafirmaba su fe en la perduración de la “personalidad” del pueblo puertorriqueño. El pasaje que cito da idea clara del tono beligerante del discurso de Blanco. El “pueblo” puertorriqueño había resistido y conservado su “personalidad”, a pesar del “desquiciamiento” y del “colonialismo exótico” que supuso el nuevo imperialismo. Pero geopolíticamente seguía siendo una “frontera en disputa”, un país doblemente alienado por tratarse de un “extraño imperialismo industrial”:

[...] Puerto Rico sufrió un sesgo violento en su formación política; una ilógica revolución, impuesta desde fuera, en su economía; un desquiciamiento en su trayectoria histórica. Tras la ocupación militar pasó como simple botín de

27 Traté por primera vez los problemas de la formación de este equipo intelectual y sus discursos en “Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta”, publicado en la revista *Sin Nombre* XIV (abril-junio 1984), pp. 16-35. Se ha enriquecido con nuevas aportaciones y un grado considerable de revisión en el estudio de las tradiciones intelectuales caribeñas. Un ejemplo: la riqueza de la discusión en el trabajo de Gelpí, citado antes, y en el de Malena Rodríguez Castro, y sus inteligentes y nuevas lecturas sobre Géigel Polanco, Pedreira y la construcción del discurso nacional y los linajes del campo intelectual. Ver el ensayo de Rodríguez Castro “Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta”, en *Op. cit.*, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico*, 3 (1987-88), pp. 46-65.

28 En el número correspondiente a enero-marzo, de 1935, pp. 97-106. Ha sido antologado con frecuencia.

guerra, a ser colonia de un extraño imperialismo industrial. A pesar de un tercio de siglo de colonialismo exótico, el pueblo puertorriqueño conserva aún puro su carácter íntimo. La densidad de la población y la insularidad han contribuido a ese resultado. Pero frente al deslumbramiento fascinador y las presiones constantes que desde el norte se ejercieron, ello no hubiera bastado. Fue preciso, además, un propósito tenaz, más o menos consciente, de mantener a salvo la propia personalidad del pueblo hispanoamericano. Aquella isla encallada en el cruce de corrientes opuestas es hoy, de modo nuevo, frontera en disputa, campo de tensión. Vive la agonía lenta y voluntariosa de quien se resiste a ser dirigido y asimilado, aunque yazga en el vientre de Leviatán. [...] Pero hasta ahora el pueblo puertorriqueño no ha querido suicidarse para correr el albur de reencarnar transubstanciado tal vez en angloamericano cien por cien, o tal vez — con más probabilidades — en mero ható de parias. [...]²⁹

El artículo es un buen ejemplo del horizonte interpretativo que alimentaba el discurso anticolonial que Blanco compartía con miembros prominentes de la generación del 30. El nacionalismo reivindicativo de los autonomistas, que era el de Blanco, ofrecía algunas semejanzas con el discurso del nacionalismo radical representado por Pedro Albizu Campos (1891-1965), Presidente del Partido Nacionalista desde 1930, sin compartir por ello la línea de acción trazada por él. Había discrepancias profundas, pues el *autonomismo* rechazaba la lucha armada, las concepciones político-militares, y el cuestionamiento de las bases jurídicas de la colonia

29 Se publicó en *Ateneo Puertorriqueño* II (julio-septiembre 1936, pp. 212-225). La cita más extensa se encuentra en las pp. 224-225. Se había publicado antes en la revista española *Tierra Firme* de Madrid, abril-junio 1936.

que orientaron la acción de los nacionalistas.³⁰ De ahí nacen al menos dos líneas políticas opuestas frente a la expansión estadounidense en el Caribe. Esas diferencias se hicieron insalvables en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

4

Los años cincuenta

Hoy resulta más fácil ver hasta qué punto la creación del Estado Libre Asociado efectivamente dividió en dos la historia política puertorriqueña del siglo XX y, por supuesto, modificó el lugar de los intelectuales en el espacio público. En la isla, y visto desde la perspectiva de largo alcance, fue un periodo de relativa estabilidad política, imposible de dissociar de los triunfos electorales del Partido Popular y de la mística populista encarnada por Luis Muñoz Marín, un líder carismático que gozaba de un consenso importante.³¹ El populismo puertorriqueño, fruto de la negociación y el pragmatismo, fue un proyecto compartido y unificador, de raíces profundas en la cultura política del país y con fuerte capacidad para nombrar las nuevas realidades. El año 1952 fue emblemático: quedó establecida la Constitución del Estado Libre Asociado, basada en la noción de

30 Albizu, condenado por el Tribunal federal, estuvo preso en Puerto Rico y Atlanta desde 1936 hasta 1943, y desde los años cincuenta hasta su muerte en Puerto Rico. Para los comienzos de Albizu y el desarrollo de su política desde 1924, véase el iluminador ensayo de Amílcar Tirado “Pedro Albizu Campos: la forja de un líder”. También el trabajo de Carlos Rodríguez Fraticelli “Pedro Albizu Campos: Strategies of Struggle and Strategic Struggles”, y también *El proceso judicial contra Pedro Albizu Campos en 1936*, de Benjamín Torres.

31 Para una bibliografía orientadora debe consultarse *Los primeros pasos: una bibliografía para empezar a investigar la historia de Puerto Rico*, preparada por María de los Ángeles Castro, María Dolores Luque de Sánchez y Gervasio L. García. El libro de Quintero Rivera *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros* contiene trabajos de gran interés. Véase también la valiosa contribución de Frank Bonilla y Ricardo Campos al estudio de la emigración puertorriqueña en los años del capitalismo industrial: *Industry and Idleness*. Uno de los mejores libros, ciertamente de los más ambiciosos para el estudio de la complejidad de la sociedad puertorriqueña de estos años, sigue siendo el compilado por Julian Steward, *The People of Puerto Rico*, publicado en 1956. Concretamente, deben consultarse ahí los ensayos de Eric R. Wolf y Sidney W. Mintz sobre el mundo cafetalero y el mundo azucarero. Ver también el libro de Gordon Lewis *Puerto Rico: libertad y poder en el Caribe*.

una comunidad puertorriqueña libremente vinculada con los Estados Unidos que gozaría de la “doble ciudadanía”. El nuevo estatuto se entendía de manera amplia y genérica, en sentido pro autonómico, y proclamaba en voz alta su vocación laica. Según Muñoz Marín, el viejo orden colonial quedaba clausurado.

Pero el Estado Libre Asociado nació bajo sospecha. El momento en que fue creado tiene tanta importancia como los rasgos que se le imprimieron desde un principio. El contexto más amplio era la Guerra Fría, la nueva tecnología armamentista y también la Guerra de Corea (1950-1953), en la que los puertorriqueños tomaron parte como miembros de las fuerzas armadas estadounidenses. De hecho, en los años cincuenta se había multiplicado el número de veteranos en la sociedad puertorriqueña y muchos ocupaban cargos en el sistema educativo y en la administración. El militarismo fue una pieza clave de la modernización puertorriqueña. El poderío de los Estados Unidos se demostraba por la escenificación permanente de lo militar, como atestiguan las operaciones en las bases aéreas, militares y navales durante esos años. El Estado Libre Asociado llevaba la marca de la relación colonial en su propio ordenamiento jurídico, ya que el Congreso de los Estados Unidos constituía la instancia última de poder. Las reacciones contrarias no tardaron en llegar. Las alianzas del Partido Popular Democrático con sectores independentistas y comunistas se habían agrietado. El viraje de Muñoz Marín, quien en su juventud había defendido la independencia, fue visto por los separatistas como una gran traición.

El nuevo “pacto” político con los Estados Unidos parecía haber neutralizado los partidos anexionistas que defendían la integración como estado de la Unión norteamericana. Por otra parte, en 1946 se fundó el Partido Independentista Puertorriqueño, al cual se sumó un número significativo de intelectuales. Ese partido jugó un importante papel por la vía electoral, a pesar de las medidas fuertemente represivas impuestas por el gobierno de los Estados Unidos o del Estado Libre Asociado. La oposición más radical fue la del Partido Nacionalista, que, aunque representaba un segmento pequeño de la población, era muy militante y llegó a ser central en el debate político,

en la isla y en Nueva York.³² La insurrección nacionalista del 30 de octubre de 1950, el atentado contra la Casa Blair en Washington al día siguiente y el audaz ataque contra el Congreso de los Estados Unidos del 1 de marzo de 1954, inspirados por la prédica sacrificial de Pedro Albizu Campos, sacudieron tanto al país como al gobierno norteamericano.³³ En la década de la descolonización y la guerra de Argelia, en Puerto Rico el nacionalismo albizuista pasó a ser un ideario herético. La ruptura con los independentistas se había consumado.³⁴

32 Para la tradición de las luchas políticas de los nacionalistas y los tabaqueros socialistas puertorriqueños en Nueva York son indispensables las *Memorias de Bernardo Vega*, editadas por César Andreu Iglesias. El libro de Gerald Meyer *Vito Marcantonio, Radical Politician, 1902-1954* suministra una documentación muy rica sobre la vida política en *El Barrio* de Nueva York y las alianzas con Marcantonio. Sobre Vega y su contexto, véase de Juan Flores y Ricardo Campos “Migración y cultura nacional puertorriqueña”, en *Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales*, Pról. de Díaz Quiñones. Sobre las *Memorias* de Vega y sobre Albizu, véase de Juan Flores y de Carlos Gil “Código heroico y utopía en de Diego, Bernardo Vega, Géigel y Albizu”, en *El orden del tiempo*, pp. 37-147.

33 Cuatro puertorriqueños armados dispararon contra el Congreso de los Estados Unidos el 1 de marzo de 1954: Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irvin Flores y Andrés Figueroa Cordero. Para la insurrección de 1950 y sus consecuencias, véase el documentado libro de María Rosado *Las llamas de la aurora*. De la nutrida bibliografía en torno al enfrentamiento de Albizu y sus seguidores contra la política de Muñoz Marín, véanse los trabajos de Carmelo Rosario Natal, especialmente los datos que ofrece sobre la huelga universitaria de 1948 y las leyes represivas conocidas como leyes de la “mordaza”, en “El choque en la víspera de la insurrección, 1947-1950”, en *Luis Muñoz Marín: perfiles de su gobernación, 1948-1964*, pp. 309-341.

34 En los años del macartismo, los independentistas y los comunistas puertorriqueños fueron doblemente reprimidos: fueron perseguidos judicialmente por las leyes norteamericanas y por los mecanismos del Estado Libre Asociado. El libro de Gervasio García y Ángel Quintero Rivera, *Desafío y solidaridad: breve historia del movimiento obrero puertorriqueño*, ofrece una buena introducción a las transformaciones del movimiento obrero, sobre todo en los capítulos V y VI, pp. 101-138. Sobre las leyes represivas, véase Ivonne Acosta, *La mordaza: Puerto Rico, 1948-1957*. Los comunistas, y supuestos comunistas, fueron objeto de persecución por el Comité de Actividades Antiamericanas. Véase el libro de Ellen Schrecker, *Many are the Crimes: McCarthyism in America*. La biografía del intelectual marxista César Andreu Iglesias, quien fue detenido y sometido a un proceso judicial que se prolongó de 1954 a 1958, ha sido cuidadosamente documentada por Georg H. Fromm en *César Andreu Iglesias: aproximación a su vida y obra* y muestra hasta qué punto se había condicionado la vida intelectual puertorriqueña durante la Guerra Fría. En 1956, el discurso “secreto” de Kruschév a la XX Conferencia del Partido en Moscú y la represión de la rebelión húngara creó otra ruptura en el campo de la izquierda y recrudesció la atmósfera de la Guerra Fría. Muchos escritores y artistas terminaron alineados en campos opuestos

El “clima industrial” y la familiaridad con las máquinas

El proyecto modernizador y la ideología del *progreso* se proponían vencer la pobreza del mundo colonial azucarero. En los años cuarenta y cincuenta se propagó un discurso celebratorio de una “revolución industrial”, análoga a la que se había vivido en Europa. Muñoz Marín, un intelectual cuya poesía de juventud y periodismo estaban marcados por el clima de las vanguardias futuristas en los Estados Unidos, identificaba la modernidad con los avances técnico-industriales. Muchos de sus discursos tenían carácter de manifiesto: la incorporación de las nuevas tecnologías se revestía de un halo incuestionable, y sería el eje para un reordenamiento abarcador y orgánico del país. La dimensión y la profundidad del proyecto pueden apreciarse, por ejemplo, en el hecho de que el fomento de la emigración masiva de los puertorriqueños a los Estados Unidos se hizo desde finales de los años cuarenta en vuelos aéreos, otro signo del avance tecnológico y del cambio radical. La imagen de los emigrantes puertorriqueños que llegaban a Nueva York en barco dio paso a la llegada en aviones. En 1955, el mismo año en que Blanco publicó *Los cinco sentidos*, se inauguró con gran pompa el nuevo aeropuerto internacional de San Juan, con todo el esfuerzo que ello suponía en la construcción de la infraestructura y para la redefinición física de la capital.³⁵

