

LA SABIDURÍA DE LA MUJER EN LA OBRA DE NEMESIO R. CANALES

Israel Reyes
Dartmouth College

*Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,
aquel que no sepa de beso y de cántico,
que se ahorque de un pino: será lo mejor...*

Rubén Darío, "La canción de los pinos"

A pesar de la diversidad de sus escritos publicados y antologados, y a pesar de la abundancia de materias críticas que han comentado su obra, el canon literario puertorriqueño que consagra a Nemesio R. Canales pone al margen la corriente feminista que se encuentra en todos los distintos tipos de escritura que Canales cultivó, pero sobre todo ignora su desarrollo en la ficción. Hay que constatar que en casi todos los estudios¹, no falta la mención del compromiso feminista que Canales profesó, tanto en sus escritos como en su función de Delegado a la Cámara de Representantes, cuando, en 1909, presentó su Proyecto de Ley "Para la emancipación legal de la mujer" (*Obras completas* 87). Es decir, siempre se menciona esta corriente feminista, pero muy pocas veces se la analiza a fondo, ni en cuanto a su expresión literaria ni en su relación a las otras corrientes ideológicas que Canales expuso en su obra. Julia Cristina Ortiz, con el artículo, "Parejas felices: Canales y la contralectura de las felices parejas: Mujer, matrimonio y marginalidad", ha iniciado el diálogo sobre la representación de la mujer emancipada en la novela corta *Feliz pareja*². Ortiz analiza la parodia que Canales hace de la novela rosa, género chico que la literatura canónica generalmente desprecia. El uso de este género en manos de Canales promulga la felicidad de la mujer cuando ésta rompe los lazos de su matrimonio supuestamente "feliz". Ortiz apunta que "[e]s muy provocador pensar que Canales, situándose desde la marginalidad, aprovechara la oportunidad de escribir en una revista de intelectuales como *Idearium* para buscar a través

de un género no oficial, alternativas culturales de otro tipo para la mujer puertorriqueña” (102).

Y es cierto, como postula Ortiz, que a causa de los juegos literarios en que Canales invertía sus ideas de avanzada, la crítica contemporánea aún no ha llegado a apreciar su ficción. A partir del artículo de Ortiz, la crítica no se ha ocupado de comparar las ideas canalianas con otras corrientes feministas coetáneas que aparecieron en el Puerto Rico de principios del siglo XX; en particular, las contribuciones de Luisa Capetillo, socialista y obrera que, ya para 1911, había publicado el primer libro feminista en Puerto Rico. Sobre todo, el hecho de que sólo haya un artículo dedicado al estudio de la ficción de Canales, muestra que hay un gran espacio en blanco en la crítica, cuyas aportaciones, no obstante, son fundamentales para llegar a un entendimiento mejor de cómo el pensamiento feminista de Canales coteja con los cambios en su orientación política, en su producción literaria y en su vida personal.

Por ejemplo, Rogelio Escudero Valentín, en *Literatura y periodismo en la obra de Nemesio Canales*, muestra claramente que la incrementada conciencia socialista que caracteriza el periodismo posterior de Canales, está acompañada por un disminuido énfasis en el humor. Sin embargo, el humor sigue encontrando su expresión tanto en la novela corta, *Mi voluntad se ha muerto*, como en el drama *El héroe galopante*, dos textos que datan del periodo supuestamente “serio” de la obra canaliana. Yo propongo una comparación entre algunos de los ensayos en que Canales desarrolla temas variados sobre la mujer y su novela relativamente olvidada, *Mi voluntad se ha muerto*, cuyas representaciones de personajes femeninos, además de demostrar un rechazo de los idealismos románticos que Canales había cultivado más temprano en *Paliques*, también revelan la sofisticación literaria con la cual Canales adaptó diversas corrientes feministas y socialistas para expresar una sensibilidad idiosincrásica y sumamente humorística.

El crítico que ha recopilado la más amplia y diversa colección de textos canalianos sigue siendo Servando Montaña Peláez, cuya reedición de la *Antología de Nemesio Canales* se da a la luz en el 2000 (su primera aparición fue en 1974). Montaña Peláez también ha publicado dos estudios sobre Canales,³ además de redactar el primer volumen de las *Obras completas, Meditaciones Acres* (1992).⁴ Gracias al trabajo monumental que ha hecho Montaña Peláez, nuestra generación puede apreciar la vastedad de temas sobre las cuales Canales vertió todo su humor cáustico y filosófico. Sin embargo, como la mayor parte de la obra de Canales apareció originalmente en periódicos, el carácter efímero de este medio contribuyó a la equivocada noción de que Canales nunca había entregado una obra “seria” a la literatura puertorriqueña. Por ejemplo, en la nota biográfica que acompañó la edición de 1935 de *El héroe galopante*, Antonio de Jesús escribió:

Nemesio R. Canales fue un ingenio malogrado. Su personalidad hubiera destellado en cualquier campo de nuestra literatura. Su fina observación, su talento claro y su facilidad expresional son factores claramente distintivos de la obra literaria suya que conocemos. Pero pretendió en toda su vida cultivar el humorismo filosófico que, si bien granjeó aplausos y popularidad en su época, lo coloca en posición desventajosa frente a los demás literatos de nuestra patria. (*El héroe galopante* 64)

Hay que reconocer que en la década de los treinta, en la cual escribía De Jesús, la generación de escritores que se asocia con esta época, como Antonio S. Pedreira y Enrique Laguerre, buscaba dentro de la solemnidad y la tragedia las claves para entender el carácter nacional puertorriqueño.⁵ También es el momento en que el paternalismo conservador tomó las riendas de la cultura en pos de salvar la nación puertorriqueña de la “garras” del imperialismo yanqui.⁶ Estos hechos pueden explicar la postura despectiva de De Jesús, dado que Canales fue celebrado por su humorismo pero no por su política antinacionalista,⁷ y porque siempre fue defensor de la causa de la mujer. Sin embargo, creo que la falta de una antología extensa de la obra canaliana también tuvo mucho que ver con el lamento de que Canales fuera un “ingenio malogrado”: el único libro que Canales publicó durante su vida fue *Paliques*, así que su *status* como “literato de nuestra patria” pudiera parecer tenue. Ahora que contamos con dos ediciones de la antología de Montaña Peláez y el primer volumen de las obras completas, podemos ver que Canales no sólo es un genio excepcionalmente logrado, sino que su humorismo sigue vigente para generación tras generación de lectores puertorriqueños.

