

Sor Juana Inés de la Cruz: Una naturaleza de dominio

Debra Maury
Department of Spanish and Portuguese

Juana Ramírez de Asbaje nació en 1651, hija ilegítima de una criolla y un militar español. Tener hijos fuera del matrimonio no era cosa muy rara en el virreinato americano del siglo XVII; sin embargo, requería muy gran espíritu independiente por parte de la mujer. Como Georgina Sabat de Rivers ha observado, "era necesario estar dotada de un carácter fuerte y voluntarioso capaz de mantenerse firme ante la sociedad de su tiempo" (275). Es fácil creer que de su madre la hija Juana heredó esta característica.

No obstante, la mujer joven de esta época todavía se encontraba obligada a decidir entre dos alternativas para conformarse a la sociedad: o casarse o hacerse monja. Casarse significaba una subyugación total y una vida social muy activa, alternativa muy poco atractiva a Juana. Ella anhelaba estar sola con sus libros y sus estudios; así que eligió la opción menos mala, la de entrar en el convento. Sin embargo, esta selección en fin no le ofreció la vida que hubiera deseado. Se quejaba de la falta de soledad y la limitada independencia que tenía en el convento, pero casarse hubiera sido peor. Este dilema de tener que elegir una de dos opciones que eran casi igualmente no apetecibles, sin otra alternativa, figura frecuentemente como tema en los poemas que escribió. Abundan los pareos paradójicos de *ultimata* en sus obras. Este tema no está limitado a meros estudios poéticos sobre el amor neo-platónico; tampoco es un simple ejercicio de juegos conceptistas. En el caso de la "Décima Musa", es un toque personal que distingue sus obras y les presta ese rasgo distintivo que sólo se puede describir como sorjuanesco.

Rápidamente creció la fama de Sor Juana en la corte virreinal y entre los poderes eclesiásticos por sus habilidades letradas y literarias. Algunos la aplaudían y otros la criticaban o le tenían envidia. A pesar de ser prodigiosa, Sor Juana padeció de esta popularidad. Según Marie-Cecile Benassy-Berling, ser la "Décima Musa" le "resultaba más una esclavitud que un privilegio" (80). Sor Juana no cobraba lo que obviamente le importaba tanto: dominio sobre su propia vida y su propia obra.

La poeta afirma en *La respuesta a Sor Filotea de la Cruz* que solamente escribía a la fuerza. Tampoco podía dirigir la publicación

de sus obras, circunstancia que dio lugar a *La respuesta* para responder a la publicación de su *Carta atenagórica*. El tono confesional, a la vez humorístico y cariñoso, de *La respuesta* confirma su lugar favorecido entre los grandes eclesiásticos; de modo que la existencia de tal carta, hasta cierto punto, es una indicación del albedrío sorjuanesco. Defiende su propia naturaleza al defender su derecho de estudiar. Justificando su "inclinación a las letras" insiste en que Dios la hizo así (830). También refuta la acusación de soberbia, sosteniendo que solamente quiere ignorar menos y comprender mejor la Sagrada Escritura. En cuanto a sus versos, afirma que, "yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros," algo que hizo "con positiva repugnancia" (829). Asegura que "el escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena" (829-30). El objeto de esta dicha "repugnancia" es el verse obligada a escribir, quitándole a ella todo imperio sobre su propia obra. No tener esta autonomía—tener que escribir a la orden y ver sus escrituras publicadas sin poderlas encaminar ella misma, y luego sufrir la reprimenda y la crítica—sí le habrá sido injusto y por lo tanto repugnante a una escritora de tanto talento natural.

Se observan en la poesía de Sor Juana muchos vestigios de esta fuerte voluntad y el deseo de no dejarse sacrificar el mando. La contraposición de dos alternativas absolutas ya mencionada provoca esta actitud dominadora, prestándole a su temática poética un giro paradójico expresado con un lirismo que va más allá de la mera técnica conceptista. Uno de sus temas preferidos de la poesía amorosa es el de la lucha entre la razón y el amor. En las redondillas "En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor" (102), aparece el conflicto entre el poder irracional del amor yuxtapuesto con la lógica de la razón. Están en conflicto los poderosos sentimientos del amor y el deseo de controlar sus efectos "irracionales":

siento un anhelo tirano
por la ocasión a que aspiro,
y cuando cerca la miro
yo misma aparto la mano.