La exigencia de transformación era central. La intensidad del éxodo rural favoreció la presencia en las ciudades, sobre todo en San Juan

35 Localizado en la zona de Isla Verde, en el municipio de Carolina, al norte de la isla. Es muy revelador que en 1985 se le denominó Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín. La importancia de la aviación militar y comercial para el Puerto Rico de esos años es central. El “culto al avión” y su contexto colonial, así como su uso en la política interna, podría compararse con el caso de la República Dominicana durante esos mismos años, según el minucioso estudio de Eric Paul Roorda, “The Cult of the Airplane among U. S. Military Men and Dominicans during the U. S. Occupation and the Trujillo Regime”. Trujillo supo aprovechar el apoyo que venía de las fuerzas militares y aéreas de los Estados Unidos desde la ocupación de 1916-1924 y, después, el respaldo de las subvenciones de la Pan American Airways, que construyó el aeropuerto de la capital. Ver Roorda, en *Close Encounters of Empire*, pp. 286-288. Los aviones y los aeropuertos se convirtieron, a la vez, en símbolo del poder trujillista y del poder económico y militar norteamericano. Tanto Muñoz Marín como Trujillo explotaron la modernización representada por la aviación comercial con gran intensidad, aunque, por supuesto, con propósitos diferentes.

y en Nueva York, de una cultura campesina, no letrada. “Nuestro desarrollo económico —decía Muñoz Marín en 1953— requiere un ‘clima industrial’; y nuestra sociedad exige que tal ‘clima’ no sea como el que en sus orígenes de los siglos XVIII y XIX tuvo la revolución industrial”.³⁶ Puerto Rico obtendría todos los beneficios, sin los costes sociales y las históricas distorsiones: “¿Cómo urbanizar las virtudes de la ruralía para que vengan a enriquecer las que de arte y ciencia y sociabilidad tienen las ciudades?”, preguntaba Muñoz Marín. Esa pregunta contenía la utopía. La respuesta era un proyecto educativo dirigido a crear la “familiaridad con las máquinas” y el “instinto constructivo”:

Sobre lo primero: ¿Cuáles son los factores del “clima” industrial, los factores necesarios a la expansión económica en general? [...] Familiaridad con las máquinas, las que, usadas con un hondo sentido de bien social, liberrarán a nuestro pueblo finalmente de la pobreza. Hábito de las disciplinas de trabajo el que el hombre use la máquina para esa liberación. Sentido de dignidad en la labor manual técnica. [...] La familiaridad con las máquinas debe empezar hasta con la clase de juguetes con que se estimula la curiosidad y el instinto constructivo de los niños, y que debe conducir, como una parte importantísima del “clima” industrial, al sentido y entendimiento que cada cual tenga de la parte que él aporta a todo el proceso productivo —en su sección de una fábrica, en la fábrica en sí, en la parte administrativa de una industria en el gran

³⁶ Se trata de un “Mensaje” a la Legislatura del 26 de febrero de 1953 que puede leerse en *Mensajes al pueblo puertorriqueño*, pp. 73-94. La cita se encuentra en la p. 91. La utopía maquinista de las vanguardias políticas y artísticas, y los vínculos con la guerra, ha sido objeto de nuevas consideraciones en el excelente libro de Susan Buck-Morss *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*.

drama económico de todo el país.³⁷

Ese programa, unido a la hegemonía estadounidense, dio lugar a enfrentamientos en el campo intelectual, abriendo así una grieta en las alianzas del populismo que es preciso recordar para situar adecuadamente la obra de Blanco.³⁸ Es necesario tener presentes esas transformaciones para la reconstrucción de lo que Raymond Williams llamó “la estructura de sentimiento”. Blanco, al igual que otros que habían condenado la colonia azucarera en los años treinta, se enfrentaba a la dificultad de reconciliar la euforia industrial con el deseo —ahora problemático— de construir un Estado nacional. Muchos de los profesionales que ejercían el poder político abandonaron las posiciones independentistas, o callaban prudentemente. Al mismo tiempo, en la Universidad estatal se formaba una nueva cultura académica con intelectuales “profesionales” que pasaron a administrar poderosas instituciones, como la Junta de Planificación y Fomento Industrial. A pesar de que en la posguerra se dio un creciente proceso de descolonización en África, en el llamado Oriente Medio, y en la India y el subcontinente asiático, en Puerto Rico se decía que el nacionalismo era un movimiento que había caído en descrédito, asociado a la memoria de los crímenes de las dictaduras fascistas. Y, en contraste con

³⁷ *Ibid.*, p. 92. La seducción de la “técnica”, la ciencia y la medicina jugaron un papel importante en el nuevo imperialismo desde el siglo XIX y en las vanguardias artísticas y políticas. Véase el libro de Daniel Headrick *Los instrumentos del imperio: tecnología e imperialismo europeo en el siglo XIX*. En el campo intelectual antillano, la acogida del Conde de Keyserling, y su texto *El mundo que nace*, es un ejemplo. En la *Revista de Avance* de Cuba se celebró: “Empieza el autor por señalar la nota saliente de la actividad moderna: la técnica. Nuestro maquinismo da una estructura peculiar a la vida, cierto sentido matemático de precisión que otras edades no conocieron. Es el sentido de la evidencia en los fenómenos, lo cual influye en las derivaciones espirituales que hace, sin advertirlos, la conciencia”. II, 19, 15 de febrero de 1928, p. 57. Por otra parte, sería interesante contrastar con una visión contemporánea pero opuesta de la “máquina”, como la representada por Gandhi en su proyecto. Véase su texto *La civilización Occidental y nuestra independencia*, pp. 96-99.

³⁸ Todos esos debates atraviesan, por supuesto, distintos lugares, momentos históricos y circunstancias diferentes. Para lo concerniente al contexto europeo, las sucesivas elaboraciones de Carl E. Schorske son muy ricas en pistas. Él investigó en profundidad el conflicto en su clásico *Viena Fin-de-siècle* y especialmente, a propósito de los arquitectos y artistas, los ensayos incluidos en su libro *Thinking With History*.

las luchas en Argelia, Palestina, Vietnam y Cuba, en el discurso dominante puertorriqueño durante los años cincuenta, la palabra “nación” se sentía como obsoleta y arriesgada, aquello acerca de lo cual era preferible no hablar. Blanco tampoco la empleaba o lo hacía sólo de forma elíptica. Sus textos demuestran que fue una etapa rica en ansiedades y desgarramientos.

Una “mutación” cultural y política

La “cultura” era un instrumento de la acción política, y, por consiguiente, un campo de enfrentamientos. En 1954, un año antes de la publicación de *Los cinco sentidos*, Muñoz Marín pronunció otro discurso en el que cristalizaban dramáticamente las nuevas definiciones. El contexto político inmediato era la conmoción causada por el ataque de los nacionalistas puertorriqueños al Congreso de los Estados Unidos. Muñoz condenó enérgicamente el ejercicio de la violencia. Más significativo aún: recurriendo a otra metáfora deudora de las vanguardias, completaba su argumento asegurando que en la modernización había ocurrido una “mutación cultural”. Ese nuevo sujeto colectivo se caracterizaba por la perfecta armonización de lo “latinoamericano” y “norteamericano”, y por la “voluntaria” participación militar puertorriqueña en la Guerra de Corea.³⁹ Era una brusca reinterpretación que permitía ubicar en un campo a los puertorriqueños “modernos” y futuros, y en otro a los nacionalistas, quienes representaban una regresión a formas arcaicas. Muñoz Marín hacía recaer la gravedad de la crisis en lo anacrónico de la idea de nación, al mismo tiempo que se reservaba los privilegios de una tradición poética y de las “costumbres rurales”. El enunciado lleva en sí marcas de las condiciones en que fue producido:

La isla es una mutación política —quizás también una mutación cultural— única en el sistema americano, ya sea que por “América” se entienda

39 Para la guerra de Corea, véanse los trabajos de Silvia Álvarez: “La bandera en la colina: Luis Muñoz Marín en los tiempos de la guerra de Corea”, en *Luis Muñoz Marín: perfiles de su gobernación (1948-1964)*; y “Las lecciones de la guerra: Luis Muñoz Marín y la Segunda Guerra Mundial”, en *Luis Muñoz Marín: ensayos del centenario*.

Estados Unidos o el hemisferio. Es un país latinoamericano compuesto de buenos ciudadanos de los Estados Unidos. Su buena calidad ciudadana la ha mostrado su actuación en Corea, donde un gran porcentaje de balas correspondió a los puertorriqueños, y el hecho de que la mayoría de éstos eran soldados voluntarios. Revélase asimismo por el modo rápido y efectivo como el pueblo y el gobierno de Puerto Rico se adelantan a refutar la propaganda comunista que pinta a los Estados Unidos como “potencia colonial imperialista”. La expresa el hecho de que 81 por ciento de los votos emitidos en la isla han declarado que no se pide la independencia. La muestra, finalmente, el vigor con que tanto el pueblo como el gobierno repudian el puñado de fanáticos nacionalistas que de vez en cuando disparan balas reales contra el mundo real desde los baluartes de su mundo irreal. Hasta qué punto se trata de un país latinoamericano lo muestra su básica cepa española y su población criolla, su lengua y literatura castellanas, su producción de hermosa poesía en español, sus costumbres rurales, su sabiduría popular...⁴⁰

Sería difícil no advertir en esas toscas palabras la tensión con otra manera de entender la cultura nacional. Muñoz Marín reclamaba

40 Este discurso de Muñoz Marín se publicó con el título “Puerto Rico y los Estados Unidos: su futuro en común”. La cita se encuentra en la p. 4. Es significativa la contraposición entre la guerra “legítima” de Corea y la anómala de los “fanáticos” nacionalistas. Aquí y en otros discursos Muñoz Marín construía y delimitaba el campo de acciones legítimas. En su “Mensaje” de febrero de 1954, concluía reconociendo a los separatistas como los principales adversarios: “Persistirá por un tiempo el choque entre el separatismo y el Estado Libre Asociado. Yo estoy inequívocamente a favor del Estado Libre Asociado, opuesto al separatismo porque creo en las grandes asociaciones de pueblos y no en los estrechos aislamientos entre pueblos, y porque creo en la grandeza de espíritu de la Unión Americana, que es más grande aún que el tamaño de su poderío económico. [...] Creo en la grandeza moral de la asociación, pero no por creer en la inferioridad moral del puertorriqueño”. *Mensajes al pueblo puertorriqueño*, p. 120. Las consecuencias que para el campo intelectual puertorriqueño traería aparejadas la rebelión nacionalista —en el corto y largo plazo— exigiría aún más estudio.

ardientemente la pertenencia al mundo *hispanico* a la vez que fijaba límites precisos al nacionalismo. Rechazó con firmeza la violencia de los nacionalistas y la “propaganda” contra los Estados Unidos. La nueva ortodoxia se hacía explícita en su exaltación de los beneficios derivados del “experimento común” del Estado Libre Asociado y la “buena fe” de los Estados Unidos:

Desde el punto de vista de los Estados Unidos hay razones comerciales y militares —Puerto Rico compra 500 millones al año de los Estados Unidos— pero probablemente esas razones no son ni remotamente tan importantes como el hecho de que Puerto Rico es hoy un índice elocuente de la buena fe de los Estados Unidos.

En la relación escogida hay un beneficio de largo alcance para los Estados Unidos que es mucho mayor que el beneficio militar o comercial. Puerto Rico se ha convertido en un pequeño pero efectivo generador de buen entendimiento de, y buena voluntad hacia, Estados Unidos. [...] No importa cuán sinceramente una persona pueda haber sido confundida por propaganda dirigida en contra de los Estados Unidos. Las cosas que ve en Puerto Rico y el enterarse de que en cinco ocasiones dentro de seis años nuestro pueblo ha votado abrumadoramente en contra de la independencia, en contra de la estadidad, en contra del colonialismo y a favor de este experimento común en creación política —todo esto constituye una respuesta contundente a esa propaganda. En este respecto, la relación creadora que ha sido desarrollada entre la Unión Americana y el Estado Libre Asociado es una elocuente manifestación de una bondad y una grandeza en el espíritu de los Estados Unidos.⁴¹

41 “Puerto Rico y los Estados Unidos: su futuro en común”, pp. 15-16. No hay todavía edición completa y anotada de los discursos de Muñoz Marín. Muchos fueron publicados por el Departamento de Instrucción Pública o por el Departamento de Hacienda del Estado Libre Asociado. Véase también su *Historia del Partido Popular Democrático* y sus *Memorias: autobiografía pública, 1898-1940*, publicaciones póstumas ambas.

Puerto Rico se le entró por los ojos; y, en parte, mucho también por los oídos; hasta enraizársele adentro y florecerle luego en pura poesía...Por la vista se le metió la luz antillana, brillante, espectacular; y los perennes verdes y los azules infinitos: el paisaje armonioso; y, en el paisaje, por sobre todo, el mar...