En cuanto a nuestra evaluación crítica, es importante establecer, como apunta Rogelio Escudero Valentín en su valioso estudio, que a lo largo de su carrera, Canales agudiza paulatinamente sus conceptos políticos, yendo de un rechazo rotundo de todos los “ismos” ideológicos, a un creciente reconocimiento de la importancia del socialismo dentro de la lucha de clases y los movimientos antiimperialistas. Si consideramos los escritos donde Canales se dirige al tema de la mujer, también podemos trazar otro cambio ideológico. Pero, ojo, no debemos buscarle “cinco patas al gato”, como solía decir nuestro autor, porque la ideología de Canales es muy escurridiza y a veces contradictoria. Por ejemplo, Escudero Valentín muestra a través de una lectura cuidadosa que, en cuanto a los ensayos que publica después de la aparición del libro *Paliques* en 1915, “[...] Canales toma distancia de algunas de sus ideas anteriores” (71). Sin embargo, el crítico sostiene que, a pesar de que Canales nunca se refiriera directamente al fabianismo en sus escritos, muchas de sus ideas se aproximaban a la corriente política fabiana (94). No estoy en desacuerdo con estas tesis, pero es importante aclarar que se hacen a través de la retrospectiva, como en cualquier estudio que traza cambios o progresos en el

pensamiento de un escritor. El mismo Canales, que tenía mucho de crítico literario, empleó una semejante óptica retrospectiva para contemplar su vida y su obra en un autorretrato paródico, sin recurrir a la autobiografía. Por consiguiente, en mi propio análisis de cómo la representación literaria de la mujer también va transformándose en los escritos de Canales, no es tan importante buscar etiquetas para definir sus distintas posturas, sino ver la manera en que él mismo pone en tela de juicio la validez de su evolución ideológica.

Se nota que en el libro *Paliques*, cuyos ensayos datan de entre 1911 y 1913, el autor, a pesar de sus esfuerzos para fomentar la emancipación de la mujer, declara su adoración de ella en términos muy idealistas y románticos. Por ejemplo, en el ensayo “El voto femenino”, Canales cuenta cómo se hizo nombrar delegado a la Cámara, y pone hincapié en el hecho de que, en el Puerto Rico de su época, “[...] no es un secreto para nadie aquí –como en todas partes– [que] no son nuestros conciudadanos los que nombran a uno, sino uno el que *hace que le nombren* los conciudadanos” (*Paliques* 187). A través de esta postura de decir lo obvio, Canales emplea su humorismo para hacer dos cosas: criticar el sistema político que trata de ocultar sus mecanismos electorales y, manifestar que su integración al mismo es un hecho de voluntad propia. Continúa su ensayo diciendo que al llegar a “ser nombrado” delegado, se encuentra frente a una decisión, empleando una de sus famosas oposiciones binarias: “[...] una de dos: o yo había ido allí con la respetable y tradicional misión de no hacer nada y dejar las cosas como estaban, o había ido con el compromiso de emprender la tonta tarea de corregir abusos, remediar injusticias y desempeñar las demás funciones de un celoso, entendido y pazguato legislador” (*Paliques* 188). Sugiere irónicamente que entró a la política sin ningún compromiso específico, y así se desacredita de ingenuo y “pazguato”. Pero hay que recordar que Canales empieza el ensayo diciendo que el propósito de éste es de darse “un bombo” porque, en su función de delegado, propuso un Proyecto de Ley, “Para la emancipación legal de la mujer”, cuyo texto leía así:

Todo derecho, sea cualquiera su índole o naturaleza, concedido por las leyes en vigor en Puerto Rico a los ciudadanos varones y mayores de edad, se entenderá concedido también a las mujeres, y regulado en su ejercicio y aplicación en la misma forma y condiciones que si se tratara de hombres. (*Obras completas* 87-8)

Para un recién nombrado y elegido legislador, que supuestamente buscaba “remediar injusticias” sin saber cuáles injusticias iba a remediar, el texto de este Proyecto revela que el pensamiento de Canales era muy claro e inequívoco, pero demasiado adelantado para sus colegas porque, después de una apasionada refuta

de la parte de José de Diego, el Proyecto fue socavado.

Canales se declara, pues, meritorio de un bombo, y no vacila en dárselo a sí mismo ya que nadie sale en su defensa ni reconoce sus esfuerzos. Esto a pesar de que su contemporáneo, nadie menos que Luis Muñoz Rivera, salga en pro del sufragio femenino posterior al fracaso del Proyecto ya citado, pero sin decir nada en pro del adelantamiento legislativo de Canales. Escribe Canales:

Señor Muñoz Rivera: este pequeño hombre de cara gorda, irregular y aburrida, nacido en Jayuya, a quien usted sin duda recuerda y admira en silencio por su pasada campaña en pro de la mujer puertorriqueña, le sale al paso a usted en este luminoso día de hoy para gritarle su entusiástica adhesión y sincera admiración por sus hermosos propósitos en beneficio de la noble causa de la noble mujer puertorriqueña (cuyos menudos y graciosos pies, bien lavaditos, no me cansaría nunca de besar). (*Paliques* 189-90)

En este pasaje, Canales se representa como un monstruo —un Cuasimodo— que amenaza con enfrentarse agresivamente a Muñoz Rivera para, forzosamente, hacer que éste reconozca que una cosa es declarar apoyo al sufragio y otra cosa es laborar para que la propuesta se efectúe legalmente. Sin embargo, este “pequeño hombre de cara gorda, irregular y aburrida”, supuestamente lo hace todo por esa mujer noble de “menudos y graciosos pies” —su Desdémona— que él idolatra tanto. Este romanticismo final, de un tono irónicamente pomposo, demuestra que mientras vocifera su puesto en la vanguardia de la política feminista, Canales sigue, a despecho de sí mismo, idealizando a la mujer de una forma bastante retrógrada.