Describe el "anhelo" amoroso en términos de tirano. Este adjetivo implica un mando cruel, la imposición de una voluntad ajena. Pero al acercarse al amor y mirarlo bien, es ella misma quien dirige la situación por apartar la mano.

Otro caso del tema del conflicto amoroso se encuentra en el soneto "Que da medio para amar sin mucha pena" (149). En el primer cuarteto la enamorada, ya víctima de los *ultima* paradójicos,

lucha contra los efectos contradictorios del amor:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte

En el segundo cuarteto se inclina a dividir sus sentimientos en dos partes, una para aborrecer al amante y otra para amarlo. Pero en el último terceto hace falta el compromiso que posibilitaría el amor:

y quien da la mitad, no quiera el todo;
y cuando me la estás allá haciendo,
sabe que estoy haciendo la desecha.

La solución del dilema que encuentra la enamorada gira en torno al significado de la palabra final, "desecha." El significado más relacionado con el penúltimo verso ("me la estás allá haciendo") sería *disímulo, precaución*; pero según las observaciones de José Durand, no hay que descontar otro significado que la dilogía conceptista ofrecería, el de *salida, escape*. El empleo de esta aceptación de "desecha" ya se ha documentado en la obra poética de Sor Juana (Durand 96). ¿Disimularía la voz poética típica de la Décima Musa el conocimiento de una traición o de un engaño? Hay que decir que no. Si tenemos en cuenta la fuerte voluntad y el deseo de verse dueña, sobre todo en estos dilemas amorosos paradójicos, la enamorada no disimularía ni el engaño ni la traición. A lo mejor optaría por negar al amante y por consiguiente el amor; en todo caso saldría vencedora ella.

En un soneto filosófico-moral que "Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte" (136), la poeta lamenta el "solo estado que ha de ser toda la vida". Insiste en la necesidad de aventurarse y correr riesgos en la vida:

Si los riesgos del mar considerara,
ninguno se embarcara; si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera
ni al bravo toro osado provocara.

En el segundo cuarteto la figura del jinete simboliza el que se atreve:

Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.

Vemos aquí que se temple el atrevimiento con la razón y la prudencia, simbolizadas por la mano discreta que logra enfrenar la fiera. Hay un

deseo de balance, de no necesitar elegir entre extremos. En los tercetos compara este atrevimiento con la figura de uno que intenta guiar el carro de Apolo:

Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida

mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara solo
estado que ha de ser toda la vida.

Al establecer la balance de la mano "atrevida" pero "discreta", tal conductor se convierte en dueño. No está restringido por los absolutos. El talento del mando, simbolizado aquí por el emblema de la mano que coge las riendas, queda afirmado como la única manera de escaparse de un destino ya predeterminado por una sola decisión. Este era un asunto obviamente personal a Sor Juan Inés de la Cruz. Refleja su espíritu aventurero y su entusiasmo intelectual, frustrados por ser limitados a una existencia pobre en alternativas. Como "La respuesta" este poema tiene matices autodefensivos.

Pedro Salinas ha dicho que "Sor Juana no nos interesa por lo que fue, por lo que hizo, sino por lo que quiso ser, por lo que podía haber hecho" (Benassy-Berling 90). Desafortunadamente, la propia vida de la "Décima Musa" no le presentó ocasiones para ensayar y comprobar las posibilidades ilimitadas que su espíritu de dominio le prometía.