Tomás Blanco,
sobre Pedro Salinas,
“Estancia en la isla” (1952)

Poética y política de *Los cinco sentidos*

¿Cómo responder? Los discursos celebratorios del *progreso* eran, para Blanco, inquietantes. La muy real modernización acechaba con la dispersión, el imperio de lo cuantitativo, y la imposición de valores “foráneos”. Amenazaba, sobre todo, con borrar los signos y las *costumbres* que definían, según Blanco, la cultura puertorriqueña y antillana.⁴² Como René Marqués, Blanco buscó símbolos de permanencia.⁴³ La respuesta fue *Los cinco sentidos*: una exaltada defensa de la “tradición” y los signos puros y duraderos que juzgaba auténticos. Si la modernidad, como ha escrito Octavio Paz, es “una

42 El interés de Blanco en el género de la “estampa costumbrista” se evidencia, por ejemplo, en un texto suyo que acompaña una selección de la obra de José Antonio Daubón (1840-1923), *Cosas de aquí*, un libro publicado en 1904. Su nota, de 1949, resalta la importancia de las estampas de Daubón para la historia de la antigua ciudad de San Juan y para la cultura popular, como la Fiesta de San Miguel, en la que participaban las “cofradías de negros”, y la tradicional Fiesta de San Juan. Ver la nota en *Asomante* V, núm. 1, enero-marzo 1949, p. 56.

43 He estudiado la figura y el lugar de René Marqués en “Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués”, en *El almuerzo en la hierba*, pp. 133-168. Marqués, sin embargo, deseaba representar en su teatro y en su narrativa la violencia brutal del mundo moderno.

tradición polémica que desaloja a la tradición imperante” y se caracteriza por su “heterogeneidad, pluralidad de pasados y extrañeza radical”, Blanco no era, ni quería ser, en rigor “absolutamente moderno”, ni se insertó en la “tradicón de la ruptura” y del cambio.⁴⁴ Su “modernidad” tuvo un carácter arcaizante, y de ahí, precisamente, su carácter crítico. La redefinición de lo “artístico” era su manera de modernizarse, un modo de autoconservación frente a la velocidad de los cambios tecnológicos y sociales. Hay, como es sabido, una importante tradición de modernistas anti-modernos en la que lo “nuevo” y lo “viejo” son modos críticos de constituirse, ambivalentes y hasta paradójicos, con abundantes ejemplos de “malentendidos” en lo que se entiende por “modernidad”.⁴⁵

Al mismo tiempo, el libro opone los signos esencializados del *café* y la *guajana* a la ciudad capitalista, la ciudad que el poeta español Pedro Salinas en los versos de *El contemplado* (1946) llamó *la gran ciudad de los negocios, la ciudad enemiga*. Blanco había admirado enormemente la obra de Salinas e hizo un recuento cálido de la estancia del poeta en Puerto Rico. Salinas debe ser en un punto la influencia más decisiva en esta etapa de su obra. Podría decirse que hay una suerte de identificación con el poeta de *El contemplado* y su talante de atención, escucha y recuerdo. Ambos compartían posiciones antifascistas, así como la crítica a los aspectos de la modernidad que consideraban destructivos.⁴⁶

Su *inventario* es un pequeño catálogo de “esencias”, la exaltación

44 Ver de Paz *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, p. 16.

45 Un estudio muy abarcador, con numerosos ejemplos de otros “modernistas antimodernos” en la tradición norteamericana, lo ofrece el libro de Jackson Lears *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. Para la polémica de las vanguardias y su ruptura con la “autonomía” del arte, ver el libro de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*. Ver también el incisivo ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot *Modernismo* y sus observaciones en torno al gesto romántico del artista “modernista”.

46 Uno de los testimonios es el citado en el epígrafe. Su texto sobre Salinas podría leerse, en parte, como un autorretrato ideal del propio Blanco, quien no olvidó la tradición literaria española de la que Salinas era un alto exponente. En su libro *Jorge Manrique, o tradición y originalidad* (1947), Salinas escribía: “En historia espiritual la tradición es la *habitación* natural del poeta [...] la gran tradición de los letrados se adquiere, en efecto, por denodado trabajo...La tradición es la enorme reserva de materiales con los que el hombre puede rodearse de horizontes”.

de algunos productos, como el *café*, recreado en su aroma, pero descontextualizado de los procesos históricos que hicieron posible el mundo cafetalero. Algo parecido ocurre con el azúcar, emblemático en estos textos por la belleza de la flor de la caña, la *guajana*, borrando así el proceso social del desarrollo azucarero y la esclavitud. El *café* y la *caña*, esencializados, adquieren otro sentido. Se convierten en símbolos de continuidad cultural y convivencia frente a los cambios ocasionados por el avance de la sociedad industrial.

Distanciándose de la ciudad, del “ruido urbano, pero incivil”, Blanco reactivó parsimoniosamente el mito de la edad dorada, un jardín de las delicias que opuso a la general devaluación de las nuevas mercancías. El “ruido” es conjurado o apaciguado. Frente al “fraude y la falsía” —palabras claves del texto— idealizó los olores y los sabores, y celebró los alimentos sagrados. La flor de la *caña*, el aroma del *café*, la sonoridad nocturna del *coquí*, las delicias de las *frutas* tropicales y las placenteras *brisas* pasaron a ser emblemas de felicidad autóctona. Del *café*, el tercer texto, escribe:

Porque el *café* no engaña a nadie. Salvo las adulteraciones y contrabandos que puedan entrometer en él algunos comerciantes de manga ancha, en el *café* no hay falsías. Nunca pretende ser lo que no es. No presume de valores ficticios. Es ajeno a las falsas omnipotencias y omnisapiencias, a esa engañosa autosuficiencia despectiva que produce en muchos casos el alcohol. Completamente libre y limpio de los fraudes y trampas de las drogas heroicas, no conduce a paraísos artificiales. No hace ver lo que no existe. No cultiva la ilusión de dar lo que no se tiene. (pp. 24-25)

El *inventario* de Blanco es un nexo de relaciones subrayado por la simetría de la composición, por las relaciones de contigüidad, por los significados que van cobrando el conjunto y cada una de las partes. El *tempo* recuperado era tan importante como el espacio

organizado en el texto. Hay en *Los cinco sentidos*, para usar el término de Gérard Genette, una *espacialidad* que define la escritura al mismo tiempo que protege su *orden*.⁴⁷ Por eso exalta el paisaje ideal del campo enguajado de las sabanas del litoral, o celebra la quietud de la noche. Los textos dan la impresión de un tiempo detenido.

Blanco practicó una poética del espacio y una poética del silencio.⁴⁸ Desde ese punto de vista, el término *cuaderno* adquiere otras connotaciones. Es como un cuaderno de bitácora en el cual se han ido anotando el rumbo, las variaciones y los accidentes del terreno: una ficción de viaje que se narra en el presente por alguien que conoce bien el secreto de esos lugares. En él se cruzan el ensayo, la poesía, la autobiografía. O podría pensarse como el cuaderno de bocetos de un pintor que se ha propuesto la elaboración de una serie de íconos. La descripción demorada de rincones íntimos, de los distintos matices cromáticos provocados por la luz o los lugares evocados a través de fragancias son centrales para el proceso de iconización. En todo caso, se trata de un tiempo suspendido y de la ilusión de un espacio fuera del tiempo. Frente al “ruido urbano”, por ejemplo, describe la noche que sirve de marco al canto del *coquí*: “la sonoridad nocturna se expande como en círculos concéntricos hasta las lontananzas; y, entonces, se dejan oír susurros y murmullos que, usualmente, el bullicio diurno y el trajín ciudadano sobrepujan y callan; pero que depurados, se filtran por las distancias de la quieta noche” (p. 14). Junto con el aire y la luz se construye en el texto una continuidad espacial ideal. Abrir los ojos, despertar, equivale a nacer, el instante en que aparecen colores, formas, sonidos. La *patria* es esa *tierra natal*.

En *Los cinco sentidos*, al igual que antes en *Los vates*, ofreció un recorrido por la ciudad o, más bien, señaló un alejamiento hacia el campo. La estrategia consistía en desplegar el *topos* del campo y

47 Me refiero a su ensayo “La littérature et l’espace”, en *Figures II*, pp. 43-48.

48 El libro de Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, es referencia indispensable para el estudio de la dialéctica “de dentro y de fuera” y para su significación en la literatura moderna. Relevante para el contraste entre campo y ciudad en la literatura moderna es el libro ya clásico de Raymond Williams *The Country and the City*.

otorgarle un *sentido* aurático. Recordemos que el *vate* es un poeta y adivino capaz de entrever por conjeturas lo que va a ocurrir. Su función es establecer contacto con lo que está oculto, como puede serlo el poder erótico del paisaje. Blanco puso en práctica, además, una poética de la personificación que le llevó a identificar el cuerpo femenino con la Tierra, la patria, un espacio libre e imaginario. El antropomorfismo alcanza su punto culminante en el “Ditirambo decorativo de las brisas”. Blanco elige imágenes ya definidas del cuerpo femenino, en lo que caracteriza como un “par de vidrieras renacentistas”, y elabora una descripción alegórica que pretende captar la elusiva belleza de las *brisas* y hacer de ellas un objeto que recuerda la tradición poética del “sueño erótico”. El prestigio de la pintura clásica del desnudo femenino revela los deseos del sujeto masculino, y el deseo de continuidad con el Arte: “La Brisa del Sur: esbelta cual una Eva de Cranach el Viejo. Morena de translúcida piel, agacelada, grácil, ágil...Huele a tierra mojada, a cafeto en flor, a yerbabuena.”; y la Brisa nordeste: “Rubia como la Venus de Botticelli. Generosas las ancas, los pechos bien granados; pero siempre ligera, juguetona y risueña, clara y suelta...” (p. 41). Sometida a ese procedimiento, la naturaleza cede lugar al artificio literario: “Las brisas no carecen totalmente de corporeidad, dimensión y relieve. Y, si se perciben pre eminentemente por contactos, donde son ellas el agente activo que se acerca y llega y nos acaricia, sin más que estar nosotros en receptora disposición pasiva [...]” (p. 53).⁴⁹

Ese “Ditirambo” es decisivo para su poética. El texto, a dos columnas, exige que el lector pase tiempo ante sus bloques textuales. La “vidriera”, por su textura y transparencia, permite crear contrastes y jugar con la visibilidad y la invisibilidad del movimiento de las *brisas*. La sinestesia es tan central como las reconstrucciones lingüísticas que son, a la vez, invenciones literarias. El *topos* del desfile de frutas —una forma de *inventario*— le permitía a Blanco describir sus formas y su color, enriqueciendo el espectro perceptivo.

49 En las “notas”, explica la figura retórica: “Y, fuera de la mujer enamorada o la madre mimosa, nada se insinúa, toca y besa con el regalo acariciante de una dulce brisa. Es por ello —cuando menos en parte— que se personificaron las brisas, en el texto, idealizadas bajo amables figuras de mujer”, p. 54.

El *cuero* carnosos de la fruta se vuelve material plástico para ser moldeado. Lo bello artístico y lo bello natural se confunden. Lo “decorativo” sugiere un despliegue artesanal —texturas, colores, adornos— necesario para que el objeto descrito revele su verdadero *sentido*.

El don de la mirada es la facultad central, como lo fue para el poeta Pedro Salinas en su poema *El contemplado*, escrito en Puerto Rico. Las brisas poseen un exterior corpóreo y para llegar a ellas es preciso dominar el arte de “ver”. La sinestesia es el procedimiento predilecto: aprender a mirar con el tacto aunando sentimiento y placer visual. *Tocar con la mirada*: las imágenes que se refractan son múltiples. En las “notas” finales Blanco escribe: “para captar nítidas sus formas y bien ver sus imágenes corpóreas, se necesita ser zahorí; hay que saber adivinarlas a tientas, aprender a mirarlas con las yemas del tacto, atinar a tocarlas con la mirada...” (p. 42). Un *zahorí*, antigua palabra y reveladora metáfora para la inquieta mirada del escritor: el que “ve” hacia afuera y hacia adentro, ve las *formas* que estructuran y garantizan la continuidad.⁵⁰ El resultado de esa poética es que la ausencia se instala en la presencia. En ello coincidía con la poesía que por esos mismos años escribía su amigo Luis Palés Matos. Algunos versos palesianos resuenan en los versos y los textos de Blanco de esos años, aunque sin el lado oscuro y desgarrado de la poesía de Palés.