¿O es que Canales parodia aquí la elocuencia de su contrincante anterior, José de Diego, “cuyos períodos relampagueantes” (189) derrocaron el Proyecto? Josefina Rivera de Alvarez apunta que De Diego ganó fama por su “vehemente oratoria castelarina⁸, retórica y erudita, llena de imágenes esplendorosas, de descripciones cautivadoras y de efectos teatrales que arrancaban delirantes ovaciones a las electrizadas muchedumbres que lo escuchaban” (61-2). Gracias a los esfuerzos investigadores de Servando Montaña Peláez, se puede leer en el siguiente fragmento el apasionado romanticismo con el cual De Diego derrotó el Proyecto de Canales:

...Deje el autor de este Proyecto a la mujer el pleno y dulce imperio que la Naturaleza le ha formado y Dios le ha concedido; no la despoje de su corona, de su trono y de su cetro en el hogar; no la saque del amor y la calma de la familia al odio y a las pasiones de las luchas viriles, no la saque de la serenidad beatífica del hogar al estrépito a veces infernal de las contrariedades políticas...

...¡Mujer! ¡Santa mujer puertorriqueña! Tú no tienes el derecho de votar, como los hombres, pero tienes el derecho de hacer votar a los hombres por la fuerza irresistible de tu debilidad, de tu belleza y de tu amor: de tu sagrado vientre nacerán las futuras generaciones, y en tu santo

regazo aprenderán a amar la patria y a luchar y quizás a morir por el triunfo de sus ideales! (*Lenguaje y situación* 102)

No es difícil de imaginar el aplauso acalorado que suscitaron estas palabras en la Cámara de Representantes, dado que siempre y cuando se invoca el amor a la patria, no hay puertorriqueño que no se deje conmovido. Sin embargo, la supuesta adoración de la mujer que De Diego profesa en este discurso recurre a una caracterización perteneciente al romanticismo español decimonónico: “el ángel del hogar”, como señala Susan Kirkpatrick en *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (63). Esta mujer idealizada –libre de pasión pero llena de amor– limita sus quehaceres a las esferas doméstica, religiosa y reproductora.

Con su Proyecto de Ley para la emancipación de la mujer, Canales rechazó esta tradición patriarcal, pero no dejó de expresarse cual don Juan Tenorio cuando, en 1913, publicó los siguientes versos, cuya adoración de la mujer tiene muy poco en común con la de De Diego:

Yo quisiera exprimir, en el vaso
Tosco de mi rima, zumos de locura,
Que quemasen tu carne de raso
Con el fuego impuro que a mí me tortura.

Cortante, mi frase, como un puñal sea
Que de tus pudores los velos desgarre...
Que mi estrofa arda con furor de tea
Evocando raptos de insano aquelarre (*Antología* 78)

Muy parecidas a estas flamantes palabras son las del personaje nefasto de José Zorrilla, el que conquistó a la casta pero ingenua doña Inés con una carta repleta de “chispa”, “hoguera” y “volcán” (151-2). Las semejanzas terminan ahí, porque la voz poética de los versos canalianos seduce sin moralejas recriminatorias. El poema, como se puede esperar, causó un escándalo⁹ porque sugiere que la mujer es capaz de arder con la pasión sexual, pero no pinta nada de su capacidad de amar a lo romántico. En la actitud de Canales para con las mujeres cohabitan tanto el deseo físico como el respeto intelectual, pero el escritor jamás propuso que ellas se mantuvieran las ángeles domesticadas del romanticismo.

Es tentador recurrir a una lectura retrospectiva y calificar de contradictorias estas ideas de Canales, pero él no fue el único escritor puertorriqueño de su época que cabalgaba ideologías ostensiblemente opuestas. Luisa Capetillo, que también luchaba por la emancipación de la mujer –pero desde la perspectiva de la obrera– templaba su ardiente socialismo anarquista con una dosis de espiritualismo. En consonancia con el anarquismo, Capetillo abogaba por una sociedad cooperativa que no se respaldara en el gobierno (Capetillo 98). A la vez, la confraternidad que ella propo-

nía como el móvil de la nueva sociedad utópica, era también el enlace que iba a unir “la diversidad de existencias”, de la cual ella proclamó ser creyente (Capetillo 99). Capetillo, como muchas feministas que tomaron inspiración de escritoras románticas como George Sand, no rechazaba del todo los idealismos de una época anterior, porque eran éstos los que habían fomentado las revoluciones políticas y sociales de la Europa y las Américas en los siglos XVIII y XIX.¹⁰

Esta adaptación del romanticismo a la política feminista del siglo XX se despliega claramente en un cuento corto que Capetillo publicó en 1913. En *Amor libre: relato*, Capetillo emplea una poética directa y abreviada para contar la historia de amor de un hombre y una mujer, Andrés y Elena.¹¹ El amor entre estos dos protagonistas no es cosa común, porque se unen libremente, sin injerencia alguna ni de la religión organizada ni del gobierno civil. Sus vecinos comentan, uno a favor de y otro opuesto al arreglo que comparten los amantes. Para evitar las opiniones perniciosas, la pareja se aparta de la ciudad y disfruta de su amor libre en el bosque; y es dentro de este espacio pastoril donde ellos entran en comunión con el espíritu de la naturaleza. Capetillo escribe: “Se besaron y el rumor de los labios que se unieron libremente repercutió en la selva, la brisa pasó y lo llevó más lejos, las aves imitaron el sonido extraño, y las flores abrieron sus corolas al contacto de la brisa, que les brindaba el polen fecundante del amor con armonía de besos” (207). Capetillo escribe este pasaje sin la ironía de Canales cuando éste confiesa su idealización de la mujer; sin embargo, el “prado ameno” que ella describe se alberga en el terreno de la imaginación, lo cual matiza su cuento con elementos de la fábula. Andrés y Elena –los nuevos Adán y Eva– recuperan el paraíso, pero no es éste el Edén bíblico sino el reflejo del idealismo romántico que matizaba el socialismo capetillano.

En su vida personal, Capetillo vivió su propia historia de amor, cuando en 1897 se unió, sin lazo oficial, a don Manuel Ledesma, Marqués de Arcibo, que fue padre de sus dos hijos naturales. Norma Valle Ferrer caracteriza la relación, que sólo duró un poco más de tres años, como “[...] unión ilícita, censurada tanto por la familia del joven Marqués, como por la sociedad arcibeña en general” (54). Es a partir de su separación de Ledesma que Capetillo se dedicó a la lucha obrera en Puerto Rico y en Nueva York, pero como señala Valle Ferrer:

Lo cierto es, sin embargo, que la Capetillo vivió su romanticismo en esta relación, idealizando tanto la imagen del amado, como su desamor. Vibraba la Capetillo en la contemplación de su desdicha, como lo hacían las heroínas de George Sand. [...] Y Luisa Capetillo no se arrepentía de haber amado, sino de no haber amado con mayor libertad, y aún así convirtió su amor por Ledesma en uno platónico, que perduró años después de deshecha la relación. (54-6)¹²

Canales también, en su novela corta, *Mi voluntad se ha muerto*, confabula un encuentro agrídulce entre el idealismo romántico de su juventud y la realidad despabilador de la modernidad. Además de retar los convencionalismos burgueses de su día, esta novela refleja algo de la vida personal del escritor.