OBRAS CITADAS

- Benassy-Berling, Marie-Cecile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1983.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. 6a ed. México: Editorial Porrúa, 1985.
- Durand, José. "Un soneto conceptista de Sor Juana." *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*. New York: CEDES, 1989.
- Sabat de Rivers, Georgina. *Epoca Colonial*. Tomo I de *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

Entrando en el laberinto: Introducción a Enrique Labrador Ruiz y la novela de la dialéctica personal

Oscar Montero López
Department of Spanish and Portuguese

Para el estudioso o el simple lector interesado en la literatura cubana, resulta un problema saber dónde ubicar *El laberinto de sí mismo* (1933) de Enrique Labrador Ruiz. No corresponde la obra a ningún esquema típico de la novela hispanoamericana de la época, y menos a cualquier patrón establecido para la narrativa del momento en Cuba. Como algo casi completamente imprevisto, esta primera novela gaseiforme de Labrador aparece en un momento en que el regionalismo o mundonovismo impera en la América de habla hispana; desde *Don Segundo Sombra* en el sur hasta *La vorágine* y *Doña Bárbara* en el norte. Todas éstas muestran rasgos vanguardistas, pero se puede decir que la novela escrita en la América hispana durante los 20's y 30's no llega a compartir plenamente el carácter radical de las innovaciones logradas en los géneros de la poesía y la cuentística por autores americanos en el mismo momento.

La situación en la Cuba del momento está aún más arraigada al realismo, ya que los novelistas que preceden a Labrador tienen una señalada preferencia por el tema social. Entre los narradores cubanos más destacados del momento se encuentra a Carlos Loveira, autor de *Los ciegos* (1923), obra basada en el modelo de Balzac; Enrique Serpa, autor de *Contrabando* (1938), obra naturalista que relata la vida de unos traficantes de licor durante los años de la prohibición en Estados Unidos; y Luis Felipe Rodríguez, quien escribió *La conjura de la ciénaga* (1924), novela regionalista sobre la vida del güajiro. *¡Ecue-Yamba-O!* (1933), la primera novela de Alejo Carpentier, emplea algunas técnicas vanguardistas como la ruptura del tiempo y el cambio de la voz, pero sigue siendo ante todo la relación de los eventos de una vida, elemento central de la novela tradicional. Optaron los novelistas cubanos de esta época por un tema social antes que por un tema estilístico o psicológico; más interés en innovaciones técnicas demuestran los cuentos de Lino Novás Calvo, gran admirador de Hemingway y de Faulkner.

Colocar a la novela gaseiforme de Labrador entre tanta producción literaria dedicada al empeño de criticar vicios de la

sociedad o a la búsqueda de lo más autóctono del carácter nacional resulta entonces casi imposible. *El laberinto de sí mismo* sobresale entre otras obras de su género escritas en la misma época precisamente porque no parece tener un determinado lugar geográfico. Labrador decide ubicarla dentro de una región del tiempo, y no del espacio; los límites de dicha región corresponden a los parámetros de la conciencia de su personaje central. Para llevar a cabo esta innovación técnica el autor toma varios elementos prestados de los grandes renovadores estilísticos europeos y norteamericanos, cuyos logros le sirven de modelo. *El laberinto de sí mismo* le debe mucho a la literatura universal contemporánea, pero además representa un avance conceptual de por sí. Basándose en la idea de una definición del ser a través de la exploración de la trayectoria de su pensar—idea ya esbozada por Joyce, Mann y Faulkner—la obra del autor cubano se destaca por la técnica con que se desarrolla su personaje único y anónimo: el diálogo intrapersonal. Por esto se puede calificar a *El laberinto de sí mismo* como novela de la dialéctica personal.

Hasta cierto punto, la naturaleza de esta obra queda definida por su título; laberinto de sí mismo, pues así se indica la ausencia de un punto final articulado en este itinerario del protagonista por los recovecos de su propia personalidad. Empleando otra metáfora Labrador clasifica a esta novela suya como gaseiforme, término que usa para describir todos los componentes de una trilogía que también incluye *Cresival* (1936) y *Anteo* (1941). Encontramos una explicación quizás limitada del significado de gaseiforme para el escritor en el prólogo de *Cresival*:

...Pues bien se trata de la novela gaseiforme, de la novela que se halla en estado de gas, de un gas de novela o como la sutileza espiritual de los mayores quiera llamar *Laberinto*, novela gaseiforme, esqueleto de novela, elíptica del asunto. (v)

Rita Molinero trata de aclarar el asunto al decir que:

...estas novelas no surgen sin propósito definido, sin mucha reflexión, como meros experimentos literarios; por lo contrario, encontramos el intento de una proyección literaria definida y consciente, la búsqueda de una nueva fórmula expresiva, producto de una meditación profunda. (14)

O sea, la aparente falta de forma de las novelas gaseiformes, su estado no condensado siguiendo la metáfora labradoriana, es en realidad un modo muy eficaz de esforzar cierta colaboración por parte del lector,

como indica Isabel García Llorente:

...en estos libros se amplía la idea de creación literaria: se requiere a un lector, a una mente que complete el libro, que mueva el esqueleto novelístico, pues en tanto no exista esa mente el libro permanecerá sin acabar. El lector tiene que participar, tiene que, en las medidas de sus posibilidades, dar forma al hecho novelístico en que participa y entonces "será tan autor de la obra como yo" dice nuestro autor. (42)

De tal manera Labrador se asegura de que quien lea su novela esté incluido en la jornada espiritual de su personaje, la calidad de la cual él sugiere al referirse a sus tres novelas mencionadas como *triagonía* en el prólogo a *Anteo*. Molinero elabora su interpretación personal del neologismo de la siguiente forma:

...lo que nos quiere presentar Labrador es la agonía de tres personajes víctimas de sus respectivas frustraciones. Las tres novelas son como tres lados de un mismo triángulo, tres experiencias de una misma humanidad doliente. . . (15)

El primer lado trazado de este triángulo rectángulo armoniza, de modo curioso, las dos metáforas de gaseiforme y laberinto porque ambos conceptos indican estados diferentes de no-concretización; literalmente en el caso del gas, y de manera abstracta al nombrar un laberinto, estructura carente de un destino o punto final que sea concretamente distinguible. Es la tarea del lector condensar ese gas, atravesar ese laberinto de sí mismo con el protagonista. Al autor de la *triagonía* le atraen muy poco los quehaceres de los escritores mundonovistas:

Labrador Ruiz, pues, comienza en el año 1933 una obra narrativa en donde se hacen patentes las preocupaciones del ser humano del siglo XX, aunque indudablemente pone mayor énfasis en las de carácter psicoanalítico y metafísico que en las sociales. (Labrador Ruiz vii)

Es más, la rareza de su producción y la crítica negativa que recibió inicialmente parece haberle enfadado algo al autor, quien se defendió de sus detractores diciendo que:

Cuando escribí la *triagonía* nunca concebí esa obra como criollista, de características amelcochadas. Surgió como intento de condensar la angustia que se trenzaba alrededor

de los hombres de mi tiempo. (vii)

Salvador Bueno califica a esta reyerta entre novelas y críticos así:

Por ello también queda aclarado que la temática vernácula, en esta etapa de las novelas gaseiformes, la desdeña simplemente. No niega que pueda haber belleza en el arte nativista, pero frente a ese arte construye una obra sin marco ni contorno, obra desasida que no abandona el reclutamiento de sus personajes en la circunstancia cubana, aunque no les imparte un membrete, ni unos trajes típicos, ni unas modalidades de éste o aquel lugar: sin empotrarles en un paisaje de fondo agreste. (vii)

El sitio decorosamente pintado y los personajes cuidadosamente descritos se ven reemplazados y de cierto modo reunidos en *El laberinto de sí mismo* por el protagonista no identificado. Nunca conocemos su nombre. Sólo tenemos en el puño un nudo de detalles que dan alguna idea de quién es. Sabemos que es escritor, bibliófilo, amante del arte y que no ha tenido éxito ejerciendo su profesión, una serie de datos que Labrador nos ofrece a través de un portavoz completamente insólito. Quienes nos dan esta información borrosa son tres lápices que habitan el escritorio del protagonista:

Tres lápices que tuvieron una historia puestos de acuerdo un día se negaron a continuar trabajando. Amanecieron con la piel de los desangrados, con el grafito y la plombagina exangües, con un falso temblor en las entrañas...

— Conque ni un golpe más, compañeros ¿eh?

— ¡Ni un golpe más!

Y besando el anillo secreto de las grandes ceremonias, con un tacto de codos imperceptibles se marcharon a la holganza de la murmuración, esa pasividad virulenta hecha de ásperas ideas y de verdades que jamás se sospecharon.

— ¿A que no sabe usted, querido, a qué me ha dedicado últimamente el dueño?

— Será imposible...

— A cazar ideas. El dueño tiene aficiones cinegéticas y en el bosque de las letras ha cobrado alguna buena pieza de vez en cuando. Es admirable. Les hace la puntería desde cualquier parte, abate con precisión y luego les echa el galgo... Más tarde desolla su presa y cuando llega a casa ya es otra cosa. Engaña hasta a su propia musa.

— ¡Qué vergüenza! (14-15)

Después, los dos primeros se lanzan en una diatriba en contra de su amo acusándolo de ser demasiado exigente y mal agradecido con ellos, lo cual requiere la intervención del tercer lápiz para defenderlo:

En esto, el tercer lápiz, el que tenía la goma desvanecida y era estoico, dijo:

— Habláis bien y habláis mal. Oigo vuestros discursos y quiero dar una pauta. Cierto que vemos a nuestro amo en esos manejos, pero, después de todo, como decís, cofrades, ¿el mérito de la tierra no es una repetición de los méritos de la tierra? . . .

— Pero tú no eres el que borras?

— Sí. Yo soy el ordenanza de las notas secretas y el que borra de vez en cuando.

— Cómo?

— El que borra casi siempre . . .

— Entonces convengamos en que no tiene mucha importancia tu quehacer.

— Sin embargo en nombre de esa pequeñez yo pido perdón para él.

— Con qué derecho?

— Con el parecer de que lo censurado carece de gravedad.

— ¡Mientes!

— ¡Mientes a sabiendas!

— Es más; existe una virtud.

— Jeh . . .

— Sí; una virtud.

— ¿Dónde?

— Mirad, el amo no publica . . .

— No, queridos, no publica. . . Escritor pobre, sin amigos políticos, sin prebendas políticas, sin negocios políticos, sin nada político en su vida, escribe y guarda.
(17-18)

Tenemos entonces un protagonista escritor que no ha sido publicado y al creador de dicho personaje quien describe esta situación como virtuosa. El autor nos sugiere que quizás la posibilidad de ver su nombre adornando la cubierta de un volumen no sea lo más importante para un autor sino casi incidental si es que tiene que sacrificar su arte para lograrlo. Mucho más imprescindible para el escritor serio es el análisis de las emociones—las propias y las de los demás—según Labrador.

Podemos caracterizar a *El laberinto de sí mismo* como un

riguroso esfuerzo por parte del protagonista, del autor y también del lector cómplice para hallar la identidad personal del primero a través de una minuciosa aunque fragmentada relación de su vida interior. No se busca alguna identidad colectiva en este primer volumen de la *triagonía* labradoriana, en contraste con las grandes novelas mundonovistas continentales sudamericanas de los años veinte. Sin embargo, se percibe claramente la deuda de Labrador a James Joyce y Thomas Mann. El cubano emplea la técnica *stream-of-consciousness* como lo hace el novelista irlandés en el *Retrato del artista adolescente*. También medita sobre la posición del escritor ante la sociedad del mismo modo en que lo hace el insigne escritor alemán. Empero, Labrador difiere de Joyce en cuanto a su forma de desarrollar al personaje no definido; el Stephen Dedalus que nos revela una lectura del *Retrato* queda dibujado por un narrador omnisciente quien conoce entrañablemente toda la trama interior del joven artista. De manera parecida, el anónimo de Labrador se distancia de Gustave Aschenbach o Tonio Kröger por estar aún menos involucrado en el mundo que lo rodea. El protagonista de *Laberinto* no sólo está más ensimismado que sus precursores europeos, sino que mueve el diálogo del exterior al interior, creando varios *alter-egos* quienes aparecen y desaparecen de la novela. No podemos estar completamente seguros si existen fuera de la imaginación del protagonista o no, porque la función principal que tienen es la de continuar el susodicho diálogo. En efecto, todo *El laberinto de sí mismo* es una serie de fragmentos de discusiones donde entran en conflicto polos opuestos de una contienda de carácter espiritual y no puramente intelectual. El protagonista busca razones para la existencia del dolor, del amor, y del fracaso; pero ni las encuentra ni logra aprender cómo eliminar la presencia de todas estas fuerzas en su vida.

El laberinto de sí mismo es, en última instancia, una novela en la que el autor trata de captar la angustia experimentada por su protagonista. Para efectuar este inventario de una vida interior se acude al uso de la repetición y del *leitmotiv*. La novela se divide en tres partes, tituladas *Un tiempo...*, *Otro tiempo...* y *Después*. Cada una de estas tres secciones está además dividida en capítulos no-titulados, los cuales tienen todos un debate o meditación particular. Entre los temas debatidos son el amor, el sexo, la creatividad y el éxito. Insinuado entre capítulo y capítulo se encuentra el tema del arte, con la presencia de Beethoven y de Shakespeare notándose enfáticamente. Han sido estas dos figuras máximas del arte occidental particularmente interesantes para el protagonista por haberle enseñado la naturaleza de lo bello. Aún ellos aparecen como parte de un debate, sin embargo. El capítulo

que se sitúa entre las páginas 45 y 53 comienza con el recuerdo del día en que alguien compra una radio en la casa del protagonista durante su niñez. Esto lo alarma porque representa una intrusión del mundo exterior y sus distracciones. El episodio termina con el niño emocionándose enormemente al oír a su padre tocar una pieza de Beethoven en el clavicordio. Después, en el primer capítulo de *Otro tiempo...* el protagonista busca en su entorno físico una respuesta a la pregunta ¿cómo seguir escribiendo? y el autor incluye en la narración cartas al jefe de una casa editorial, la última de las cuales declara que el libro nunca se escribirá. La mayoría de los diálogos son, de todos modos, con el alter-ego Luciano Laurell, el que no come y que es realmente símbolo de lo que el protagonista aspira a ser: todo espíritu, todo intelecto. Laurell tiene su propio alter-ego, el mago Mahomed Boranquín, quien posee el don del vuelo y a quien sus carteles de promoción describen como "El hombre que juega con el dolor y con la muerte." Al final de la obra el protagonista anónimo muere y el tercer lápiz nos anuncia que Laurell ha publicado los versos que áquel dejó, pero bajo su propio nombre.

El laberinto de la *triagonía* labradoriana, esa novela que prefigura las dos que la siguen, es entonces complejísimo en cuanto a los detalles que lo pueblan, pero se puede comparar estructuralmente con un poema que se divide en tres estrofas de varios versos, cada uno de los cuales encierra un diálogo o dialéctica que trata de resolver un problema que plantea el autor a través de su protagonista. Cada problema es de aspecto personal; Labrador rechaza cualquier preocupación política. ¿Será éste su comentario velado sobre la sociedad cubana de su época? *El laberinto de sí mismo* se publica en 1933, año de la derrota de Machado por el Directorio y, en última instancia, por Fulgencio Batista. Quizás el ensimismamiento fue la única respuesta que el autor pudo forjar ante la mezquindad y crueldad de los tiempos.

OBRAS CITADAS

- García Llorente, Isabel. "Preocupación estética de Enrique Labrador Ruiz." *Homenaje a Enrique Labrador Ruiz: textos críticos sobre su obra*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.
- Labrador Ruiz, Enrique. *El laberinto de sí mismo*. Prol. Elio Alba-Buffill. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983.
- Lazo, Raimundo. *La literatura cubana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Lucero, Vol. 1, Spring 1990

- Molinero, Rita. *La narrativa de Enrique Labrador Ruiz*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1977.
- Remos, Juan J. *Proceso histórico de las letras cubanas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1958.
- Sánchez, Reinaldo, ed. *Homenaje a Enrique Labrador Ruiz*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1979.
- Souza, Raymond D. *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition*. Columbia: University of Missouri Press, 1976.