El ritmo, el sonido, la música son imprescindibles. En una especie de coda del “Ditirambo decorativo de las brisas”, en el “envío” final, Blanco pide “licencia para brindarles las anteriores líneas a quienes en Puerto Rico viven y se desviven por cultivar las artes plásticas. Porque este Ditirambo aspira a sugerir o estimular la representación decorativa de nuestras brisas” (p. 44). No es de extrañar que el

50 La palabra *zahorí*, de origen árabe, se refiere al vidente. El *Diccionario de Autoridades* de 1739 la define de la siguiente forma: “llaman à la perфона, que vulgar, y fallamente dicen vé lo que eftá oculto, aunque fea debaxo de la tierra, como no lo cubra paño azul. Es compuefto de las dos voces Arábigas *Zab*, que fignifica fin duda, y *vari*, que vale veedór, ù de efta última, ya la particula *za*, que fignifica debaxo.” El *Diccionario de la Real Academia* de 1899 incluye los caracteres árabes y lo define como “geomántico”: “Persona a quien el vulgo atribuye la facultad de ver lo que está oculto, aunque sea debajo de la tierra...Persona perspicaz y escudriñadora”. En *Nuevo tesoro Lexicográfico*, edición DVD.

texto sirviera de estímulo para una coreografía de la bailarina Gilda Navarra. A la vez, Blanco encontraba inspiración en la capacidad de los músicos para trabajar con motivos y variaciones, y en el cuidado por el ritmo. La canción y la música están siempre presentes en su poética. Al cerrar las “notas”, escribe: “Lo importante, creo yo, es acertar —dentro del timbre y el acento propio— con la clave o el tono que cada tema y ocasión requieran” (p. 56).

Las costumbres aureoladas

Podría decirse que Blanco intentaba recuperar lo que Walter Benjamin llamaba el *aura* de las cosas. Benjamin definía el *aura* que se adhiere con el paso del tiempo a las obras de arte como “la manifestación irrepetible de una lejanía”.⁵¹ El “aura” indica el valor de autenticidad de una imagen que expresa también la singularidad del artista. *Los cinco sentidos* es un libro sobre los placeres de los sentidos y, por supuesto, sobre los placeres perdidos. Blanco deseaba revelar cada cosa en el momento preciso de su epifanía, esa luminosidad que James Joyce traducía como la *claritas* que el objeto adquiere en su contexto habitual cuando es renovado, recreado, por el artista. La *caña*, el *café*, el *coquí*, todo aparece en este libro *aureolado*: “la brisa transfigurada en luz”, el “inimitable” aroma del café, la “voz duende del coquí”. Las esencias, libres y puras, vivirán ahora en el espacio cualitativo de la escritura, como si la poesía pudiera preservar su pureza originaria, añadiéndole una especie de implicación emocional. Lo que se perdía irremediamente podía perdurar en el arte. Era, como hemos dicho antes, su Arca de Noé. El mito de los *new beginnings*, del renacer, supone la conciencia del final de un modo de vida.

Casi litúrgicamente, Blanco se deleitaba construyendo un *orden* que aspiraba a conectar de nuevo naturaleza y cultura. Contra la *inquietud* del “bullicio diurno y el trajín ciudadano”, exalta la *quietud*, la estabilidad que permita contemplar las esencias,

51 Me refiero al muy difundido ensayo de Benjamin “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”. El libro de Michael W. Jennings *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* contiene páginas muy iluminadoras sobre el “aura”. Ver también las reflexiones de David Frisby en el largo capítulo dedicado a Benjamin y la modernidad en su libro *Fragments of Modernity*.

nombrarlas, salvarlas de la artificialidad industrial. Era importante rescatar esas esencias en su momento de esplendor. Desde muchos puntos de vista, y explícitamente en las minuciosas descripciones de la flora y la fauna de la isla que Blanco agrega en las “notas”, *Los cinco sentidos* es un apasionado llamado a la preservación ecológica, incluido un llamado a utilizar los recursos inteligentemente en provecho propio.⁵² Lo útil y lo bello coinciden en este jardín laico. Las flores y los frutos son objetos de la experiencia que funcionan como un integrador armónico entre la naturaleza y la vida cotidiana. La controversia entre “las sensatas costumbres del pasado” y las “novedades” está entablada desde las primeras páginas. El argumento se reduce al mínimo. La ciudad es la desarticulación general, la confusión. Allí “el día suele ser ruidoso hasta la fatiga y el agotamiento, al borde mismo de la neurosis”, mientras que en el “campo abierto, la noche es sonora; pero de una sonoridad sin exabruptos ni sobresaltos” (p. 13). El presente es puramente cuantitativo y, sobre todo, vulgar, masificado:

En la Capital de Puerto Rico, el día suele ser ruidoso hasta la fatiga y el agotamiento, al borde mismo de la neurosis; lleno de griterías, zumbidos y estridencias; atronado de aviones, sofocado de altoparlantes y fonógrafos, ensordecido de velloneras, acuchillado de bocinazos; desgarrado por alborotos de perros malcriados y chiquillos realengos, abacorado y hostigado por insistentes vociferaciones -mecanizadas y ambulatorias- de políticos, anunciantes, locutores, charlatanes y propagandistas... (p. 13)

El texto reactivó los viejos moldes de la estampa costumbrista. Margot Arce lo vio con claridad: “Late en sus páginas la nostalgia de un tiempo ido, el apego a unas costumbres y modales ya

52 Ver, por ejemplo, las razones que ofrece en las “notas”: “Se trata de no desperdiciar, de no menospreciar, el posible rendimiento alimenticio, natural o directo, del medio. Se trata, por ejemplo, de que una fruta cogida del árbol, en el batey, puede ser desde varios puntos de vista, inclusive el nutritivo y el económico, mejor que la que se compra, enlatada, en el ventorrillo”, p. 51.

desechados”.⁵³ El libro, añadía, “encierra sus moralejas y doctrinas que podrían resumirse en el elogio de la vida sencilla y natural libre de afectación y artificio, en la invitación a la conciliación del hombre con su tierra, a la prudencia tanto en la conservación de sus buenas, sanas y sensatas costumbres del pasado como en la adopción de las novedades foráneas”. Arce captó los *new beginnings* de Blanco, su reacción ante el relato del *progreso*, y leyó con agudeza la construcción imaginaria del libro, su visión marcadamente utópica y su fe en el “arte”.

Nilita Vientós Gastón, en otro comentario contemporáneo que permite estudiar la recepción del texto por lectores amigos, habla de las “cinco impresiones líricas en prosa muy cuidada, trabajada con esmero y *amore*, prosa de escritor que no sólo conoce bien su lengua, sino que siente deleite por la palabra en sí”. Su lectura coincidía, en términos generales, con la de Margot Arce, quien destacaba las *impresiones* que desfamiliarizan y redescubren lo conocido. Será la interpretación canónica del libro:

Constituyen estas impresiones un amable y fino elogio a las cosas pequeñas de que está hecha la vida cotidiana, muestran el encanto de las que ya casi no percibimos porque la familiaridad nos ha embotado los sentidos y robado frescura para aquilatar su belleza; nos redescubre la alada gracia de la guajana, la curiosa música del coquí, el aroma reconfortante del café, el sabor delicioso de las frutas, la suave caricia de las brisas que nos liberan del calor.⁵⁴

53 Véase la reseña publicada en la revista *Asomante*, XII, en 1956. Esta cita se encuentra en la p. 107.

54 Véase su reseña “Un libro de Tomás Blanco” publicada en el diario *El Mundo* de San Juan, el 24 de marzo de 1956. Puede leerse en la recopilación de la autora titulada *Índice cultural*, tomo 1, pp. 201-202. Cito de p. 201. Margot Arce, desde la crítica académica, y Nilita Vientós Gastón, desde el periodismo literario, tuvieron gran peso en el campo cultural puertorriqueño de los años cincuenta. La crítica periodística de Vientós Gastón, recopilada en los volúmenes de *Índice Cultural*, ofrece lúcidos ensayos para el estudio del estatuto de la literatura en los años cincuenta.

Blanco, el “arte” y la renovación de la ciudad letrada

¿Qué lugar ocupaba Blanco en el campo intelectual en los años cincuenta? Sabemos poco de su vida privada, que guardaba celosamente. Pero sí tenemos noticias del mundo intelectual en que se movía y de su participación en algunas de las nuevas instituciones.

Sin perder la autoridad establecida en la década del treinta, Blanco había pasado a encarnar la figura del “hombre de letras”, libre de ataduras económicas, atento al desarrollo de las “artes”. Margot Arce de Vázquez, lectora que escribía con admiración desde dentro de la sensibilidad que el mismo Blanco había definido, trazó un perfil del autor en el que resaltaba precisamente esos atributos. Blanco se había criado “en el ambiente familiar de costumbres señoriales, holgados medios económicos, muy escogidas relaciones”. “Su amplia cultura y gustos”, escribe Margot Arce, “le permiten concertar bien el trabajo intelectual con el ocio noble: la lectura, los viajes, la afición a la pintura y la música”. En su semblanza, destacaba la independencia de Blanco, su vida de moderada “bohemia” y “cierta distancia”, “altivez y retraimiento” del autor. Es el retrato de un esteta refinado y señorial:

Vive Blanco una vida muy suya, muy independiente, un poco bohemia si se quiere, pero con moderación y elegancia. Gusta de la buena conversación; asiste con asiduidad a alguna tertulia, a conciertos, teatros, exposiciones de arte y se mantiene bien enterado y al día de lo que pasa en el mundo de la ciencia, del arte, de la literatura y de la política, aquí y fuera de aquí. No ha desdeñado la relación con las clases populares auténticas cuyas virtudes elogia en sus escritos y cuyas artesanías y folklore musical y poético conoce y estima. Es un verdadero “homme de lettres”, un intelectual entregado por entero a su menester, a la reflexión y análisis de las cosas,

los hechos, las ideas, a la lectura, a la creación poética. Pero no se encastilla en su torre de marfil ni se aísla, aunque mantiene cierta distancia, cierta reserva, difíciles de salvar.⁵⁵

Blanco formaba parte de un grupo de intelectuales y artistas que estaban unidos por lazos de amistad. El lugar que ocupaban se iba configurando como un conjunto de producciones escritas, pero también por prácticas artísticas y espacios de sociabilidad privados. Blanco residía en San Juan, la capital, ciudad que se iba convirtiendo rápidamente en el centro político y cultural determinante. Desde 1936 hasta 1959 vivió en Santurce, en la Avenida Magdalena, en el Condado. Fue activo participante de la revista *Asomante*, que había fundado en 1945 Nilita Vientós Gastón, la entusiasta promotora de la cultura, con el apoyo de escritores puertorriqueños y españoles exiliados. Entre ellos se encontraban algunas de sus amistades literarias decisivas, sobre todo el poeta y crítico español Pedro Salinas, el traductor de Marcel Proust, a quien le unían admiración y afecto. Salinas fue profesor en la Universidad de Puerto Rico de 1943 a 1946, y también vivió en la Avenida Magdalena.⁵⁶ Los amigos frecuentaban los mismos lugares: el Ateneo Puertorriqueño en el Viejo San Juan, por ejemplo, o la casa-salón literario de Nilita Vientós Gastón, quien abría regularmente las puertas de su casa en la Calle Cordero de Santurce, que también funcionaba como la redacción de la revista *Asomante*.

Era quizás menos conocida la contribución de Blanco a los esfuerzos encaminados a mejorar la salud pública durante la Segunda Guerra, en los primeros años de gobierno del Partido Popular. El doctor Blanco no ejerció nunca su profesión de médico (había obtenido su título de doctor en medicina en la Georgetown University en 1924). De 1941 a 1947 trabajó en el Departamento de Salud Pública y colaboró en la producción de folletos de información de toda

⁵⁵ Ésta y las citas anteriores provienen de su artículo de 1963 titulado “Tomás Blanco, ensayista: primer asedio”. La última cita es de la p. 1.

⁵⁶ En “Estancia en la isla” Blanco cuenta que se veía casi a diario con Salinas: “Poco a poco fue creciendo la frecuencia y confianza de sus visitas, hasta que intimamos y raro el día que no nos veíamos una o dos veces”, p. 55.

índole publicados por la “Oficina de Educación Sanitaria”, y en la Escuela de Medicina Tropical. Entre esos folletos se encuentran, por ejemplo: “Catecismo de la Tuberculosis”, “Conocimientos útiles para evitar las enfermedades génitoinfecciosas o males venéreos”, “Diarrea y enteritis” y “La verdad sobre la sífilis”.⁵⁷

En los años cincuenta, según lo recuerda la bailarina y coreógrafa Gilda Navarra, Blanco no faltaba a la tertulia del Café Palace, en la Parada 19 de Santurce, otro punto de referencia central que funcionaba como una verdadera “institución” en la que se fundían la vida y la fe en el arte, un lugar en el que se encontraban el bolero, la danza y la alta cultura. A esa conversación asistían sus amigos el Dr. Ramón Lavandero, el director teatral español Cipriano Rivas Cherif, los poetas Luis Palés Matos, Nimia Vicéns y J. I. de Diego Padró, la boquerista Sylvia Rexach, y los compositores Amaury Veray y Héctor Campos Parsi.⁵⁸ Blanco también era uno de los asiduos concurrentes del Taller de la División de Educación de la Comunidad y el de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, ambos bajo la influencia del Taller de Gráfica Popular de México. La Pan American Book Store, una de las pocas librerías y, además, editores de *Los cinco sentidos*, estaba localizada en la calle Fortaleza, esquina San José. Asimismo, las imprentas Venezuela y la Casa Baldrich, impresores de la revista *Asomante*, tenían sus talleres en el Viejo San Juan. La confluencia de la División de Educación de la Comunidad y del Instituto de Cultura Puertorriqueña en el Viejo San Juan, al igual que el viejo Teatro Municipal Tapia y la recién creada Casa del Libro, situada en la Calle del Cristo, convirtió a la histórica ciudad en lugar de encuentro y un modo nuevo de organizar la actividad artística. Por otro lado, muy cerca, en las calles que daban al puerto y los muelles, se fusionaban el bajo fondo y la bohemia en un ambiente que tenía una aureola erótica. De hecho, se trataba de unas cuantas calles y lugares que se pueden mostrar en un mapa.