Ya para cuando Canales publicara esta novela en Buenos Aires en 1921, había demostrado en los ensayos posteriores a *Paliques* un distanciamiento de los idealismos románticos hacia la mujer y, además, una incipiente seriedad en cuanto a la política socialista. En su ensayo “Nuestras mujeres”, de 1916, Canales vituperaba en contra de la costumbre poética de tomar a las mujeres “[...] por simples muñecas, por juguetes de puro artificio donde sólo hay exterioridad” (*Antología* 155). Esta parece ser una *mea culpa*, pero el propósito verdadero del ensayo es de dirigirse a la mujer para preguntarle, “¿Cómo se explica la apatía mortal que os mantiene tranquilas, impávidas, calladas como estatuas entre el fragor grandioso de la magna refriega que tienen empeñada las mujeres de ahora para rescatar su alma y asegurar el porvenir?” (156). No se sabe a cuál “magna refriega” se refiere Canales, pero lo cierto es que, ya para 1916, Luisa Capetillo tiene publicado cuatro libros feministas, ha viajado a Nueva York, a Ybor City y Tampa, Florida, y a La Habana, Cuba, donde fue arrestada por llevar indumentaria masculina, y de donde es expulsada por fomentar ideas anarquistas (Ramos 66). Capetillo fue una pionera, y muy pocas mujeres en Puerto Rico siguieron sus pasos en ese entonces¹³, así que el tono acusador y frustrado que Canales toma para con ellas no es totalmente injusto. De hecho, Montaña Peláez utiliza el título de un ensayo que Canales publicó ese mismo año de 1916 –“Meditaciones acres”– para calificar la vertiente seria que empieza a tomar sus escritos. Más tarde, en 1917, Canales escribe en el ensayo “Ya no nos reímos”: “Pasó, pues, el período de la risa, que marcó siempre la infancia de toda idea. Ahora estamos en la etapa del ademán torvo y del puño cerrado. Buena señal. Esperemos, pues. El desenlace no ha de tardar mucho” (*Antología* 165). A través de esta declaración sincera y apasionada, se vislumbran las tendencias radicales y utópicas del socialismo revolucionario, una ideología que Canales llegó a apoyar fervorosamente en su revista de 1919, *Cuasimodo* (Escudero Valentín 151).

Sin embargo, aún en 1917 en la revista *Idearium*, Canales publica un ensayo en el cual, por primera vez, él expone sus ideas feministas a través de una voz de mujer. En “Nuestras mujeres y la cuestión feminista”, dos interlocutores –uno masculino, otra femenina– debaten la vigencia de la emancipación de la mujer y el sufragio. Después de agotar todos sus sofismas, el hombre pregunta: “Pero... ¿y la poesía?, ¿y la tradición?, ¿y el culto caballeresco a la mujer [...]” (*Antología* 168). La mujer le responde:

—No siga usted, por Dios, no siga usted. Todo se lo he tolerado en el terreno de la discusión, pero esto último es demasiado ya y no se lo tolero. Hacer dimanar la poesía de la mujer, la belleza física y moral de la mujer, [...] confesarse todavía abogado de la embustera y envilecedora tradición romántica que hace de la mujer un juguete, un instrumento para el recreo del hombre [...] ¡Oh! no le tolero a usted ni una palabra más. Farsante o ciego, no tengo nada que esperar de usted. Déjeme usted pasar, que el tiempo vuela y la tarea es urgente y hay en mi sangre llamaradas de impaciencia, de coraje y de fe. (168-9)

En este pasaje vemos que Canales, al exponer sus ideas en forma de diálogo, da voz a la mujer para que ella se enfrente directamente al hombre que la somete a la “envilecedora tradición romántica”. La mujer de este diálogo, en vez de ser el objeto de los idealismos poéticos, es la luchadora apasionada que se entrega a “la tarea” de su propia emancipación. Además de un nuevo tipo de razonamiento —casi platónico— la retórica de Canales articula la urgencia de una política feminista más radical que el reformismo legislativo que propuso en 1909. Ahora es la mujer la que tiene la voz y la que toma la iniciativa. Ahora ella arde con una pasión política y aparta al hombre para emprender su propio camino.

La voz femenina retoma esta nueva actitud agresiva e independiente en la novela corta, *Mi voluntad se ha muerto*, que Canales publicó en su revista *Cuasimodo*. Canales inició esta empresa periodística en Panamá en 1919 y la trasladó a Buenos Aires en 1921. Como el título de la revista sugiere, proveniente del personaje famoso de Víctor Hugo, Canales siguió inspirándose de la literatura romántica durante la fase de su aumentada conciencia socialista. Y es este choque entre la tradición y la modernidad el que se narra a través de las aventuras neoyorquinas del venezolano Miguel, joven estudiante de medicina que acaba de recibirse en una universidad estadounidense. Las semejanzas entre este personaje y el mismo Canales son varias: los dos terminan sus estudios en instituciones norteamericanas (Canales se recibió en la University of Baltimore en 1902); los dos vienen de la región montañosa de sus respectivos países; y los dos tienen una hermanita, Paula. Otra pista que nos indica un elemento autobiográfico es el título de la novela; estos versos de Manuel Machado, de su poema “Adelfos”, pintan una especie de autorretrato melancólico del poeta.¹⁴ Al nivel textual, la cita de este poema le trae a Miguel momentos de reminiscencias, cuya narración en primera persona le permite a Canales una reflexión metatextual de su propio pasado. El parentesco más interesante, sin embargo, es que tanto Canales como su protagonista ficticio hacen un enfrentamiento a las actitudes juveniles que ambos tenían anteriormente para con la mujer.

Conocemos a Miguel cuando ya está listo para regresar a su hacienda familiar en Venezuela, pero mientras se pasea por la Quinta Avenida, se topa con su compatriota, Narciso Díaz, cin-

cuentón que llega para cometer “los siete pecados capitales” (*Antología* 405). Narciso recluta a Miguel para acompañarle en su campaña decadente, y los dos festejan las noches en el ambiente cosmopolita del Nueva York de comienzos del siglo.¹⁵ Pronto Miguel se aburre del bullicio urbano y convence a su amigo a que se trasladen a los *Catskill Mountains*, un lugar de veraneo en el norte del estado de Nueva York, muy popular con las clases adineradas de la época. Es aquí donde vemos manifestarse las tendencias románticas de Miguel: al internarse en el bosque, libro en mano, el joven lanza campanudamente esta oda:

¡Oh, árbol, cuán inefable compañía la tuya! ¡Cuán sosegadamente te vas transfigurando en el silencio, hasta parecer que tienes alma y que la brindas [...] (409)

A través del libro que lleva Miguel con él para comunicarse con la Naturaleza, vemos que su reposo en este “prado ameno” es mediatizado por la literatura. De esta manera, Canales crea un tipo de *mise en abyme* donde la representación de la Naturaleza que el lector lee, es también una “lectura” de parte de Miguel. Esta ironía, de que se da cuenta el lector pero que Miguel ignora, conduce el texto a una parodia del lenguaje rimbombante de la poesía romántica, la cual insufla la Naturaleza con sentimentalismos.¹⁶

La lectura juega otro papel importante en esta novela cuando Miguel encuentra en la biblioteca del hotel un ejemplar del drama de Tolstoy, *Los frutos de la cultura*. La dueña del libro, Lucy, y su amiga Raquel entran donde está leyendo Miguel, y es a través de este descuido de un libro que vemos los caprichos literarios del texto. Las dos muchachas americanas son muy distintas físicamente: Raquel es rubia, bonita, “de cierta delgadez de busto y amplitud de caderas que sorprendían y encantaban [...]”; Lucy es “bajita, morenucha, de líneas redondas, de una cara ni bonita ni fea [...]” (410-11). Además de las diferencias físicas, Raquel es hija de un abogado rico mientras que Lucy es una maestra pobre pero independiente. Mas ésta es seria y pensativa, mientras que aquélla es vivaracha y locuaz. Se puede decir que Raquel encarna la imagen romántica de la mujer que Canales cultivó en *Paliques* y en el poema ya citado, pero Lucy es como la mujer razonadora, fuerte y emancipada de los ensayos posteriores. Al principio, Miguel se fija de la belleza de Raquel, pero cuando se profundiza el nivel de la conversación, él se olvida de ella y pone todas sus atenciones en la inteligencia de Lucy.

Lucy se muestra muy capaz de sublevar a los hombres con sus ideas progresistas, su aguda perspectiva crítica y la agresividad de sus ironías retóricas. Cuando Miguel trata de tomar un tono de superioridad con ella en su discusión sobre Tolstoy, ella lo entorpece con una simple sonrisa y, luego, lo calla con una seria disertación sobre el misticismo del autor ruso (411-12).¹⁷ En otra

ocasión, se forma una tertulia en la terraza del hotel y se empieza una discusión sobre la emancipación de la mujer. Miguel trata de interponer su opinión a favor, pero “un joven doctor en Filosofía y Letras, de la Universidad de [sic] John’s Hopkins”, socava su tenue tesis y capta a los concurridos con su elocuencia (419). ¿Será ésta una representación a clave del derrocamiento político que Canales sufrió a manos de José de Diego? En la versión literaria, es la sabiduría de la mujer la que rescata al torpe apologista del feminismo. Lucy entra a la discusión y aplasta al presumido orador “[c]on un fuego graneado de preguntas, suavemente moduladas, pero cargadas de ironía [...]” (419). A través de esta escena, Canales corrige su fracaso político anterior, pero le da la última palabra a un personaje femenino para que la voz de la mujer intervenga en el espacio discursivo masculino.

Poco a poco, Miguel va convenciéndose de que él realmente adora a Lucy. En una escena melodramática –otra vez en el bosque– el apasionado amante se declara, pero en vez de besarla a ella, le desprende un tomo de Wilde de sus manos y empieza a besar la cobertura del libro. Esta acción implica que Miguel no ha superado su fijación por la belleza física, y en vez de entregarse a Lucy en cuerpo y alma, opta por mediatizar su adoración de ella a través de la literatura. Lucy, muy perspicaz, le sugiere que quizás fuese mejor que se mantuvieran amigos, pero Miguel sigue sintiendo el ardor de la pasión romántica. Le dice: “Lucy, yo también he tenido muchas novias, pero nunca una amiga... ¡La amiga! Lucy, Lucy, riete; ¡Pero tengo ganas de llorar!” (418). Y ella le responde: “Sí, ¿verdad? Yo también. De llorar, como cuando se nace...” (418). Esta agudeza indirecta, muy parecida a las de Wilde, va desapercibida por Miguel, pero el lector oye que Lucy lo considera no un alma renacida, sino un recién nacido: fresco, cándido y bastante llorón.

A pesar de su devoción de Lucy, en el momento que Miguel se encuentra en el bosque con Raquel, se deja transportar por el ambiente nocturno y empieza a rendirle besos ávidos y largos, esta vez en los labios. De súbito, Miguel oye la voz de Lucy, quien los sorprende y les dice: “Caramba, niños, dejen algo para mí” (422). Miguel trata de explicarse, pero Lucy lo tranquiliza y le explica que ella prefiere que se unan los tres, que así lo esperaba ella para que ocurriera espontáneamente. Se junta a Raquel e invita a Miguel a que las bese a las dos. Esta audaz proposición de un *ménage à trois* es una fantasía de rigor en la pornografía actual pero, ¿cómo se atreve una mujer norteamericana de aquella época a proponer tal cosa? Hay que recordar que a mediados y para fines del siglo XIX, en Estados Unidos como en muchas partes de Europa, abundaban las nociones del “amor libre”, cuya gama política extendía desde el reaccionario hasta el anárquico.¹⁸ Estas ideas también repercutieron en Argentina¹⁹ y, como hemos visto en

el caso de Luisa Capetillo, de cierta forma en Puerto Rico. El amor libre más radical inspiró a la famosa comunidad de Oneida en Vermont (que luego se trasladó al norte de Nueva York), cuyos miembros abogaban por y practicaban una especie de poligamia conocida como “*complex marriages*”.²⁰ ¿Será Lucy una heredera de estos radicales del amor libre, o una corruptora yanqui de nuestro intrépido héroe latino? Lo cierto es que Canales pinta a la joven como una que sabe manipular los extremos de la vanguardia sexual para burlarse de su neófito pretendiente.