En esos años emergían nuevas figuras en el teatro, en la danza y, sobre todo, en las artes gráficas, lo cual impulsó la idea del trabajo

⁵⁷ Ver la bibliografía más completa de Blanco en Monserrat Gámiz, *Tomás Blanco y “Los vates”*.

⁵⁸ Entrevista personal a Gilda Navarra, marzo 2001.

en taller y un sentido estricto de lo artesanal como un producto manual, singular, que al mismo tiempo podía ser reproducido y difundido con agilidad. La letra convertida en imagen por artistas-artesanos resultó muy atractiva para Blanco. Escritores y artistas concebían el arte visual como una variante de la escritura, y la letra adquiría entidad propia en carteles y grabados. De hecho, por su cantidad y calidad, San Juan se convirtió en una importante capital del cartelismo y del grabado. Blanco mismo fue uno de los iniciadores de la colaboración entre caligrafía e imagen que caracterizaría los libros, revistas y afiches ilustrados por Lorenzo Homar, José A. Torres Martinó, Carlos Marichal, Rafael Tufiño, Antonio Maldonado, los entonces jóvenes Antonio Martorell, José Rosa y otros, que definieron su práctica en la experimentación con distintas técnicas del grabado y la serigrafía, así como con la calidad del papel y el entintado de la plancha.⁵⁹ Desde ese punto de vista se fue constituyendo una tradición nueva que, entre otras cosas, tendía a borrar la división entre trabajo manual y trabajo intelectual.

La ciudad colonial de San Juan fue el escenario y, en parte, la inspiración de los nuevos creadores. La ciudad despertó la imaginación de escritores y artistas que tematizaron sus angostas calles de forma variada —en relatos, acuarelas, dibujos, xilografías—, como ciudad sagrada o maldita. En 1960, Blanco se mudó al casco colonial (donde había nacido) y se instaló en un apartamento en la Calle Sol, esquina Norzagaray. Allí permaneció durante casi toda la década. Al mismo tiempo, la vieja ciudad portuaria se convertía en centro turístico al cual se le había asignado el papel de museo con la

⁵⁹ El extraordinario desarrollo de la gráfica puertorriqueña desde los años 50 y la colaboración entre escritores y artistas gráficos es un capítulo importantísimo de la historia literaria y cultural puertorriqueña de la segunda mitad del siglo XX. Poesía y gráfica se reunirán en la caligrafía y los grabados de Lorenzo Homar y sus discípulos. En 1950 los artistas José Antonio Torres Martinó, Rafael Tufiño, Félix Rodríguez Báez y Lorenzo Homar fundaron en San Juan el Centro de Arte Puertorriqueño. Algunos catálogos de exposiciones ofrecen información pertinente: *Pintura y gráfica de los años 50*, auspiciado por el First Federal Savings Bank y la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1985; *El cartel en Puerto Rico 1946-1985*, auspiciado por SK&F, 1985; *La xilografía en Puerto Rico 1950-1986*, auspiciado por el Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1986. Para un estudio más completo, es indispensable el libro de Teresa Tió *El cartel en Puerto Rico* y también el libro-catálogo de Flavia Marichal Lugo *Lorenzo Homar: Abrapalabra, la letra mágica. Carteles 1951-1999*.

consiguiente recuperación del monumento histórico arquitectónico. La ciudad nueva —todo Santurce, Hato Rey y Río Piedras— presentaba ya los conflictos de una urbanización acelerada, una tendencia que no haría sino incrementarse en los años siguientes. La construcción de hoteles privilegiaba la cercanía a las playas, todo lo cual implicó una metamorfosis brusca del paisaje a lo largo de la costa y la ciudad nueva.⁶⁰

Las actividades principales de Blanco giraron en torno al fomento de las artes y los museos. En 1956 fundó, junto al editor e impresor Elmer Adler (1884-1962) y otros, la Sociedad de Amigos de la Calle del Cristo y el bello museo de la Casa del Libro en San Juan, que, con el apoyo financiero del Estado Libre Asociado, muy pronto se convirtió en una extraordinaria colección para el estudio del libro y el arte de la imprenta.⁶¹ Blanco también apoyó con entusiasmo la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, al que prestó sostenida colaboración. Se interesó activamente en la música y la danza. Colaboró junto con la artista Irene Delano y también con el compositor, fotógrafo y cineasta Jack Delano (1914-1997) en la edición de *Los aguinaldos del infante: glosa de Epifanía*, que fue escrito originalmente para la radioemisora del gobierno de Puerto Rico, WIPR, en 1954. Mantuvo relación estrecha con los pintores,

60 Un documento contemporáneo valiosísimo es el *Plan Regional del Área Metropolitana de San Juan*, preparado por el urbanista Eduardo Barañano para la Junta de Planificación de Puerto Rico en 1956. Ahí advertía que “a menos que se tomen medidas drásticas, la masa gigantesca de usos urbanos continuará creciendo, eliminado todos los espacios libres, las áreas semirurales y casi todos aquellos centros urbanos pequeños con una personalidad y una fisonomía propias, y convertirá una región de grandes potencialidades en una enorme masa urbana, multiforme y anónima”, p. 15. Ésa era la preocupación de Blanco. Véanse, entre otros, los nuevos planteos en el volumen compilado por Enrique Vivoni, *San Juan siempre nuevo: arquitectura y modernización en el siglo XX*. El tema de la vivienda pública, la expansión de los servicios y el turismo fueron centrales, con nuevas tensiones socioculturales estudiadas en otros ensayos. El turismo que llegaba en avión creció a un ritmo acelerado y con él la capacidad hotelera.

61 Elmer Adler había fundado en 1940 la Colección de Artes Gráficas de la Universidad de Princeton, donde se guardan sus papeles y correspondencia. Al jubilarse en 1952, se instaló en Puerto Rico y continuó su labor de coleccionista en la Casa del Libro en San Juan. Ver el libro *Elmer Adler in the World of Books*, sobre todo el ensayo de Al Hine, “Bookman in San Juan”, pp. 52-59. En él se cita el empeño de Adler en fomentar una tradición artística para el libro puertorriqueño y su admiración por la obra de Homar.

grabadores, bailarines y coreógrafos que se aglutinaron en los Ballets de San Juan, en los talleres de la División de Educación de la Comunidad y en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que funcionaron como nuevos ámbitos de sociabilidad y de legitimación.⁶² Su amistad y colaboración con el pintor español Cristóbal Ruiz, con el artista gráfico puertorriqueño Lorenzo Homar, con las bailarinas y coreógrafas Gilda Navarra y Ana García, así como su diálogo prolongado con el maestro Pablo Casals (1876–1973), contribuyeron a consolidar su nueva identidad.

7

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past...

Eric Hobsbawm
The Invention of Tradition (1983)

¿Qué consecuencias tuvo la modernización de los años cuarenta y cincuenta en la teoría y la práctica de la literatura en otros intelectuales? Efectivamente, en el interior de la comunidad intelectual puertorriqueña de los años cincuenta hay divergencias y readaptaciones significativas. La especialización académica

62 Hablo aquí de “cultura emergente” en el sentido que propuso Raymond Williams en su libro *Marxism and Literature*; es decir, un conjunto de nuevos significados y de nuevas prácticas y relaciones. Escasean todavía los estudios críticos sobre la fundación y la política cultural del Instituto de Cultura Puertorriqueña que confronten lo que fue durante muchos años su autoimagen. Un útil resumen, aunque sin perspectiva crítica, lo ofrece Ricardo Alegría en la publicación titulada *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973*. Margarita Flores Collazo, en su trabajo “La lucha por definir la nación: el debate en torno a la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1955”, resume la importancia de la nueva política cultural: “consistía en la selección y difusión de conocimientos, mensajes y valores que apuntalaran una concepción de mundo que entrañara, a su vez, una socialización libre de conflictos”. Para una lectura detallada de este periodo véase el libro de Arlene Dávila *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*.

transformó radicalmente la vieja *ciudad letrada*, incorporando a la vida profesional las nuevas capas medias e imponiendo una necesaria delimitación de las disciplinas, además de un nuevo estatuto para el profesor universitario. Ese sector había pasado a jugar un papel decisivo. De hecho, el título universitario se fue convirtiendo en una de las mayores credenciales para el ascenso social de los sectores medios y de menores recursos. En otro orden, y como resultado de las sucesivas emigraciones a los Estados Unidos, el espacio y el territorio no correspondían ya a las fronteras insulares de los mapas.

En esos años publicaron textos centrales escritores como José Luis González, René Marqués, Abelardo Díaz Alfaro, César Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto, Edwin Figueroa y Emilio Díaz Valcárcel, una literatura emergente, más interesada en lo precario y oscuro de la experiencia, y en el tema de la culpa. Casi toda esa producción narrativa presenta, mediante el desdoblamiento y el montaje de voces, personajes que parecen afirmarse en la alienación y en la desdicha. Ese grupo de escritores, decisivo para la configuración del futuro campo literario en Puerto Rico, se sintió poderosamente atraído por la literatura norteamericana (Hemingway y Faulkner, el teatro de Arthur Miller o Eugene O'Neill) y también por los textos de Jean-Paul Sartre y la lectura de Kafka, y por la riqueza del neorrealismo de la narrativa y el cine italianos.⁶³ Recordemos que el influyente libro de Sartre *¿Qué es la literatura?* se había traducido al español ya a principios de los cincuenta y que pesó mucho en la manera de concebir la inserción política del intelectual. González, Marqués y otros narradores empezaban a definirse como la vanguardia puertorriqueña. Sus textos obligaban a poner en cuestión los fundamentos del “arte” y la “literatura”. Perteneían a un sector contestatario que, aunque ocupaba muchas veces un terreno

63 Vientós Gastón fue una de las primeras que observó —y celebró— la marca de la nueva narrativa norteamericana en los jóvenes escritores. En 1950 comentó la novela corta *Paisa*, de José Luis González, en tanto instauradora de una nueva tradición decididamente distinta de la de Blanco: “La técnica de José Luis González está profundamente influenciada por la de Ernest Hemingway y William Faulkner. Del primero toma el estilo seco, la frase corta, el diálogo esquemático; del segundo la distorsión cronológica, el cambio constante de lo consciente a lo inconsciente que caracteriza una de las mejores novelas del autor, *The Sound and the Fury* [...] González está familiarizado con la novelística norteamericana, hecho no muy común entre nosotros”, en *Índice Cultural*, tomo I, p. 80.

limitado, renovaría profundamente las interpretaciones y la crítica, distanciándose tanto del orden nostálgico como de la apología del progreso, quizás con una comprensión más compleja del fenómeno imperialista. Por otra parte, las transformaciones modernizadoras que se iban produciendo en el país —alfabetización, enseñanza laica, desarrollo urbano, la experiencia en las fuerzas armadas y los beneficios educativos accesibles a los veteranos— creaban nuevos lectores en un país que en los años treinta se caracterizaba por un alto grado de analfabetismo y la escasa capacidad adquisitiva de la mayoría. La literatura empezó a tener un poder de interpelación que no estaba en los otros discursos, un modo de construir subjetividad y de colocar a los sujetos en un lugar diferente, mucho más activo. En la tarea de la formación de lectores, la literatura tenía una potencia ausente en otros discursos.

Los nuevos profesionales y “Occidente”

Uno de los hechos decisivos fue la Ley de Reforma Universitaria, que se puso en vigor en 1942. La Universidad estatal, reinventada, fue uno de los ejes del programa de transformación y el rector Jaime Benítez uno de los ideólogos de mayor protagonismo. La institución abrió sus puertas a sectores tradicionalmente excluidos de la educación superior e incorporó nuevas carreras. La Reforma cumplía la función de formar un nuevo cuerpo docente y amplió el número de profesores.⁶⁴ Se fortaleció el estatuto del intelectual académico, validado por la Universidad del Estado, y fue notable la expansión demográfica del estudiantado y el desarrollo de las bibliotecas universitarias. La Reforma, inspirada en el modelo de las universidades norteamericanas, dio impulso sostenido a la formación de investigadores, comenzando por mejorar salarios, equipamiento y condiciones de trabajo, contribuyendo así a perfeccionar la enseñanza de las ciencias “naturales” y “sociales”. Un sector emergente significativo será el de las mujeres universitarias.