Recordemos, pues, que esta novela corta es una especie de autoparodia, lo cual significa que la situación embarazosa en que se encuentra Miguel corresponde a la experiencia juvenil del autor. Canales partió para Baltimore en 1899, y el año siguiente nació su hijo Pedro, “fruto de su unión con una ‘novia de vacaciones’, la joven Josefa Vázquez” (*Obras completas* 85). Aunque siempre trató a su hijo con cariño, Canales nunca se casó con “la bella muchacha cogedora de café de Coabey”, como la llama María Teresa Babín en su perfil monográfico del autor (18). De hecho, en un ensayo de *Paliques* que se titula “A una novia que tuve en un sueño”, se evidencia que Canales, normalmente muy dispuesto a nombrar y a acusar, le brinda una “copa llena de amor” a alguien a quien no puede dirigirse directamente. Sus palabras floridas delatan el sentimentalismo que acompaña este amor imposible, y en tono modernista Canales le suplica a su amante anónima: “Bebe mi vida, en esta excelsa hora de suprema idealidad en que florecen temblorosas en el inmenso palacio azul de la noche las pálidas estrellas, y en que sobre los campos dormidos resbala quedamente el beso de la luna...” (*Paliques* 90). Y si todo esto no pareciera de novela rosa, Canales se casó en 1913 con Guarina Díaz Baldorioty, “nieta del gran ‘patricio’ puertorriqueño Román Baldorioty de Castro” (*Obras completas* 90-1). Con Guarina Canales tuvo otro hijo, Ariel, y a pesar del amor que le profesó en un ensayo de 1915, “De padre a hijo” (*Antología* 126-8), la relación con su esposa fue tensa y en una ocasión empezó los procedimientos de divorcio, aunque éste nunca se efectuó (*Obras completas* 94-5). Estos datos biográficos se prestan muy bien a la novelización, y cuando Canales representa a Miguel turbado, frente a la posibilidad de poseer a la romántica Raquel y a la moderna Lucy simultáneamente, el autor se burla de sus propias desdichas en el amor.

Canales anticipa el escepticismo del lector porque hace que Miguel le pregunte atolondradamente a Lucy si su oferta no será “un refinamiento cruel de [su] ironía” (423). Lucy toma una postura muy seria y le responde: “Pero... ¡cómo! ¿no entiendes?... ¿Y tú, Raquel, me crees irónica también?...” (423). A lo cual le replica la otra: “¡Lucy, mi Lucy; ahora te admiro más que nunca!” (424). Esta respuesta es ambigua porque Raquel no contesta directa-

mente a la pregunta que le dirige Lucy. Canales muestra otra vez que su personaje no es lo suficientemente listo para agarrar la broma que las dos muchachas le hacen, mientras que el lector tiene que atar cabos para ver la ingenuidad de Miguel. La proposición de Lucy le trastorna tanto a Miguel que éste sale huyendo del bosque y emprende la fuga con Narciso a Nueva York. Al instante de llegar, se arrepiente y vuelve a los *Catskill* en busca de las dos muchachas. Se convence de su “nueva conciencia” por el camino así:

Encastillado en la brutalidad ancestral que hace del amor una inmolación –bárbara si es sincera e hipócrita si es falsa– de un espíritu a otro, no vi de pronto que era mi vanidad la que se sublevaba ciega ante la sola idea de que mi Lucy no se mostraba, como todas, celosa y furibundamente avara de la propiedad exclusiva de mi corazón. (426)

Miguel emplea aquí la metáfora de una lucha bélica entre la tradición del matrimonio y el amor libre. Estos dos contrincantes adquieren rasgos del propietario –“[e]ncastillado en la brutalidad ancestral”– y del socialista, quien lucha contra “la propiedad exclusiva”. Canales muestra que Miguel se apropia demasiado fácilmente de la jerga política del momento para justificar sus acciones mal pensadas. Al nivel metatextual, Canales sugiere que el lenguaje político del socialismo –el que caracteriza sus escritos posteriores– no puede borrar el romanticismo que apareció más temprano. Los dos “ismos” existen simultáneamente en el espacio de la “obra” del autor, cuyos contornos se cuajan bajo el modo retrospectivo de la autocritica. Sin embargo, el personaje, Miguel, carece del lente irónico con el cual se hubiera podido escudriñar sus ideas volátiles. Finalmente, de nada le valen a Miguel sus razonamientos tardíos porque, cuando llega al hotel de veraneo, ya las dos muchachas se han esfumado sin dejar huella. Miguel regresa a Venezuela y, diez años después, todavía lamenta la pérdida del amor que cree haber experimentado con Lucy y Raquel. La ironía final es que el personaje mantiene su idealismo romántico, pero ahora lo que le obsesiona es el amor perdido que nunca ha de regresar (el mismo tropo que Capetillo cultivó en sus escritos). Su corazón le dice, en palabras que parodian las de Edgar Allan Poe: “Nunca más volverán ni Lucy ni Raquel... Nunca más... nunca más...” (427). Con este desenlace, Canales alegoriza su propio distanciamiento del romanticismo y su adopción de conceptos socialistas, pero la contemplación nostálgica de ello aún le ofrece un cuadro agrídulce e irónico de su juventud.

Aunque Canales adoptara una posición más en consonancia con el socialismo, y echara de lado algo de su humorismo en sus escritos periodísticos, esta novela corta muestra que el escritor no perdió su sentido de humor, sobre todo cuando se trataba de un autorretrato despectivo. Lo interesante de este enfrentamiento con

sus ideas juveniles es que el rechazo no vino de parte de su personaje masculino; fue la mujer quien deshizo las necedades de una tradición machista. Canales reinterpreta este tema y lo dramatiza en *El héroe galopante*. Pero ésa es una comparación para otro día. Basta con decir que en la pieza, la mujer no sólo se muestra más sabia que el hombre, sino que manipula la tradición del matrimonio para conseguir sus propios fines. En ambos textos, Canales reconoce que, aunque él simpatice con ellas, son las mujeres las responsables de promover su propia emancipación, de cualquier forma que sea. Cada lectura de la obra de Canales sigue sorprendiendo por su vigencia a nuestros días, y espero que este ensayo haya ayudado a esclarecer la complejidad con que este escritor canónico desafió los convencionalismos de su propia época al mofarse de sí mismo.

NOTAS

1. Además de los estudios que cito directamente a continuación, me refiero a los de María Teresa Babín, *Genio y figura de Nemesio R. Canales* (San Juan, P.R.: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1978); Servando Montaña Peláez, *Nemesio Canales: Lenguaje y situación* (Río Piedras, P.R.: Editorial Universitaria, 1973); Samuel R. Quiñones, *Nemesio R. Canales, el humorista de Puerto Rico* (San Juan, P.R.: Publicaciones del Senado de Puerto Rico, 1961).
2. Esta "novela" es más bien un cuento, y Ortiz esgrime que Canales nombra este cuento una novela corta para sugerir su comparación a otras novelas rosa, como las que aparecían en revista femeninas. Así Canales escribe desde el espacio de la mujer marginada, pero su mensaje va destinado a un público mayormente masculino e intelectual (102).
3. Véase sus aportaciones en *Nemesio Canales: Lenguaje y situación* (Río Piedras, P.R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973; *Imagen de Canales* (Jayuya, P.R.: Círculo Jayuyano, 1986).
4. Es el único volumen actualmente disponible. Es interesante que Montaña Peláez hace constar la desaparición de un "aparato crítico -introducciones, notas- que interpretaba, situaba y daba tono personal a esta edición". Sin embargo, el tomo cuenta con una "anatomía" de la edición, un análisis del procedimiento editorial y una biocronografía de Canales (15-105).
5. Véase Juan Flores, "The Insular Vision: Pedreira and the Puerto Rican Misère", *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (Houston: Arte Público Press, 1993): 13-57; Estelle Irizarry, *Enrique A. Laguerre* (Boston: Twayne Publishers, 1982).
6. Véase Ana Lydia Vega, "De bípida desplumada a escritora puertorriqueña, con E y P machúsculas," *Esperando a Lolo y otros delirios generacionales* (San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994) ??; también, Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993).
7. Además de ser miembro del Partido Unionista, que de cierta forma apoyó el *Jones Act* de 1917, ese mismo año escribió: "Conste una vez más que soy partidario de la Independencia, de la Autonomía, del Estado, y hasta del demonio, con tal que el demonio signifique un país emancipado bajo un gobierno inteligente y responsable" (*Antología* 331). También, como muestra en el ensayo "Nuestros jíbaros" (*Antología* 233-36), se negó a contribuir a la

mixtificación literario del jíbaro, tarea cultural que se emprendió con mucho ahínco en la Generación de los Treinta.

8. Se refiere a Emilio Castelar (1832-1899), último presidente de la primera República Española, que se destacaba como orador y escritor. Véase CASTELAR (Emilio), *Diccionario Sopena La Fuente: Enciclopédico ilustrado* (Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A., 1985): n.p.
9. Al recibir críticas severas por este poema, Canales publicó una respuesta a la condena general cuatro días después de la aparición de "En tu oído". Véase el ensayo "La moral de una poesía", recogido en *Antología*, 80-3.
10. Véase la biografía de Norma Valle Ferrer, *Luisa Capetillo: Historia de una mujer proscrita*, sobre todo su capítulo sobre las corrientes políticas que informaron las ideas de Capetillo.
11. Ofrezco la aclaración de que Capetillo se adelantó en muchas cosas, pero en cuanto a sus ideas sobre el amor libre, éste se limitaba estrictamente a la heterosexualidad. En el fragmento "El hombre y la mujer", Capetillo escribe: "Porque es ridículo, estúpido que dos enamorados no puedan pertenecerse, porque es inmoral, por formulismos caducos y que al separarse vayan a saciar su pasión contenida donde otra mujer, y ella o se masturba o tiene 'relaciones' sexuales con otra mujer, atrofiando de este modo su cerebro y perjudicando su belleza" (Capetillo 199).
12. Véase también Lisa Sánchez González, "Luisa Capetillo: An Anarcho-Feminist Pionera in the Mainland/Puerto Rican Narrative/Political Transition, *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage, Vol. II*, eds. Erlinda GonzaleBerry and Chuck Tatum (Houston: Arte Público Press, 1996) 148-67.
13. Una notable excepción es Ana Roque de Duprey, quien organizó varios grupos feministas como la *La Liga Femenina Puertorriqueña* y la *Asociación de Mujeres Sufragistas*. Véase María Arrillaga, *Concierto de voces insurgentes: Tres autoras puertorriqueñas: Edelmira González Maldonado, Violeta López Suria y Anagilda Garrastegui* (San Juan: Editorial Isla Negra, 1998): 73.
14. Véase Manuel Machado, *Poesías completas*, Ed. Antonio Fernández Ferrer (Sevilla: Renacimiento, 1993) y José Ignacio Badanes, "The Poetic Text as Dandy: Reading the Poetry of Manuel Machado," *RLA: Romance Language Annual* 9 (1997): 406-09. En este ensayo, Badanes describe la figura del poeta como *dandy*, un hombre que se ocupa de estetizar su subjetividad para convertirse en una obra de arte confeccionada por su propia voluntad. El poema, "Adelfos", es un testamento a esta autocreación; dice Badanes: "In 'Adelfos,' like in a typical verbal self-portrait, the poetic voice discourses about itself as if it were another self. This discourse is provoked by the self-portrait's fundamental question: 'Who am I?'" (408).
15. No se especifica exactamente la época en que se desarrolla la trama, pero la mención de muchos automóviles y el baile popular el *foxtrot* indica que la novela se sitúa durante los *teens* o los veinte.
16. Canales había utilizado la misma ironía en el ensayo "Romántico" de *Paliques*, en el cual se deja ablandar por el ambiente nocturno, pero sólo porque no quiere pensar en las intrigas políticas que plagan su mente (154-6). Este tipo de romanticismo —en que el sujeto busca sosiego en la Naturaleza para escapar del bullicio de la modernidad— se asemeja también al modernismo de Rubén Darío, cuyos versos cito en el epígrafe. Véase el estudio de Cathy Login Jade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*, en el cual la crítica traza la reinterpretación del romanticismo que Darío y otros modernistas desarrollaron en su poética.

17. En 1891 George Schumm publica una traducción al inglés de esta pieza de Tolstoy con el título, *The Fruits of Culture: A Comedy in Four Acts*. El drama es una comedia en que una sirvienta manipula las creencias espiritistas de sus amos para asegurar su matrimonio a otro sirviente y, en beneficio a los peones, para defraudar a su patrón de una parcela de propiedad. Para este ensayo, he consultado la versión que aparece en *Redemption and Two Other Plays* (New York: Boni and Liveright, Inc., 1919) 145-245.
18. Aquí sí hay una amplísima bibliografía. Véase Tim Armstrong, ed., *American Bodies: Cultural Histories of the Physique* (New York: New York University Press, 1996); George Robb, "The Way of All Flesh: Degeneration, Eugenics, and the Gospel of Free Love," *Journal of the History of Sexuality* 6.4 (1996): 589-603; Hal D. Sears, *The Sex Radicals: Free Love in High Victorian America* (Lawrence: Regents of Kansas Press, 1977); John C. Spurlock, ed., *Free Love: Marriage and Middle-Class Radicalism in America, 1825-1860* (New York: New York University Press, 1988).
19. Mencionó el ejemplo de Argentina porque Canales redactó y publicó su novela durante su estancia en Buenos Aires. Véase Francine Masiello, *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992); Francine Masiello, ed., *La mujer y el espacio público: El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX* (Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994); y Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000).
20. Véase Louis J. Kern, "Stamping Out the 'Brutality of the He': Sexual Ideology and the Masculine Ideal in the Literature of Victorian Sex Radicals," *American Transcendental Quarterly* 5.3 (1991): 225-39.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Tim, ed. *American Bodies: Cultural Histories of the Physique*. New York: New York University Press, 1996.
- Arrillaga, María. *Concierto de voces insurgentes: Tres autoras puertorriqueñas: Edelmira González Maldonado, Violeta López Suria y Anagilda Garrastegui*. San Juan, P.R.: Editorial Isla Negra, 1998.
- Babín, María Teresa. *Genio y figura de Nemesio R. Canales*. San Juan, P.R.: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1978.
- Badenas, José Ignacio. "The Poetic Text as Dandy: Reading the Poetry of Manuel Machado." *RLA: Romance Language Annual* 9 (1997): 406-09.
- Canales, Nemesio R. *Antología de Nemesio Canales*. Ed. Servando Montaña Peláez. 2da ed. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- . *El héroe galopante: Comedia en un acto y en prosa*. 1921. [Hato Rey, P.R.]: Skuld Publishers, n.d.
- . *Obras completas, volumen 1: Meditaciones acres*. Ed. Servando Montaña Peláez. San Juan, P.R.: Instituto de Cultura Puertorriqueña; Jayuya, P.R.: Círculo Canaliano, Inc.; San Juan, P.R.: Ediciones Puerto, 1992.
- . *Paliques*. 1915. Barcelona: Artual, S.L., 1993.
- Capetillo, Luisa. *Amor y anarquía: Los escritos de Luisa Capetillo*. Ed. Julio Ramos. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1992.
- Darío, Rubén. "La canción de los pinos." *El canto errante*. 1907. *Rubén Darío esencial*. Ed. Arturo Ramoneda. Esenciales Taurus. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. 429-31.

- Escudero Valentín, Rogelio. *Literatura y periodismo en la obra de Nemesio Canales*. San Juan, P.R.: Editorial Sin Nombre, 1988.
- Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press, 1993.
- Gelpi, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Irizarry, Estelle. *Enrique A. Laguerre*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Kern, Louis J. "Stamping Out the 'Brutality of the He': Sexual Ideology and the Masculine Ideal in the Literature of Victorian Sex Radicals." *American Transcendental Quarterly* 5.3 (1991): 225-39.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. 1989. Trad. Amaia Bárcena. Feminismos. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Login Jrade, Cathy. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Machado, Manuel. *Poesías completas*. Ed. Antonio Fernández Ferrer. Sevilla: Renacimiento, 1993.
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- , ed. *La mujer y el espacio público: El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.
- Montaña Peláez, Servando. *Imagen de Canales*. Jayuya, P.R.: Círculo Canaliano, 1986.
- , *Nemesio Canales: Lenguaje y situación*. Río Piedras, P.R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1973.
- Ortiz, Julia Cristina. "Parejas felices: Canales y la contralectura de las felices parejas: Mujer matrimonio y marginalidad." *Cupey: Revista de la Universidad Metropolitana*. 8 (1991): 101-06.
- Quiñones, Samuel R., *Nemesio R. Canales, el humorista de Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Publicaciones del Senado de Puerto Rico, 1961.
- Ramos, Julio. "Cronología mínima de Capetillo." *Amor y anarquía*. 65-6. Ediciones de la Torre; Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Rivera de Alvarez, Josefina. *Diccionario de la literatura puertorriqueña*. México: Ediciones de la Torre; Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Robb, George. "The Way of All Flesh: Degeneration, Eugenics, and the Gospel of Free Love." *Journal of the History of Sexuality* 6.4 (1996): 589-603.
- Sánchez González, Lisa. "Luisa Capetillo: An Anarcho-Feminist Pionera in the Mainland/Puerto Rican Narrative/Political Transition." *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage, Vol. II*. Eds. Erlinda Gonzales-Berry and Chuck Tatum. Houston, Arte Público Press, 1996. 148-67.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Sears, Hal D. *The Sex Radicals: Free Love in High Victorian America*. Lawrence: The Regents Press of Kansas, 1977.
- Spurlock, John C. *Free Love: Marriage and Middle-Class Radicalism in America, 1825-1860*. New York: New York University Press, 1988.
- Tolstoy, Leo. *The Fruits of Culture: A Comedy in Four Acts. Redemption and Two Other Plays*. New York: Boni and Liveright, Inc., 1919. 145-245
- Valle Ferrer, Norma. *Luisa Capetillo: Historia de una mujer proscrita*. N.p.: Editorial Cultural, 1990.

- Vega, Ana Lydia. *Buscando a Lolo y otros delirios generacionales*. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. 1844. Ed. David T. Gies. Madrid: Editorial Castalia, S. A., 1994.