64 Según la información que ofrecen las fuentes oficiales, por ejemplo, en 1942 la Universidad estatal contaba con cerca de 6,000 alumnos; en 1955 la cifra se acercaba a los 16,000. En todo el sistema universitario había 312 profesores en 1942; en 1955, eran ya 800. Las cifras provienen de los apéndices del volumen titulado *Junto a la Torre*, del Rector Jaime Benítez, pp. 372-392. No se ha hecho aún un estudio riguroso de la composición social del profesorado y sus cambios.

En otro orden, el Teatro Universitario de Río Piedras se destacó por la creación de nuevos espacios artísticos. En 1954 se inició el Primer Festival de Ópera de Puerto Rico, en el que participaron numerosos artistas del Metropolitan Opera House. El director de los coros fue el puertorriqueño Augusto Rodríguez (1904-1993). El Teatro Rodante de la Universidad dio a conocer un repertorio muy variado. Ese mismo año, la Sala de Exposiciones de la Universidad ofreció una exposición de grabados mexicanos y otra de grabadores norteamericanos enviada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.⁶⁵ Dos acontecimientos extraordinarios resaltaban los vínculos con el exilio republicano español. En 1956 se le otorgó el Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez, por entonces poeta residente en la Universidad de Puerto Rico. Otro fue la fundación del Festival Casals en 1956, dirigido por el famoso chelista, con quien Blanco entabló amistad y colaboración. El Festival se celebró durante muchos años en el Teatro Universitario.⁶⁶

No obstante, al hablar de los años cuarenta y cincuenta, no se puede eludir el examen de la ideologización de la Universidad. En los frecuentes discursos de Benítez se hacía evidente el programa: “Puerto Rico necesita cultivar su medio para que pueda normalmente producir dirigentes de gran empeño, aptos para entender lo que ocurre en el mundo”, decía en 1953.⁶⁷ En 1955, Benítez insistía de nuevo en la necesidad de formar “las clases dirigentes del país” con el objetivo de que asumieran una carrera pública virtuosa.⁶⁸ Otro ejemplo en el que se pueden rastrear los debates en el campo intelectual es el prólogo que Benítez escribe para la segunda edición del *Tuntún de pasa y grifería*, de Luis Palés Matos, publicada en

65 El establecimiento de escuelas y museos de artes plásticas es uno de los reclamos persistentes en los años cincuenta. Vientós Gastón lo reitera a lo largo de sus artículos periodísticos. En 1956 escribe: “Hay muy poca tradición pictórica. No hay verdaderas academias ni escuelas que le ayuden a encauzar y desarrollar el talento. [...] No hay museos, ni siquiera de reproducciones, y las exposiciones periódicas de la Universidad y el Ateneo no son suficientes [...]”, en *Índice Cultural*, tomo I, p. 206.

66 La presencia de Casals fue decisiva: contribuyó a fundar la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en 1958 y el Conservatorio de Música en 1959.

67 Aparece publicado en el libro de Benítez, *Junto a la Torre*, p. 92. Se trata de su discurso del 2 de junio de 1953 en ocasión de la clausura de los actos de celebración del cincuentenario de la institución.

68 Véase *Junto a la Torre*, p. 129.

1950. En él se distanciaba del “pesimismo” de la visión crítica palesiana que él mismo había comentado en una conferencia de 1938. Su nueva lectura era una apología del proyecto del Partido Popular Democrático.⁶⁹

La Universidad ejerció un influjo decisivo en otra dirección. Allí se desarrolló, en los mismos años de las grandes migraciones puertorriqueñas, una poderosa ideología “occidentalista”, muy marcada por el paradigma de la “Western Civilization” practicada en la academia norteamericana. Vencida la beligerante huelga estudiantil de 1948, Benítez formulaba las bases de esa política: “Aspiramos a que el estudiante puertorriqueño sienta el Occidente, no como una lontananza, sino como un cuajo cultural dentro del cual vive, al alcance de su entendimiento y operante sobre su país y su persona”.⁷⁰ Esa apropiación puertorriqueña de lo “occidental” venía a ser una reformulación del imperialismo discursivo que privilegiaba a “Europa” como el centro legitimador. Otro discurso, de 1952, se inserta en la misma línea: “El puertorriqueño es un heredero de la cultura occidental y ha de advenir a la plenitud de ella para aprender a gozarla, a disfrutarla, y tal vez a enriquecerla”. Se trataba de un esfuerzo por insertarse en una cronología relacionada con la historia universal, pero que terminaba siendo un postulado ideológico fijo. En un pasaje en el que especifica las nuevas identificaciones, puede verse que a ese “europeísmo” no hay que buscarle mucho rigor histórico o filosófico:

[...] Ustedes son griegos, y romanos, y hebreos, y cristianos, y renacentistas; y además, gente moderna, inmersa en las paradójicas contradicciones de la vida actual. Van a tener que familiarizarse con todos esos abuelos suyos que se llaman Platón, y Aristóteles y Santo Tomás, y Leonardo da Vinci, Miguel Ángel,

69 Benítez escribía: “La generación a la que pertenezco ha aportado su aliento, su energía, su inteligencia al programa de mejoramiento económico, social y político que como parte de una vasta reorientación espiritual empieza a difundirse a fines del 1938 y a partir de 1941 constituye gobierno por decisión y voluntad de los propios puertorriqueños”, *Tuntún de pasa y grifería*, 1950, p. 10.

70 *Ibid.*

Erasmus, Galileo, Newton, Cristóbal Colón, Juan Jacobo Rousseau y muchísimos otros venerables, valiosos y difíciles antepasados [...]”⁷¹

Cuando se piensa que en ese mismo año Fanon publicaba en París su radical *Peau noire, masques blancs* y que C.L.R. James daba a conocer su *The Black Jacobins*, no se puede soslayar el carácter acrítico de esa “cultura occidental”. Venía a ser, en el contexto macartista de la Guerra Fría, el autodenominado “Mundo Libre”, propagandística y represiva.⁷² La cultura “occidental”, paradójicamente, acogió con generosidad al exilio español y latinoamericano. Los exiliados participaron decisivamente en las tareas docentes y administrativas, y se propició también una compleja operación de traducciones como proyecto de la Editorial. Pero ello conllevaba innumerables contradicciones, ya que la misma Universidad impuso restricciones a las voces discrepantes puertorriqueñas. A partir de la huelga de estudiantes de 1948, quedaron prohibidas las organizaciones estudiantiles y se cerraron las puertas de la institución a los disidentes puertorriqueños. No era la única contradicción. La “occidentalización” tenía por corolario la militarización. Las fuerzas armadas estadounidenses desarrollaban en la Universidad un programa —obligatorio para todos los varones— en el centro mismo de sus recintos. La incorporación de los jóvenes universitarios al aparato militar pretendía hacer de cada uno de ellos un ciudadano-soldado, y recordaba diariamente los orígenes militares de la dominación norteamericana. Las confusiones de la cultura “occidental” durante la Guerra Fría fueron la regla y no la excepción.

71 *Ibid.*, pp. 198-199. Este ideal eurocéntrico se oponía, paradójicamente, a la invención muy europea del “Estado-Nación”. Sobre la construcción de “Europa” como referente privilegiado en el contexto colonial y su universalización, son imprescindibles los trabajos de Chakrabarty, sobre todo su libro *Provincializing Europe*, y que obliga a revisar el modo en que la literatura y la filosofía de los países europeos establecen vínculos con las culturas del mundo colonial. El marco que ofrece permitiría comparar lo postulado por Benítez con el uso que hacen de la tradición “europea” Menéndez Pelayo, Henríquez Ureña o Pedreira, que he estudiado en mi libro *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*.

72 Esta división tajante característica del imaginario de la Guerra Fría y sus implicaciones ha sido replanteada por Susan Buck-Morss en su libro *Dreamworld and Catastrophe*. No se ha estudiado a fondo las consecuencias del macartismo en el sistema educativo puertorriqueño. Véase, no obstante, el libro de Ellen Schrecker *No Ivory Tower: McCarthyism and the Universities*.

El nacionalismo “cultural”

Sin embargo, y como se constata en la obra de Blanco, el “occidentalismo” no monopolizó todo el discurso, ni impidió alianzas y entrecruzamientos estéticos y políticos. En ese contexto, se generó una nueva disputa por el pasado y por la redefinición de la “cultura” que llevó en muchos casos a una clara polarización.⁷³ El Estado Libre Asociado buscó neutralizar los reclamos del independentismo mediante un discurso de “afirmación” de las tradiciones culturales y el desarrollo de una burocracia “puertorriqueña”. Algunos sectores reconocieron la necesidad de reafirmar su nacionalismo “cultural”, que de algún modo convergía con los separatistas, sin que ello significara identificarse con la oposición nacionalista militante. Por supuesto, sería un error pensar que lo “cultural” aquí no es igualmente “político”. Por otro lado, ese discurso no podía contrarrestar la proliferación de estereotipos de la comunidad emigrante puertorriqueña, validados por el cine norteamericano durante los años cincuenta y sesenta, cuando se dieron a conocer películas tan innovadoras como *Blackboard Jungle* (1955) y *West Side Story* (1961).⁷⁴

En ese periodo de reconversión ideológica, fue cobrando forma un ambiguo autonomismo, titubeante en sus comienzos, pero que más tarde desplegaría una notable actividad en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. El nacionalismo autonomista, temeroso de quedar asociado a los separatistas, hacía recaer el énfasis en la *defensa* de los valores amenazados y de la “tradición”, con especial interés en el *inventario* de las prácticas, la música y la iconografía de la cultura popular. La antinomia se presentaba como la “afirmación” puertorriqueña frente a la tendencia anexionista que proclamaba la integración política a la federación de los Estados Unidos.

73 En 1955, Vientós Gastón cuenta, con ironía, el debate: “La disputa de los universales y la batalla entre los antiguos y los modernos van a parecer nimiedades al lado de la que se ha armado en Puerto Rico entre los ‘puertorriqueñistas’ y los ‘occidentalistas’”. Como en la mayoría de las polémicas ninguno de los dos bandos tiene toda la razón”. Véase su artículo en Índice Cultural, tomo I, p. 145.

74 Véase el trabajo de Richie Pérez “From Assimilation to Annihilation: Puerto Rican Images in U. S. films”, publicado por el *Centro de Estudios Puertorriqueños Bulletin*, 11, 8, 1990, pp. 8-27.

Desde ahí se comprende mejor, creo, la poética y la política del *inventario* de Blanco. La voluntad de restaurar un *orden* era su respuesta. Consideró preciso “inventariar”, nombrar aquello que permitiera *comenzar* de nuevo a la vez que se aseguraba un modo de permanencia. En última instancia, el *café*, el *coquí*, la *flor de la caña* y las *brisas* se convierten en sinécdoque de la puertorriqueñidad, fuertemente ligados a las tradiciones de la iconografía popular. Pueden ser vistos como ejemplos clásicos del “nacionalismo cultural”: las connotaciones políticas elusivas estaban dirigidas a un lector muy atento que sabía acceder a los indicios de los textos y las imágenes. Los emblemas de *Los cinco sentidos* se convirtieron en una frágil utopía que surgía de la desazón moral y política.

El nuevo contexto no era sólo el cambio acelerado y las emigraciones a los Estados Unidos. Era también el clima de delación y sospechas creado por la represión macartista, incluidos un programa de espionaje a los “sospechosos”. No obstante, la crítica anticapitalista y “antimoderna”, relativamente silenciada en el debate público, se afirmaba directa o indirectamente en la obra de Blanco y de artistas plásticos como Lorenzo Homar, poetas como Luis Palés Matos y, sobre todo, en los nuevos escritores. Muchos de esos escritores y artistas, a diferencia de Blanco, eran separatistas o socialistas. Deseaban restituirle al arte su utilidad social y política, y, en efecto, alcanzaron un reconocimiento importante. La crítica de las realidades instituidas nunca cesó. El grabador Lorenzo Homar, por ejemplo, escrutó a fondo los efectos visuales de los versos de Blanco; fue uno de sus íntimos colaboradores. Pero Homar se identificó abiertamente con los independentistas y empleó su talento en la sátira de sus lapidarias y memorables caricaturas políticas. Apoyado en la burla y el escarnio, puso en cuestión el teatro político y la retórica del *progreso*, y llegó a ser una de las personalidades más poderosas de la cultura de izquierda. Sin embargo, no se trata de mundos ni poéticas totalmente contrapuestos o absolutamente incomparables. Lo que se descubre ahí no es una identidad de contenidos, sino una cualidad intelectual y moral, un delicado equilibrio entre rivales y aliados.

Ello no quiere decir, sin embargo, que la producción de los opositores no fuera “asimilable” por las instituciones estatales ni que

el concepto y las prácticas de la “izquierda” puedan considerarse como un todo compacto. Los riesgos, pero también las afinidades que sentían algunos artistas por los proyectos populistas fomentados por el Estado, eran muchos, y los datos deben tomarse con cautela. Hay que recordar que eran artistas a sueldo de las instituciones, en buena medida porque no había aún un mercado de arte vigoroso con su sistema de consagración. La gran habilidad de muchos artistas y escritores fue que lograron insertarse en las nuevas instituciones sin que fuera necesario desafiarlas abiertamente, pero sí demostraron que estaban interesados en reflexionar sobre la historia reciente y en repensar la función del trabajo literario y artístico. De hecho, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, creado con el propósito de impulsar una rearticulación de la “cultura”, se nutrió de una nueva literatura y gráfica que existía ya desde los primeros años de la posguerra. En algunos casos, la obra de esos artistas se incorporó al discurso oficial e incluso jugó un papel decisivo en la construcción de su imagen institucional y de su patrimonio simbólico.⁷⁵ A lo largo de los años, para mencionar sólo un resultado extraordinario, los carteles puertorriqueños se convirtieron en un enciclopédico mural de la sociedad y la cultura que muy pronto adquirió el carácter cultural de la obra de arte, a pesar de que fueron concebidos para la reproducción y difusión masivas. Por otro lado, esos mismos artistas y escritores se identificaban con una crítica social muy aguda que chocaba con las posturas oficiales. Estética y políticamente era un terreno ambiguo, lugar de elecciones y contradicciones que no permite una división tajante. Lo que resulta evidente es que aunque los opositores no alcanzaron el poder político, su aportación en el terreno de la literatura, el teatro y las artes plásticas fue impresionante.

75 He tratado más extensamente ese contexto y sus ecos en “Imágenes de Lorenzo Homar: entre Nueva York y San Juan”, en *El arte de bregar*, pp. 124-175. Se instauró así un conflicto entre el lugar de trabajo y la obra de arte, conflicto que a la larga se fue transformando en enfrentamiento, pero también en productividad. Por otra parte, el desarrollo del turismo favoreció algunos aspectos de las artes plásticas. En 1954, por ejemplo, la Galería Antillana del recién estrenado Hotel Caribe Hilton celebró la Primera Exposición Anual de Pinturas Puertorriqueñas, con obras de Jack Delano, Lorenzo Homar, Julio Rosado del Valle, Rafael Tufiño, Luisa Géigel, y otros. Véase la crónica de estos eventos en Juan Martínez Capó, “Nota de Puerto Rico”, *Asomante*, 3, julio-septiembre 1954, pp. 71-75.

Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador, supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzó a ser [...] Entre todas las ruinas la que más conmueve, es la de un Templo...todo templo por grande que sea su belleza, tiene algo de fracaso y cuando está en ruinas parece ser más perfecta...Un templo en ruinas es el templo perfecto y al par la ruina perfecta...

María Zambrano, “Las ruinas” (1952)

Los cinco sentidos puede leerse como un bello canto de despedida a un mundo en extinción que sólo podía perdurar en la escritura. En el libro se construye ese tiempo mítico. Es un tiempo pretecnológico, en el que el hombre y la naturaleza aparecen reconciliados, y que Blanco contrapone a la general “profanación” de la sociedad industrial. Era ciertamente un desafío a la noción de “mutación cultural” proclamada por Muñoz Marín. La respuesta de Blanco fue clara: frente a la “oquedad y el desasosiego” de la velocidad moderna, la *reconciliación* con la tierra:

Alguna enajenada buena gente de esta Antilla no se cura de sus propias cosas. Son gustadores de químicos menjurjes forasteros, de sabores, olores y colores sintéticos. Son entusiastas de igualmente importados despropósitos en varios otros modos. Sin que exista la más mínima razón para ello. Gozan, algunos, hasta del fraude y la falsía que pagan caros, con tal que sean urdidos en rascacielos de cuarenta pisos. Son gentes que, en lo íntimo, están desconciliadas con sus propios tuétanos. Pero no se dan cuenta. No entienden el cómo ni el cuándo ni el por qué de la oquedad

y del desasosiego. Tal vez les pase igual que al pobre Cristóbal Colón, que descubrió estas islas. Las descubrió, pero nunca jamás llegó a creer en la verdad de ellas. Creía sólo en Cipango y en Catay — como quien dice en Hollywood y en Nueva York. Acércate, paisano, a las frutas que tu Antilla produce. Las hay para todos los gustos. Pero además de ser apreciables olores y sabores — que ya es decir no poco — acaso sean también un vínculo posible, cultivable, de mayor y más íntima conciliación del hombre con su tierra (p. 37).

La postura de Blanco puede leerse también como un diálogo crítico con la de un escritor más joven como René Marqués, en cuya obra el pasado agrícola ideal como arquetipo se oponía tajantemente al presente urbano degradado. El autor de *La carreta* (1953) veía con igual disgusto las transformaciones sociales. Blanco libraba una batalla parecida, pero distante del espíritu provocador de Marqués. Marqués iba más lejos: construyó una visión del campo y de la realidad campesina de su tiempo entendida como tragedia y recolocó toda la problemática en un universo de culpa que quería ser una experiencia catártica. Marqués, además, polemizaba abiertamente, presentándose como un intelectual independiente. En su vitriólica farsa *Juan Bobo y la Dama de Occidente* (1954), libro que fue ilustrado con caricaturas de Lorenzo Homar, traspuso a una clave paródica el pretendido universalismo de los nuevos intelectuales universitarios.⁷⁶

La autonomía del artista y los nuevos escritores

Son muchos más, por supuesto, los matices que habría que recuperar para dar cuenta de un campo intelectual diferenciado y complejo. En los años cincuenta, y poco antes, publicaron sus primeros textos los nuevos escritores que hemos mencionado e inició su obra una nueva generación de artistas gráficos. Todos ellos pertenecían en

⁷⁶ Marqués, junto a Vientós Gastón y otros, suscribió el llamado “documento del exterminio”, una protesta de intelectuales contra la proliferación de las bases militares norteamericanas en Puerto Rico y que fue publicado en el diario *El Mundo* del 16 de septiembre de 1964.

rigor a un sector contestatario que renovarían profundamente las interpretaciones y la crítica.⁷⁷ Marcados en su juventud por la Segunda Guerra y luego la Guerra de Corea y el macartismo, pero también por la literatura norteamericana, se distanciaron por igual del orden nostálgico, de la apología de la civilización industrial e, incluso, de la veneración del “Arte”. Eran, en palabras de José Luis González, “los hijos rebeldes del Estado Libre Asociado”, que, entre otras cosas, lograron “expresar literariamente la realidad de un *nuevo tipo* de vida urbana en el país”.⁷⁸ Se abrió un campo de interrogantes nuevos que producía otros *sentidos* y otra comprensión de la relación entre literatura y política.

Ese tercer sector planteó numerosos problemas insuficientemente estudiados todavía. Pero puede afirmarse que los nuevos escritores y artistas rechazaron las interpretaciones esencialistas de la cultura, y nombraron en su escritura los conflictos, con un claro deseo de entablar un diálogo con nuevos lectores. Al mismo tiempo, algunos comenzaron a reclamar el poder social y un cierto grado de independencia económica a partir de su trabajo. Ese conflicto era inexistente, como hemos visto, para Blanco. Lo cierto es que, aunque no lo lograran, los nuevos aspiraban a vivir de su trabajo. No obstante, en un país sin proyectos editoriales ni “mercado” significativos, la figura del escritor “profesional” que vive de sus libros siguió siendo débil.

77 Incluyendo la crítica literaria, sobre todo en la revista *Asomante*, que publicó reseñas sobre Marqués, José Luis González y Pedro Juan Soto, muy iluminadoras para ver cómo se iba configurando otro modo de entender la literatura y otro canon. Marqués canonizaba el teatro de Tennessee Williams y de Arthur Miller. José Luis González publicó entusiastas reseñas de las novelas de César Andreu Iglesias y, al mismo tiempo, alguna muy dura contra la narrativa de Enrique Laguerre, quien tiene “un concepto bien poco realista de nuestra lucha de clases”. Ver la reseña en *Asomante*, 3, julio-septiembre 1952, pp. 93-94.

78 Ver la descripción y los comentarios de González en su ensayo “Literatura puertorriqueña de los cincuenta”, incluido en el catálogo *Pintura y gráfica de los años cincuenta*, citado antes, pp. 27-32. El propio González representaba otra forma de mirar la ciudad, una literatura en que la calle, la experiencia urbana moderna, no el campo, era privilegiada. La crítica periodística de Vientós Gastón, recopilada en los volúmenes de *Índice Cultural*, ofrece lúcidos ensayos para el estudio del estatuto de la literatura en los años cincuenta.

La posición social de Blanco le había permitido dedicarse libremente a las letras, resguardado de las amenazas representadas por las transformaciones económicas y políticas. Su rechazo de los nuevos profesionales se originaba, en parte, en cierto orgullo aristocrático que imponía distancia respecto de la organización mercantil o académica del mundo intelectual. En este punto, su *autonomía* sería un ejemplo de los planteos de Bourdieu sobre las ventajas del “heredero” en el campo intelectual. Bourdieu postuló que entre escritores y artistas, el dinero heredado es justamente lo que garantiza la libertad respecto del dinero, aunque ello no significa “que la procedencia social se pueda convertir en un principio explicativo independiente y transhistórico”.⁷⁹ En otras palabras: el origen de “clase”, importante, no agota la riqueza y la densidad de las prácticas, ni mucho menos sirve como explicación mecánica de la poética de un escritor. Como ilustra el caso de Blanco, la misma clase social puede engendrar posiciones muy diferentes, incluso opuestas.

Por otra parte, es revelador que, abandonado por el gobierno el proyecto de *autonomía* política, Blanco manifestara una clara voluntad de *autonomía* como condición indispensable para el escritor y el artista. Efectivamente, sus textos y sus actividades principales en las décadas del cincuenta y el sesenta giraron en torno a la poesía, la música, la danza, y en torno a la búsqueda de la palabra potenciada por la imagen. En 1954 dio a conocer la bella edición de su relato *Aguinaldos del Infante: glosa de Epifanía*, con “ornamentaciones musicales de Jack Delano e ilustraciones de Irene Delano”; en 1959 publicó *Miserere (En la muerte de Georges Rouault y luz perpetua luzca en él)* y las *Tres estrofas de amor, canción para soprano*, con música de Pablo Casals; en 1964 publicó sus poemas líricos *Letras para música* y colaboró asiduamente en los proyectos del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de Ballets de San Juan. En 1959 se estrenó, como parte del Segundo Festival de Teatro patrocinado por el Instituto, el ballet *Sanjuaneras*, con coreografía de Gilda Navarra e inspirado en el texto “Ditirambo

79 En su libro *Las reglas del arte*, p. 131 y siguientes. Bourdieu agrega: “proporcionando seguridad, garantías, redes de protección, la fortuna otorga la audacia a la que la fortuna sonríe, en materia de arte sin duda más que en cualquier otro ámbito”, p. 132.

decorativo de las brisas”. La música era de Jack Delano, quien junto con Irene Delano, también diseñó la escenografía.⁸⁰ Su pasión por el ballet y por el enriquecimiento del repertorio coreográfico es muy semejante al entusiasmo del cubano Alejo Carpentier por la danza durante esos mismos años en la ciudad de Caracas.⁸¹

El *artista* no se veía como un productor independiente, sino como miembro de un “taller”, alguien que ejerce un oficio en la práctica cotidiana y en la estrecha convivencia entre aprendices y maestros que llevaban a cabo proyectos, exposiciones o ediciones concretas sin, por ello, perder su identidad o autoría. Los lazos de amistad y las afinidades estéticas entre Blanco y Lorenzo Homar y sus discípulos tendrían después una gran repercusión: contribuyeron a fundar el taller como un espacio de pasaje en el cual convergían escritores, artistas gráficos, actores, bailarines y coreógrafos.⁸² Con su actividad contribuyó a confirmar la ciudad de San Juan como el espacio por excelencia del mundo intelectual. No se trata, pues, sólo de la circulación de ideas y debates, sino, también, de nuevas prácticas y lugares, y, por supuesto, de las condiciones materiales que permitían dedicarse al oficio.

80 He consultado el programa en un álbum de recortes de la colección de Alma Concepción. Hay un reportaje del estreno de *Sanjuaneras* en el diario *El Mundo*, del sábado 2 de mayo de 1959. Estas amistades y afinidades, tan importantes, no se han documentado suficientemente.

81 Véase la interesante selección de su periodismo en *El Nacional* de Caracas, entre 1951 y 1961, *Letra y solfa. Ballet*. En sus crónicas daba muestras de su diversificado saber sobre bailarines, músicos y coreógrafos. Las relaciones entre literatura y danza en el siglo XX no ha recibido aún la atención que merece.

82 Compartían la convicción de que se podía crear, colectivamente, un arte que sirviera de fuerza integradora de la sociedad. Resulta iluminador detenerse en las expresiones de Lorenzo Homar. En el cartel que realizó en 1965 para la celebración del décimo aniversario del Instituto de Cultura, las zonas de la danza, la música, el museo y los grabadores aparecen entrelazadas. En 1960, en la nota que Homar escribió para el pequeño catálogo de la *Exposición* de su obra auspiciada por el Instituto, definía su lugar y la obra “hecha con las manos”: “Ganándome la vida como artista, artesano, trato de honrar mi oficio con el máximo de mis esfuerzos sea cual sea el tipo de trabajo envuelto. Un sello, una ilustración o una idea para grabar o pintar. Todo lo que ocurre en nuestros alrededores vale la pena mirarlo. Estos son nuestros tiempos. Vivimos una sociedad donde el comercialismo y la deshumanización corren rampantes, creando una confusión de valores y mediocridad. Y, sin embargo, como dijo Eric Gill...es el artista el único trabajador de responsabilidad que queda, el único trabajador cuyo poder de selección es efectivo en la obra hecha con sus manos”.

Un autorretrato

En un manuscrito de 1963, entregado a Margot Arce de Vázquez, Blanco se definía a sí mismo como demócrata y aristócrata, receloso de la “novelería que quiere pasar por progreso”. Es un texto elíptico, sin referencias propiamente “biográficas”, y en él se revela como un nudo de contradicciones, debatiéndose con sus propios fantasmas. Ese autorretrato se funda en la contradicción: aparece como heredero de tradiciones antagónicas que invocaba simultáneamente. Blanco se alegoriza como árbol, implicando quizás que sus frutos podrían ser aprovechados por otros en la conquista de la *autonomía*. Era o quería ser, ante todo, el sujeto de una escritura:

[...] Soy conservador y progresista, demócrata y aristócrata. Me repugna el populacherismo y la demagogia, y la novelaría que quiere pasar por progreso, la politiquería, etc. Pero tengo de anarquista, de liberal, de social, de demócrata, de progresista, de conmisero con los de abajo (en cierto modo, aunque en cierto modo aristócrata, yo soy también en muchos modos de los “de abajo”). A veces soy impaciente con la crasa estupidez, con la grosería, con la barbarie, etc. Pero todo esto, ¿qué importa? Si algo vale mi obra, lo que importa es la obra, los libros, los artículos, la letra y el espíritu de esa letra. ¿Yo? Yo soy un pobre árbol.⁸³

Blanco proclamaba así su independencia como hombre de letras, capaz de situarse por encima de las divisiones del campo intelectual. Declaraba, además, que podía encarnar la multiplicidad de las clases sociales, como si estuviera disponible para cualquiera de los discursos identitarios. Sin embargo, su rechazo del nuevo orden de la posguerra no cobró un significado político *público*, ni nada

83 Puede leerse en el libro de Monserrat Gámiz citado antes, pp. 288-292. El fragmento que cito se encuentra en las pp. 291-292. El texto íntegro merecería un largo comentario, sobre todo ese deseo de distancia, de constituirse en puro objeto verbal.

parecido al debate abierto que caracterizó sus ensayos fundadores de los años treinta. Blanco se impuso un alejamiento del debate y los temas más explícitamente políticos y se expresó más bien con ironía comprensiva, casi en voz baja. Pero esa distancia no lo llevó a la pasividad, sino a la reapropiación de la tradición artística y a un claro intento por distanciarse de los nuevos intelectuales profesionales. De hecho, parecía asumir e interpretar la muy moderna y “romántica” escisión entre la esfera pública y la esfera privada. Asumió lo privado como una pequeña comunidad de artistas, una segura isla de individualidad y creatividad en la que se pudiera compartir —o restaurar— un lenguaje común.

Su respuesta, en *Los cinco sentidos* y en otros textos de los años cincuenta, fue la “conversión” al arte. Adquiría con ello una nueva autoridad. Seguramente leyó con atención el texto de Pedro Salinas sobre la tradición, donde entre otras cosas, se dice: “El milagro de la tradición es atenuar las discordancias y conservar las diferencias. Su signo es el de la concordia. Así la del artista. La tradición total le proporciona crianza y acompañamiento [...] Pero el artista después de haber sido formado por la tradición tiene, impulsado por el mismo jugo con que ella le nutrió, que hacer su obra...”⁸⁴

Coincidía, además, con el programa que el intelectual venezolano Mariano Picón Salas (1901-1965) esbozó en su interesantísimo discurso *Apología de la pequeña nación* (1946). Picón Salas destacaba lo que han representado en la historia las pequeñas naciones, para concluir que en la “era atómica” podían cumplir una tarea moral. “En un momento como el que estamos viviendo, en que llegan a su apogeo las fuerzas materiales, la pequeña nación no podrá alcanzar poderío eficaz alguno; pero frente a la voluntad de poder, único móvil de los grandes, debe encarnar lo que más nos importa ahora: la voluntad de cultura”.⁸⁵ La frase “voluntad de cultura” condensa el proyecto y las búsquedas que se impusieron entre los intelectuales y artistas frente al imaginario desarrollista.

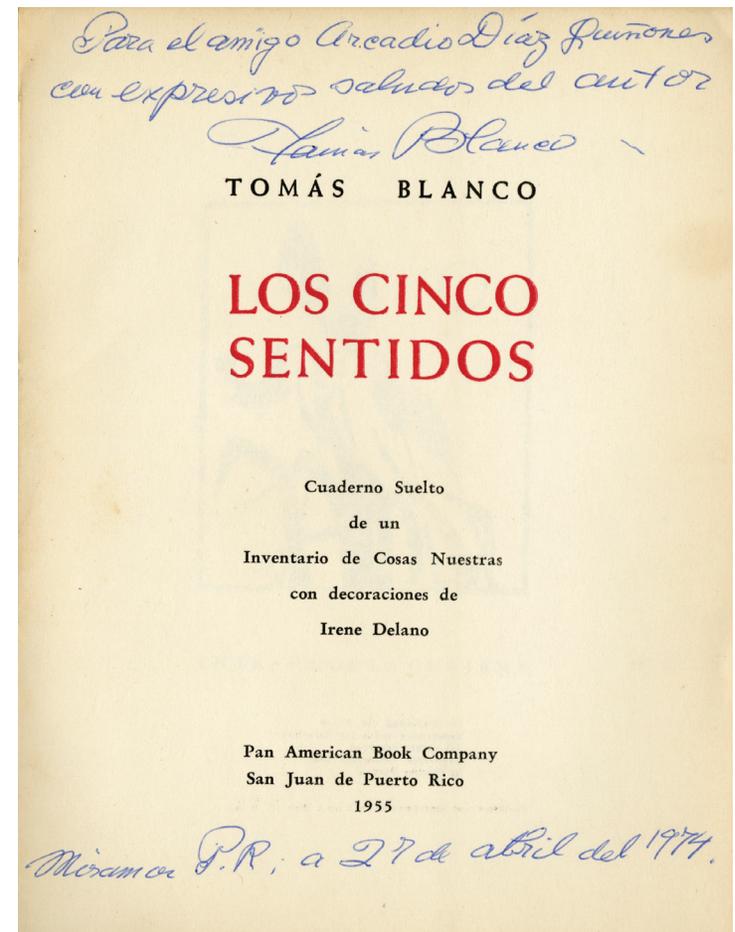
84 Me refiero a la sección titulada “La valla de la tradición” en su libro *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, publicado en 1947, p. 127. El deseo de preservar la autonomía del arte tenía, por supuesto, un sentido político.

85 Picón Salas pronunció el discurso el 31 de mayo de 1946 en la Universidad de Puerto Rico.

La necesidad que Blanco sentía de *nuevos comienzos* respondía a ese proyecto: lo “cultural” sería la “alta” cultura, pero también lo “popular” arraigado en una serie de prácticas sociales que generaban una “identidad” en el marco de la “pequeña nación”. La independencia política estaba ya fuera de discusión.

Con desconfianza conservadora, Blanco supo intuir la crisis de valores que se precipita cuando el *progreso* acelerado transforma creencias y solidaridades. Es probable que se sintiera más vulnerable y, a la vez, más productivo. Pero también es cierto que hay muchos silencios. En los años cincuenta apenas habló *públicamente* de los grandes hechos que marcaron la vida puertorriqueña: ni de la emigración masiva, ni de la nueva militarización durante la guerra de Corea, ni de las consecuencias del macartismo. Quizás ese silencio sea revelador de su propio pensamiento y del talante general de la tradición autonomista a mediados del siglo XX. Por otra parte, les correspondió a otros una modernización más a fondo de lo literario que Blanco, con su virtuosismo suavemente irónico, no podía satisfacer. Esa nueva literatura la encontrarían —o descubrirían— los más jóvenes no en Blanco, sino en Faulkner o Sartre, en Rulfo o Borges, en Kafka o Beckett. Los nuevos lectores se sentían más interpelados por las versiones trágicas de René Marqués, por la fuerza provocadora de la poesía de Julia de Burgos, por la violencia en los cuentos de Pedro Juan Soto o por las elipsis de los concisos cuentos de José Luis González, quien desde su exilio mexicano logró arrastrar fidelidades que excedían la identificación meramente política. Hacia finales de los años sesenta, ya el contexto de lectura y los debates del campo intelectual habían cambiado profundamente, en gran medida debido a las repercusiones que tuvieron en Puerto Rico la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, la contracultura norteamericana, las voces de James Baldwin o Bob Dylan y, entre los jóvenes intelectuales, la lectura de Marx, Fanon o Brecht. Mucho más tarde, por ejemplo, Luis Rafael Sánchez crearía otra visión de la ciudad en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), una ficción en la que se asumían las violentas transformaciones acarreadas por la industria cultural, el cine y la televisión. Sánchez llevaba casi al delirio la aceleración del fraseo, la proliferación de imágenes, de hablas y de prácticas secretas. Toda esa exasperación marcaba una inflexión hacia otros *comienzos*.

Lo cierto es que sin Blanco y su *incipit vita nova* ni la literatura ni el campo intelectual puertorriqueño serían los mismos, aun para quienes tácita o explícitamente se distanciaban de su poética o su política. Asumió la tradición como algo por hacer, como algo que había que reinventar selectivamente para insertarse en un *lugar* de máximo potenciamiento de sí mismos. Desde esa perspectiva, nada seguramente le hubiera complacido más que verse prolongado en el mimodrama de Gilda Navarra y el Taller de Histriones, inspirado en su cuento “Eleuterio el Coquí” y en los dibujos de Antonio Martorell. Sobre todo, en el lugar perfecto: reconciliado en la poderosa imagen del grabado que realizó Lorenzo Homar, *El Unicornio*, inspirado en uno de sus poemas. Allí perdura, en el espacio utópico de la poesía, “alerta y tenso” —un tenso instante de espera—, suspendido entre un futuro deseado y un pasado perdido. Su obra es ya parte de la iconografía moderna que él mismo reclamaba un tanto programáticamente al final de *Los cinco sentidos* al sugerir que sus textos se trasladaran a las artes plásticas, dejando en libertad la “imaginación del artista”. Como el Unicornio en el grabado de Homar, Blanco se resituaba en el paisaje insular, en una zona de relativa *autonomía* cultural que podía servir de resistencia. Mientras otros letrados celebraban la *prosa* de la razón instrumental, Blanco se redefinió como *vate*, como inventor.





Esta edición de 250 ejemplares
de Sobre principios y finales
(Dos ensayos) se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2016
en Naguabo, Puerto Rico.

El libro se ha realizado
en cubierta Moscoate 10#
y papel "Smooth" blanco,
y se ha utilizado la fuente Times.

Arcadio Díaz Quiñones es uno de los intelectuales puertorriqueños y latinoamericanos más importantes de la segunda mitad del Siglo XX y de estas primeras décadas del XXI. Su recorrido dando cursos o seminarios en la Universidad de Puerto Rico (UPR), en las más prestigiosas universidades norteamericanas e hispanoamericanas, además de su cátedra en la Universidad de Princeton (1983-2010) —de la que es Profesor Emérito— le ha convertido en Maestro de Maestros. Dedicado al estudio y promoción de la riqueza creadora puertorriqueña, así como de las realidades y aportaciones de nuestra diáspora, Díaz Quiñones ha sido autor prolífico y ha tenido una apasionada y obstinada vida de humanista que ha provocado que la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades (FPH), con justeza, regocijo y privilegio, le conceda el honor de **Humanista del Año 2016**.

Más aún: como parte de ese reconocimiento, nos enorgullecemos en presentar a sus lectores este volumen, *Sobre principios y finales*, que recoge dos ensayos: “El arca de Noé” —su Conferencia magistral dada en UPRenBayamón en 2015— y “Tomás Blanco (1896-1975)–La reinención de la tradición”, que cierra el libro de Díaz Quiñones *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, publicado en 2006 por la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes (Buenos Aires).

Ambos ensayos están imbricados y su lectura en conjunto demostrará, una vez más, cómo este pensador incansable de las letras y las artes de Puerto Rico es un analista polemizante de nuestra historia, de nuestras prácticas políticas y de nuestras tradiciones culturales.

Dr. César Rey
Director Ejecutivo
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades