UMBRALES Y PERSPECTIVAS

[LIMINAE ET PERSPECTIVAE.
DISSERTIONES CRITICAE
DE LITTERIS LATINOAMERICANIS.]

UMBRALES Y PERSPECTIVAS
ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA

AUCTOR MAGISTER CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Sub cura magistrorum EVA GUERRERO GUERRERO, ex Unversitate Salmantica, et PEDRO JOSÉ ORTEGA, sodalis Instituti Studiorum Rei Publicae Dominicanae ex Universitatem Urbanam Novi Eboraci (CUNY DSI).

Prologus a JOSÉ BALZA

SALMANTICAE
Ex Typographia Nueva Graficesa

Ediciones Universidad
Salamanca

RELECTIONES SALMANTICENSES
2

© De esta edición: Ediciones Universidad de Salamanca.
© De los textos: sus autores.

1.ª edición: diciembre, 2025

ISBN: 978-84-1091-154-3 (impreso)
ISBN: 978-84-1091-155-0 (pdf)
Depósito Legal: S. 459-2025

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n - E-37002 Salamanca (España)
www.eusal.es - eus@usal.es

Hecho en la Unión Europea / Made in the EU

Fotografía y diseño de cubierta: Intergraf

Motivo de cubierta: Interior del Palacio de Anaya,
Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca

Maquetación: Intergraf

Impresión y encuadernación: Nueva Graficesa

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca

♣

CEP. Servicio de Bibliotecas

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, autora

Umbrales y perspectivas : ensayos críticos sobre literatura latinoamericana /
Carmen Ruiz Barrionuevo ; edición a cargo de Eva Guerrero Guerrero y
Pedro José Ortega ; prólogo de José Balza.— Salamanca :
Ediciones Universidad de Salamanca, [2025]

448 páginas. —(Relectiones Salmanticenses ; 2)

DL S 459-2025. —ISBN 978-84-1091-154-3 (impreso).

—ISBN: 978-84-1091-155-0 (PDF).— DOI: http://doi.org/10.14.201/ORS0002

1. Literatura latinoamericana-Historia y crítica. I. Guerrero Guerrero, Eva, editor.
II. Ortega, Pedro José, editor. III. Balza, José, 1939- autor de contenido
textual suplementario.

821.134.2(7/8).09

821.134.3(81).09

Índice

Presentación
Eva Guerrero Guerrero y Pedro José Ortega 9

Curriculum vitae 19

Prólogo
José Balza 73

I

Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia 85
Juan Germán Roscio y el pensamiento antiliberal 101
Perfección y desvelo de la poesía de Ana Enriqueta Terán 123
Percusión de José Balza, un itinerario de la memoria 133
Los relatos de Ednodio Quintero: el edificio de la ficción 143
La escritura de Silda Cordoliani en el crisol de la obsidiana 169

II

El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima 187
Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima 209
La poeta como lectora, cultura y mundo exterior en la obra de Fina García Marruz 225
Música y ritmo en la poesía de Gastón Baquero: «La música de este vocablo extraño 247
Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera .. 265

III

Educación, libros y lectura en el siglo XVIII 283
Aurora Cáceres (Evangelina), entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista 305
La «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo 325
César Vallejo en el mundo moderno 341

La invención del personaje en los relatos de Juan Carlos Onetti ... 357
La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar* ... 367
Cinco visiones con Gonzalo Rojas ... 381
La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor y la destrucción ... 397
Reescritura e invención en las «Canciones» de Carlos Germán Belli ... 415
Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi ... 429

Presentación

Maestro es quien enseña con el ejemplo una manera de tratar con las cosas. Un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo.

Jorge Luis Borges[1]

La cita que precede a esta breve presentación, palabras que Jorge Luis Borges usó para referirse a Pedro Henríquez Ureña en el prólogo de su *Obra crítica*, nos introduce en una trayectoria y en un «hacer» docente e investigador que, sin duda, puede aplicarse a la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo. Su ejercicio crítico y amplia producción intelectual surtieron siempre su dilatada vida académica, que se inició en la Universidad de Salamanca, pasó por la Universidad de La Laguna en la que dejó su impronta, y retornó de manera definitiva a su *alma mater* en 1988, donde ha sido catedrática hasta su jubilación en 2018.

Su vuelta a Salamanca supuso un cambio radical, un nuevo modo de acercarse a la realidad literaria hispanoamericana que, hasta ese entonces, aún se encontraba prácticamente asimilada a la literatura española, debido a la escasez de verdaderos especialistas. Esto abrió una brecha para que su amplia visión sobre este campo de estudios se plasmara en una variedad de cursos, seminarios y coloquios literarios que antes de ese tiempo no existían o apenas comenzaban a despertar interés.

Pero para llenar el vacío de contacto entre estos dos universos de la crítica literaria, el europeo y el hispanoamericano, era necesario redescubrir la historia marcada por un pasado colonialista y neocolonial, activar las fibras íntimas de lo que otros invisibilizaron o elidieron, e investigar de nuevo desde Europa para destruir prejuicios y sofismas. Era inmenso el desafío que la profesora Ruiz Barrionuevo tomaba en sus manos: había que enseñarlo todo porque todo estaba prácticamente por hacer. De ahí que la fuerza de su

actitud laboriosa y el amor con que su empeño se manifiesta la convirtieran en una de las principales representantes de la crítica literaria hispanoamericana. La antología que el lector tiene en sus manos es el reflejo de esta pasión que nos impone diariamente el ideal de ese maestro que Borges describió.

Si el escritor argentino hablaba de «una manera de tratar con las cosas», la pasión y dedicación que Carmen Ruiz Barrionuevo ha puesto en su larga obra es sin duda reseñable, en un momento en el que –es importante recordarlo– la mujer enfrentaba más problemas y tenía que demostrar doble valía para ser reconocida en una universidad claramente patriarcal y, en la generalidad de los casos, machista. Y esta materia, en particular, no constaba entre las especializadas ni en la de Salamanca ni en muchas otras universidades europeas, sino que formaba parte del área dedicada a la literatura española; y aun cuando esto sigue siendo así en muchas universidades españolas, comienza a romperse la muralla endogámica de la exclusión y el espacio de la mujer en la academia es cada vez más activo e influyente.

Resulta complicado recorrer la trayectoria profesional de Carmen Ruiz Barrionuevo, y no es nuestra intención hacerlo. Solo podemos decir que su obra se ha mantenido infatigable a lo largo de muchas décadas y su dedicación a todas las áreas que conlleva la actividad académica ha sido siempre encomiable. La amplitud de su producción escrita comprende más de 200 artículos publicados, su labor se extiende a más del medio centenar de tesis, que cubren las más amplias temáticas, y su entereza por la investigación se aprecia en el cumplimiento de todos los sexenios que conllevan sus casi cincuenta años en dos universidades. Todo esto acompañado de su intenso activismo y labor difusora del conocimiento. La Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre, que se debe a su concepción, a su impulso profesional y a la prestancia de su nombre en el campo de las letras, es un ejemplo vivo de su legado. La dirigió desde 1994 hasta su jubilación en 2018.

Dicha cátedra, fundada en 1993, bajo el impulso del escritor José Balza, estuvo bajo su dirección hasta 2018, momento de su jubilación. En ella se han dado a conocer a los más importantes escritores venezolanos a través de cursos, espacios de diálogo, mesas de trabajo para impulsar

proyectos académicos y encuentros anuales de escritores que confirman el enraizamiento del estudio y la investigación de la literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. A raíz de la energía renovadora de esta instancia se escriben ensayos, tesis de gran calado, y se produce un gran conocimiento de esa fructífera literatura.

En un momento en el que la vida académica e investigadora se instrumentaliza cada vez más, pues se da más valor a la cantidad que a la calidad, los profesores que iniciaron su carrera docente en los años setenta no podían centrar su atención en la contabilidad de su producción intelectual y docente –para nutrir de información gráficas que en muchos casos empobrecen el sistema universitario de hoy–, ya que todo estaba por construir y lo verdaderamente importante era precisamente eso: ampliar el campo de la disciplina, crear nuevas fuentes de contacto, abrir camino a una literatura que carecía de estudio, descubrir lo que Pedro Henríquez Ureña llamó con tanto acierto «las corrientes literarias». En fin, estos profesores no podían permitirse el lujo –o no lo consideraban como tal– de dedicarse a una franja excesivamente delimitada de su campo de investigación.

Esta antología, como ejemplo, contiene el ensayo «Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia» en el que Ruiz Barrionuevo examina en detalle las diferencias ideológicas y políticas entre uno de sus poetas más estudiados, el venezolano José Antonio Ramos Sucre y el argentino Leopoldo Lugones. Estas son la inclinación sumisa de este a las ideas del alemán Friedrich Nietzsche, el advenimiento del superhombre, el rechazo a la compasión, al perdón; su biologismo mecanicista, nos recuerda Ruiz Barrionuevo, amparado en las tesis de Herbert Spencer, y al ideal de democracia destinada a erradicar la «desigualdad artificial». Puede interpretarse que nuestra autora, al destacar los valores e ideales de Ramos Sucre, establece también su propio canon social, su propia estética de la política, aprovechando la crítica literaria, no de forma artificial, para establecer un puente entre la realidad social que observa y sus propias convicciones éticas y morales.

Puede advertirse en Ruiz Barrionuevo que la literatura y, muy especialmente, la crítica literaria no viene desprovista de contexto y reflexión política. Su escrito «Juan Germán Roscio y el pensamiento antiliberal» revela esta actitud

integradora de sus concepciones estético-literarias y sociopolíticas. En este ensayo apela al ideario emancipador de los territorios de América sustentado por el político y pensador, al amparo de Simón Bolívar, su lucha en contra de «la monarquía absoluta, el fanatismo religioso y los privilegios feudales». Ruiz Barrionuevo se dirige a estos elementos sin descuidar el dramático aspecto biográfico que lo llevó a retractarse de su simpatía hacia el absolutismo hasta desdoblarse en pensador libertario y artífice de la constitución venezolana de 1811.

Otros temas regentes en esta antología de ensayos de Carmen Ruiz Barrionuevo son el clasicismo y el modernismo, que encontramos en su texto «Perfección y desvelo de la poesía de Ana Enriqueta Terán»; en la relación entre historia, memoria y formas estéticas, como en los ensayos «José Balza, un itinerario de la memoria», «El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima» y en «La poeta como lectora, cultura y mundo exterior en la obra de Fina García Marruz».

Podemos también advertir un sutil, pero efectivo, feminismo que le ha llevado a descubrir las obras de autoras como Ana Enriqueta Terán, Silda Cordoliani, Fina García Marruz o Aurora Cáceres, entre otras. Las líneas de Ruiz Barrionuevo atienden la particular sensibilidad femenina para explicar, observar la realidad o bien para deslizar su rechazo a una sociedad que aún privilegia la mirada masculina. Destaca así la sensualidad de una escena narrativa, el erotismo de un verso, la pasión por la lectura y el conocimiento, la personalidad, el carácter revolucionario de estas escritoras. Este último aspecto entre sus observaciones, el revolucionario, es directamente atendido en el ensayo «Aurora Cáceres (Evangelina), entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista».

Pero por ser sutil su feminismo no es ni moderado ni intelectualista. No, lo es porque busca la armonía entre rigor crítico y manifestación estética sin convertirse en vana expresión ideológica o panfletaria, destacando los rasgos singulares de esta belleza evidenciada gracias a la mirada, al relato, al verso de estas escritoras. Y se torna más directa y diáfana la preocupación de Ruiz Barrionuevo en cuanto a la superación social y política de la mujer en textos como «Educación, libros y lectura en el siglo XVIII», un escrito de

gran erudición en el que surge tanto este tema como el de la lectura y la educación que fue promovida en Francia y España en esta época.

La obra escrita y la dedicación de Carmen Ruiz Barrionuevo ejemplifican el esfuerzo por abarcarlo todo con ponderación y rigor de criterio, porque tuvo que construir y poner peldaños que otros subiríamos más tarde con una senda ya claramente trazada. No solo es reseñable su amplio currículo, sino la vastedad de temas que aborda, sus estrategias de estudio y su actitud universalista, hoy infrecuente debido a la exhaustiva especialización que suele reducir el horizonte de sentidos del profesor de nuestro tiempo y, como resultado, el de sus alumnos. Así encontramos, actualmente, que un profesor es especialista en una mínima porción de la disciplina que enseña, aspecto que puede conocer en su más absoluta totalidad, pero a cambio de descuidar el sentido universal que subyace en su recorrido histórico. Carmen Ruiz Barrionuevo, con todos los temas que abarcó su singladura, se contrapone a «los peligros de la especialización» que Pedro Henríquez Ureña cuestionó en la década de los veinte.

La obra de Ruiz Barrionuevo se interesa por ambas direcciones del abordaje crítico literario, universalismo y humanismo que hereda de pensadores como el crítico dominicano mencionado antes. De un lado resalta la atención que pone en temas como el modernismo o los procesos históricos que marcan la literatura hispanoamericana y el contacto entre las corrientes de ideas de esta región y las de Europa. Sobre el modernismo, sus textos *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*[2] y la *Antología de Rubén Darío* constatan la intersección entre lo general y lo particular, que aparecen reflejados en su estudio sobre el modernismo como macromovimiento epocal y literario y en su interpretación –con notas tan precisas como esclarecedoras– de los poemas antologados[3].

No muchos críticos se inclinaban a estudiar desde Europa aquel caudal literario que daba originalidad a la expresión hispanoamericana y a muchas de las producciones que disfrutaron de difusión editorial intercontinental. Las creaciones estéticas hispanoamericanas llegaban signadas muchas veces por los prejuicios que la Guerra Fría había dejado a su paso. Este fue especialmente el caso de la cubana –de la

que Carmen Ruiz Barrionuevo es especialista–, casi siempre marcada ideológicamente como «comprometida» con el socialismo o como «disidente». Como la mayoría de los países hispanoamericanos, también la venezolana se trasmitía bajo la sombra de esta profunda huella –a veces ideológica y otras de carácter socioeconómico– debido a las limitaciones sociales, editoriales y de difusión cultural implícitas en sus propios procesos de desarrollo político y cultural. Muchos de los críticos y especialistas nacían en estas mismas tierras y el contacto con Europa se daba, pero, indudablemente, a un ritmo más pausado y a través de medios más precarios que los acostumbrados en nuestro tiempo.

Podríamos afirmar que la fluida captación de lo particular y de lo universal propia de la crítica de Carmen Ruiz Barrionuevo justifica las numerosas veces que tuvo el honor de preparar la antología del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, entregado cada año a un escritor de un país de América Latina y el Caribe. La primera vez fue en 1992, con su selección de poemas de Gonzalo Rojas. Lo tituló *Cinco visiones* y aportó el estudio introductorio. En 1997 organizó y curó la colección *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía, 1948-1997*, de Álvaro Mutis. Dos de sus estudios cubanos y venezolanos introducen también obras publicadas en reconocimiento a los ganadores del emblemático premio español[4]. Nos referimos a la introducción a la obra de la poeta cubana Fina García Marruz, quien recibió el emblemático galardón en 2011, y el más recientemente otorgado, en 2018, al poeta venezolano Rafael Cadenas. A estos se añade una gran cantidad de estudios sobre ambas literaturas que han fructificado en las manos de nuestra autora, convirtiendo la literatura venezolana en una de las que más ha destacado entre las hispanas en los últimos 25 años como fruto de su laboriosidad perfeccionadora. Y estas son solo algunas menciones de rigor entre la numerosa cantidad de autores, poetas y narradores tratados por Ruiz Barrionuevo, como José Joaquín Fernández de Lizardi, José Martí, Julián del Casal, José Lezama Lima, José Antonio Ramos Sucre, José Balza, Ednodio Quintero, Manuel Mujica Lainez, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Octavio Paz, Juan Rulfo, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Pablo Palacio y muchos otros más.

Y si la literatura contemporánea se benefició de la entereza de Carmen Ruiz Barrionuevo, también otros temas han sabido atracar en su dedicación, conforme su experiencia docente lo ha venido requiriendo. Este es el caso de la literatura virreinal. Con su llegada a Salamanca, comenzó a tratarse con gran erudición dicha literatura. La hondura de sus reflexiones abrió un cauce de conocimiento que permanece en sus alumnos. Todo esto ocurría cuando apenas se consideraba una disciplina autónoma de la española y más aún ese período específico. Las investigaciones suyas a las que hay que recurrir para tener una mirada total (concienzuda) de la literatura hispanoamericana son variadas. Su rigurosa edición anotada de *El Periquillo Sarniento* (1997), antes que perder vigencia, ha sido uno de los estudios más exhaustivos para varias generaciones de estudiantes; es esencial para tener una clara comprensión de los conflictos reflejados en la narrativa colonial y los modos de burlar la Inquisición que el sistema colonial justificaba.

Las colaboraciones de Carmen Ruiz Barrionuevo en libros colectivos, artículos y ensayos publicados en revistas de crítica literaria constatan su pasión por estos temas, a la que hemos aludido. Y lo ha hecho todo sin pensar en «cuartiles» ni índices de impacto académico ni con el interés de situar sus investigaciones en los «lugares correctos» siguiendo el paso de un comportamiento que se ha vuelto costumbre.

Carmen Ruiz Barrionuevo ha hecho una firme carrera en los diversos campos del saber que su aguda intuición ha guiado en el prolífico, pero muchas veces ignorado, territorio de la literatura hispanoamericana que ella ha ayudado a crear. Sus contribuciones no solo han nutrido de viva reflexión un campo de investigación, pues su contacto humano también ha surtido, progresivamente, el vínculo entre instituciones de distintas partes del mundo en torno a un bien común y mayor: la crítica literaria. La Universidad de Salamanca ha sido la principal beneficiaria de sus acciones bienhechoras, pues sus contactos se han multiplicado al abrir las puertas a otras instancias académicas como la Universidad Central de Venezuela, la Universidad de La Habana, la Universidad Autónoma de Santo Domingo, La Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, y a los Estados Unidos a través del Instituto de Estudios Dominicanos de la City University of New York, que conoce y admira su obra.

La antología de ensayos que el lector tiene en sus manos es de esas que brillan por sí solas, no gracias al reconocimiento público que la farándula literaria y el esnobismo contemporáneo suelen celebrar. Aun así, advertimos que la exaltación merecida por esta honrosa autora de nuestro tiempo está por venir, además de los modestos homenajes de que ya ha disfrutado.

Pero un porvenir de homenajes luciría vacío sin la estrella mayor de su ejemplo, pues si hay algo que trasciende es justamente esto, y es mucho. Nos referimos a su rigor: rigor en la transmisión de ideas, en la corrección mentora de los trabajos que dirige, en el recorrido constante del crecimiento intelectual de sus alumnos, rigor en el estudio. Carmen Ruiz Barrionuevo es y será un pilar fundamental de la literatura hispanoamericana, pues responde a la premisa de Pedro Henríquez Ureña: «trabajar, definir, con ansia de perfección».

Eva Guerrero Guerrero
(Universidad de Salamanca)

Pedro José Ortega
(Dominican Studies Institute, CUNY DSI)

NOTAS

1 Prólogo a *Obra crítica* de Pedro Henríquez Ureña. *Cf*. Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, 2013. «La utopía de América», en *Obras completas*, vol. 7, 1921-1928, t. I, p. 128.

2 *Cf.* Carmen RUIZ BARRIONUEVO. Salamanca, 1991.

3 *Cf.* Rubén DARÍO. Colección Autores Literatura Universal, 1994, 3.ª ed. (1999).

4 *Cf. ¿De qué, silencio, eres tú silencio?*, ed. e introd. de Carmen Ruiz Barrionuevo. Selec. de Fina García Marruz, XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Madrid, Patrimonio Nacional, 2011, e Introducción: «Fina García Marruz, el secreto del encuentro», pp. 9-101. Ver también el texto *No es mi rostro*, selec. de Rafael Cadenas y Juan Pablo Gómez Cova, introd. de Carmen Ruiz Barrionuevo. XXVII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Madrid, Patrimonio Nacional, 2018. *Cf.* Hoja de vida de Carmen Ruiz Barrionuevo en páginas siguientes de esta obra.

Curriculum vitae
de Carmen Ruiz Barrionuevo

Especialización en
Literatura Hispanoamericana

ORCID: 0000-0002-1972-6579

PUBLICACIONES

1975-1980

«La esperanza y la acción en el *Libro de Manuel*» en *Álamo*, 51, enero-marzo (1975) pp. 25-28.

«Ernesto Sábato o la angustia de crear» en *Álamo*, 52, abril-mayo-junio (1975) pp. 28-30.

«*Ágata ojo de gato*, origen mítico del Sur» en *Álamo*, 53-54, jul-agosto-septiembre (1975) pp. 49-51.

«*Los Caminos* de Luis Felipe Vivanco» en *Álamo*, 55, enero-abril (1976) pp. 28-30.

«*Los círculos del infierno* de Justo Jorge Padrón» en *Álamo*, 56, mayo-agosto (1976) pp. 25-26.

«*Sepulcro en Tarquinia* de Antonio Colinas» en *Álamo*, 56, mayo-agosto (1976) pp. 23-24.

«La poesía de Claudio Rodríguez a la vista de *El vuelo de la celebración*» en *Álamo*, 57, septiembre-octubre (1976) pp. 28-30.

«Gil y Carrasco, un prebecqueriano» en *Studia Philologica Salmanticensia*, 1, (1977) pp. 217-226.

Gustavo A. Bécquer, *Rimas y leyendas*, edición, prólogo y notas de Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca, Ed. Almar, 1977. ISBN: 84-400-3281-1.

«La obra narrativa de Caballero Bonald: De lo social a lo mítico» en *Ínsula*, 396-397, noviembre-diciembre, (1979) p. 18.

El «Paradiso» de Lezama Lima, Madrid, Ínsula, 1980. ISBN: 84-7185-136-9.

«*Paradiso* o la aventura de la imagen» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, III (1980) pp. 221-234. Recogido también en *Lezama Lima*, ed. de Eugenio Suárez Galbán. Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1987, pp. 171-186. ISBN: 84-306-2182-2.

1981-1990

«La poética del silencio: de *Altazor* a *Blanco*» en *Jornada Literaria* [Santa Cruz de Tenerife] 24, 16 de mayo de 1981, pp. 11-12.

«Dos acercamientos a Julián del Casal en la obra de José Lezama Lima, o la invención de la imagen» en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1, 1982, pp. 33-36.
«Un apunte de José Martí: <Los isleños en Cuba>» en *Rumbos* [Círculos de Estudios Sociales de Canarias, Universidad de La Laguna] 9, 1983, pp. 33-36.
«La senda viva de Julio Cortázar» en *Ínsula*, 448, marzo, 1984, p. 4.
«Manuel Mujica Lainez, un narrador irresistible» en *Ínsula*, 450, mayo, 1984, p. 10.
«La incesante búsqueda del lenguaje en la poesía de Octavio Paz» en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 3, (1984) pp. 61-81.
«Otras voces magistrales. José Lezama Lima» en *Historia de la Literatura Latinoamericana*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, tomo V, pp. 185-200.
«Génesis de la simbología poética de Lezama Lima. A propósito de *Muerte de Narciso*» en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1985, vol. I, pp. 611-624. ISBN: 84-600-4290-1.
«Juan Rulfo en el lindero de Comala» en *Ínsula*, 472, marzo, (1986) p. 5.
«*El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez» en *Ínsula*, 473, abril, (1986) p. 4.
«Borges, el final del laberinto» en *Ínsula*, 475, junio, (1986) p. 3.
«Ventura Doreste y su nuevo libro de ensayos» [*Análisis de Borges y otros ensayos*] en *Ínsula*, 479, octubre (1986) pp. 8-9.
«*La desesperanza* de José Donoso» en *Ínsula*, 482, enero (1987) p. 1.
«En la muerte de Antonio Di Benedetto» en *Ínsula*, 482, enero (1987) p. 17. Recogido en el portal de Cervantes Virtual dedicado al autor en 2021: http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_di_benedetto/estudios_autores/4.
«Poéticas insulares: José Lezama Lima y Tomás Morales» en *Aguayro* [Las Palmas de Gran Canaria] 171, mayo-junio (1987) pp. 34-38.
«José Martí, Nuestra América y la Conferencia Panamericana» en *Gaceta de Daute* [Tenerife] III (1987) pp. 15-23.
«El rumbo modernista de Leopoldo Lugones» en *In memoriam Inmaculada Corrales*, Universidad de La Laguna, 1987, vol II, pp. 301-315. ISBN: 84-7756-050-1.
«Ventura Doreste ensayista. Un acercamiento a *Ensayos insulares* en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 6-7, (1887-1988) pp. 49-57.
«*Cuando entonces*: La vuelta de Juan Carlos Onetti» en *Archipiélago Literario*, suplemento de *Jornada* [Santa Cruz de Tenerife], 10 de septiembre de 1988, p. 11.
«La cultura ilustrada del mexicano Fernández de Lizardi» en *La Tertulia de los Iriarte*, Puerto de la Cruz, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1988, p. 4.
«Doble y parodia en «El jorobadito» de Roberto Arlt» en *Hispamérica*, XVII, 49, (1988) pp. 3-11.
«Pedro García Cabrera: hacia la configuración de una poética insular» en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, 1989, tomo III, pp. 161-173.
Gustavo A. Bécquer: *Desde mi celda*, Introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1989. ISBN: 84-404-4235-1.
«Un posible viaje al mito y la utopía» [Sobre las crónicas de Indias] en *Archipiélago literario* [Santa Cruz de Tenerife], 3 de febrero de 1990, pp. 11-12; y 10 de febrero de 1990, pp 13-14.

«*Yo el Supremo*, escritura y ficción» en *Compluteca*, 6 (1990) pp. 25-32.
«La audacia léxica en la poesía de Julio Herrera y Reissig» en *Syntaxis*, 23-24 (1990) pp. 62-71.
«De autómatas y humanoides: A propósito de Holmberg y de Lugones» en *Homenaje al Profesor Dr. Telesforo Bravo*, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1990, tomo II, pp. 617-629. ISBN: 84-7756-243-1.

1991-2000

La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig, Salamanca, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991. ISBN: 84-7481-638-6.
«El modernismo y el comienzo de la modernidad en la poesía canaria» en *Homenaje al Profesor Sebastián de la Nuez*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1991, pp. 179-192.
«La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi» en *Suplemento de Anuario de Estudios Americanos* (1991) XLVIII, 2, pp. 75-94.
«Juegos del espacio y estrategias del personaje en José Antonio Ramos Sucre» en *Revista Iberoamericana* LVIII, 159 (1992) pp. 597-609. Incluido también en el Dossier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, Ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1006-1006.ISBN: 84-89666-59-8.
«La narrativa de Daniel Moyano o el paraíso clausurado» en *Encuentros Hispanoamericanos. Realidad y Ficción*, Coord. Miguel Munarriz, Ayuntamiento de Oviedo, 1992, pp. 275-278.
Rubén Darío: *Antología*, incluye «El caracol y la sirena» de Octavio Paz, edición y notas de Carmen Ruiz Barrionuevo. Madrid, Espasa Calpe, 1992. 2.ª ed. 1994. ISBN: 84-239-7269-0.
«*Panteón* de Antonio Cillóniz» en el libro del mismo autor: *La constancia del tiempo* (poesía 1965-1992), Barcelona, Los Libros de la Frontera, col. El Bardo, 1992, pp. 321-324.
«Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre» en *Imagen* [Caracas] 100-88 (1992) pp. 24-25. También en *Estudios* [Universidad Simón Bolívar] 1, (1993) pp. 61-67, y en *Venezuela: Fin de Siglo*, comp. y pról. de Julio Ortega, Caracas, Eds. de la Casa de Bello, 1993, pp. 91-97. ISBN: 980-214-101-1.
La Literatura Hispanoamericana vista desde España, Dirección y Coordinación de Carmen Ruiz Barrionuevo, n.º 159, LVIII de la *Revista Iberoamericana* (1992), Pittsburgh University.
Gonzalo Rojas: *Cinco visiones*, selección de poemas Gonzalo Rojas, prólogo [«Cinco visiones con Gonzalo Rojas»] y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Eds. de la Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, 1992. ISBN: 84-7481-733-1.
Catorce entradas en el *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, dirigido por Ricardo Gullón, Madrid, Alianza, 1993 (Grupo de *Orígenes*, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Ángel Gaztelu, Samuel Feijoo, Juan Marinello, Justo Rodríguez Santos, Octavio Smith, Lorenzo García Vega). ISBN: 84-206-5292-X.

«Universalismo y cubanidad de José Lezama Lima» en *Creación*, 8, mayo, (1993) pp. 90-95.

«José Lezama Lima y el *culto marfil*: El asedio de la poesía del Siglo de Oro en Lezama) en *Panoramas de Nuestra América*, [México, UNAM] 2, (1993) pp. 39-50.

«*Cinco visiones* de Gonzalo Rojas» en *Chasqui* [Brigham Young University] XXII, 1, mayo, (1993) pp. 12-18.

«La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)» en *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 881-887. ISBN: 88-7119-607-4.

«*Rayuela* en el juego de «Filidor forrado de niño» en *Río de la Plata* [París] 13-14 (1993) pp. 349-357.

«La poesía de Eugenio Florit: un acento sostenido» en *Batarro* [Almería], 13, sept-dic. (1993) pp. 27-34.

«Magias de Gastón Baquero» en Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart (Eds), *Celebración de la existencia*, Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero, Salamanca, Universidad Pontificia, 1994, pp. 35-42. ISBN: 84-7299-325-6.

«Julián del Casal, Huysmans y el modernismo» en *Unión* [Revista de la UNEAC de La Habana] VII, 17 (1994) pp. 10-13. Recogido con posterioridad en Luisa Campuzano (Coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, pp. 83-89. ISBN: 959-04-0077-9.

«Formación y disolución del modernismo: de *Ismaelillo* a *Lunario sentimental*» en *Les langues néo-latines,* 88, 291, (1994), pp. 5-25.

«La intensidad de la memoria en *Los hechos de Zacarías* de Guillermo Morón» en Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart (Eds), *Cumbres de Humanismo*, Homenaje Internacional al escritor venezolano Guillermo Morón, Salamanca, Universidad Pontificia, 1994, pp. 69-74. ISBN: 84-7299-330-2.

«*A volta de Emanuel* de Cláudio Aguiar: Testimonio de un aprendizaje» en Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart (Eds), *Viento del Nordeste*, Homenaje Internacional al escritor brasileño Cláudio Aguiar, Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, pp. 45-50. ISBN: 84-7299-342-6.

«Proyección de un origenista: Las invenciones de Gastón Baquero» en *Unión*, [La Habana] VII, 18, (1995), pp. 40-44.

«Universalismo y periferia en *Orígenes* y *Ciclón*» en Carmen de Mora (Ed.), *Diversidad sociocultural en la Literatura Hispanoamericana* (Siglo XX), Universidad de Sevilla 1995, pp. 47-59. ISBN: 84-472-0212-7.

«José Martí ante la Literatura española. Aspectos de la formación de su concepto literario» en José Martí, *En un domingo de mucha luz. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí*, Eds. Universidad de Salamanca, 1995, pp. 241-250. ISBN: 84-7481-816-8.

«El barroco de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz del neobarroco» en *Colonial Latin American Review* [Nueva York] 4, 4, (1995) pp. 227-237.

«*Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones» en Enrique Pupo-Walker (Coord.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 171-190. ISBN: 84-7039-724-9.

«*Paradiso* de Lezama Lima: Una pervivencia de la transgresión» en *La Torre* IX, 35, jul-sep. (1995) pp. 465-483.

José Martí y AA.VV: *En un domingo de mucha luz. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí*, Eds. de la Universidad de Salamanca, 1995. Presentación de César Real Ramos y Carmen Ruiz Barrionuevo. Contiene: una antología de Martí y trabajos críticos acerca de su obra. (Carmen Ruiz Barrionuevo: «José Martí ante la literatura española. Aspectos de la formación de su concepto literario» pp. 241-256). ISBN: 84-7481-816-8.

La modernidad literaria en España e Hispanoamérica, Eds. Universidad de Salamanca, 1995. ISBN: 84-7481-825-7.

«Ritos, idolatrías y perversidades en Ramos Sucre» en *Literatura y Cultura Venezolanas*, Presentación de François Delprat, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996, pp. 223-232. ISBN: 980-214-130-5. Apareció previamente en *Bajo palabra*, suplemento de Literatura de *El Diario de Caracas*, 21 de mayo de 1995, n.º 145, año III, pp. 2-3; también fue publicado fragmentariamente en *Papel literario* de *El Nacional*, 21 de mayo de 1995, p. 9. Incluido también en el Dossier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, Ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1102-1008. ISBN: 84-89666-59-8.

«Leopoldo Lugones: Un acercamiento a su poética» en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Ed. Castalia, 1996, tomo V, pp. 113-123. ISBN: 84-7039-513-0.

«*El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi y los problemas textuales de las cuatro primeras ediciones» en *Siglo Diecinueve*, 2, (1996) pp. 147-162.

«Virgilio Piñera en *Ciclón*» en Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno (Coords.) en *En torno a la obra de Virgilio Piñera*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (URA 2007 C.N.R.S.) 1996, pp. 105-115. Incluido también en *Locos, excéntricos y marginales en la Literatura Latinoamericana*, Centro de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Archivos, 1999. ISBN: 2-910050-04-01.

José Joaquín Fernández de Lizardi: *Periquillo Sarniento*, Edición, prólogo y notas de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Cátedra, 1997. ISBN: 84-376-1496-1.

Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, Introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997. ISBN: 84-7481-882-6.

«Escritura y poética en «La sombra de oro» de José Balza. Comentando un «ejercicio narrativo» en *Analecta Malacitana*, anejo IX, 1997, pp. 259-268.

«En un domingo de mucha luz»: poesía y literatura en los años previos a *Ismaelillo*» en Carmen Alemany, Ramiro Muñoz y José Carlos Rovira (Eds.), *José Martí: Historia y literatura ante el fin del siglo XIX*, Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1997, pp. 147-158. ISBN: 84-7908-308-5.

«Algunos rasgos de la poética del cuento en la obra de José Balza (A propósito de *La mujer de espaldas y otros relatos*)» en Armando Navarro (Comp.), *José Balza: La escritura como ejercicio de inteligencia*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Estudios de Postgrado, 1997, pp. 299-309. ISBN: 980-00-1115-3; y en Alfonso Ortega Carmona-Alfredo Pérez Alencart (Eds.): *Memoria y Palabra del Delta*, Homenaje Internacional al escritor venezolano José Balza, Cátedra de

Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997, pp. 69-72. ISBN: 84-7299-394-9.

«Ficción y escritura en *La mujer de espaldas y otros relatos* de José Balza» en *Foro Hispánico*, Revista Hispánica de los Países Bajos, 11, mayo (1997), pp. 99-107.

«*Costumbre de piedra* de Carlos Contramaestre» en *Imagen*, 30, 3 (1997), pp. 61-62.

«José Antonio Ramos Sucre y Leopoldo Lugones: Dos estéticas enfrentadas» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, II (1997), pp. 332-342.

«En su loco afanar la mente mía»: de *Epístolas y poemas* a *Prosas profanas*» en Alfonso García Morales (Ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas profanas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 21-33. ISBN: 84-472-0425-1.

«Juan Ruiz Peña y su obra literaria en Burgos (1946-1963) en *Boletín de la Institución Fernán González*, LXXVII, 216 (1998) pp. 7-26.

«Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia» en *Trizas de papel, Revista del Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre*, XI, II, (1998) pp. 13-21. Publicado también en *La Página*, 1999, XI, 3, pp. 35-47. Incluido en el Dossier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, Ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1127-1138. ISBN: 84-89666-59-8.

Rubén Darío: *Antología*, incluye «El caracol y la sirena» de Octavio Paz, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo. Madrid, Espasa Calpe, 1999, 3.ª ed. (Nueva edición, Lectura recomendada). ISBN: 84-239-9869-X.

«La voz y la fluencia en la poesía de Carlos Pellicer» en *Albatros viajero*, Revista Mexicana de Cultura (1999), 15 julio-septiembre, pp. 6-10.

«Ciudad patricia y ciudad burguesa en *Lucía Jerez* de José Martí» en *Cuadernos del Cilha*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana [Universidad Nacional de Cuyo], I, 1 (1999), pp. 7-22.

«La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra» en *Anales de Literatura Hispanoamericana, Homenaje a Luis Sáinz de Medrano*, 28 (1999), pp. 1159-1169. Reproducido en *Vallejoandcompany.com*, Homenaje al poeta Alejandro Romualdo: http://www.vallejoandcompany.com/la-poesia-de-alejandro-romualdo-en-la-extension-de-su-palabra-por-carmen-ruiz-barrionuevo/ [22/12/2016].

José Balza: *Percusión*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, Colección Futuro, 2000. ISBN: 980-276-332-2. Prólogo accesible en http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/11/percusion-de-jose-balza-un-itinerario.html (noviembre de 2009).

José Balza: *Un Orinoco fantasma*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 2000. ISBN: 84-930964-0-7.

«Cultura e identidad cubana en Jorge Mañach y Juan Marinello» en Jacques Joset y Philippe Raxhon (eds): *1898-1998, Fines de Siglos, Historia y Literatura Hispanoamericanas*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 2000, pp. 177-186.

«Reescritura e invención en las «canciones» de Carlos Germán Belli» en *Hispamérica* 85, XXIX (2000), pp. 37-50.

«El grupo de la revista *Orígenes* y la identidad cubana» en Roberto Albares Albares, Antonio Heredia Soriano y Ricardo Piñero Moral (Eds.), *Filosofía hispánica y diálogo intercultural*, Universidad de Salamanca/ Fundación Gustavo Bueno, 2000, pp. 219-226. ISBN: 84-930676-4-4.

«Perfección y desvelo de la poesía de Ana Enriqueta Terán» en *Cuadernos de Marcha* [Montevideo] (2000), 167, noviembre, pp. 62-70.

«Jorge Luis Borges a los cien años: El mundo como laberinto» en *El cielo de Salamanca*, (2000), 2, pp. 123-130.

2001-2010

«Fantasía y realidad en el imaginario de Gastón Baquero» en Gastón Baquero, *La patria sonora de los frutos,* selección, prólogo, notas y compilación del apéndice, Efraín Rodríguez Santana. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2001, pp. 395-399. ISBN: 959-10-0603-9.

«El viaje en Álvaro Mutis, un itinerario de acción y destrucción» en *Cuadernos del Cilha*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana [Universidad Nacional de Cuyo], 2, 2-3 (2001), pp. 7-30.

«Cultura popular y nación en la vanguardia cubana: Jorge Mañach y Juan Marinello» en *Studi Ispanici* (2001) [Pisa-Roma], pp. 187-194.

Rubén Darío, Colección Autores Literatura Universal, Madrid, Ed. Síntesis, 2002 ISBN: 84-9756-048-5.

«*Orígenes*, trayectoria de una revista y de un grupo literario» en Guadalupe Fernández Ariza (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Memoria y escritura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pp. 35-51 ISBN: 84-7496-925-5.

«Leopoldo Lugones y la recepción de la lengua española en la formación de la identidad argentina: *El Payador* (1916)» en Enriqueta Morillas Ventura (Ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias,* Universidad de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universidad Nacional del Comahue, 2002, pp. 253-259. ISBN: 84-8409-158-9.

«La narrativa de Javier Vásconez, el tejido de la ciudad inmóvil» en *Inti*, *Revista Hispánica de Literatura* (2002), 55-56, pp. 29-45. (Reproducido en *Otro lunes*, n.º 22, 6 (2012), revista electrónica).

Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M.ª Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (Eds): *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. ISBN: 84-7800-721-0 [Edición de Actas del XXXIII Congreso del IILI en 1 disco compacto].

«Historia y memoria de la figura literaria, *Una línea indecisa* de Ricardo Gil Otaiza» en Patrick Collard y Rita De Maeseneer (eds.), *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. 2003, pp. 143-157. ISBN: 84-8489-092-9 (Reseñado en *Foro Hispánico*, 28 (2006).

«Rituales del cuerpo: Carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera en Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales (Eds.), *Escribir el cuerpo, 19*

asedios desde la literatura hispanoamericana, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 285-296. ISBN: 84-472-0772-2.

«La aventura de la imagen en la poesía de José Lezama Lima» en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Mimesis e iconografía* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pp. 53-71 ISBN: 84-7496-993-X.

«Viaje, autobiografía y memoria en *Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz» en Petra-Iraides Cruz Leal y José Ismael Gutiérrez (Eds), *La estirpe de Telémaco. Estudios sobre la literatura y el viaje*, Madrid, Betania, 2004, pp. 235-244; ISBN: 84-8017-214-2.

«Mapa de la historia de Enrique Viloria Vera», prólogo a Enrique Viloria Vera, *Poemas imperiales*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 2004, pp. 11-13. ISBN: 84-95850-17-6.

«Perfiles de un siglo: Pablo Neruda (1904-2004)», presentación (pp. 2-3) y coordinación del número 690, junio de 2004, de *Ínsula* dedicado a Pablo Neruda, con la participación de Jaime Concha, Teodosio Fernández, Antonio Melis, Selena Millares, M. Angeles Pérez López, Svend Plesch, Osvaldo Rodríguez, José Carlos Rovira y Alain Sicard.

«De lo fantástico a lo neofantástico: Leopoldo Lugones y Julio Cortázar» en Guadalupe Fernández Ariza (coord.) *Literatura Hispanoamericana del siglo* XX. *Imaginación y fantasía*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pp. 129- 146. ISBN: 84-9747-023-0.

«Marqueses en la colonia, la evocación del antiguo régimen en *Ciudad lejana* de Javier Vásconez» en Carmen Alemany y Eva M.ª Valero Juan, *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial* en *América sin Nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, (2004), 5-6, p. 216-222.

«Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi» en Sonja M. Steckbauer/ Günther Maihold, Eds, *Literatura-Historia-Política, Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*», Frankfurt/ Main-Madrid, Vervuert, 2004, pp. 323-337. ISBN: 3-86527-182-0. Reproducido en José Manuel López de Abiada y otros (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, pp. 277-296. ISBN: 84-7962-304-7.

«Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera» en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (Coords.) *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)* Madrid, Eds. Colibrí, 2004, pp. 191-206. ISBN: 84-932311-7-7.

«Nicolás Guillén y Juan Marinello: En torno a *Sóngoro Consongo* y la poesía cubana» en *Vivarium* (2004), XXI, [La Habana] pp. 7-15.

«Miguel de Unamuno y su correspondencia con poetas, narradores y ensayistas peruanos» en *Scientia*, *Revista del Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma*, (2004), VI, 6, noviembre, pp. 13-49.

Poesía en Salamanca. Antología en el 250 aniversario de la Plaza Mayor (1755-2005), selección e introducción Carmen Ruiz Barrionuevo, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, EDIFSA, 2005. ISBN: 84-934558-9-X.

«Extrañeza de estar en la poesía de Porfirio Mamani Macedo» en Porfirio Mamani Macedo, *Poème à une ètrangère*, Paris, Éditinter, 2005, pp. 7-17 (páginas que incluyen traducción al francés). ISBN: 2-9145228-70-1.

«El Inca Garcilaso: Un clásico vivo siempre recuperado» en *Ínsula*, (2005) 708, diciembre, pp. 8-9.

«La poesía cubana antologada: La trayectoria del siglo XX» en Javier San José Lera (Ed.) en *Praestans Labore, Victor. Homenaje a Víctor García de la Concha*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 383-398. ISBN: 84-7800-490-4.

«José María Gabriel y Galán y el modernismo» en *Salamanca. Revista de Estudios*, (2005) 52, pp. 353-379. Fernando Gómez Martín y César Real Ramos, Coords., Monográfico José María Gabriel y Galán. Estudios conmemorativos en el centenario de su muerte. ISBN: 0212-7105.

«Aurora Cáceres, corresponsal peruana de Miguel de Unamuno» en Luis Santos Río, Julio Borrego Nieto, Juan Felipe García Santos, José J. Gómez Asencio, Emilio Prieto de los Mozos (Eds), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 1047- 1054. ISBN: 84-7800-493-9.

«La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar*» en *Aleph,* «Tradición y ruptura en la poesía hispanoamericana del siglo XX», (2006), 20, pp. 25-39.

«Historia, intrahistoria y ficción: posibilidades de lo novelesco en tres obras del fin del siglo XX» en Guadalupe Fernández Ariza (coord.) *Literatura Hispanoamericana del siglo* XX. *Historia y maravilla*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2006, pp. 223-247. ISBN: 84-9747-123-7.

«En el límite de la ficción: *Mariana y los comanches* de Ednodio Quintero» en *Renacimiento*, (2006) 51-54, pp. 176-180.

«Fronteras dialógicas del lector y su biblioteca: Cartas de Miguel de Unamuno y sus corresponsales peruanos» en Fernando Moreno y otros (Eds), *Fronteras de la Literatura y de la Crítica,* XXXIV *Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Centre de Recherches Latino-Americaines-Archivos, Universidad de Poitiers, 2006. (Edición de DC) ISBN: 2-910050-27-0. [archivo s.p.].

«La narrativa de Javier Vásconez, el tejido de la ciudad inmóvil» en Francisco Estrella Comp., *Apuesta. Los juegos de Vásconez*, Guayaquil, Taurus, 2007, pp. 160-178. ISBN: 978-9978-29-023-1.

«Las trasposiciones de arte en *Los cuadernos de don Rigoberto*» en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Homo Ludens. Homenaje a Vargas Llosa*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Instituto Municipal del Libro, Universidad de Málaga, 2007, pp. 147-161; ISBN: 978-84-690-5145-0.

«Archivos y bibliotecas personales como campo de investigación. Una aproximación a los libros y documentos de Miguel de Unamuno y su relación con América» en D. A. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo (Coords), *Atti del V Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Electrónica* (Messina-Catania-Brolo, 16-18 novembre 2006), Andrea Lippolis Editore, 2007, pp. 423-434, ISBN: 978-88-86-86897-35-8.

«Viaje, memoria y autobiografía espiritual de *Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz» en Carmen Alemany Bay y Remedios Mataix Azuar (Eds), *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía y sus opiniones literarias*. Madrid, Verbum/ Universidad de Alicante, 2007, pp.155-170. ISBN: 978-84-7962-408-8/ 978-84-7908-945-0.

«Libros, lectura, enseñanza y mujeres en el siglo XVIII novohispano» en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (2007), 25, pp. 539-547.

Asedios a la escritura de José Lezama Lima, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2008, ISBN: 978-88-86897-37-2.

«La narrativa cubana desde la revolución» en César Hernández Alonso y Leticia Castañeda San Cirilo (Eds.), *El español de América, Actas del* VI *Congreso Internacional de El español de América,* Tordesillas, Valladolid, 25-29 de octubre de 2005), Diputación de Valladolid, 2008, pp. 131-140, Depósito Legal: SE-461-2008 U. E.

«La narrativa del Caribe en el siglo XX. Cuba» en Trinidad Barrera (Coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana siglo* XX, tomo 3, Madrid, Ed. Cátedra, 2008 pp. 231-263. ISBN.: 978-84-376-2442-6.

«Deudores del mar, esclavos de la tierra: La poesía de Celso Medina» en Celso Medina, *Sólo el mar*, Caracas, Monte Ávila, 2008, pp. VII-XIII, ISBN: 978-980-01-1594-7.

«La poesía del espacio de Octavio Paz» en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo* XX. *Literatura y arte*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2008, pp. 151-172. ISBN: 978-84-9747-239-5.

«Corresponsales peruanos de Miguel de Unamuno, el entorno de Ricardo Palma» en Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* III, Actas de las VI *Jornadas Unamunianas*, Casa Museo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre de 2005, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 217-230, ISBN: 978-84-7800-295-5.

«Aurora Cáceres, 'Evangelina', entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista» en *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, (Número especial «Perú Contemporáneo: Nuevo trabajo crítico»), (2008) 67-68, pp. 27-44.

«Una página de Huidobro, una página de Bolaño» en Cátedra Roberto Bolaño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, en http://www.catedrabolano.cl/catedra-bolano-y-su-participacion-en-salamanca-el-reciente-2008/ (26-1-2009).

Ednodio Quintero: *Combates*, prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo («El combate de Ednodio Quintero»), Barcelona, Candaya, 2009, pp. 7-23. ISBN: 978-84-937077-2.

«El oficio de narrar en los relatos de Sergio Ramírez» en *Otro Lunes, Revista hispanoamericana de cultura*, 3, 9, agosto 2009 http://www.otrolunes.com/html/unos-escriben/unos-escriben-n09-a41-p01-2009.html reproducido en Cervantesvirtual http://www.cervantesvirtual.com/portales/sergio_ramirez/estudios_por_autor/autor/Ruiz%20Barrionuevo,%20Carmen/.

«La ciudad como topografía de la historia, de Tenochtitlan a Ciudad de México: A propósito de *Nueva Grandeza Mexicana* de Salvador Novo en Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie (Eds.), *Alianzas entre Historia y ficción. Homenaje a Patrick Collard,* Genève, Librairie DROZ S.A,/Románica Gadensia XXXVII, 2009, pp. 283-292. ISBN: 978- 90- 7048917-5.

«Virgilio Piñera el inconforme: Hacia una poética de Ciclón» en Sabrina Costanzo, Ed, *Atti del* VI *Convegno Internazionale Inerdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica, Dissidenze* (Catania 6-7 novembre 2008, organizzato da Domenico Antonio Curato e Cecilia Galzio, Università di Catania, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2009, pp. 215-230 ISBN: 978-88-86897-60-0.

Ednodio Quintero: *Le Combat & autres nouvelles*, traduit par l'Atelier de Traduction Hispanique de l'ENS de Lyon, prologue para Carmen Ruiz Barrionuevo « Les Récits d'Ednodio Quintero: la contruction de la fiction » [traducción de Philippe Dessommes Flórez], Lyon, France, Ed. A plus d'un titre, 2010 pp. 5-48. ISBN: 978-2-917486-18-4. En su versión española aparece en http://cle.ens-lyon.fr/10548317/0/fiche_pagelibre/, «La clé des langues», página de la Ecole Normale Superior de Lyon.

Dirección del Portal Julio Herrera y Reissig en Cervantes Virtual http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/herrerayreissig/ (29 de abril de 2010).

«Significación de *Modernismo* (1983) de Rafael Gutiérrez Girardot» en *Revista Anthropos*, 2010, 226 pp. 135-141.

«Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima» en *Revista Letral, Revista electrónica de Estudios trasatlánticos de Literatura*, Universidad de Granada, junio 2010, pp. 79-93. www.letral.es Reproducido en *Vivarium* [La Habana] (2010), XXIX, pp. 19-27.

«Fundación y mitificación de El Paso en los relatos de Fernando Aínsa» en Chantraine-Braillon, Cécile, Norah Giraldi Dei Cas y Fatiha Idmhand (Eds), *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2010, pp. 475-486 ISBN: 978-84-8489-520-6. Incluido en Fernando Aínsa, *Naufragios del mar del sur*, Sevilla, Arcibel Eds, 2011, pp. 149-160. ISBN: 978-84-96980-68-6.

«Elisa Lerner o el plural asedio a la escritura» en *Concienciactiva* [Caracas], (2010) 26, enero, pp. 199-213 ISSN 1690-4710.

2011-2020

Fina García Marruz: *¿De qué, silencio, eres tú silencio?,* edición e introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo. Selección de Fina García Marruz, XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca /Madrid, Patrimonio Nacional 2011, ISBN: 978-84-7800-106-4 (Introducción: «Fina García Marruz, el secreto del encuentro», pp. 9-101).

Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, ISBN: 978-980-14-1959-4.

«El umbral de *Paradiso*: El capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima» en *Casa de las Américas* [La Habana], (abril 2011), 261, número de Homenaje a José Lezama Lima, pp. 14-30.

«La literatura educativa: La retórica, la pedagogía, la literatura para los jóvenes y la mujer en el siglo XVIII» en Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina Coords, *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España en el siglo* XVIII, volumen 3 de la *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días,* México, Siglo XXI Editores, 2011, pp. 570-597.

«Los animales como emblema de la temporalidad en la poesía de José Emilio Pacheco» en Sabrina Costanzo y Domenico Antonio Cusato Eds., *Atti del* VII *Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica*,

Tempo (Catania 9-10 maggio, 2011), Messina, Andrea Lippolis Editore, 2011, pp. 221-232, ISBN: 978-88-86897-45-7.

«El elogio de México hasta La región más transparente» en Jorge Bergua y Guadalupe Fernándex, Coords, *Literatura Hispanoamericana del siglo* XX. *Literatura y ciudad*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2011, pp. 51-174. ISBN: 978-84-9747-357-6.

«José Balza, ejercicios narrativos en el itinerario de la memoria» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 67-74. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«Juan Carlos Chirinos en la tradición de la literatura del mal» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 133-140. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«Elisa Lerner o el plural asedio a la escritura» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 221-228. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«Deudores del mar, esclavos de la tierra: La poesía de Celso Medina» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 257-263. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«Pagadero al portador de Carlos Pérez Ariza» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 339-345. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«El ángel humano en la poesía de Tarek William Saab» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 379-385. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«Perfección y desvelo en la poesía de Ana Enriqueta Terán» en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, CENAL, 2011, pp. 425-432. ISBN: 978-980-14-1959-4.

«La dominación española en *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1817) del venezolano Juan Germán Roscio» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (2011), 40, pp. 21-37.

«De animalarios y otras elecciones en la poesía de José Emilio Pacheco» en *La Otra*, Revista de Poesía, Artes visuales y otras Letras, [Universidad de Sinaloa, México] (2011) 12, 3, julio-septiembre, pp. 102-112.

«Juan Germán Roscio y el pensamiento antiliberal» en *Philologia Hispalensis*, 25 (2011) pp. 181-200.

Entrada de Fernández de Lizardi, José Joaquín en *Diccionario Biográfico Español*, vol. XIX, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011. ISBN 13: 978-84-96849-75-4.

«La música en Orígenes: Gastón Baquero y la música» en Sabrina Costanzo y Anita Viola Eds., *Atti del* VIII *Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica*, *Tempo* (Catania 1-2 ottobre 2012), Messina, Andrea Lippolis Editore, 2012, pp. 185-198, ISBN: 978-88-86897-69-3.

Carmen Ruiz Barrionuevo (Directora Invitada), *Homenaje a Fina García Marruz, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2011*, en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, 43, 2013. 232 pp. Contiene estudios sobre la autora, poemas inéditos, ensayos escogidos y álbum.

«Una nueva mirada sobre la obra del Inca Garcilaso» prólogo a Raquel Chang-Rodríguez, Cartografía garcilasista, Universidad de Alicante, Cuadernos de América Sin Nombre, 2013, pp. 13-21. ISNN: 978-84-9717-250-9.

«Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, historia de una amistad y de una trayectoria poética» en *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos, Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, a cura de Patrizia Spinato Bruschi e Jaime José Martínez, Roma, CNR Edizioni, 2013, pp. 567-585; ISBN: 978-88-8080-116-0.

«*Habana del Centro*, *summa poética* de Fina García Marruz, en Carmen Ruiz Barrionuevo (Directora Invitada), *Homenaje a Fina García Marruz, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2011*, en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, 43, 2013, pp. 17-39.

«Educación, libros y lectura en el siglo XVIII hispanoamericano» en *Incertidumbres e inquietudes: La América Hispánica en el siglo* XVIII, Virginia Gil Amate (Coord.) en *América sin nombre* (2013), 18, diciembre, pp. 136-148.

«Soberanía y libertad en la obra de Juan Germán Roscio» en *Guaraguao*, (2013), 44, pp. 37-46. Y en Concepción Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana, Actas del* XXXIX *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Madrid, Editorial Verbum, 2013, pp. 389-399. ISBN: 978-84-7962-964-9. Publicación en CD.

«*Visitaciones*, la consolidación de la obra poética de Fina García Marruz» en *Extramuros*, revista cultural y literaria del Centro Provincial del Libro y la Literatura de La Habana (2013) [2015], 36, pp. 18-23 ISSN: 1606-5896.

«Tiempo cruzado y recobrado en *Invertebrados* de Boris Rozas» En *Crear en Salamanca*, 7 de marzo de 2014 en http://www.crearensalamanca.com/boris-rozas-i-premio-internacional-de-poesia-pilar-fernandez-labrador/.

«Travesía del relámpago de Theodoro Elssaca» en *Crear en Salamanca*, 19 de junio de 2014 en http://www.crearensalamanca.com/travesia-del-relampago-de-theodoro-elssaca-por-carmen-ruiz-barrionuevo/.

«Crueldad y perversidad en *Las formas del fuego* [de José Antonio Ramos Sucre]» en *Poemad*, *Revista de poesía*, número 9, 2014, Ramos Sucre. El sol de medianoche, Numero de homenaje. http://poemad.com/crueldad-y-perversidad-en-las-formas-del-fuego-de-jose-antonio-ramos-sucrede-carmen-ruiz-barrionuevo.

«Menéndez Pelayo y la historia de la poesía hispanoamericana» en María José Rodríguez Sánchez de León (Ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: Estudios y antología*, Madrid, Verbum, 2014, pp. 215-225. ISBN: 978-84-9074-038-5.

«Música y ritmo en la poesía de Gastón Baquero: *La música de este vocablo extraño*» en Alfredo Pérez Alencart (coord.), Palabras del Inocente, XVII Encuentro de Poetas Iberoamericanos, Antología por el centenario de Gastón Baquero, Salamanca, EDIFSA, 2014, pp. 321-339. ISBN: 978-84-941805-7-6. Y en http://www.crearensalamanca.com/carmen-ruiz-barrionuevo-conferencia-de-clausura-del-xvii-encuentro-de-poetas-iberoamericanos-palabras-del-inocente-dedicado-al-centenario-de-gaston-baquero/.

«José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez: *La poesía vuelve, prolonga su visita*» en *Artificio*, Universidad Autónoma de Chiapas, I, 1, jul-dic. (2014) pp. 4-21 ISSN: 2007-9672.

«La obra poética de Clementina Suárez. «Y que he encontrado la verdad en la médula de mis huesos» en *Centroamericana*, (2014) 24.2 pp. 53-76.

«Literatura del Barroco en Iberoamérica» en *Diccionario de Historia Cultural de la Iglesia en América Latina*, Fidel González Fernández y Juan Loovier Calderón Coords., Pontificio Consejo de la Cultura en colaboración con la UPAEP (Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México), 2014 http://www.enciclopedicohistcultiglesiaal.org./.

«*Detrás de la sed* de Néstor Ulloa: El hallazgo comunicativo» prólogo al libro de Néstor Ulloa, *Detrás de la sed*, Tegucigalpa, Editorial Efímera, 2015, pp. 11-17; ISBN 978-99926-48-50-6.

«Recuperaciones y regresos en la poesía de Juan Cameron en *Crear en Salamanca*, 19 de marzo de 2015 http://www.crearensalamanca.com/recuperaciones-y-regresos-en-la-poesia-de-juan-cameron-por-carmen-ruiz-barrionuevo-pinturas-de-miguel-elias/.

«Recuperaciones y regresos en la poesía de Juan Cameron» en Juan Cameron, *Fragmentos de un cuaderno con vista al mar*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2015, ISBN: 978-84-7797-467-3.

«Umbrales de la memoria: Trayectoria y sentido de la poesía de Juan Ruiz Peña», «Cronología» y «Bibliografía» en Juan Ruiz Peña, *Umbrales de la memoria*, Antología, ed. de Blanca Ruiz Barrionuevo y otros, Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2015, pp. 7-71. ISBN: 978-84-943946-1-4.

«Miguel de Unamuno y su correspondencia con los escritores peruanos residentes en Europa: Francisco y Ventura García Calderón y Cesar Falcón» en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* (2015) 60 (julio-diciembre), pp. 19-52. [aparecido en abril de 2017].

«En el jardín de los vientos de Luis Alberto Ambroggio» en *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua* (RANLE) vol 4., no. 8 (2015) pp. 354-362.

«Modernismo y modernidad de la poesía de Rubén Darío» en *El Cobaya*, Homenaje a Rubén Darío, Revista Cultural [Ávila], XVII, 26, invierno 2016, pp. 4-7.

«*Desde hoy siempre será de noche*: La poesía de Ingrid Valencia» en Ingrid Valencia, *Oscúrame*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2016 ISBN: 978-84-7797-512-0. Y en *Crear en Salamanca*, 8 de noviembre de 2016 http://www.crearensalamanca.com/desde-hoy-siempre-sera-de-noche-la-poesia-de-ingrid-valencia-prologo-de-carmen-ruiz-barrionuevo/.

Carmen Ruiz Barrionuevo (Directora Invitada), Poetas e intelectuales de la Independencia, en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, 52-53, 2016.

368 pp. Contiene «Editorial», ensayos sobre autores de la independencia, recuperación de textos con la publicación de 78 textos inéditos de José Joaquín de Olmedo y reseñas de libros.

«Mito, religión y pobreza en Ernesto Cardenal» en Gaetano Arena, Sabrina Costanzo (a cura di), *Testo, metodo, elaborazione elettronica. Miti, credenze e religioni in area mediterranea e ispano-americana*, *Atti del X Convegno Interdisciplinare* (Catania, 21-23 aprile 2016), Messina, Andrea Lippolis Editore, 2016, pp. 205-217.

«Modernidad y modernismo en *España Contemporánea* de Rubén Darío» en *Centroamericana*, (2016) 26.2 pp. 31-59.

«La 'Epístola a la señora de Leopoldo Lugones' de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo» en *Anales de Literatura Española*, (2016) 28, pp. 251-267.

«Dos comedias de León Febres Cordero» en León Febres Cordero, *Dos comedias: La toma de la pastilla y Antígona en Vuelvezuela*, Madrid, Verbum, 2016, pp. 9-15. ISBN: 978-84-9074-422-2E.

«La edición de *Los Raros* de Rubén Darío de Günther Schmigalle» en *Repertorio Dariano* 2015-2016 Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, pp. 297-305, ISBN 978-99964-41-07-3.

«La poesía de Muñoz Quirós en la trayectoria del instante» en José María Muñoz Quirós, *El vendedor de escarcha*, Siero, Entre Acacias, S L., Ars Poetica, 2017 pp. 11-22. Incluido en José María Martín Caballero (ed.), *José María Muñoz Quirós, La luz del silencio. Premio Nacional de las letras Teresa de Ávila 2018*, Ayuntamiento de Ávila, 2019, pp. 227-232.

«*Una sola carne* de Alfredo Pérez Alencart» en *Crear en Salamanca*, 13 de mayo de 2017 http://www.crearensalamanca.com/una-sola-carne-de-a-p-alencart-ensayo-de-carmen-ruiz-barrionuevo/ y en Jesús Fonseca Escartín Ed., *Alencartiana. Pareceres sobre la poesía de A. P. Alencart*. Madrid, Ed. Betania, 2020, pp. 25-36.

«Libros peruanos en la Biblioteca de Miguel de Unamuno» en Thomas Ward y Richard Cacchione A. Eds., *Homenaje a Eugenio Chang Rodríguez*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2017, pp. 185-197 ISBN: 978-612-4234-68-2.

«Tiempo y memoria en la poesía de Lilliam Moro», en Lilliam Moro, *Contracorriente*, Salamanca, Eds. Diputación de Salamanca, 2017, pp. 9-17, ISBN 978-84-7797-545-8.

También en http://www.crearensalamanca.com/tiempo-y-memoria-en-la-poesia-de-lilliam-moro-ensayo-de-carmen-ruiz-barrionuevo-en-espanol-y-portugues/ 11 de noviembre de 2017.

«Rubén Darío en la decadencia de las monarquías» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) pp. 145-157.

«La revista Orígenes en la tradición poética cubana: La conformación de un grupo literario» en Domenico Antonio Cusato y Cecilia Galzio en *Ricordando Antonio Melis, Omaggio degli amici di Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica*, Salem, Lima, New York, Axiara Libros, 2017, pp. 263-274 ISBN: 978-1974413362.

«Fina García Marruz y el discurso de la pobreza» en *Insula*, «Todas íbamos a ser reinas, poetas hispanoamericanas del siglo XX», Coordinado por Milena Rodríguez (2018) 853-854, pp. 37-40.

Silda Cordoliani: *Verdades, mentiras y silencios. Cuentos reunidos*. Prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo (pp. 3-23), Caracas, Editorial El Estilete, 2018 ISBN: 978-980-7786-36-2.

«Significado y reevaluación de la propuesta literaria de *Los raros* de Rubén Darío en Claudia Hammerschmidt (Ed), *Actas del* XLI *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Escrituras locales en contextos globales (Re)presentaciones de la historia,* Tomo III, Potsdam, INOLAS Publishers Ltd, Deustschland, 2018 pp. 395-410 ISBN 978-3-946139-34-8 (ePDF) ISBN 978-3-946139-35-5 (ePUB).

Rafael Cadenas: *No es mi rostro,* selección de Rafael Cadenas y Juan Pablo Gómez Cova, introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo. XXVII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca /Madrid, Patrimonio Nacional 2018, ISBN: 978-84-9012-044-9 (Introducción: «La poesía de Rafael Cadenas, el rostro tras la palabra», pp. 7-66).

La dominación española en *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1817) del venezolano Juan Germán Roscio» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (2011), 40, pp. 21-37. Reproducido en el libro de Allan R, Brewer-Carías, Enrique Vilora Vera y Asdrúbal Aguiar (Coords), *La independencia y el estado constitucional en Venezuela como obra de civiles, 19 de abril de 1810, 5 de julio de 1811, 21 de diciembre de 1811,* New York/ Caracas, Editorial Jurídica Venezolana Internacional, 2018, pp. 266-286, ISBN: 978-980-365-425-2.

«Las escritoras vistas por ellas mismas: Aurora Cáceres y *Mujeres de ayer y de hoy*» en *Guaraguao*, (2018) 22, 57 pp. 35-51.

«Antología de la poesía iberoamericana actual. Presentación» en *Crear en Salamanca* http://www.crearensalamanca.com/antologia-de-la-poesia-iberoamericana-actual-presentacion-de-carmen-ruiz-barrionuevo/28 de octubre de 2018.

«La memoria de la piedra en la poesía de Juan Mares» en Juan Mares, *Memoria lítica*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 2018. Reproducido en *Crear en Salamanca*, 5 de noviembre de 2018, http://www.crearensalamanca.com/la-memoria-de-la-piedra-en-la-poesia-de-juan-mares-presentacion-de-carmen-ruiz-barrionuevo/

«La poesía de Juan Carlos Olivas o la trasmutación de lo real» en *Crear en Salamanca*, 12 de noviembre de 2018. Prólogo del libro de Juan Carlos Olivas, El año de la necesidad, V Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2018, pp. 9-19.

«Rubén Darío y Miguel de Unamuno en la España de fin de siglo modernista» en Zsuzsanna Bárkányi y Margit Santosné Blastik, *Palabras enlazadas, Estudios en homenaje al profesor László Scholz*, Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd, Steged, Jate Press, 2018, pp. 361-371.

«César Vallejo en el mundo moderno» en *Archivo Vallejo, Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos*, Vol. 2, n.° 2, julio-diciembre, 2018, 11-35.

«Rubén Darío y las escritoras: El caso de Aurora Cáceres», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (2018) 64, pp. 175-196. [Aparecido en mayo de 2020].

«La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor y la destrucción en vol. II, Editorial Universidad Santiago de Cali, 2018 https://libros.usc.edu.co/index.php/usc/catalog/book/157

«José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez: *La poesía vuelve, prolonga su visita*» en Rosa García Gutiérrez (Ed), Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica. Diálogos, exilios, resiliencia, Huelva, Universidad de Huelva, Diputación Provincial, 2018, pp. 191-213. ISBN: 978-84-17288-19-8 (Aparecido anteriormente en *Artificio*, Universidad Autónoma de Chiapas, I, 1, jul-dic. (2014) pp. 4-21 ISSN: 2007-9672).

«La incesante búsqueda del lenguaje en la poesía de Octavio Paz» en Joung Kwon Tae (Autor y Editor), El Yi Ching y la creación poética. Ensayo literario y diálogo con Octavio Paz, Guadalajara [México], Ed. La Zonámbula/ Gobierno de Jalisco, 2018, pp. 90-123. [Publicado con anterioridad en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 3, (1984) pp. 61-81].

«Aurora Cáceres, «Evangelina», una escritora peruana en Europa» en S. Costanzo, D. A. Cusato, G. Persico, *Atti del* XI *Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica, Migrazione, esilio, insilio*. Università degli Studi di Catania, 5-7 de noviembre de 2018, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2019, pp. 231-241. ISBN: 978-88-944171-2-8.

«Del tiempo, del elogio y del agradecimiento, *Gaudeamus* de Alfredo Pérez Alencart» en *Crear en Salamanca*, 27 de marzo de 2019.

http://www.crearensalamanca.com/del-tiempo-del-elogio-y-del-agradecimiento-gaudeamus-de-alfredo-perez-alencart-comentario-de-carmen-ruiz-barrionuevo/.

y en Jesús Fonseca Escartín Ed., *Alencartiana. Pareceres sobre la poesía de A. P. Alencart*. Madrid, Ed. Betania, 2020, pp. 207-218.

«Prólogo» a Enrique Viloria Vera, *Once visiones sobre el amor*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 2019, pp. 11-21.

«Retrato en Curiapo» de José Balza: Posibilidades de un ejercicio narrativo» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 831, septiembre de 2019, pp. 45-57.

«Canto, memoria y violencia en UMIT de Luis Borja» en Luis Borja, UMIT, Salamanca, Eds. Diputación de Salamanca, 2019, pp. 9-19 y en «Crear en Salamanca» 30 de septiembre de 2019.

http://www.crearensalamanca.com/canto-memoria-y-violencia-en-umit-de-luis-borja-comentario-de-carmen-ruiz-barrionuevo/.

«Poética de la autoficción en *Un hombre lento* de Juan José Rodinás» en Juan José Rodinás, *Un hombre lento*, Salamanca, Eds. Diputación de Salamanca, 2019, pp. 11-21 y en *Crear en Salamanca*.

http://www.crearensalamanca.com/poetica-de-la-autoficcion-en-un-hombre-lento-de-juan-jose-rodinas-ensayo-de-carmen-ruiz-barrionuevo/

«Estrategias narrativas en los relatos de Pablo Palacio: Escritura y transgresión» en Fausto Aguirre et al, *Apostillas sobre la obra de Pablo Palacio*, Loja, Ecuador, V Simposio Nacional de Literatura Pablo Palacio 2018. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo Provincial de Loja, 2019 pp. 93-122.

«Prólogo» a Enrique Viloria Vera, *Once visiones sobre el amor*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, Federico de Onís-Miguel Torga, 2019, pp. 11-21, y en *Crear en Salamanca*.

http://www.crearensalamanca.com/once-visiones-sobre-el-amor-de-enrique-viloria-vera-prologo-de-carmen-ruiz-barrionuevo/

«La consciente poética de la memoria» en *Homenaje a José Balza*, Juan Carlos Chirinos (Coord.), *Papel Literario de El Nacional*. 8 de diciembre 2019, p. 2.

«La obra de Iván A. Schulman en mis comienzos» en José Gomáriz y Fernando Burgos Pérez, *Ivan Schulman, memoria y testimonios*, https://www.ivanschulman.org/. 4 de octubre de 2020.

«*Panteón* de Antonio Cillóniz» en Teófilo Gutiérrez Jiménez Ed., *Cillóniz: Valoración y trascendencia*, Lima, Hipocampo Eds. 2020, pp. 195-199. [Reedición en artículo

incluido en *La constancia del tiempo* (poesía 1965-1992), Barcelona, Los Libros de la Frontera, col. El Bardo, 1992, pp. 321-324].

«El insularismo como poética en Cuba y en las islas Canarias» en Sabrina Costanzo, Domenico Antonio Cusato, Gemma Persico, XII *Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica, Isolitudine, confine, identità*. Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2020, pp. 171-182. ISBN: 978-88-944171-3-5.

2021-2024

«Leyendo a un gran poeta. José Antonio Ramos Sucre en lengua portuguesa» en José Antonio Ramos Sucre, *Insónia* (antología), José Rui Teixeira (organização e introdução), Jorge Melicias (tradução), Carmen Ruiz Barrionuevo e Miriam Reyes (prefácios), Porto, Officium Lectionis Edições, 2021, pp. 7-12. ISBN 978-989-8029-81-2-.

«Orden y desorden en la mirada poética de Margarito Cuéllar» en *Crear en Salamanca,* 28 de septiembre de 2021 https://www.crearensalamanca.com/orden-y-desorden-en-la-mirada-poetica-de-margarito-cuellar-prologo-de-carmen-ruiz-barrionuevo-para-el-libro-ganador-del-premio-pilar-fernandez-labrador/Y en Margarito Cuéllar, *Ensayo sobre la belleza y el desorden de las cosas*, VIII Internacional de poesía Pilar Fernández Labrador, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2021, pp. 9-19.

«Diosas, dioses, furias. Cantar y contar en la poesía de Claribel Alegría» en *Centroamericana*, 31.2, 2021, pp. 75-98.

«Caminos del cielo y de la tierra en *Papeles invisibles a la luz de la luna* de Jorge Palma», prólogo a Jorge Palma, *Papeles invisibles a la luz de la luna*, accésit al Premio Internacional de poesía Pilar Fernández Labrador, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2021, pp. 9-16.

«Leyendo a un gran poeta: José Antonio Ramos Sucre en lengua portuguesa» En Crear en Salamanca, 4 de marzo de 2022; https://www.crearensalamanca.com/carmen-ruiz-barrionuevo-leyendo-a-un-gran-poeta-jose-antonio-ramos-sucre-en-lengua-portuguesa/ Reproducido en el suplemento *Papel Literario* de El Nacional, Caracas, 17 de julio de 2022, p 4.

«Itinerario poético y ascético de Rafael Cadenas: De *Los cuadernos del destierro* a *Memorial*» en Nieves María Concepción Lorenzo et al. (coords.), *Escribir en esperanza: homenaje a María Belén Castro Morales*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2022, pp. 267-282. ISBN: 978-84-15939-80-1.

«El rastro utópico en la obra de José Antonio Ramos Sucre» en Santiago García-Jalón de la Lama, Org., *Utopías, distopías y eutopías, Resonancias en la Filosofía y la Literatura Contemporáneas,* X Jornadas de Cultura Hispano-Portuguesa. Universidad Pontificia de Salamanca. Porto, Officium Lectionis Ediçoes, 2022, pp. 91-101.

«Indagación y denuncia: Pablo Palacio y la novela policial» en Sabrina Costanzo, Domenico Antonio Cusato y Gemma Persico (eds.), *La investigación y sus manifestaciones artísticas. Texto. Método. Elaboración electrónica*, Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 2022, pp. 191-201 ISBN: 978-84-9895-270-4.

«El clasicismo en la historia de la cultura: una conferencia de Pedro Henríquez Ureña» en *Global*, 100, mayo-junio 2022. Funglode, República Dominicana. https://

revistaglobal.org/el-clasicismo-en-la-historia-de-la-cultura-una-conferencia-de-pedro-henriquez-urena/

«Los círculos del mal de Gabriel Jiménez Emán: *La gran jaqueca y otros textos crueles*» en *Taller Igitur*, México, 23 de mayo de 2023, https://tallerigitur.com/ensayo/los-circulos-del-mal-de-gabriel-jimenez-eman-la-gran-jaqueca-y-otros-textos-crueles-por-carmen-ruiz-barrionuevo-universidad-de-salamanca/12872/; y en *Letralia*, 11 de junio de 2023. https://letralia.com/sala-de-ensayo/2023/06/11/la-gran-jaqueca-de-gabriel-jimenez-eman/

«Espacio y alegoría de un ejercicio narrativo: Setecientas palmeras plantadas en un solo lugar» en *Prodavinci*, 21 de junio de 2023. https://prodavinci.com/espacio-y-alegoria-de-un-ejercicio-narrativo-setecientas-palmeras-plantadas-en-el-mismo-lugar/

«La poeta como lectora: Cultura y mundo exterior en la obra de Fina García Marruz» en *Incubadora*, 5 de septiembre de 2023 https://in-cubadora.com/2023/09/05/carmen-ruiz-barrionuevo-la-poeta-como-lectora-cultura-y-mundo-exterior-en-la-obra-de-fina-garcia-marruz/

«Traducción y apropiación de la cultura griega en Leopoldo Lugones» en José Gomariz y Ángel Esteban Eds., *José Martí, Modernismo(s), Estudios cubanos. Ensayos en honor de Ivan A. Schulman*, Madrid, Editorial Verbum, 2023, pp. 174-192. ISBN. 978-84-1337-936-4.

«Inventario de la fluencia en la poesía de Ivonne Gordon», prólogo a Ivonne Gordon *Inventario íntimo de las cosas,* accésit al Premio Internacional de poesía Pilar Fernández Labrador, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2023, pp. 9-17.

«La obra literaria de José Balza: actividad y difusión en España» en Gustavo Guerrero y Ángel Esteban Eds., *Venezuela en España: capítulos de una historia literaria extraterritorial*, Colección Letral, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2024, pp. 189-208, ISBN 978-84-9192-416-6.

«José Lezama Lima y el simbolismo francés: De Baudelaire a Mallarmé» en Roland Béhar, Laurence Breysse-Chanet et Armando Valdés Zamora (dir.), *José Lezama Lima et la France*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'ENS-PSL, 2024, pp. 23-35. ISBN 978-2-7288-0870-0.

Reseñas de libros

(1977-2024)

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* en *Ínsula*, 365, abril, (1977) p. 9.
Miguel Otero Silva, *Oficina Nº 1*, en *Ínsula*, 368-369, julio-agosto, (1977) p. 21.
José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en *Ínsula*, 371, octubre, (1977) p. 9.
Ramón de Garciasol, *Mariuca*, en *Ínsula*, 376, marzo (1978) p. 8.
Ángel Crespo, *Un siglo de poesía retorromana*, en *Ínsula*, 379, junio (1978) p. 8.
J. J. Fernández Lizardi, Periquillo Sarniento, en *Ínsula*, 380-81, julio-agosto (1978) p. 8.
Adalberto Ortiz, *Jugungo*, en *Ínsula*, 380-81, julio-agosto, (1978) p. 15.
«Dos libros sobre Unamuno» en *Ínsula*, 382, septiembre. (1978) p. 7.
Francisco Matos Paoli, *Antología minuto*, en *Ínsula*, 384, noviembre (1978) p. 8.
Carlos Fuentes, *La cabeza de la hidra*, en *Ínsula*, 385, diciembre. (1978) p. 11.
José Luis Núñez, *Médiums* en *Ínsula*, 389, abril, (1979) p. 8.
Ángel Crespo, *Colección de climas*, en *Ínsula*, 391, junio (1979) p. 8.
Severo Sarduy, *Maitreya* en *Ínsula*, 392-393, julio-agosto, (1979) p. 14-15.
José Lezama Lima, *Cartas*, en *Ínsula*, 396-397, noviembre-diciembre (1979) pp. 16-17.
Anna Wayne Ashhurst, *La literatura hispanoamericana en la crítica española*, en *Ínsula*, 403, junio, (1980) p. 9.
Alberto Cousté, *Conocer Neruda y su obra* en *Ínsula*, 404-405, julio-agosto, (1980) p. 16.
Alfredo Roggiano y otros, *Octavio Paz* en *Ínsula*, 404-405, julio-agosto, (1980) p. 16-17.
Pedro de la Peña, *Teatro de sueño*, en *Ínsula*, 408, nov. (1980) p. 9.
Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, en *Ínsula*, 409, dic. (1980) p. 8.
«Un nuevo estudio sobre Juan Ramón Jiménez» en *Insula*, 416-417, jul-agosto (1981) p. 23.
Ángel Crespo, *Antología de la poesía modernista*, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 1, (1982) pp. 181-182.
Cintio Vitier, *Temas martianos*, Segunda Serie, en *Ínsula*, 443, octubre (1983) p. 9.
Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* en *Ínsula*, 444-445, noviembre-diciembre (1983) p. 15.
Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* en *Ínsula*, 450, mayo (1984) p. 9.
VV.AA. *Poesía contemporánea de Centro América* (Antología) en *Ínsula*, 451, junio (1984) p. 10.
Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, en *Ínsula*, 455, octubre (1984) p. 10.
Raymond D. Souza, *The Poetic Fiction of José Lezama Lima* en *Hispanic Review*, 53, 4, (1985) pp. 517-518.
«Ernesto Sábato y la inagotable rebelión de la literatura» en *Ínsula*, 458-459, enero-febrero (1985) p. 31.
Mario Benedetti, *Antología poética* en *Ínsula*, 461, abril (1985) p. 18.
Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta* en *Ínsula*, 461, abril (1985) p. 18-19.
Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Antología poética*, en *Ínsula*, 463, jun. (1985) p. 18.

Julio Ortega, *Texto, Comunicación y Cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*, en *Ínsula*, 464-465, julio-agosto (1985) p. 31.

Jorge Rodríguez Padrón, *Antología de poesía hispanoamericana* (1915-1980) en *Ínsula*, 469, diciembre (1985) p. 18.

Felisberto Hernández, *Las hortensias y otros cuentos* en *Ínsula*, 470-471, enero-febrero (1986) p. 35.

Mario Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?* en *Ínsula*, 478, septiembre (1986) p. 18.

«Dos novelistas argentinos» (Leopoldo Brizuela y Juan Carlos Martini) en *Ínsula*, 492, noviembre (1987) pp. 16-17.

«Dos estudios sobre al prosa de Borges» (A. Julián Pérez; Rosa Pellicer) en *Ínsula*, 495, febrero (1988) p. 10.

Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras* IV, *Crónicas y artículos sobre teatro* II *(1881-1882)*, México, UNAM, 1983; *Obras* IV, *Crónicas y artículos sobre teatro* IV *(1885-1889)*, México UNAM, 1884; *Espectáculos*, México, UNAM, 1985, en *Literatura Mexicana*, I, 2, (1990) pp. 559-565.

Emilio Bejel y Ramiro Fernández, *La subversión de la semiótica*, Análisis estructural de textos hispánicos, en *Hispamérica*, 55, (1990) pp. 129-131.

«Restañar un olvido» [sobre Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* de Daniel Pineda] en el suplemento «Cultura» de *El Correo de Andalucía*, 26 de febrero de 1993, p. 30.

«Antología del placer poético» sobre *Poemas cubanos del siglo* XX. *Antología*, Madrid, Hiperión, 2002, en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.ºs 26-27, otoño-invierno 2002-2003, pp. 315-17.

«La picaresca como producto y proceso» sobre Javier Hernández Quezada, *No está en mis manos escribir sin vehemencia. Autobiografía y picaresca en las* Memorias *de fray Servando*, México, CONACULTA, 2003, en *Crítica, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* (2005) 108, pp. 187-191.

«La palabra encontrada» sobre Jorge Luis Arcos, *La palabra perdida*, La Habana, Eds. Unión, 2003, en *Encuentro de la cultura cubana*, (2005) 36, pp. 255-56.

«Rubén Darío: *Cantos de vida y esperanza*, edición de Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Barcelona, Ollero y Ramos/ Mondadori, 2004» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (2005) 34, pp. 255-256.

«Salamanca en el corazón», prólogo a la segunda edición de *53 sonetos de amor a Salamanca* de Jesús Ricardo Rasueros, Salamanca, Gráficas Varona, 2006, ISBN- 13-978-84-611-0680-6.

«Antenor Orrego recuperado» sobre Eugenio Chang-Rodríguez, (sel. e introd.), *Antenor Orrego, modernidad y culturas americanas*, *Páginas escogidas*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004, en *Inti,* núms. 61-62, primavera-otoño, 2005, pp. 337-342.

«La oportunidad de un congreso sobre las Utopías americanas del Quijote en la Universidad de Salamanca», liminar al libro José Carlos González Boixo (Ed.), *Utopías americanas del Quijote*, Salamanca, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp.15-16.

Casa de Luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy, Mario Campaña, Barcelona, Bruguera, 2007 en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, (2008) 28, 12, pp. 169-173.

«Juan Ramón Jiménez y el Ateneo de Sevilla» de Daniel Pineda Novo en *Ateneu. Revista de Cultura de Malgrat i L'Alt Maresme* (2009), XVII, 40, pp. XXXIV-XXXV. Y en *Archivo Hispalense* (2009) 279-281, pp. 418-422.

«Cuentos de infancia y destrucción de Emilio Mozo» en Emilio Mozo, *13 cuentos de Emilio*, Middlebury, ISBN: 978-1-60571-053-9. Y en *Sinalefa, Revista Internacional de Arte y Literatura*. New York, Enero/abril 2010, número 25, pp. 13-14.

«La contienda comunicativa en el siglo XVII peruano» [sobre el libro de Ricardo Falla Barreda, *Lo sentido y la palabra. Contienda de comunicación en el* XVII *peruano*, Lima 2009] en *Escritura y Pensamiento* [Lima] (2010) XIII, 26 pp. 185-190.

Pineda Novo, Daniel: *Antonio Machado y Núñez, naturalista y político (1815-1896),* Valencia, Alupa Editorial, 2010, reseña en *Archivo Hispalense* (2011) 285-287, XCIV, pp. 482-487.

Clementina Suárez, *Poesía completa*. Edición y notas María Eugenia Ramos, Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2013, en *Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana*, (2015) 47, pp. 201-205.

Jorge Cabezas Miranda (ed.): *Revista Diaspora(s). Edición facsímil (1997-2007)*. Barcelona: Linkgua, 2013, en *Iberoamericana*, (2014) XIX, 56, pp. 258-260.

Vicente Cervera Salinas: *Borges en la ciudad de los inmortales*. Sevilla: Renacimiento, 2014, en *Iberoamericana*, (2015) XV, 59, pp. 252-256.

Pedro Henríquez Ureña: *En la orilla: gustos y colores*. Edición y notas Miguel D. Mena / «Un abril para Pedro Henríquez Ureña. *En la orilla: gustos y colores*», Adolfo Castañón. México: Bonilla Artigas Editores, 2014, en *Iberoamericana*, (2016) XVI, 63, pp. 291-295.

Humberto E. Robles, *De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina*, Barcelona, Paso de Barca, 2016, en *Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana*, (2017) 54, pp. 233-237. Reproducida en *Poetas y escritores Miami, Revista Literaria,* 10 de julio de 2017 http://www.poetasyescritoresmiami.com/de-pigafetta-a-borges-ensayos-sobre-america-latina-de-humberto-e-robles/.

y en el suplemento literario *CartónPiedra* de *El Telégrafo* (Guayaquil) 23 de julio de 2017 pp. 72-75. http://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-299/1/de-pigafetta-a-borges.

José Joaquín Fernández de Lizardi: *Don Catrín de la Fachenda* (1832). Edición crítica por Sara L. Lehman. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic-Monographs, 2015, 177 pp. ISBN: 978-1-58871-269-1 en *Bulletin of Hispanic Studies,* (2018) 95, 3.

Fernando de Szyszlo, *La vida sin dueño. Memorias*. Madrid, Taurus, 2017, 276 pp. en *Iberoamericana,* (2018) 68, XVIII, pp. 292-296.

Blas Matamoro, Alejo Carpentier y la música. Madrid, Fórcola Ediciones, 2018. 171 pp. en *Iberoamericana,* (2019) 71, XIX, pp. 321-325.

Ileana Álvarez y Francis Sánchez, Sagradas compañías. Paseos de grandes poetas entre la muerte y la resurrección. Sevilla: Editorial Guantanamera, 2017, 139 pp. en *Iberoamericana,* (2019) 71, XIX, pp. 325-329.

Hernando Cabarcas Antequera: *Variaciones* alredor *de un cuarto del búho. Moxinifadas de Gaspar. León de Greiff 120 años*. Bogotá: Uniediciones 2017. 150 páginas en *Iberoamericana,* (2019) 72, XIX, pp. 299-303.

Sabine Faivre d'Arcier: *Las tertulias de la condesa de Merlín en París*. Traducción de Rafael Rodríguez Beltrán. La Habana: Ediciones Imagen Contemporánea / Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz 2018. 246 páginas. *Iberoamericana*, noviembre de 2020, Año 20, No. 75 (2020), pp. 283-288.

Armando Valdés-Zamora: *Nubes talladas. Formas de la imaginación en la literatura cubana contemporánea (1959-2019)*. Madrid, Verbum 2021. 418 páginas *Iberoamericana,* (2022) 80, XXII, pp. 286-290.

Fabio Martínez (Coord.): *Narradores del Pacífico colombiano*. Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2019. 216 páginas. *Iberoamericana,* (2023) 82, XXIII, pp. 326-330.

Miguel Zugasti, ed. Pedro Gobeo de Vitoria. *Naufragio y peregrinación*. Barcelona: Crítica, 2023. 258 pp. (ISBN: 978-84-9199-527-2) en *Rilce*, 40, 1, (2024), pp. 398-401.

Ethel Barja*: Poesía e insurrección. La Revolución cubana en el imaginario la-tinoamericano*. Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert 2023 (Ediciones de Iberoamericana, 143). 339 páginas. *Iberoamericana,* (2024) 85, XXIV, pp. 328-333.

Ponencias presentadas a Congresos de la especialidad

(1980-2024)

Jornadas de Literatura Hispanoamericana. Participación en reunión de profesores españoles de la especialidad. Universidad de Sevilla, La Rábida, mayo 1980.

«*Enemigo rumor* de José Lezama Lima». Ponente invitada. *Coloquio Internacional sobre José Lezama Lima*. Universidad de Poitiers, mayo de 1982. Publicación: «*Enemigo rumor* de José Lezama Lima» en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*. Centre de Recherches Latino Americaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 171-186. ISBN: 84-245-0403-8.

«Aventuras sigilosas de José Lezama Lima» Ponente. II *Jornadas de Literatura Hispanoamericana*. Universidad de Sevilla, La Rábida, mayo 1982.

Organización *Coloquio de Literatura Hispanoamericana*, *Literatura y Sociedad en Hispanoamérica*. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de La Laguna, marzo de 1982.

«Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: «El secreto de Garcilaso» en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, 25-29 junio 1984. Publicación: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica,* Actas del XXIII Congreso del IILI, Madrid Universidad Complutense, 1987, pp. 537-543. ISBN: 84-7491-220-2.

«El ensayo de José Lezama Lima. Una aproximación a *La expresión americana*». Ponente y presidencia de sesión. XXV *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad de Bonn, agosto de 1986.

«Poéticas insulares: José Lezama Lima y Tomás Morales». Ponente. *Congreso de cultura de Canarias*, Área de Literatura, «Diez años de Literatura en Libertad». La Laguna, Gobierno de Canarias, 17-22 de noviembre de 1986. Publicación: «Poéticas insulares: José Lezama Lima y Tomás Morales» en *Aguayro* [Las Palmas de Gran Canaria] 171, mayo-junio (1987) pp. 34-38.

«El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia», en *Primeras Jornadas sobre Modernismo hispánico*, Universidad Complutense de Madrid, 7-11 de abril de 1986. Universidad Complutense de Madrid. Publicación: *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Depto. de Lingüística y Literatura, Facultad de CC. de la Información, Universidad Complutense, 1988, pp. 192-198. ISBN: 84-7232-439-7.

«Manuel Díaz Rodríguez y la ficción modernista (A propósito de *Ídolos rotos*)». Ponente. XXVI *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. New York, CUNY, junio de 1987. Publicación: «Manuel Díaz Rodríguez y la ficción modernista (a propósito de *Ídolos rotos*) en *La historia en la literatura iberoamericana*, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Ed. comp. y pról. de Raquel Chang- Rodríguez y Gabriela de Beer. Nueva York, Eds. del Norte, 1989, pp. 329-338. ISBN: 0-910061-43-2.

«La invención del personaje en los relatos de Onetti». Ponente invitada. *Coloquio Internacional sobre la obra de Juan Carlos Onetti*. Universidad de Poitiers, 1-3 de junio de 1988. Publicación: «La invención del personaje en los relatos de Onetti» en *Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches

Latinoamericaines, Université de Poitiers, Madrid, Ed. Fundamentos, 1990, pp. 59-71. ISBN: 84-245-0552-0.

«*Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones» Ponente. XXVII *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. México, UNAM, 22-26 de agosto de 1988.

«La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi». Ponente invitada. *Seminario España y América. Encuentro entre dos culturas*. Embajada de España y Universidad de Bonn, 12 al 14 de octubre de 1988. Publicación: «La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi» en *Suplemento de Anuario de Estudios Americanos* (1991) XLVIII, 2, pp. 75-94.

«*El Periquillo Sarniento* y el problema textual de las cuatro primeras ediciones». Ponente y presidencia de sesión. Brown University, XVIII *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, junio de 1990. Publicación: «*El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi y los problemas textuales de las cuatro primeras ediciones» en *Siglo Diecinueve*, 2, (1996) pp. 147-162.

«La narrativa argentina del Interior: Daniel Moyano» Facultad de Letras de la Universidad de Extremadura en Cáceres, 19 al 22 de noviembre de 1990.

Publicación: *Lo real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre Literatura y sociedad*, Actas del I Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Cáceres del 19 al 22 de noviembre de 1990. Junta de Extremadura, Oficina Enclave 9, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 245-266. ISBN: 84-7723-127-3. Incluido en el Portal dedicado a Daniel Moyano en 2013: http://www.cervantesvirtual.com/portales/daniel_moyano/estudios_autor/.

«Modernismo y modernidad en Hispanoamérica». Universidad de Sevilla, 26-28 de septiembre de 1990. Ponente invitada. *Expoforum Sevilla 92*, *Intercambios científicos y culturales en la Era de los Descubrimientos*: Flujo y reflujo entre España y América.

«Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre» en el *Simposio Venezuela, Cultura y sociedad al final del siglo*. Brown University, octubre 1991. Publicación: *Venezuela: Fin de Siglo*, comp. y pról. de Julio Ortega, Caracas, Eds. de la Casa de Bello, 1993, pp. 91-97. ISBN: 980-214-101-1.

«José Lezama Lima y el *culto marfil*». Ponente invitada y presidencia de Sesión dedicada a José Lezama Lima. *Encuentro Internacional. Cuba y España: Relaciones plásticas y literarias en la modernidad*. Universidad de La Habana, 18 al 22 de marzo de 1991. Publicación: «José Lezama Lima y el *culto marfil*: El asedio de la poesía del Siglo de Oro en Lezama) en *Panoramas de Nuestra América*, [México, UNAM] 2, (1993) pp. 39-50.

«La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)». Ponente. *Congreso de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2-5 de octubre de 1991. Publicación: «La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)» en *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 881-887. ISBN: 88-7119-607-4.

«Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre». Ponente invitada y presidencia de sesión. *Venezuela: Sociedad y Cultura al final del siglo. A*

Symposium. Brown University y Connecticut University, 29-31 de octubre de 1991. Publicación: «Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre» en *Venezuela: Fin de Siglo*, comp. y pról. de Julio Ortega, Caracas, Eds. de la Casa de Bello, 1993, pp. 91-97. ISBN: 980-214-101-1.

«Aproximación a la crítica literaria de *Contorno*. A propósito de *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* de David Viñas». Ponente y presidencia de la sesión de mañana y tarde del día 31 dedicada al «Balance de las tendencias actuales». *Simposio estado actual de los estudios literarios latinoamericanistas*. Universidad de Granada, 27-31 de enero de 1992.

Organización con César Real Ramos. *I Simposio de la Modernidad Literaria en España e Hispanoamérica*. Publicación: Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (Eds): *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Eds. Universidad de Salamanca, 1995. ISBN: 84-7481-825-7. Universidad de Salamanca, 9 al 12 de junio de 1992.

«Motivos españoles en José Antonio Ramos Sucre» Ponente y presidencia de sesión dedicada a la Colección Archivos. en el XXIX *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad de Barcelona, 15 al 19 de junio de 1992. Publicación: «Motivos españoles en José Antonio Ramos Sucre» en Joaquín Marco (Ed.), *Actas* XXIX *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona, PPU, 1994, tomo II, vol. 2, pp. 1043-1049. ISBN: 84-477-0371-1. Publicado también en *Suplemento Cultural* de *Últimas noticias*, Caracas, 1 de octubre de 1995.

Asistencia Congreso Internacional del CELCIRP [Centro del Río de la Plata de París]. Universidad de Las Palmas-Universidad de La Laguna, 29 de junio-3 de julio de 1992.

«*Paradiso* de Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión», «Las últimas novelas de Vargas Llosa». Ponente en el curso *Corrientes actuales de la narrativa hispanoamericana*. UIMP, Santander, 10-14 agosto 1992. Publicación: «*Paradiso* de Lezama Lima: Una pervivencia de la transgresión» en *La Torre* [Puerto Rico] IX, 35, jul-sep. (1995) pp. 465-483.

«Letras Hispanoamericanas y Fin de siglo: la insinuación de la máscara». Ponente invitada. *La literatura de Fin de Siglo en España e Hispanoamérica*, Universidad Complutense en Almería, 14-19 de septiembre de 1992.

«Azares concurrentes de la modernidad literaria (Canarias y Venezuela)». Ponente invitada. *Encuentro Canarias-América: 500 años después*. Cabildo Insular de Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 23-27 de noviembre de 1992.

Participación en el Congreso *Letras, Artes y transculturación*. Universidad de La Habana, 14-18 de diciembre de 1992.

«La dialéctica del símbolo en la poesía de José Gorostiza». Ponente invitada. *Quintas Jornadas Internacionales Carlos Pellicer* sobre literatura mexicana y escritores tabasqueños, Villahermosa, Tabasco, México, 15 al 19 de febrero de 1993.

«Magias de Gastón Baquero». Ponente invitada *Baquero, poeta de tres mundos*, Homenaje internacional al poeta. Universidad Pontificia de Salamanca, 27-28 de abril de 1993. Publicación: «Magias de Gastón Baquero» en Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart (Eds), *Celebración de la existencia*, Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero, Salamanca, Universidad Pontificia, 1994, pp. 35-42.ISBN: 84-7299-325-6.

«Julián del Casal, Huysmans y el modernismo». Ponente. *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. Casa de las Américas de La Habana, 13-16 de septiembre de 1993. Publicación: «Julián del Casal, Huysmans y el modernismo» en *Unión* [Revista de la UNEAC de Cuba] VII, 17 (1994) pp. 10-13. Recogido con posterioridad en Luisa Campuzano (Coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, pp. 83-89. ISBN: 959-04-0077-9.

«Universalismo y periferia en *Orígenes* y *Ciclón*» Ponente. *I Simposio Internacional sobre Literatura e Identidad en Hispanoamérica*, (Siglo XX), Universidad de Sevilla, 3-5 de noviembre de 1993. Publicación: «Universalismo y periferia en *Orígenes* y *Ciclón*» en Carmen de Mora (Ed.), *Diversidad sociocultural en la Literatura Hispanoamericana* (Siglo XX), Universidad de Sevilla 1995, pp. 47-59. ISBN: 84-472-0212-7.

Organización con César Real Ramos. II *Simposio de la Modernidad Literaria en España e Hispanoamérica*, Universidad de Salamanca, noviembre de 1993.

«Informe sobre el Grupo Archivos-España». Ponente. *Tercera reunión de los Comités Directivos de la Colección Archivos y del Consejo de Signatarios*, ALLCA y Biblioteca Nacional, París, 30 de noviembre al 3 de diciembre de 1993.

«La memoria histórica venezolana en la narrativa de Guillermo Morón», ponente invitada. *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas* Universidad de Amberes, 18 y 19 de noviembre de 1994. Publicación: Patrick Collard (Ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Amberes en 1994, en *Románica Gadensia*, XXVII, (1997) Genève, Librarie Droz S.A. pp. 237-247. Y en *Libro de amigos*, Homenaje a Guillermo Morón, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1996, pp. 477-488. ISBN: 980-222-880-X.

«El momento de *Orígenes*» *Culturas del Caribe, pluralidad e identidad*, UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 7-11 de marzo de 1994.

«La epístola y Rubén Darío» Ponente y presidencia de sesión. *IV Colloque International Formes breves de l'expression culturelle en Amerique Latine de 1850 a nos jours*. Universidad de la Sorbona, Paris III, CRICCAL, 18 al 20 de marzo de 1994. Publicación: «La epístola y Rubén Darío» en *Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nos jours*, en *América*, Cahiers du CRICCAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 19, 1997, pp. 105-113.

«Proyección de un origenista: Las invenciones de Gastón Baquero». Ponente y presidencia de sesión. *Coloquio Internacional Cincuentenario de Orígenes*. La Habana, Casa de las Américas, 27 de junio al 1 de julio de 1994. Publicación: «Proyección de un origenista: Las invenciones de Gastón Baquero» en *Unión*, [La Habana] VII, 18, (1995), pp. 40-44.

Asistencia y presidencia de sesión. *I Congreso Iberoamericano de Teatro: Pedagogía teatral, conceptos y métodos*, Universidad de Cádiz, 27 al 29 de octubre de 1994.

Asistencia y moderadora del coloquio sobre la Memoria viva de *Orígenes*. *La Isla Entera*. *Jornadas de poesía cubana*, Casa de América, Universidad Complutense, 21 al 25 de noviembre de 1994.

Asistencia y presidencia de sesión *I Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Universidad de Lleida, 23 al 25 de noviembre de 1994.

«Con esos arreos de gala te me has aparecido»: hacia una poética del modernismo en José Martí». Ponencia invitada y presidencia de sesión. *Aspects de la poésie moderniste hispano-americaine*, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Martí, CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 3 y 4 de febrero de 1995.

Organización con el Prf. César Real Ramos del Curso extraordinario *José Martí y las letras hispánicas*. Participaron Cintio Vitier y Fina García Marruz, Universidad de Salamanca, 23 al 25 de marzo de 1995.

«En un domingo de mucha luz»: poesía y literatura en los años previos a *Ismaelillo*. Ponente invitada. *Coloquio Internacional José Martí: Historia y Literatura ante el fin del siglo* XIX, Universidad de Alicante, Fundación Juan Gil Albert, 29, 30 y 31 de marzo de 1995. Publicación: «En un domingo de mucha luz»: poesía y literatura en los años previos a *Ismaelillo*» en Carmen Alemany, Ramiro Muñoz y José Carlos Rovira (Eds.), *José Martí: Historia y literatura ante el fin del siglo* XIX, Universidad de Alicante/Casa de las Américas, 1997, pp. 147-158. ISBN: 84-7908-308-5.

«El barroco de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz del neobarroco». Ponente invitada. *Sor Juana Inés de la Cruz and her Worlds, International Symposiun*, Nueva York, The Graduate School and The City College of the City University of New York, 27 y 28 de abril de 1995. Publicación: «El barroco de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz del neobarroco» en *Colonial Latin American Review* [Nueva York] 4, 4, (1995) pp. 227-237.

«Ritos, idolatrías y perversidades en *Las formas del fuego* de José Antonio Ramos Sucre». Ponente invitada *Coloquio Internacional de Literatura Venezolana*. Paris, CONAC de Venezuela y Université de Paris III, 11 al 13 de mayo de 1995. Publicación: «Ritos, idolatrías y perversidades en Ramos Sucre» en *Literatura y Cultura Venezolanas*, Presentación de François Delprat, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996, pp. 223-232. ISBN: 980-214-130-5. Apareció previamente en *Bajo palabra*, suplemento de Literatura de *El Diario de Caracas*, 21 de mayo de 1995, n.º 145, año III, pp. 2-3; también fue publicado fragmentariamente en *Papel literario* de *El Nacional*, 21 de mayo de 1995, p. 9. Incluido también en el Dossier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, Ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1102-1008. ISBN: 84-89666-59-8.

«En su loco afanar la mente mía»: de *Epístolas y poemas* a *Prosas profanas*». Ponente invitada, *Rubén Darío, escritor hispánico. Un siglo de* Prosas profanas. Universidad de Sevilla, 25 y 26 de enero de 1996. Publicación: «En su loco afanar la mente mía»: de *Epístolas y poemas* a *Prosas profanas*» en Alfonso García Morales (Ed.), *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas profanas*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 21-33. ISBN: 84-472-0425-1.

Ciclón, los disidentes de *Orígenes*». Ponente invitada. *Polémiques et manifestes en Amérique Latine, XIXe et XXe siècles*, Colloque International du CRICCAL, Paris, Sorbonne, 229 al 31 de marzo de 1996. Publicación: «*Ciclón*, los disidentes de *Orígenes*» en *Polémiques et manifestes*, en *América*, Cahiers du CRICCAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 21, 1998, pp. 65-71.

«Virgilio Piñera en *Ciclón*». Ponente invitada en el coloquio *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*. Universidad de Poitiers, 5-7 de junio de 1996. Publicación: «Virgilio Piñera en *Ciclón*» en Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno (Coords.) en *En torno a la obra de Virgilio Piñera*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l' Université de Poitiers (URA 2007 C.N.R.S.) 1996, pp.105-115. Incluido también en *Locos, excéntricos y marginales en la Literatura Latinoamericana*, Centro de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Archivos, 1999. ISBN: 2-910050-04-01.

«Algunos rasgos de la poética del cuento en José Balza» Ponente. *XXXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 24 al 29 de junio de 1996. Publicación: «Algunos rasgos de la poética del cuento en la obra de José Balza (A propósito de *La mujer de espaldas y otros relatos*)» en Armando Navarro (Comp.), *José Balza: La escritura como ejercicio de inteligencia*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Estudios de Postgrado, 1997, pp. 299-309. ISBN: 980-00-1115-3; y en Alfonso Ortega Carmona-Alfredo Pérez Alencart (Eds.), *Memoria y Palabra del Delta*, Homenaje Internacional al escritor venezolano José Balza, Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997, pp. 69-72. ISBN: 84-7299-394-9.

«Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío». Ponente. II *Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, «Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico». Universidad de Sevilla, La Rábida, 18 al 20 de septiembre de 1996. Publicación: «Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío» en Trinidad Barrera (Ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana, La Rábida/ Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, pp. 97-102. ISBN: 84-7993-014-4. Reproducida en Internet en la Biblioteca Rubén Darío en *Cervantes Virtual*.

«El grupo de *Orígenes* y la identidad cubana». Ponente invitada y presidencia de sesión *X Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana* (Filosofía Hispánica y diálogo intercultural). Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía, 23 al 27 de septiembre de 1996. Publicación: «El grupo de la revista *Orígenes* y la identidad cubana» en Roberto Albares Albares, Antonio Heredia Soriano y Ricardo Piñero Moral (Eds.), *Filosofía hispánica y diálogo intercultural*, Universidad de Salamanca/ Fundación Gustavo Bueno, 2000, pp. 219-226. ISBN: 84-930676-4-4.

«Parodia y espejeo de la escritura en *Tres tristes tigres*: «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después -o antes», Paris Sorbonne Nouvelle 1997. Publicación: *Le neo-barroque cubain*, en *América*, Cahiers du CRICCAL, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 20, 1998, pp. 191-198.

«Insularismo, periferia y universalismo: el conflicto de la identidad cubana». Ponencia sesión inaugural y presidencia de sesión. *La construcción de la identidad española e hispanoamericana: cine y literatura*. Universidad de Valladolid, 27, 28 y 29 de junio de 1997.

«José Balza y el itinerario de la memoria». Conferencia inaugural, y presentación de la novela *Pagadero al portador* de Carlos Pérez Ariza. *I Encuentro Internacional Literatura y Pensamiento, siglo XX, el España y Venezuela*, Universidad Pontificia de Salamanca, 28 al 30 de julio de 1997.

«Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia». Ponente invitada. *XII Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre*. Casa y Fundación Ramos Sucre, Cumaná, Venezuela, 19 al 23 de noviembre de 1997. Publicación: «Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia» en *Trizas de papel, Revista del Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre*, XI, II, (1998) pp. 13-21. Publicado también en *La Página*, 1999, XI, 3, pp. 35-47. Incluido también en el Dossier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, Ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1127-1138.ISBN: 84-89666-59-8. Reproducida en Internet, Biblioteca Ramos Sucre en Cervantes Virtual.

«La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Ponente y presidencia de sesión. *La isla posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Isla de Tabarca, Universidad de Alicante, del 25 al 28 de marzo de 1998. Publicación: «La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante» en Carmen Alemany y otros (Eds.), *Actas del congreso «La isla posible»*, Universidad de Alicante, 2001, pp. 555-563.

«Reescritura e invención en las Canciones de Carlos Germán Belli». Ponencia de clausura. II *Encuentro Internacional España y la Literatura Peruana*, Universidad Pontificia de Salamanca, 11 al 13 de junio de 1998. Publicación: «Reescritura e invención en las «canciones» de Carlos Germán Belli» en *Hispamérica* 85, XXIX (2000) pp. 37-50.

«Ciudad patricia y ciudad burguesa en *Lucía Jerez* de José Martí». Ponente y presidencia de sesión. *Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Medina del Campo, Universidad de Valladolid, 23 al 26 de junio de 1998. Publicación: «Ciudad patricia y ciudad burguesa en *Lucía Jerez* de José Martí» en *Cuadernos del Cilha*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana [Universidad Nacional de Cuyo], I, 1, (1999) pp. 7-22.

«El héroe caballeresco en el modernismo. Poesía y poética de Leopoldo Lugones». Ponente. *Modernism and Modernity in Spain and Spanish America*, Brown University, 17 al 19 de septiembre de 1998.

«Erotismo y dualidad en la poesía de Delmira Agustini». Ponente invitada. *Congreso Internacional de las Américas* 1898-1998. Universidad de León, 12 al 16 de octubre de 1998. Publicación: «Erotismo y dualidad en la poesía de Delmira Agustini» en José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez, M.ª José Álvarez Maurín (Coord.), *Literatura de las Américas 1898-1998*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2000, vol. 2, pp. 451-460.

«Leopoldo Lugones y la utopía del mundo griego: *Prometeo* (1910)» en XXXII *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, Universidad Católica de Chile, 1998. Publicación: Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven Eds. *Crisis, Apocalipsis y Utopías*, Santiago de Chile, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 187-191.

Presidenta de la Comisión Organizadora del *XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, celebrado del 26 del 30 de junio de 2000 (Universidad de Salamanca). Publicación: Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M.ª Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela

Romero Pérez (Eds): *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. ISBN: 84-7800-721-0 [Edición de Actas del XXXIII Congreso del IILI en 1 disco compacto].

«Poesía popular y nación en la vanguardia cubana». Ponente y presidencia de sesión. IV *Congreso del la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Universidad Internacional de Andalucía, Baeza, 27 al 29 de septiembre de 2000. Publicación: «Poesía popular y nación en la vanguardia cubana» en Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador (Eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica,* Universidad de Granada- Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002, pp. 463-468.

«Rituales del cuerpo: Carne y mutilación en Virgilio Piñera». Ponente invitada. *La escritura del cuerpo, el cuerpo de la escritura, Coloquio*. Universidad de Sevilla, 20 al 22 de noviembre de 2000. Publicación: «Rituales del cuerpo: Carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera en Carmen de Mora Valcárcel y Alfonso García Morales (Eds.), *Escribir el cuerpo, 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 285-296. ISBN: 84-472-0772-2.

«Virgilio Piñera, *Ciclón* y los *Cuentos fríos*: Una nueva propuesta para la literatura cubana». Conferencia Plenaria invitada de Clausura. *Congreso de la Association of Hispanist of Great Britain and Ireland*, Newcastle del 2 al 4 de abril de 2001.

«Reunión de investigadores, Modernismo, vanguardias y poesía reciente de Hispanoamérica». Ponente. *XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. The City University of New York, 16 al 21 de julio de 2001.

«Nicolás Guillén y Juan Marinello: En torno a *Songoro Consongo* y la poesía cubana». Conferencia plenaria invitada. *Congreso Internacional Nicolás Guillén, hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Universidad Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 15-18 de octubre de 2001. Publicación: «Nicolás Guillén y Juan Marinello: En torno a *Sóngoro cosongo* y la poesía cubana» en Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín (Coords), *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca, Eds. de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004, pp. 151-164 ISBN: 84-8427-334-2; y en *Vivarium* (2004), XXI, [La Habana] pp. 7-15.

«El dinamismo simbólico en la poesía de José Gorostiza». Ponencia invitada. *Congreso Internacional: La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos,* Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Universidad de Alicante, 11 al 15 de marzo de 2002. Publicación: «El dinamismo simbólico en la poesía de José Gorostiza» en Carmen Alemany Bay y otros (Ed.), *Con Alonso Zamora Vicente, Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos*, presentación de José Carlos Rovira, Universidad de Alicante, 2003, pp. 987-995.

«El espacio urbano en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera». Ponente. *XXXIV Congreso del IILI*, Iowa University del 2 al 6 de julio de 2002. Publicación: «El espacio urbano en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera» en Daniel Balderston, Oscar Torres Duque, y otros (Comps.), *Literatura y otras artes en América Latina*, Actas del XXXIV Congreso del IILI, University of Iowa, 2004, pp. 181- 188. ISBN: 0-87414-145-1.

«La línea indecisa de la memoria: Juan Antonio Pérez Bonalde revisitado», Conferencia plenaria invitada, *XXI Convegno dell' Associazione Ispanisti Italiani*, Universidad de Salamanca del 12 al 14 de septiembre de 2002.

«Antiestética como disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera». Ponencia invitada *Cuba: One Hundred Years of Independence, a Century of Literature*. Yale University, Spanish and Portuguese Department, 4 y 5 de octubre de 2002. Publicación: «Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera» en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (Coords.) *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)* Madrid, Eds. Colibrí, 2004, pp. 191-206. ISBN: 84-932311-7-7.

Coordinadora invitada III *Encuentro de escritores y estudiosos de Nuestra América,* Escuela de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, los días 12 al 14 de junio de 2003.

«El tiempo de la dictadura en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel» en (Messina 11-12 novembre 2003). Universidades de Messina y Catania (Italia), 11 y 12 de noviembre de 2003. Publicación: *Atti del Convegno di Studi su La dittatura di Pinochet e la transizione alla democrazia in Cile: tra storia e letteratura* (Messina 11-12 novembre 2003) a cura di Domenico Antonio Cusato, Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Cattedra di Lingua e Letterature ispano-americane, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004, pp. 207-221. ISBN: 88-86897-29-4. Reproducido en *Pizarrón Latinoamericano*, Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri, Caracas, agosto 2019, pp. 73-88.

«Marqueses en la Colonia, la evocación del antiguo régimen en *Ciudad lejana* de Javier Vásconez», Ponencia invitada en el coloquio *Recuperaciones del Mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos* Universidad de Alicante, Sede de Biar, del 25 al 28 de marzo de 2003. Publicación: «Marqueses en la colonia, la evocación del antiguo régimen en *Ciudad lejana* de Javier Vásconez» en Carmen Alemany y Eva M.ª Valero Juan, *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial* en *América sin Nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, (2004), 5-6, p. 216-222.

«La construcción del espacio en la narrativa de Javier Vásconez». Ponencia invitada en el *III Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*. Universidad de Messina (Italia), 12 al 14 de noviembre de 2003.

Publicación: «La construcción del espacio en la narrativa de Javier Vásconez» *Texto, Método, Elaborazione Elettronica* a cura di D.A. Cusato, D. Iaria, R. M Palermo, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004, pp. 487-502. ISBN 88-86897-28-6.

«Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi», Ponencia invitada-*Literatura-Historia-Política, Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*, Un Simposio en honor de Karl Kohut. Instituto Iberoamericano de Berlín, 23 y 24 de octubre de 2003. Publicación: «Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi» en Sonja M. Steckbauer/Günther Maihold, Eds, *Literatura-Historia-Política, Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*», Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert, 2004, pp. 323-337. ISBN: 3-86527-182-0. Reproducido en José Manuel López de Abiada y otros (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, pp. 277-296. ISBN: 84-7962-304-7.

«Fronteras dialógicas del lector y su biblioteca: Cartas de Miguel de Unamuno y sus corresponsales peruanos». Ponencia invitada y presidencia de sesión. *XXXIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana,* «Fronteras de la Literatura y de la Crítica», Universidad de Poitiers, Francia, 28 de junio al 1 de julio de 2004.

Publicación: «Fronteras dialógicas del lector y su biblioteca: Cartas de Miguel de Unamuno y sus corresponsales peruanos» en Fernando Moreno, Sylvie Josserand, Fernando Colla (Eds), *Fronteras de la Literatura y de la Crítica, XXXV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana,* Universidad de Poitiers, CRLA/ARCHIVOS, 2006. Edición en CD, ISBN: 2-910050-27-0.

«La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX» Ponencia sesión plenaria inaugural y presidencia de sesión. *Les modèles et leur circulation, 9.º Colloque international du* CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, París, 4, 5 y 6 noviembre 2004. Publicación: «La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX» en *América, Cahiers du* CRICCAL (2005), 33, pp. 237-250.

Moderadora invitada de sesión. *Rubén Darío y España. Diálogos transatlánticos*, Madrid, Facultad de Filología Universidad Complutense, Casa de América, Universidad de Brown, 11, 12 y 13 y abril de 2005.

«Miguel de Unamuno y sus corresponsales peruanos: El entorno de Ricardo Palma». Ponente invitada VI *Jornadas Unamunianas*, Casa Museo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre 2005. Publicación: «Corresponsales peruanos de Miguel de Unamuno, el entorno de Ricardo Palma» en Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* III, Actas de las VI *Jornadas Unamunianas*, Casa Museo Miguel de Unamuno, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 217-230, ISBN: 978-84-7800-295-5.

«La narrativa cubana desde la revolución» como participante en mesa redonda sobre «Creación literaria en Hispanoamérica» *VI Congreso internacional: El Español de América*. Instituto Interuniversitario de Iberoamérica y Portugal, Tordesillas, Universidad de Valladolid, 25 al 29 de octubre de 2005. Publicación: La narrativa cubana desde la revolución» en César Hernández Alonso y Leticia Castañeda San Cirilo (Eds.), *El español de América, Actas del* VI *Congreso Internacional de El español de América,* Tordesillas, Valladolid, 25-29 de octubre de 2005), Diputación de Valladolid, 2008, pp. 131-140, Depósito Legal: SE-461-2008 U. E.

«Rubén Darío y las escritoras. El caso de Aurora Cáceres» Ponente invitada. *Seminario sobre Rubén Darío. Cien años de* Cantos de vida y esperanza, Diputación de Alicante y Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la Universidad de Alicante, 26 al 28 de octubre de 2005.

«Retóricas europeas que pasaron a México en el siglo XVIII. Una aproximación a la circulación de los libros y su interacción cultural» Ponente en Sesión Plenaria, «Las letras hispanoamericanas de Colón a Borges», *XXXVI Congreso del IILI, «Palabras e ideas: ida y vuelta»*, Universidad de Génova, 26 de junio al 1 de julio de 2006. Publicación: «Retóricas europeas que pasaron a México en el siglo XVIII: Una aproximación a la circulación de los libros y su interacción cultural» en Pier Luigi Crovetto y Laura Sanfelici (Eds.), *Palabras e ideas: ida y vuelta, Actas del XXXVI Congreso del IILI*, Roma, Editori Reuniti, 2008; edición de CD, 16 pp. dentro del apartado de la Sesiones Plenarias, y en edición en libro pp. 178-189. ISBN: 978-88-359-5997-7.

«Archivos y bibliotecas personales como campo de investigación. Una aproximación a los libros y documentos de Miguel de Unamuno y su relación con América»

Ponencia invitada y presidencia de sesión. *v Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*, Facoltà di Lettere di Messina, Facoltà de Lingue e Letterature Straniere di Catania, Comune di Brolo, 16-18 novembre 2006. Publicación: «Archivos y bibliotecas personales como campo de investigación. Una aproximación a los libros y documentos de Miguel de Unamuno y su relación con América» en D. A. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo (Coords), *Atti del v Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Electrónica* (Messina-Catania-Brolo, 16-18 novembre 2006), Andrea Lippolis Editore, 2007, pp. 423-434, ISBN: 978-88-86-86897-35-8.

«El mundo de Santa María: El personaje como eje de la narrativa de Juan Carlos Onetti». Ponente invitada. «Homenaje a Juan Carlos Onetti», organizado por el Instituto Cervantes de Atenas y la Universidad Nacional y Kapodístriaca de Atenas, 11 de abril de 2008.

«Una página de Huidobro, una página de Bolaño» en *De Huidobro a Bolaño. Un siglo de vanguardias chilenas en España*, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Salamanca, 3 y 4 de junio de 2008.

«Las escritoras vistas por ellas mismas: Aurora Cáceres y *Mujeres de ayer y de hoy*» en el XXXVI Congreso Internacional del IILI), celebrado del 24 al 28 de junio de 2008 en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México) 2008.

«Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima: *La poesía vuelve, prolonga su visita*, en *Simposio Internacional Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica,* Aula de Grados de la Facultad de Humanidades, Universidad de Huelva, 20 y 21 de noviembre de 2008. Publicación: «José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez: *La poesía vuelve, prolonga su visita*» en Rosa García Gutiérrez (Ed.), Juan Ramón Jiménez e Hispanoamérica. Diálogos, exilios, resiliencia, Huelva, Universidad de Huelva, Diputación Provincial, 2018, pp. 191-213. ISBN: 978-84-17288-19-8.

Participante invitada en el II *Congreso Internacional de Manuscritos Literarios, Edición crítica y genética de autores contemporáneos* (Siglos XIX-XXI).

CiLengua, San Millán de la Cogolla, 9, 10 y 11 de diciembre de 2009.

«Presente y futuro de la narrativa latinoamericana: A propósito de *El insomnio de Bolívar* de Jorge Volpi». Ponencia presentada en el XXXVIII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Georgetown University, 9-12 junio de 2010. Participante en la Mesa redonda que constituyó la Sesión Final presidida por la presidenta del IILI, Pfra. Gwen Kirkpatrick.

«Literatura iberoamericana antes y después de las independencias». Ponencia invitada en el V Simposio Internacional del Instituto de Pensamiento Iberoamericano, «El Mundo Iberoamericano antes y después de las Independencias», Facultad de Filosofía de la Universidad Pontificia de Salamanca, 20 al 23 de octubre de 2010.

«Soberanía y libertad en la obra de Juan Germán Roscio» en el XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana», Universidad de Cádiz, 3 al 6 de julio de 2012. Publicación: Concepción Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana, Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Madrid, Editorial Verbum, 2013, pp. 389-399. ISBN: 978-84-7962-964-9 Publicación en CD.

Presentación del libro *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de Escritores Venezolanos. Cátedra José Antonio Ramos Sucre (1995-2010),* en la Feria

Internacional del Libro de Venezuela, Caracas, 13 de marzo de 2012. En calidad de invitada internacional.

Presentación de la «Cátedra José Antonio Ramos Sucre de la Universidad de Salamanca» en la Feria Internacional del Libro de Venezuela, Caracas, 14 de marzo de 2012. En calidad de invitada internacional.

Presidencia de la sesión de clausura del X Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universidad de Murcia, Cartagena, 4 al 7 de septiembre de 2012.

Presidencia de sesión en «Rubén Darío. Revistas y archivos del modernismo», Universidad Complutense, Archivo Rubén Darío, 28, 29 y 30 de noviembre de 2012.

«Pobreza y exteriorismo en Ernesto Cardenal» en «Jornada de Estudio en honor de Ernesto Cardenal, XXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», Aula Magna de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, 15 de mayo de 2013.

Laudatio en honor de Fina García Marruz en reconocimiento a su obra literaria, auspiciado por el *Congreso Internacional de Estudios Culturales, Interdisciplinarios y Transatlánticos*, «Cuba Trasatlántica», La Habana, 9 de junio de 2013.

«Octavio Paz lector de Rubén Darío» en el *Instituto México en España* en colaboración con el Proyecto Transatlántico de la Universidad de Brown, Coloquio «Paz pasional», Madrid, 29 de abril de 2014.

«Miguel del Unamuno y su correspondencia con los escritores peruanos residentes en Europa», en el *Congreso Perú Transatlántico. Intercambios, reapropiaciones, inclusiones: balance de la modernidad*», Lima, Universidad Católica del Perú y Brown University, 15 al 18 de julio de 2014.

«Señales de Clementina Suárez (1902-1991): *Y que he encontrado la verdad en la médula de mis huesos*», conferencia inaugural del XI Congreso de la Asociación Española de Estudios de Literatura Hispanoamericana (AEELH), «Laberinto de centenarios: una mirada trasatlántica», 10 de septiembre de 2014.

«Nación, cultura e identidad en Cuba» ponencia invitada en I Coloquio Angers-Salamanca, Salamanca, 27 y 28 de octubre de 2015.

«La edición de *Los Raros* de Günther Schmigalle», ponencia invitada.en la mesa redonda Nuevas incursiones en Rubén Darío: aproximaciones críticas y ediciones en *Cien años de Rubén Darío (1916-2016),* Madrid, Casa de América/ Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1 de marzo de 2016.

«El poeta en su obra, el proceso introspectivo de la modernidad en Rubén Darío», conferencia invitada en la jornada dedicada a los Cien años del fallecimiento de Rubén Darío, Universidad de Antioquia y Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA, Medellín, Colombia, 11 de marzo de 2016.

«Mito, religión y pobreza en Ernesto Cardenal», ponencia invitada en X Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione elettronica, Miti, credenze e religión in area mediterranea e ispanoa-americana, Universidad de Catania, 21-23 aprile 2016.

«Reflexión y consciencia en la poesía de Rubén Darío» ponencia invitada en *Jornada en homenaje a Rubén Darío en el centenario de su muerte (1916-2016)*, organizada por en Instituto Cervantes de París el 24 de mayo de 2016.

«*Los Raros* de Rubén Darío, reevaluación de una obra y de una crítica impresionista» ponencia presentada en el *XLI Congreso del Instituto Internacional de Literatura*

Iberoamericana, *IILI*, 19 al 22 de julio de 2016 en Friedrich-Schiller-Universität Jena, dentro del Homenaje a Rubén Darío a cien años de su muerte, con presidencia de sesión.

«Rubén Darío en la decadencia de las monarquías» en *Un universo de universos. En el Centenario de Rubén Darío*, *XII Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense, Madrid, 12 al 15 de septiembre de 2016. Publicacion: «Rubén Darío en la decadencia de las monarquías» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46 (2017) pp. 145-157.

«Trayectoria de la revista Orígenes entre el personalismo de José Lezama Lima y la colectividad de su grupo literario» en el *III Congreso de Historia intelectual de América Latina, Formas de la Historia Intelectual: Teoría y praxis*, en la mesa «Revistas en la historia intelectual iberoamericana: atisbos metodológicos y estudios de caso (1910-1960)», celebrado en El Colegio de México del 8 al 12 de noviembre de 2016.

«La *Epístola a la señora de Leopoldo Lugones* de Rubén Darío y el final de modernismo» en las Jornadas «A cien años de la muerte de Rubén Darío. Un legado poético», Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 1 y 2 de diciembre de 2016.

«Rubén Darío y Miguel de Unamuno: encuentros y desencuentros» en *XV Simposio Internacional «Rubén Darío entrañablemente humano»* en conmemoración de los 150 años de su natalicio. Conferencia magistral impartida en el paraninfo de la Universidad Autónoma de Nicaragua en León, 20 de marzo de 2017.

«José Lezama Lima y el simbolismo francés: De Baudelaire a Mallarmé», ponencia invitada en José Lezama Lima y Francia, Journée d'étude Internationale, París, Université de la Sorbonne, ENS, 19 de mayo de 2017. Publicación: «José Lezama Lima y el simbolismo francés: De Baudelaire a Mallarmé» en Roland Béhar, Laurence Breysse-Chanet et Armando Valdés Zamora (dir.), *José Lezama Lima et la France*, Paris, Éditions Rue d'Ulm/ Presses de l'ENS-PSL, 2024, pp. 23-35. ISBN 978-2-7288-0870-0.

Participante junto con Eduardo Becerra y Fernando Rodríguez Lafuente en la mesa redonda «50 años del premio Rómulo Gallegos a *La casa verde* de Vargas Llosa» con la presencia del autor, en la Casa de América, Madrid, 6 de noviembre de 2017.

«Vallejo en el mundo moderno» conferencia inaugural del III Congreso Internacional *Vallejo Siempre*, organizado por el Instituto de Estudios Vallejianos de Lima, en la Universidad de Salamanca, del 25 al 27 de junio de 2018. Publicación: «César Vallejo en el mundo moderno» en *Archivo Vallejo, Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos*, Vol. 2, n.° 2, julio-diciembre, 2018, pp. 11-35.

Presidencia de sesión en el XIII Congreso internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, organizado por la Universidad de Vigo, del 11 al 14 de septiembre de 2018.

«Aurora Cáceres, «Evangelina», una escritora peruana en Europa» en *XI Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica*, *Migrazione, esilio, insilio*. Universidad de Catania, 5-7 de noviembre de 2018. Publicación: «Aurora Cáceres, «Evangelina», una escritora peruana en Europa» en S.

Costanzo, D. A. Cusato, G. Persico, *Atti del XI Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica, Migrazione, esilio, insilio*. Università degli Studi di Catania, 5-7 de noviembre de 2018, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2019, pp. 231-241. ISBN: 978-88-944171-2-8.

«Leopoldo Lugones y el mundo griego» en el Seminario Modernismo, literatura y traducción, Casa Museo Tomás Morales de Moya, Gran Canaria, 6 al 8 de noviembre de 2019.

«El recurso de la ironía en Alonso Quesada», Conferencia de Clausura en II *Coloquio Internacional, Herencias, balances y relecturas de la vanguardia internacional. A cien años del nacimiento del Ultraísmo. Homenaje a Carmen Ruiz Barrionuevo*, Roma, Universitá degli Studi Guglielmo Marconi, 25-26 de noviembre de 2019. Antonella Cancelier, Giuseppe Gatti Ricardi, Marisa Martínez Pérsico, *Manual de Espumas* II. *Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica. Homenaje a Carmen Ruiz Barrionuevo*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2021. ISBN: 978-88-7853-942-6.

«Indagacion y denuncia: Pablo Palacio y la novela policial» en XIII *Convegno Internazionale Interdisciplinare su Testo, Metodo, Elaborazione Elettronica, L'Investigacione e le sue rappresentazione artistiche*. Universidad de Catania, 13-15 de ottobre 2021.

«José Antonio Ramos Sucre, poesía y representación*: A violenta escuridão de se abeirar da luz*» en II Colóquio Internacional TEOTOPIAS | 2021 A violenta escuridão de se abeirar da luz. Cinquentenário do nascimento de Daniel Faria. Cátedra Poesia e Transcendência | Sophia de Mello Breyner Andresen, Universidade Católica Portuguesa | Porto. 4-5 -6 novembro 2021.

«El rastro utópico en la obra de José Antonio Ramos Sucre» ponente invitada en las *X Jornadas de Cultura Hispano-Portuguesa dedicadas al tema 'Utopías, distopías y eutopías'*. Organizado por el Instituto de Pensamiento Iberoamericano (IPI) de la Universidad Pontificia de Salamanca, 12 y 13 de mayo de 2022.

«Pedro Henríquez Ureña y el estudio de la literatura hispanoamericana en los años 70», ponente invitada en el Simposio *El legado universal de Pedro Henríquez Ureña*, 29-30 de junio de 2023, Facultad de Filología Universidad de Salamanca/ Dominican Studies Institute (CUNY).

«Clásicos venezolanos en la Cátedra Ramos Sucre» conferencia inaugural en el congreso «Nuevas cartografías de la traducción mundial (a los 30 años de la Cátedra Ramos Sucre)», organizado por el Instituto Cervantes y el Departamento de Literatura de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. 15 de noviembre de 2023.

«Poética y trascendencia de Fina García Marruz» ponencia invitada en *En el centenario de Fina García Marruz (1923-2023)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 21 de noviembre de 2023. Intervenciones de estudiantes recitando poemas y interpretación al piano de José María Vitier.

«Zoila Aurora Cáceres: Redes personales y proyecto de una obra literaria» ponencia invitada *on-line* en *Seminario Internacional Feminismo Peruano y Zoila Aurora Cáceres*. 23 y 24 de septiembre de 2024 en la Biblioteca Nacional del Perú.

Puestos académicos y docentes

1970-1975	*Ayudante*	*Universidad de Salamanca*
1975-1978	*Agregada interina*	*Universidad de Salamanca*
1978-1988	*Adjunta numeraria*	*Universidad de La Laguna*
1988-1989	*Titular de Universidad*	*Universidad de Salamanca*
1989-2018	*Catedrática de Universidad*	*Universidad de Salamanca*

En la Universidad de La Laguna impartió asignaturas de Licenciatura y cursos de Doctorado en la Facultad de Filología (cursos 1979-1980 al 1987-1988).

En la Universidad de Salamanca, asignaturas de Grado, Máster y Doctorado en la Facultad de Filología. Desde del curso 1999-2000 a 2009 formó parte del Programa de Doctorado *Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica*. Desde 2010 este programa se transformó en el *Máster en Literatura Española e Hispanoamericana. Estudios Avanzados*, que integra hasta 2018. Los cursos 2019-2020; 2020-2021; y 2021-2022 impartió dentro del programa *Semper docens* del Máster, la asignatura *Incursiones en la literatura del Caribe*.

Desde el curso 1994-95 al 1998-99 impartió dentro de la Maestría de Estudios Latinoamericanos, la asignatura *Literatura Latinoamericana* en el Instituto de Iberoamérica; a partir del curso 2006-2007 y hasta 2018 impartió *Literatura Latinoamericana en su contexto social*.

Cursos de doctorado en otras universidades

Curso de doctorado con el título de «Poesía y poética de la revista *Orígenes*» en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2000).

Curso de doctorado «La tradición clásica en el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío, José E. Rodó, Leopoldo Lugones» en el Programa de Doctorado «Tradición clásica y modernidad literaria haspanoamericana» en la Universidad de Málaga (2002).

Curso de doctorado «La tradición clásica en el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío, José E. Rodó, Leopoldo Lugones» en el Programa de Doctorado «Tradición clásica y modernidad literaria haspanoamericana» en la Universidad de Málaga (2004).

Visiting Research Fellow en King´s College de la Universidad de Londres, con la impartición de un seminario a posgraduados y participación en otros como profesora visitante (2009).

Tesis doctorales dirigidas: 47 y 3 en curso de realización.

En la Universidad de La Laguna dirigió 6 tesis doctorales.

En la Unversidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1 tesis.

En la Universidad de Salamanca, 39 tesis, y 3 en curso de realización.

En Flinders University, Department of Languages Spanish and Portuguese (nn codirección con la Prof.ª Fiona Taler), 1 tesis.

Tesinas de Licenciatura, en La Laguna: 3; en Salamanca: 26.
Trabajos de fin de Máster en la Universidad de Salamanca: 15 TFM y 5 TFG.
Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca: 4 tesis de Maestría.

Cargos relacionados con la docencia

Coordinadora del Programa de Doctorado «Vanguardia y postvanguardia en España e Hispanoamérica» del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca desde 2000 al 2018.

Directora del «Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Estudios Avanzados» de 2010 a 2018. Se transformó en Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Organización de actividades docentes

1) Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre

Directora de la *Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre,* financiada por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, mediante convenio con la Universidad de Salamanca en 1993. En 2000 fue financiada por el CENAL de Venezuela.

Se organizaron dos cursos anuales cada año, que se integraron en el Programa de Doctorado «Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica», y un *Encuentro de Escritores Venezolanos* anual con la presencia de numerosos poetas y narradores venezolanos. A partir de 2010 con la creación del Máster en Literatura se organiza un curso anual que se integra en el Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Cursos celebrados: 38 cursos (1993-2018).

Encuentros de Escritores venezolanos: 22 en los que participaron los escritores más relevantes de las letras venezolanas.

2) Otras actividades docentes organizadas

En febrero de 1987 la *I Semana de Literatura Hispanoamericana* dedicada a Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía colonial, en la que intervinieron los profesores Elías Rivers y Georgina Sabat de Rivers. Fue patrocinada por el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y celebrada en la Universidad de La Laguna.

En febrero y marzo de 1988 la *II Semana de Literatura Hispanoamericana*, dedicada al modernismo en el Centenario de la publicación de *Azul…* Intervinieron los profesores Ricardo Gullón y Rafael Gutiérrez Girardot. Fue patrocinada por el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y celebrada en la Universidad de La Laguna.

Actos relacionados con la entrega del *V Premio de Poesía Reina Sofía 1997*, otorgado a Álvaro Mutis: «Lectura en Palacio», Madrid, y «Jornada de Estudio», Universidad de Salamanca.

Es designada Presidenta y organizadora del *XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (University of Pittsburgh), celebrado en la Universidad de Salamanca del 26 al 30 de junio de 2000. Asistieron más de 500 ponentes entre escritores y especialistas en la materia.

Codirigió con el Prof. González Boixo el Congreso Internacional «Utopías americanas del Quijote», organizado por el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, en octubre de 2005 en la Universidad de Salamanca.

Perteneció al Comité asesor del «VIII Encuentro de Poetas Iberoamericanos» organizado por el Ayuntamiento de Salamanca, los días 6, 7 y 8 de octubre de 2005. Acto organizado con ocasión de la XV Cumbre Iberoamericana celebrada en la ciudad.

Coordinó el *Encuentro de Premios Nobel, Reina Sofía de Poesía, Cervantes y Príncipe de Asturias* en el acto denominado «Escritores en la Cumbre» organizado por la

Universidad de Salamanca, el día 15 de octubre de 2005. Con ocasión de la XV Cumbre Iberoamericana celebrada en la ciudad.

Coordinó el Curso Superior de Filología «Última narrativa hispanoamericana: ¿Lejos del *Boom*?» celebrado del 17 al 21 de julio de 2006 en el que intervinieron los narradores Juan Carlos Méndez Guédez, Ronaldo Menéndez y Carlos Franz, y cinco profesores españoles de la especialidad.

Coordinó la «Jornada de estudio en honor de la poeta Fina García Marruz», galardonada con el XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», 2 de mayo de 2012, Aula Magna de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. (Incluyó conferencias de Diony Durán, Catalina García García-Herreros, Ioannis Antzus Ramos, Luis Rafael Hernández y Ivette Fuentes de la Paz; finalizó el acto con la lectura de poemas de la poeta).

Reconocimientos de la labor investigadora

6 sexenios reconocidos de la actividad investigadora por la CNEAI (Ministerio de Educación). El último concedido, tras la renuncia al primero como Titular, en julio de 2013.

Premio María de Maeztu de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008).

Miembro experto en Literatura Hispanoamericana del Comité Asesor de la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora, Ministerio de Educación y Cultura (*BOE* 26 de diciembre de 2001).

Miembro del Comité asesor de la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora, Campo 11, Filosofía, Filología y Lingüística. Ministerio de Educación y Cultura (BOE 3 enero de 2003).

Colaboradora del programa Academia de la ANECA para la evaluación del profesorado de Literatura (2007, 2008, 2009, 2010).

Evaluadora de Proyectos de Investigación del ANEP.

Evaluadora del FECYT para la evaluación de las revistas científicas, noviembre 2010.

Evaluadora de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA) de Chile para la evaluación del Programa de Doctorado de la Universidad de Chile, 2011.

Evaluadora de la Comisión Nacional de Acreditación (CNA) de Chile para la evaluación del Programa de Doctorado de la Universidad de Playa Ancha, 2016.

Evaluadora de The's World University Rankings, Londres, The's Global Academic Reputation Survey Update. Convocatorias, 2022, 2023, 2024.

MEMBRESÍAS Y CARGOS EN INSTITUCIONES

Miembro del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* de Pittsburgh University desde 1982. En julio de 2002 fue elegida Vocal de la Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) en el XXXIV Congreso del IILI celebrado en Iowa University. Continúa hasta 2008. En esta fecha fue elegida Vicepresidente por el periodo 2008-2012.

Miembro de la *Asociación Internacional de Hispanistas* desde 1987.

Miembro del CELCIRP, Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata, París. Formó parte del Comité Internacional en 1992.

Miembro de la Junta Consultiva del Cuba Research Forum/ Cátedra de Estudios sobre Cuba, Department of Hispanic and Latin American Studies, University of Nottingham (2004).

Miembro de la *Asociación de Cervantistas* desde su fundación.

Integró la Junta Directiva del *Instituto de Estudios Hispánicos* de Canarias (Puerto de la Cruz), llegando a ser nombrada Vicepresidente de Cultura de dicha entidad de 1984 a 1988. A partir de esta última fecha fue nombrada Miembro de honor de dicho Instituto.

Representante española en la *Tercera Reunión de los Comités Directivos de la Colección Archivos y del Consejo de Signatarios*, París 30 al 3 de diciembre de 1993. En esta misma reunión fue elegida miembro del Comité Científico Internacional de la Colección Archivos. Continúa en la actualidad.

Directora de *Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana*, 2019-2021.

Pertenece a más de 20 consejos asesores de Revistas de la especialidad, entre ellas: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid; *Kipus, Revista Andina de Letras,* Universidad Simón Bolívar, Ecuador; Cuadernos del CILHA, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; *Anales de Literatura Chilena*, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*; *Argos*, Universidad Simón Bolívar de Caracas; *Hispanitas, Revue d'Etudes Afro Hispaniques*, Université Omar Bongo, Libreville, Gabón; *Nuestra América* de la Universidad Fernando Pessoa de Oporto, Portugal; *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, Providence, Brown University, EEUU; *Perífrasis, Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia; *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, de la Universidad de Chile. *Cuadernos del Hipogrifo*. Roma. *Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona; *Revista de Letras Norte@mentos* en la Universidad de Estado de Mato Grosso, Brasil; *Revista Recial*, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Participación y coordinación de números de revistas

Desde 1977 a 1988 colaboró asiduamente en la revista *Ínsula*.

Coordinación del número doble 631-632 de la revista *Insula*, julio-agosto 1999, dedicado a «Jorge Luis Borges: El enigma del laberinto» (artículos de Daniel Balderston, Trinidad Barrera, Sylvia Molloy, Carmen de Mora, Alicia Borinsky entre otros).

Dirección, coordinación y presentación del número monográfico de la *Revista Iberoamericana* «La Literatura Hispanoamericana vista desde España» LVIII, 159 (1992), con 24 trabajos de especialistas de las universidades españolas.

«Perfiles de un siglo: Pablo Neruda (1904-2004)», presentación (pp. 2-3) y coordinación del número 690, junio de 2004, de *Ínsula* dedicado a Pablo Neruda, con la participación, entre otros de Jaime Concha, Antonio Melis, y Alain Sicard.

(Directora Invitada), *Homenaje a Fina García Marruz, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2011*, en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, 43, 2013. 232 pp. Contiene estudios sobre la autora, poemas inéditos, ensayos escogidos y álbum.

Reseñista colaboradora permanente de la revista *Iberoamericana*, Vervuert/Iberoamericana, desde 2018 al presente.

Participacion en jurados y premios literarios

Miembro del jurado del premio de novela «Benito Pérez Armas» patrocinado por la Caja de Ahorros de Canarias desde 1979 a 1988.

Miembro del Jurado del *III Premio de Poesía Reina Sofía* en 1994, que auspicia el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca.

Jurado de la XII Edición del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2000-2001). El Consejo Directivo de la *Fundación CELARG*, en sesión del día 29 de julio de 2000 la nombró miembro del jurado junto con Roberto Bolaño, novelista chileno ganador de la pasada edición, Sergio Ramírez, escritor nicaragüense, Edgardo Rodríguez Juliá, escritor puertorriqueño, actuando como coordinadora la escritora venezolana Victoria de Stefano. El jurado se reunió en Caracas del 1 al 7 de julio de 2001 y acordó por unanimidad como ganadora la novela de Enrique Vila-Matas *El viaje vertical*.

Presidió el jurado del *Premio Iberoamericano de Letras José Donoso*, convocado por Universidad de Talca (Chile) e integrado por Antonio Melis de la Universidad de Siena, László Scholz de la Universidad de Budapest, Camilo Marks, crítico literario chileno, y Mario Rodríguez de la Universidad de Concepción, y como coordinador Javier Pinedo de la Universidad de Talca. El jurado se reunió en los días 13 al 18 de agosto de 2004 y concedió el premio al poeta peruano Antonio Cisneros.

Miembro del jurado del II Premio Iberoamericano de Poesía «Juegos Florales de Tegucigalpa», 6 al 10 de marzo de 2012. Con este motivo fue declarada «Visitante distinguida de la ciudad de Tegucigalpa» por acuerdo de la Corporación Municipal el 7 de marzo.

Miembro del jurado del *Premio Roggiano de Ensayo* 2012, convocado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh University/Revista Iberoamericana.

Miembro del jurado de los Premios Internacionales de Poesía Pilar Fernández Labrador, Ayuntamiento de Salamanca, octubre de 2012; 2014; 2016-2024.

Miembro del jurado del *Premio Cervantes 2017*, concedido al narrador nicaragüense Sergio Ramírez, 16 de noviembre de 2017.

Miembro del Comité de Expertos del Centenario del Fallecimiento de Tomás Morales (1921-2021). *Casa-Museo Tomás Morales*, Villa de Moya, Gran Canaria. Nombrada el 23 de septiembre de 2020.

Madrina de los doctores *honoris causa* por la Universidad de Salamanca de José Saramago (2000), Carlos Fuentes (2003) y Mario Vargas Llosa (2015).

CONFERENCIAS

1) Universidad de La Laguna e instituciones canarias

Desde 1982 a 1987 impartió conferencias en los *Cursos para Extranjeros* en el Puerto de la Cruz, donde también organizó las *Semanas de Literatura Hispanoamericana* de 1983 a 1985, e intervino como conferenciante en la inauguración del curso. Gestionó el ciclo «Palabra de América» en los *Martes Culturales* del Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz.

Una vez en la Universidad de Salamanca participó en actos como la clausura de la *Semana de Literatura Hispanoamericana* en el Curso para Extranjeros del Puerto de la Cruz (1988); la IV *Semana de Literatura Hispanoamericana* en la Universidad de La Laguna, promovida por el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (1990). Impartió una conferencia invitada en la Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna (1994). Dos conferencias en el curso *Mujer y literatura* en la Universidad de verano de Adeje, Universidad de La Laguna (1998). Dos conferencias sobre Don Quijote en América en el curso *Las muchas lecturas del Quijote*, Universidad de Verano de Adeje dependiente de la Universidad de La Laguna (2005).

Presentación de libro organizado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: «Leyendo *Suaves cuentos de destrucción* de Alberto Omar» (1990).

«Rafael Cadenas, un itinerario poético y ascético» en Homenaje a la Dra. Belén Castro Morales, organizado por el Departamento de Filología de la Universidad de La Laguna, Sala de Audiovisuales, Edificio Departamental de Filología (2019).

2) Universidad de Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca y otras instituciones salmantinas

De 1986 a 1992 participa anualmente en el Curso Superior de Filología, Universidad de Salamanca.

Marzo 1994. *Honores para Florit*, Homenaje hispano-norteamericano a Eugenio Florit. Cátedra de Poética Fray Luis de León de la Universidad Pontificia de Salamanca.

Abril de 1994, participa en el Homenaje a Cláudio Aguiar realizado por la *Cátedra de Poética Fray Luis de León*, Salamanca. Mayo, homenaje a Gillermo Morón, escritor de la Tierra de Gracia, homenaje de la *Cátedra de Poética Fray Luis de León*, Salamanca.

En 1994 participa en el ciclo sobre literatura actual en el Instituto de Iberoamérica y Portugal, Universidad de Salamanca.

En 1995 participa y dirige en agosto el curso de *Literatura Hispanoamericana*, Curso Superior de Filología de tema cubano.

En julio de 1998 imparte dos conferencias en el *Curso Superior de Filología Hispánica* «Los otros 98» coordinado por Miguel García Bermejo.

Noviembre de 1999. *Cien años con Borges. Un homenaje salmantino*, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca.

Mayo de 2000. «El espacio del texto de Jesús Urzagasti» en *Homenaje al escritor boliviano Jesús Urzagasti* en Sociedad de Estudios Literarios Ortega Carmona, Salamanca.

Diciembre de 2000. «Miguel A. Asturias, un escritor entre dos mundos» en *Homenaje salmantino a cuatro escritores ibéricos y americanos*, Sociedad de Estudios Literarios Ortega Carmona, Salamanca.

Marzo de 2004. «La narrativa hispanoamericana del siglo XX-XXI» en *I Jornadas de Cultura Iberoamericana*, 29 y 30 de marzo de 2004, Universidad Pontificia de Salamanca.

En julio de 2005. «El modernismo en Gabriel y Galán» en «Centenario de Gabriel y Galán» en *Curso Superior de Filología Hispánica*.

En febrero de 2017 imparte la conferencia «Miguel de Unamuno y Rubén Darío en la España de su tiempo» en la Asociación de Amigos de Miguel de Unamuno, Sala de la Biblioteca de la Casa de las Conchas, Salamanca.

3) Universidades e instituciones españolas

1989. En diciembre, «*Paradiso*: la poética de Lezama Lima» en el ciclo «Aspectos de la novela hispanoamericana contemporánea» organizado por la Universidad de Valladolid.

1990. En enero, «La obra literaria de José Lezama Lima» en la Facultad de Letras de la Universidad de Extremadura en Cáceres.

1991. En noviembre «Paradiso de José Lezama Lima» en el ciclo «Capítulos para la historia de la novela», Departamento de Literatura Española de la UNED, Madrid.

1992. En febrero, participación en el «II Seminario de Literatura Hispanoamericana. El Caribe: Literatura y Cultura» celebrado en la Universidad de Sevilla: «El grupo de *Orígenes* y el sistema poético de José Lezama Lima»; «*Paradiso*: Neobarroco y transgresión»; «Insularismo, cubanidad y poesía en José Lezama Lima». En agosto, «Novela hispanoamericana del siglo XX» en los Cursos para Extranjeros de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 9 conferencias.

1993. En abril, «*Paradiso* de José Lezama Lima: una novela poética para la transgresión» en el curso de «Literatura Hispanoamericana Contemporánea» impartido en la Universidad de Cádiz.

1994. En julio, «La renovación en la novela: Roberto Artl» y «La trangresión en la novela: *Paradiso* de Lezama Lima» en los Cursos de Verano de la UNED en Mérida.

1995. Crítica, escritura y presencia en Octavio Paz» en el curso *Críticos contemporáneos de la literatura española e hispanoamericana* organizado por la UNED en Avila; «Dioses del Delta, silenciosos nudos del agua»: La narrativa de José Balza» en los *Cursos de verano de la Universidad de Valladolid*, Instituto de Iberoamérica de Tordesillas; «El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones y *Los peregrinos de piedra* de Julio Herrera y Reissig en el final del modernismo» en los *Cursos de Verano de la Universidad de León*.

1996. «La sombra de oro» de José Balza, comentando un 'ejercicio narrativo', en el *VI Seminario de Lengua y Literatura Españolas. El comentario de textos. Universidad de Málaga;* «José Lezama Lima o el dinamismo de la memoria» en *El 98, las Antillas españolas de siglo a siglo: Cuba*, curso coordinado por Roberto Fernández Retamar, Cexeci, Universidad de Extremadura, Jarandilla de la Vera.

1997. «Simbolismo y dolor en la poesía de César Vallejo» y «Pablo Neruda: de los Veinte poemas al Canto General» en los *VIII Cursos de Verano de la* UNED*, sede de*

Pontevedra; en septiembre: «*El Periquillo Sarniento* de J.J. Fernández de Lizardi» en el *Instituto de México en España*, Madrid, Embajada de México.

1998. «Juan Ruiz Peña y su obra literaria en Burgos (1946-1963)», Burgos, *Institución Fernán González*. En abril «Realitat en la Literatura Cubana» [La novela cubana del final del siglo XIX] en *Literatura Llatinoamericana: el pas del segle XIX al XX*, Barcelona, Centre Fundació La Caixa. En julio, «Rubén Darío, España y la renovación modernista» en el *Curso de Filología Española, Un siglo después del 98*, Universidad de Valladolid.

1999. «Problemas textuales de la novela hispanoamericana del siglo *XIX*: *El Periquillo Sarniento*», en los *X Cursos de Verano de la* UNED, Pontevedra. En septiembre «El viaje en Álvaro Mutis, un itinerario de acción y de destrucción» en el *Seminario «El viaje y sus dimensiones simbólicas»*, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla.

2001. «Memoria y anagnórisis en *Paradiso* de José Lezama Lima» en «Intentar lo imposible»: *La obra de José Lezama Lima y su influjo en la literatura española*, Cátedra de Cultura Cubana Nicolás Guillén, Universidad de Castilla La Mancha en Ciudad Real. En marzo «La revista *Orígenes*» en Curso de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga.

2002. «La aventura de la imagen en José Lezama Lima» en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y géneros: Relaciones Literarias*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. En julio de 2002. «*Libertad bajo palabra* de Octavio Paz» en el curso «Análisis e interpretación de la obra literaria» en los *XIII Cursos de verano de la* UNED, celebrados en Ávila.

2003. En marzo, «De lo fantástico a lo neofantástico: De Leopoldo Lugones a Julio Cortázar» en III *Curso de Literatura Hispanoamericana dedicado a la Literatura Fantástica,* Universidad de Málaga.

2004. En marzo, «Historia, intrahistoria y ficción, posibilidades de lo novelesco en tres obras de fin de siglo XX» en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y Géneros: Historia y maravilla*. Universidad de Málaga.

2005. «La poesía del espacio en Octavio Paz» en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y Géneros: Literatura y artes plásticas*. Universidad de Málaga. En julio «Cien años de *Cantos de vida y esperanza*» en *Interpretación y análisis de la obra literaria: El comentario de textos*». Centro asociado de la UNED en Plasencia.

2006. En marzo «Viajes reales, viajes imaginarios en dos poetas cubanos, Dulce María Loynaz y Gastón Baquero» en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Temas y Géneros: Peregrinaciones y utopías*, Universidad de Málaga.

2007. En abril «El elogio de México hasta *La región más transparente*» en *Curso de Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Ciudad y literatura,* Universidad de Málaga. En junio de 2007- «Modernismo y fin de siglo: comienzo y ruptura de la tradición» y participación en la mesa redonda, «El fin de siglo XIX: afirmaciones, rupturas, continuidades», dentro del seminario «El canon y la historiografía literaria hispanoamericana» dirigido por José Carlos Rovira Soler, en la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo* de Santander (25 al 29 de junio de 2007).

2010. En septiembre de 2010 «Cultura, educación y literatura en México en el siglo XVIII hasta los albores de la independencia» en Cursos de otoño de la Universidad de Sevilla.

4) Universidades e instituciones extranjeras

Julio de 1993. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos de Caracas y el Ateneo de Valencia (Venezuela).

Septiembre de 1998. «Hispanoamericanos en España: Rubén Darío» en el *The City College,* CUNY, de Nueva York.

Octubre de 2001. «Rubén Darío y España» y «Martí ante la literatura hispánica» en *Encuentro: España e Iberoamérica* organizado por la Universidad de Oslo, Noruega y la Embajada de España.

Mayo de 2007. «Un novelista para el siglo XXI: la narrativa de Jorge Volpi» en la Asociación Belgo-Ibero-Americana de Amberes.

Mayo de 2007. «José Joaquín Fernández de Lizardi y *El Periquillo Sarniento*» en la Universidad de Gante.

Mayo de 2008. «Los escritores cubanos José Lezama Lima y Virgilio Piñera dentro del grupo de Orígenes» en Università degli Studi di Catania, Facoltá di Lingue e Letterature Straniere (Italia).

Mayo de 2008. «Cultura, educación y literatura en México en la transición de la Colonia a la Independencia» en Dipartimento di Processi Formativi, Università degli Studi di Catania (Italia).

Abril de 2012. «Juan Ramón Jiménez y el Grupo de Orígenes» en el Ciclo de Conferencias Magistrales de la XV Feria Internacional del Libro de Santo Domingo (República Dominicana).

Mayo de 2016. «La poética de Rubén Darío: *De Azul* a *Cantos de vida y esperanza*» en Homenaje a Rubén Darío que organizó el Instituto Cervantes de Estocolmo. Conferencia seguida de coloquio.

Marzo de 2017. Presentación del libro de María Augusta Montealegre, *Ideas estéticas y políticas de las vanguardias en Nicaragua (1918-1933), Tomo I, Salomón de la Selva* en Universidad Autónoma de Nicaragua en León, Nicaragua.

5) Ciclos de conferencias en el extranjero

3 al 17 de agosto de 1994. Profesora invitada dentro del programa organizado conjuntamente por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y AILASA (Association of Iberian and Latin American Studies of Australasia). Impartió conferencias sobre narrativa hispanoamericana actual, y seminarios sobre la investigación en la Literatura Hispanoamericana en las siguientes universidades de Australia: La Trobe (Melbourne); Monash University (Melbourne); New South Wales (Sydney); Flinders University (Adelaida) University of Adelaide (Adelaida).

Del 18 al 23 de julio de 1993 fue invitada por el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) de Venezuela para impartir conferencias y coloquios en el Centro Rómulo Gallegos de Caracas, Ateneo de Valencia y otros centros docentes venezolanos.

22 al 26 de febrero de 1999. Conferencias y seminarios acerca de diferentes temas de la poesía y el pensamiento hispanoamericano en: *Instituto Cervantes* de Leeds, Universidad de Manchester, Universidad de Newcastle, y Universidad de Durham en Gran Bretaña.

8 al 10 de noviembre de 1999. Conferencias en Bélgica: «Vivos y muertos en la obra de Juan Rulfo», *Cátedra Carlos V en la Universidad de Gante* (Universiteit Gent); «José Lezama Lima y el dinamismo de la memoria» en la Universidad de Amberes (Universitaire Insteling Antwerpen); «Rubén Darío y la España Contemporánea» en la *Asociación Belgo-Ibero-Americana* de Amberes.

Del 10 al 15 de mayo de 2009, Visiting Research Fellow en King´s College de la Universidad de Londres, con la impartición de un seminario a posgraduados y participación en otros como profesora visitante.

Distinciones

Invitada de honor a la XV Feria Internacional del Libro de Santo Domingo (2012, 22 al 26 de abril) donde impartió una conferencia en el Ciclo de Conferencias magistrales.

«Visitante distinguida de la ciudad de Tegucigalpa» por acuerdo de la Corporación Municipal el 7 de marzo de 2012, con ocasión de la participación en el jurado del II Premio Iberoamericano de Poesía «Juegos Florales de Tegucigalpa», 6 al 10 de marzo de 2012.

Diploma de homenaje «por sus contribuciones al conocimiento y valoración de la literatura cubana» entregado por el Comité Organizador del Congreso Internacional de Estudios Culturales, Interdisplinarios y Transatlánticos, «Cuba trasatlántica», La Habana, 9 de junio de 2013.

Miembro del Consejo Consultivo Internacional de la Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, desde septiembre de 2015.

Visitante distinguida de Léon de Nicaragua, diploma ofrecido por la Alcaldía municipal por la participación en la conmemoración del 150 aniversario del natalicio de Rubén Darío, 20 de marzo de 2017.

Diploma de reconocimiento por parte del Instituto Cultural Rubén Darío de Nicaragua por la investigación y el estudio de la obra de Rubén Darío, León de Nicaragua, 20 de marzo de 2017.

Miembro del Consejo Asesor de Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (AR. DOC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina) que tiene el proyecto de realizar las *Obras completas* de Rubén Darío en edición crítica (5 de abril de 2017).

El Instituto Cubano del Libro le otorga el 26 de abril de 2017 la *Moneda conmemorativa Centenario de José Lezama Lima* por «su aporte, impulso al conocimiento y promoción de la literatura cubana». Entregada por el Sr. Embajador de Cuba en Madrid en ceremonia realizada en la Embajada el 26 de mayo de 2017.

Miembro correspondiente extranjero de la Academia Venezolana de la Lengua, noviembre de 2018. http://avelengua.org.ve/cms/da-carmen-ruiz-barrionuevo-recibio-su-diploma-de-miembro-correspondiente-de-la-academia-venezolana-de-la-lengua/.

Miembro Correspondiente y Honorario del Círculo de Escritores de Venezuela, mayo de 2020.

Homenajes dedicados a Carmen Ruiz Barrionuevo

Entreletras, Revista de Estudios Literarios, año IV, n.º 7, enero-junio 2020. Contiene un homenaje a Carmen Ruiz Barrionuevo, con las siguientes publicaciones en las pp. 8-30. Editorial; Entrevista: Carmen Ruiz Barrionuevo: «El éxito del realismo mágico en Europa vino a camuflar la gran producción en Hispanoamérica» p. 10; Conferencia: «Voces y escritura en *Viejo* de Adriano González León». Carmen Ruiz Barrionuevo 20; Ensayo: «Epílogo a Umbrales y perspectivas». José Balza 23; Palabras para Carmen Ruiz Barrionuevo «Queremos tanto a Carmen». José

Antonio Funes 28; «Devoción y lucidez de Carmen Ruiz Barrionuevo». Gabriel Jiménez Emán 30.

Antonella Cancelier, Giuseppe Gatti Ricardi, Marisa Martínez Pérsico, *Manual de Espumas II. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica. Homenaje a Carmen Ruiz Barrionuevo*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2021. ISBN: 978-88-7853-942-6.

Semblanza de la autora:.

José Balza, «Carmen Ruiz Barrionuevo, imagen y mundo» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de marzo de 2021. https://cuadernoshispanoamericanos.com/carmen-ruiz-barrionuevo-imagen-y-mundo/

Entrevistas y Vídeos

«Entrevista a Carmen Ruiz Barrionuevo» en el blog *Lengua y Literatura de Bolsillo*. http://lenguadebolsillo.blogspot.com.es/2017/11/entrevista-carmen-ruiz-barrionuevo-i.html, 1.ª parte, 27 de noviembre de 2017; 2.ª parte, 4 de diciembre de 2017.

Entreletras, Revista de Estudios Literarios, año IV, n.º 8, enero-junio 2020. Contiene un homenaje a Carmen Ruiz Barrionuevo, con las siguientes publicaciones en las pp. 8-30. Editorial; Entrevista: Carmen Ruiz Barrionuevo: «El éxito del realismo mágico en Europa vino a camuflar la gran producción en Hispanoamérica» p. 10. https://revistas.upel.edu.ve/index.php/entreletras/issue/view/46

Claudia Cavallin, La poesía venezolana busca el eco en otros rostros, en *Papel Literario de El Nacional*, 8 de octubre de 2023. https://www.elnacional.com/papel-literario/carmen-ruiz-barrionuevo-la-poesia-venezolana-busca-el-eco-en-otros-rostros/

Luis Álvarez Álvarez, Entrevista, Carmen Ruiz Barrionuevo: Nobleza intelectual y pasión ferviente, en *Alas Tensas*, 4 de marzo de 2024. https://alastensas.com/dialogos/entrevista-%E2%8E%B8-carmen-ruiz-barrionuevo/

Videoteca literaria de AEELH, con la colaboración de la Universidad de La Laguna, vídeo dedicado al centenario de Ifigenia (1924) de Teresa de la Parra: https://youtu.be/sI0Lg0UnC8U octubre de 2024

Prólogo

1

A FINES DE OCTUBRE DE 1991 en Brown University, Providence, conocí a Carmen Ruiz Barrionuevo. Estábamos en el simposio *Venezuela: sociedad y cultura al final del siglo*, organizado por Julio Ortega. Acababa ella de leer su conferencia «Modernismo versus modernidad en José Antonio Ramos Sucre», cuya limpidez me atrajo hacia las agudas percepciones de la autora. Y fue natural que viese en Carmen una auténtica intermediaria entre el poeta genial, el paisaje universitario (universal) de aquellos momentos y la rancia casa intelectual de donde ella venía.

Conversamos brevemente y no tardé en escribirle a su Universidad, en Salamanca.

En julio de 1993 dictó, invitada por en el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, una conferencia sobre Lezama Lima.

Y la noche del 21 de ese mes, caminando con ella y Armando Navarro en busca de un taxi, al salir desde la sede del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, en Caracas, después de realizar un pequeño acto sobre la revista *En HAA*, nos sorprendió la unánime idea, expuesta por Carmen, de crear una cátedra literaria en Salamanca.

En palabras de la propia Barrionuevo, al presentar el libro *Voces y escrituras de Venezuela,* el proceso oficial ha sido el siguiente:

La Cátedra Ramos Sucre fue fundada en 1993, mediante convenio que se firmó en noviembre de ese año en el Rectorado de la Universidad de Salamanca, en cuyo acto estuvieron presentes, por parte del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), su Secretario General, Gustavo Arnstein, y el Director Sectorial de Literatura, Armando Navarro, y por parte de la Universidad de Salamanca su Rector, Julio Fermoso.

A partir de esa fecha las actividades promovidas por la Cátedra han sido continuas; lo que, además, se ha visto refrendado con la integración de los Cursos en el Programa

de Doctorado de Literatura, y en el Máster de Literatura Española e Hispanoamericana. Estudios avanzados, adaptado recientemente al Espacio Europeo de Enseñanza Superior. El excelente y continuado nivel de los profesores participantes, junto con el interés de los estudiantes, ha permitido, sin duda, su continuidad.

Resulta casi natural que, en una ciudad tan cervantina como Salamanca, un autor adicto a Cervantes fuese escogido como epónimo para nuestra Cátedra. Lo insólito en un país como Venezuela es que la idea haya adquirido continuidad durante más de veinte años y se proyecte como un logro perseverante. Numerosos factores pueden sostener tal prodigio, pero en el núcleo de ellos está la labor, la vigilancia, la cuidadosa gestión de Barrionuevo como docente, investigadora, universitaria cabal y el ejercicio de su vínculo reticular con América y nuestras literaturas.

Nacida en Burgos, su padre se llamaba Juan Ruiz Peña, natural de Jerez de la Frontera, y su madre Carmen Barrionuevo Ruiz, de Málaga. Tal vez del padre, quien enseñaba con entusiasmo a los autores españoles y a algunos hispanoamericanos accesibles entonces, provenga no solo el inicial aprendizaje de Carmen sino también su amorosa fidelidad a esos autores.

(Alfredo Pérez Alencart organizó un homenaje al padre de Carmen, a los cien años de su nacimiento, en el XVIII Encuentro de Escritores Iberoamericanos que se realizaría en octubre del 2015).

Ella no parece vacilar en el momento de elegir estudios, que ascienden desde su Licenciatura en Filología Románica (1970) y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana, hasta culminar como Catedrática de Literatura Hispanoamericana (1989), todo en la Universidad de Salamanca, donde permanece hoy. Ya a los veintidós años comienza a publicar artículos en revistas especializadas, como ocurre en 1973 con la *Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Y a prologar y editar obras de autores españoles y latinoamericanos a partir de 1977.

No hay duda de que, al escribir, en Barrionuevo predominan las virtudes de lo que podríamos considerar como un tono académico: exactitud, perfección, sobriedad. Sus frases y párrafos poseen un asombroso deslizamiento, plenos de lógica y lucidez. Rehúye todo malabarismo expresivo o conceptual. Elige un punto magnético en el texto a estudiar y decide cercarlo desde diversos ángulos. Sin embargo, no

es adicta a conclusiones cerradas y cuando terminamos de recorrer alguno de sus ensayos, inesperados toques de su desarrollo vibran con ambigua atracción. De esta manera, lo que parecía una firme elaboración académica comienza a admitir nuevas relaciones, al punto de que también la calculada severidad expresiva resuena de otra manera. Esto ocurre especialmente cuando Barrionuevo toca asuntos de poetas. O cuando aborda narradores de gama barroca, vanguardista o de lenguaje intrincado.

Pero otros elementos pueden atraer la límpida exposición de Barrionuevo hacia contenidos no siempre evidentes en los autores estudiados, de tal manera que esas energías, aunque sometidas al análisis, pugnen por saltar hacia la superficie del ensayo. Me refiero a las conexiones entre un texto y el momento histórico en que es concebido o al cual alude; al eco personal que los hechos políticos determinan en un escritor.

Y es entonces cuando la saludable prosa académica de Barrionuevo, su controlado estilo hialino, nos revelará en una segunda lectura el ardor, la pasión, la toma voluntaria de posición hacia aspectos que escapan del sintagma y atraviesan la existencia del escritor o de nosotros, los lectores. Tras la elegancia y suavidad expresivas de la ensayista, entonces, veremos fuegos infernales, denuncias, humor, dolores.

No puedo extenderme aquí para observar estas densas acumulaciones tras la fluidez expositiva, por lo que elijo apenas a cuatro de ellas.

Así, cuando aborda a Lezama Lima (autor de zigzagueantes énfasis), Barrionuevo lo enfoca desde una paradoja: «Porque esta obra no es una única cosa, ni puede atraparse por un único significado, y éste es también uno de los rasgos que la constituyen como un singular hallazgo», cita para apoyarse, porque al dudar de la «única cosa», del «único significado», está convirtiendo la obra estudiada en *cosa única*, para evidenciar su rango de «singular hallazgo». ¿No le hubiera encantado a Lezama este método bifronte?

Método: instrumento: que también se transfigura cuando, en uno de esos raros momentos en que Barrionuevo parece abandonar la ruta exacta, confiesa que los lectores de Lezama deben dejar de serlo para rehacerse con la voz (con la piel) del autor:

> … pero también estimula con sus hallazgos a un lector que tiene poco menos que revestirse con la propia

> piel del autor si quiere penetrar en este mundo singular, y a la vez disfrutar de una escritura que avanza en espiral dificultando la directa comprensión de lo narrado. Y es que *Paradiso* desborda los márgenes de la novela, transgrede los límites genéricos con gran seguridad y eficacia, consciente el autor de la amalgama de elementos, incluso dispares, que combina y distribuye con gran desenvoltura.

Si acabamos de sentir la prosa de Barrionuevo como un latido espacial, permítanme ahora verla escribir desde una ondulación que transgrede los tiempos. En principio, arriesgando su perspectiva crítica, valorativa, a partir de un autor a quien sintió vivir en la propia Universidad de Salamanca. Y desde él, valorar un giro literario que no tardó en hacerse general.

Así, nos enuncia sobre la escritura que proponían Jorge Volpi y su generación: «Que esta manera de trabajar pueda ser, al menos, un índice de una parte de la novela latinoamericana del futuro es perfectamente posible, una novela más intelectualizada, más compleja, que responde a todos los mundos posibles».

Actitud –la de Volpi y sus cofrades– que, a pesar de tan altos logros y perspectivas, arroja, desde el punto de vista analítico, para Barrionuevo, una casi orgánica y previsible faceta de la infinitud literaria:

> En definitiva, el grupo presentaba con claridad sus ideas respecto al planteamiento narrativo y partía de la necesidad de una renovación, o más bien de una recuperación de la novela, para imponer reglas exigentes en cuanto a la profundidad y el lenguaje. No existió por tanto, un rechazo de los grandes autores del *Boom*, más bien todo lo contrario, y al ejemplo y al estímulo de los mejores acudieron en sus obras personales, como fue el caso de *Las Rémoras* de Urroz, confesado homenaje a *La casa verde* y *La vida breve*. Lo que había quebrado para ellos, y de modo definitivo, era la literatura fácil que, en los años del *Posboom,* continuaba la manida receta del realismo mágico y que aventuraba una gran crisis para la novela con una banalización de procedimientos.

Si hasta aquí hemos observado a Barrionuevo palpar, desde las superficies escriturales, la vivaz oposición entre

un modo literario y otro, entre una tradición formal y nuevas exigencias técnicas ante el mundo, toquemos en segundo lugar, cómo Barrionuevo, asediando al pensamiento (ya lo dije: fuegos, injusticias, dolores, libertad) nos conduce hacia un cosmos individual, secreto, pero también político, místico. Esto ocurre cuando con su estilo sin sobresaltos acoge a un autor de doscientos años atrás (cosa nada extraña: nuestra escritora trabaja con frecuencia obras y hacedores de diversos siglos).

Se trata de Juan Germán Roscio, intelectual de la independencia en América, exiliado, prisionero político, pero sobre todo hombre culto, conocedor de idiomas y amante de una expresión clásica, cuyo paralelo en el siglo xx será la claridad seca de José Antonio Ramos Sucre.

Roscio opta por la idea de acudir a las fuentes bíblicas para denostar y desmontar el poder de los reyes. El desarrollo de sus argumentaciones es minucioso y apoyado en frecuentes citas clásicas. Nada más parecido al primer estrato indicado antes en el estilo de Barrionuevo: argumentación, claridad, diafanidad fluida. La perfección de la forma llevándonos hacia la exactitud conceptual. En ambos, Roscio y Barrionuevo, tenemos que desobedecer al encantamiento de lo preciso, para sorprender el tono confesional, estremecedor o irreverente. Y entonces podemos encontrar esta apreciación *personal* sobre Roscio:

> La idea central que rige su obra gira en torno a una obsesiva preocupación, la de observar que en los territorios de América el ciudadano de su tiempo se encuentra «encorvado bajo el triple yugo de la monarquía absoluta, del fanatismo religioso y de los privilegios feudales», y más concretamente, la implicación entre el poder político y la religión en la España de su tiempo, una alianza que incidía de manera notable no solo en los objetivos de la emancipación de los territorios americanos, sino en la libertad individual de los individuos, abiertamente menoscabada por el poder absoluto.

Palabras de Barrionuevo sobre Roscio que, de manera estremecedora, no solo hacen vibrar la experiencia de aquel individuo en su momento, sino que, traspasando la historia, bien pueden ser aplicadas, con ligeras variantes a la Venezuela contemporánea. Como nos dirá ahora Barrionuevo:

> Todo le lleva a su autor a sentenciar que no hay un «gobierno más arbitrario, e infernal que el de España» pues se trata de una «monarquía absoluta, sin leyes, sin constitución, sin religión», en la que cualquier cosa «depende del capricho y albedrío de un solo individuo, por lo común, tonto, preocupado y malvado», un gobernante que además exhibe hipócritamente el respeto a las leyes pero que se lanza en manos de religiosos y devotos. Es en este momento, tal vez por la experiencia que tuvo de forma directa en su prisión en España, cuando el venezolano despliega con amplitud algunos datos sobre la gran importancia de la imprenta en la difusión de las doctrinas de ese pensamiento servil y reaccionario.

Por lo menos media docena de ensayos críticos ha dedicado Carmen Ruiz Barrionuevo a Ramos Sucre. Así, estudia, con transluciente humor, un texto («Un sofista», 1926) que el poeta excluyó de sus obras y que casi siempre pasa desapercibido. He querido destacarlo porque me permite añadir dos rasgos, si no al método antes sugerido, a la marca pelúcida de la autora, cuyos efectos, también como ya he indicado, se prolongan indirectamente en el lector. El tema de Ramos Sucre es un terrible ataque a la gloria, inmensa para entonces, de Leopoldo Lugones.

Tanto o más implacable que el de Ramos Sucre, es el tono con que Barrionuevo recorre los reclamos de este hacia Lugones:

> Estas convicciones se derivaban hacia otra consecuencia grave: el rechazo de la compasión, también excluida por el pensamiento nietzscheano. No es extraño que ésta y las citadas ideas colmen de indignación los comentarios de Ramos Sucre y acabe acusando a Lugones de desconocer la democracia cuyo fin es «suprimir la desigualdad artificial» y alcanzar la «aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca». Y en alianza con estas concepciones también pone en evidencia su trasnochado biologismo mecanicista al acercarlo a las envejecidas tesis de Spencer –porque Lugones entiende la vida como un mero mecanismo–, así como también se aproximaría a Darwin al aceptar la teoría de la prevalencia del más fuerte. Para Ramos Sucre además resultan fundamentales dentro de la sociedad los valores de la compasión, o como él dice usando la palabra en su

> raíz griega: la «simpatía». Por eso destaca que Lugones olvida que «la noción primitiva de la justicia nace de la simpatía», es decir de la «compasión» o compadecimiento, de ahí que: «Nos sentimos amenazados al presenciar el agravio inferido a nuestro hermano». Conceptos en todos los cuales, aparte del ferviente idealismo ramosucreano, se puede captar el sentido cristiano de la vida que la teoría lugoniana había acabado por eliminar totalmente en los últimos años.

Análisis de Barrionuevo que ascenderá a uno de los temas reiterados de Ramos Sucre:

> En cambio, para Ramos Sucre el caballero medieval no podía entenderse sin los componentes del idealismo y de las creencias de la religión cristiana, en cuya conformación tenía gran parte la devoción a la Virgen María. Ante la mirada del lector, Lugones rebajaba esta devoción hacia el ámbito de las deidades femeninas paganas para entenderla relacionada con la veneración de la Palas Atenea clásica. En este contexto debe entenderse el comienzo del último párrafo del texto de «Un sofista»: «Se encarniza puerilmente con el cristianismo, y lo apellida barbarie nazarena, usurpando el célebre adjetivo de Enrique Heine», frase que refleja la culminación indignadísima del poeta de Cumaná. Pero aún más, el reproche de Ramos Sucre entrañaba una doble perspectiva, por una parte, le repugnaba el hecho de que el poeta argentino rechazara a la religión cristiana como uno de los fundamentos de la cultura occidental, y por otra le desesperaba su falta de originalidad literaria al elegir el adjetivo «nazarena» para calificar la esencia misma del cristianismo entendido como «barbarie» frente al «civilizado» mundo helénico.

Y ya concluyendo, a partir de estos párrafos de Barrionuevo, puedo proponer los dos rasgos que, a mi entender, contribuyen al fuerte efecto anímico que su escritura deja vibrando en el ánimo del lector. En primer término, y esto pudiera parecer un deber y un lugar común para el trabajo crítico, hay que notar cómo desde las citas, menciones o veladas alusiones hechas por un autor (porque el método de Barrionuevo se extiende hacia todos los temas y escritores que asedia) son investigadas, comparadas y desmontadas para darles un inesperado valor cuando las frote con el

texto del autor estudiado. Con esa múltiple interpretación Barrionuevo confirma lo neto del tono académico, pero también se aleja voluntaria, voluptuosamente de él.

En segundo término, es notable cómo ella, al ubicar cronológica y estéticamente al objeto de su comentario, no omite las causas, implicaciones y posibles consecuencias que el comportamiento y los hechos históricos determinantes en el autor originarán en él. Así, la ensayista parece neutralizarse ante su tema, permitir que la obra observada y los acontecimientos que la rodean hablen por sí mismos. Cierta frialdad expositiva tiende a objetivar al perceptor (ella) y a colocarnos en un raro grado de asepsia.

Y, sin embargo, hemos dicho, las páginas de Barrionuevo nos hacen volver a ellas porque son pruebas intelectivas, pero especialmente porque han despertado una zona emotiva que no presentíamos. La ausencia de enlaces y explicaciones psíquicas para obras y autores, por paradójica en Barrionuevo, nos conduce a esos puntos sombríamente cristalinos –como hemos podido ver aquí en Lezama Lima, Roscio y Ramos Sucre– donde estallan la luz o la ambigüedad profundas de lo espiritual, de lo humano. Ella practica un método de la iluminación negativa, que salta y se desborda para someter al lector.

2

Durante veinticinco años –en Caracas, Salamanca y otras ciudades– he tenido el privilegio de coincidir con Carmen Ruiz Barrionuevo y el más raro todavía, de contar con su amistad. Sé que divinidades como Hesta y Talía custodian sus pasos, aunque también es posible que sea Carmen quien, en la actualidad, las oriente a ellas. Pocas veces es posible palpar el fuego intelectual, contenido o apasionado, como crece en ella cuando defiende una situación académica o un punto de vista analítico. Por eso, aparte de haber leído y seguir leyendo su trabajo (nadie imaginaría la reticencia con que durante años ha respondido a la idea de reunir sus ensayos en libros), valoro de manera singular sus conversaciones, la manera como me ha permitido conocer a otros profesores e investigadores próximos a su sensibilidad y, desde luego, aquellos escasos correos electrónicos en que, según ella, «ha tirado del hilo» para permitirme conocer algunas imágenes de su vida.

Barrionuevo es, para mí y para todos, creo, una encarnación de la ciudad dorada y exigente, Salamanca, centro de la escritura, la reflexión y la belleza, cuya carne rocosa se alimenta de un río dulce, cuyo esplendor baja del cielo. Sin ella, la ciudad (y su sangre: la inteligencia) estaría incompleta.

Pero quiero cerrar estas líneas devolviéndome con ella, con sus palabras, al origen de una personalidad: al momento y los años iniciales en que sus padres la ofrecen a la realidad y donde se forja una percepción literaria que, para mí, es deslumbrante:

> En el plano más personal recuerdo el Burgos gris de la larga posguerra, y sin embargo tan hermoso con las grandes hileras de árboles a las orillas del Arlanzón que llegaban más allá de la Cartuja de Miraflores, por donde paseábamos muy frecuentemente. Mi padre era muy sensible a la naturaleza y las estaciones del año, tan marcadas en esa zona de Castilla, con mucho frío y nieve en invierno y agradables primaveras y veranos. Y claro, la Catedral que era visible desde muy lejos y que cuando viajábamos anunciaba en lo alto la presencia de la ciudad.
>
> Mis padres se conocieron en Jerez en la inmediata posguerra, mi madre se quedó huérfana de padre muy pronto, y la familia, su madre y los dos hijos, hubieron de salir buscando alguna protección de familiares cercanos. En ese periplo que pasó de Málaga a Puente Genil y luego a Jerez se encontró con mi padre.
>
> Los dos provienen de familias sencillas sin ninguna alharaca, mi abuelo paterno era artesano zapatero, algo muy valorado entonces, y mi otro abuelo, natural de Torremolinos, que murió pronto como consecuencia de los males que trajo de la guerra de Cuba, era conserje en la Escuela Normal de Málaga.
>
> [...]
>
> Aunque de carácter soy castellana, mi ascendencia es cien por cien andaluza.
>
> [...]
>
> He tirado del hilo y he escrito mucho, tal vez demasiado.

José BALZA

I

Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia*

Cuando en el año 1926 aparece en *El Nuevo Diario* de Caracas el texto de José Antonio Ramos Sucre «Un sofista»[1], su autor contaba ya con una obra consolidada pues había publicado *Trizas de papel* (1921) y *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), que junto con otros textos había reunido en *La torre de Timón* (1925), y tenía en marcha sus dos títulos posteriores, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*, que se publicarían en 1929. Esta breve nota, apasionada e incisiva, que ha despertado escaso eco entre la crítica[2], destaca, a nuestro parecer, por reunir de forma condensada algunos aspectos fundamentales de la estética y las ideas del poeta venezolano. Como de inmediato se percibe, el factor desencadenante de su colaboración en *El Nuevo Diario*, era la obra de otro poeta, el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) –de gran dimensión y fama por aquellas décadas– que se constituía así en centro y proyección de las reflexiones de Ramos Sucre.

El texto, como casi todos los del autor, destaca por su brevedad, pero, sobre todo, por la notable seguridad de sus juicios, que, lanzados como acerados conceptos, alcanzan el nivel más alto de la demoledora actitud crítica que se pone en marcha a fines del siglo XIX con la irrupción de la modernidad y que será continuada a lo largo de nuestro siglo XX. En él se percibe una sólida conjunción del estilo y de la idea, es decir, por un lado «Un sofista» puede definirse como un comentario crítico –y como tal podría ubicarse entre los numerosos reproches que por su literatura y opiniones recibió Lugones– pero por otro lado es un cuidadísimo texto en prosa en el que están estudiadas, no sólo la estructuración de las ideas expuestas, sino también las frases, su orden y su sintaxis. Todo en él está medido para acertar en el mismo centro del pensamiento y de la erudición del poeta modernista argentino, y en

* «Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia» se publicó originalmente en *Trizas de papel, Revista del Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre*, XI, II (1998) pp. 13-21. Reproducido en *La Página*, 1999, XI, 3, pp. 35-47. Incluido en el Dosier de José Antonio Ramos Sucre, *Obra poética*, ed. crítica de Alba Rosa Hernández Bossio, Madrid, México, Buenos Aires, Caracas, ALLCA XX, col. Archivos, 2001, pp. 1127-1138.

ese intento, las mismas frases adoptan la disposición de afilados dardos justicieros. –Tal vez este exceso de implacable crítica le llevaría al poeta de Cumaná a no tomarlo en consideración para sus títulos posteriores–. Sería posible, por tanto, enjuiciar también este texto como un ejemplo emblemático de su trabajo literario y resaltar a través de él sus planteamientos estéticos acerca de la prosa. Pero no es esto lo que nos interesa ahora, sino la exposición de sus ideas, y más concretamente las que se refieren a un doble apartado, al político y al literario.

Resulta lógico que Ramos Sucre tuviera un especial conocimiento de la obra literaria de Leopoldo Lugones, no sólo por la novedad que supusieron desde comienzos de siglo sus libros poéticos, muy en especial el *Lunario sentimental* (1909), respecto a los hallazgos metafóricos de la vanguardia, sino también por su ambiciosa trayectoria y su carácter polémico como hombre que cubría un amplio espectro público. Por esa razón Lugones era un escritor ampliamente conocido, con el que Ramos Sucre podrá medir con pasión sus juicios en el plano político en la primera parte del texto, para después abordar con sintética precisión sus estudios acerca del mundo griego. No era, desde luego, esto último un atrevimiento excesivo por parte del poeta venezolano, ya que Ramos Sucre destacaba en su época como apasionado conocedor de los clásicos y su cultura podía equipararse a la del argentino; sin embargo, mantenía su proyecto literario dentro de los más estrictos márgenes de lo poético, del poema en prosa, de la prosa trabajada con artificio de poeta, en la que no efectuaba concesiones ni a lectores ni a moda alguna. Inclasificable, personal, Ramos Sucre resulta ser uno de los más firmes representantes de la poesía y de la prosa de la década de los años veinte en el umbral mismo en que el modernismo se encauza hacia la vanguardia, originalísimo en sus búsquedas de los efectos de la prosa y del rigor de la frase.

El texto de José Antonio Ramos Sucre requiere una lectura atenta y reflexiva por parte del lector, porque cada frase, cada referencia, conecta con una idea o juicio valorativo. El título de «Un sofista» muestra bien a las claras que la irritación lo colmaba, y pretende marcar su intencionalidad desde el comienzo: es sabido que en la Grecia antigua se llamaba de este modo a todo individuo que se dedicaba a la filosofía, pero que, desde los tiempos de Sócrates, adquirió una significación despectiva y así ha permanecido en nuestro medio. Por tanto, el título de «Un sofista» prevenía al lector, condensaba y declaraba la intención del poeta al incluir al escritor enjuiciado en la categoría menos noble de los intelectuales carentes de rigor. A partir de aquí el texto se estructura en las dos partes ya señaladas que analizan sintéticamente las dos facetas que en esos años más le indignaban del argentino, su ideología política, y sus

pretensiones eruditas y literarias, aunque el punto de partida desencadenante está expresado por una inculpación generalizadora, casi lapidaria, que se adivina henchida de furor apenas contenido: «El señor Leopoldo Lugones sigue molestando con su erudición de revista y de manual», frase que pretende descalificar la faceta más promocionada del argentino: su carácter de erudito polifacético, su exhibición del saber, su sentenciosidad excesiva, que son recibidas por un público presto al aplauso admirativo, y que además se destaca con una periódica publicidad en los medios escritos. Del mismo modo, el texto, y siguiendo el particular estilo del poeta venezolano, estará constituido por concentradas y, en ocasiones, oscuras frases, casi lapidarias, que delinean e intentan atrapar, a la vez que desmoronar –en este caso para el lector venezolano– la enorme fama que había alcanzado el escritor cordobés. La conclusión puede adelantarse: que el poeta argentino no era más que un maligno tergiversador en el plano político, porque sus ideas carecían de solidez, y que además tal situación podía contemplarse de la misma manera en el ámbito erudito y literario.

Hay que notar que este texto crítico de Ramos Sucre va creciendo paso a paso mediante frases alusivas que, aunque se muestren algo crípticas, debían resultar transparentes para el lector de la época: «Enuncia últimamente sus ideas políticas, adoptando la arrogancia de quien publica vaticinios», valoración que con claridad hace referencia al episodio más decisivo del argentino: su radical cambio de adscripción política que se había acentuado con crudeza tres años antes, hacia 1923[3]. El 6 de julio de este mismo año Leopoldo Lugones inicia una serie de conferencias patrocinadas por la Liga Patriótica Argentina y el Círculo Tradición Argentina, la primera de las cuales lleva el título de «Ante la doble amenaza», en la cual, bajo el pretexto del amor a la patria, exaltaba el militarismo y proclamaba su xenofobia al contemplar la invasión del país «por una masa extranjera disconforme y hostil, que sirve en gran parte de elemento al electoralismo desenfrenado», y ante la cual propone ejercer una postura de fuerza, para añadir:

> Nadie se alarme por esto ni vaya a creer que de cerca o de lejos tenga yo intención política. El pueblo, como entidad electoral, no me interesa lo más mínimo. Nunca le he pedido nada, nunca se lo he de pedir, y soy un incrédulo de la soberanía mayoritaria demasiado conocido para que pueda despertar sospecha alguna. [Y porque] me causa repulsivo frío la clientela de la urna y del comité[4].

Tal actitud antidemocrática, que derivó en persistentes elogios a Mussolini[5] y en ataques a la religión cristiana –que el argentino equiparaba en su negatividad al socialismo– dio motivo a campañas de protesta

de escritores y ciudadanos, como la iniciada por su compatriota Manuel Gálvez en carta dirigida al director de *La Nación*. Pero el escritor, lejos de rectificar, aceptó en noviembre de 1924 la invitación del presidente del Perú, Augusto Leguía, para asistir a la celebración del Centenario de Ayacucho; allí lanzó el célebre discurso que provocó, dada su fama, una interpelación en el Congreso de su país:

> *Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada*. Así como esta hizo lo único enteramente logrado que tenemos hasta ahora, y es la independencia, hará el orden necesario, implantará la jerarquía indispensable que la democracia ha malogrado hasta hoy, fatalmente derivada, porque esa es su consecuencia natural, hacia la demagogia o el socialismo[6].

Parece verosímil que Ramos Sucre haya leído durante estos años, en periódicos venezolanos, no sólo la repercusión de sus polémicas declaraciones, sino artículos de su pluma y en especial el texto de su discurso de Ayacucho, frases que, por su radicalismo, su ardiente militarismo, y su carácter de «vaticinio» generalizador le hayan hecho estremecer. A ello se une desde luego, algo que va a comentar en la segunda parte de su trabajo, y que incrementó su indignación de minucioso conocedor del mundo griego: la arrogante seguridad que Lugones evidenciaba en sus *Estudios Helénicos,* aparecidos por separado a partir de 1923 y en edición conjunta en el año siguiente, en 1924, en cuyas páginas se atrevía no sólo a traducir con alguna eficacia, resaltada en la época[7], los textos de la *Ilíada* y la *Odisea*, sino también a dar como asentadas teorías que contradecían los análisis de algunos eminentes especialistas.

Lo cierto es que Ramos Sucre ataca en primer lugar el pensamiento político de Lugones acusándole de simple transmisor de ideas, de somero imitador de Nietzsche: «Se limita a reproducir los delirios impertinentes y anticuados de Nietzsche», sentencia el venezolano. En efecto, la presencia del filósofo alemán en el pensamiento de Lugones fue pronto percibida incluso por sus contemporáneos[8], y la crítica admite hoy, a pesar de ciertas alusiones discordantes con las ideas nietzscheanas, que a partir de la Primera Guerra mundial, Lugones fue registrando en sus textos las teorías del «aristocratismo» y la realización del «superhombre», ideas que confluían con pareja pasión por la antigüedad griega, lo que lo habría llevado a criticar las virtudes cristianas de la humildad, la pobreza y el perdón. Pero el mayor acercamiento por parte de Lugones al filósofo alemán se produce en la década de los años 20. Si como parece, en efecto, José Antonio Ramos Sucre leyó el discurso de Ayacucho, su opinión no difiere en demasía de la explicitada por Udo Rukser en época más reciente, en 1962, en su obra titulada *Nietzsche en der*

Hispania[9], donde afirma que tal discurso «está saturado de Nietzsche». En él Lugones apunta a la necesidad de la espada como arma de combate, porque «El sistema constitucional del siglo XIX está caduco. El ejército es la última aristocracia [...] Sólo la virtud militar realiza en este momento histórico la vida superior que es belleza, esperanza y fuerza»[10]. Pero estos conceptos lugonianos aparecían más explícitos en otro libro que pudo leer Ramos Sucre: *La organización de la paz* de 1925, donde las ideas centrales gravitan en torno a la esencia del hombre, de la democracia y de la religión; y el ser humano se entiende como una especie zoológica cuya inteligencia aparece ajena a la moral, pues su fundamento reside en la biología y el darwinismo. Por lo que, en consecuencia, y siguiendo las ideas nietzscheanas, la religión y la democracia son excrecencias inventadas para la defensa del más débil. Dice Lugones:

> Como los débiles son cuantitativamente más que los fuertes, la ventaja práctica favorecería a aquellos, satisfaciendo, así la paradójica piedad que persigue el triunfo de los más ineptos para la vida. Pues no en vano resulta la democracia, a despecho de toda buena intención, el gobierno de los incompetentes[11].

Estas convicciones se derivaban hacia otra consecuencia grave: el rechazo de la compasión, también excluida por el pensamiento nietzscheano. No es extraño que esta y las citadas ideas colmen de indignación los comentarios de Ramos Sucre y acabe acusando a Lugones de desconocer la democracia cuyo fin es «suprimir la desigualdad artificial» y alcanzar la «aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca». Y en alianza con estas concepciones también pone en evidencia su trasnochado biologismo mecanicista al acercarlo a las envejecidas tesis de Spencer –porque Lugones entiende la vida como un mero mecanismo–, así como también se aproximaría a Darwin al aceptar la teoría de la prevalencia del más fuerte. Para Ramos Sucre, además, resultan fundamentales dentro de la sociedad los valores de la compasión, o como él dice usando la palabra en su raíz griega: la «simpatía». Por eso destaca que Lugones olvida que «la noción primitiva de la justicia nace de la simpatía», es decir de la «compasión» o compadecimiento, de ahí que: «Nos sentimos amenazados al presenciar el agravio inferido a nuestro hermano». Conceptos en todos los cuales, aparte del ferviente idealismo ramosucreano, se puede captar el sentido cristiano de la vida que la teoría lugoniana había acabado por eliminar totalmente en los últimos años.

Pero, por si esta acumulación de razones resultara insuficiente, el venezolano se vale también de las imágenes de la historia a modo de comparaciones y por ello concita en su texto a personajes autoritarios

o déspotas de épocas remotas. Y si, por un lado, le reprocha a Lugones su falta de personalidad al dejarse influir por las teorías de Nietzsche, por otro compara sus ideas de la democracia con las de «un patricio de la antigüedad grecorromana», aduciendo en este caso la figura de «Theognis, el feroz oligarca de Megara» y «la tesis autoritaria de Guizot, el odioso liberto, desagradecido con la Revolución Francesa». Ni que decir tiene que la sola emisión de estos nombres traía para el lector –o quizá sólo para quien estuviera a la altura del propio Ramos Sucre– las comparaciones más ilustrativas de la detestable personalidad política del escritor argentino. Todas ellas presentan una deliberada intencionalidad delimitadora de su autoritarismo aristocrático, visible en los ejemplos representativos de los personajes citados.

Una de las figuras recordadas es Theognis, escritor griego del siglo VI antes de Cristo, al que se le atribuyen unos mil cuatrocientos versos elegíacos de carácter moralista[12], cuyos preceptos fueron muy celebrados en la antigüedad por filósofos como Platón y Aristóteles; pero lo que importa en este caso respecto a nuestro texto es la singular personalidad del escritor griego aludido para poder captar en toda su extensión la frase de Ramos Sucre. A través de los escritos que han llegado hasta nosotros, Theognis se nos muestra bajo la personalidad de un orgulloso aristócrata desconfiado y vengativo al prevenir a su discípulo Cirnos contra los «malvados» –término que en su intención significa simplemente «plebeyos»–, a los que cree culpables de su pobreza y su destierro, ya que, fruto de las convulsiones de la época, habían ascendido en la jerarquía social, con gran detrimento –a su parecer– de la educación y de la moral ciudadana. De ahí las denostaciones y los consejos, frecuentes en sus versos, y esa actitud que lo lleva a proclamar el rechazo y la desconfianza hacia todo plebeyo[13]. A esta actitud se añade un dato más, que puede ser simplemente fortuito, y es que la obra conocida y atribuida a Theognis fue objeto de un importante estudio filológico y crítico por parte de Friedrich Nietzsche en 1867[14], donde el filósofo alemán aprecia cuánto tiene la obra del autor griego de catecismo moral al mostrar a la par que sus calculadores consejos, el duro ensañamiento contra sus conciudadanos, con los que Theognis había compartido las alegrías, pero que con motivo de su destierro, se convierten entonces en objeto de su rencor[15].

El mismo funcionamiento cabe atribuir a otra referencia histórica, la alusión a la persona de François Guizot (1787-1874), político y escritor francés que contribuyó eficazmente al advenimiento de la monarquía burguesa de Luis Felipe en 1830, y que durante su reinado defendió la política del conservadurismo y del autoritarismo oponiéndose a toda evolución hacia la democracia. Guizot fue además enemigo de cualquier

reforma electoral y social y se apoyó exclusivamente en la burguesía pudiente. Como sus obras históricas gozaron de gran difusión, Ramos Sucre debió de haber leído la *Historia de la civilización en Francia* (1830) o bien la *Historia de la civilización europea desde la caída del Imperio Romano hasta la Revolución de Francia* (1828)[16], donde sin disimulos el autor equipara el absolutismo de Luis XIV con la Revolución Francesa para concluir que «es tanta y tan notable la parte de tiranía y error que al finalizar el siglo XVIII, afeó el glorioso triunfo alcanzado por la razón humana, que es imposible disimularlo»[17]. De nuevo pues, y con este segundo ejemplo, por eficacia comparativa, las ideas políticas de Lugones quedaban gráficamente diseñadas dentro de las concepciones del más anticuado conservadurismo. En consecuencia, también percibimos el talante más abierto y democrático del poeta venezolano.

Sin embargo, la segunda parte del breve artículo de Ramos Sucre llevaba tal vez la espoleta desencadenadora de la reacción inmediata –y tal vez era el aspecto que más le interesaba– hasta convertirse en la gota que le colmó la paciencia junto con los ya expuestos desafueros ideológicos. Nuevamente las frases nos resultan algo crípticas en una primera aproximación, pero en una reflexión más detenida se advierte que Ramos Sucre hace referencia a una lectura que habría realizado de los ya citados *Estudios Helénicos*[18], muy especialmente de una de sus conferencias, la titulada «Un paladín de la *Ilíada*», donde Lugones sintetiza sus ideas fundamentales acerca de la caballería medieval y señala como procedencia y paradigma del caballero cristiano al Diomedes de la *Ilíada*. El párrafo aludido merece transcribirse porque Ramos Sucre vuelve a destacar por su concentrado laconismo, tan sumamente personal y eficaz:

> Las ideas políticas del señor Lugones sólo pueden medirse con sus opiniones de escrutador de Homero. Afirma que la caballería andante es la imitación de los héroes del ciclo troyano y, partiendo de tal premisa, no vacila en rectificar temerariamente al humanista Alfredo Croisset, a propósito de Diomedes.

Laconismo que no impide percibir que en él se encuentran las ideas que más inquietaron al venezolano, cuya veneración por la simbología del héroe caballeresco resulta conocida[19]. Para su desesperación, Lugones defendía la conexión entre el caballero medieval y los héroes de los poemas homéricos con el evidente interés de rechazar a la religión cristiana, a la que consideraba –como explica en el mismo texto– «infección del alma grecolatina cuya salud consiste en el recobro de la norma pagana»[20], y en apoyo de sus ideas no vacilaba en exponer sus interpretaciones acerca del poema homérico enfrentándose –como bien hace notar

Ramos Sucre– a las teorías expuestas por el destacado helenista francés Maurice Croisset, según las cuales el canto XI de la *Ilíada* era el modelo del canto V referido a Diomedes. En efecto, Lugones cita expresamente, para rebatir esta tesis y exponer la suya, la página 127 del tomo I de la *Histoire de la Littérature Grecque* de Maurice Croisset[21], donde se encuentra el siguiente texto:

> Il faut admettre que le chant des *Exploits de Diomède* a été composé lorsque les premières places dans l'action étaient déjà prises. En le comparant au livre XI *(Exploits d'Agamemnon)*, on trouve la confirmation de cette hypothèse. Le livre XI est le modèle; l'autre est une sorte de variation admirable, qui est certainement d'une date postérieure[22].

En cambio, para Ramos Sucre el caballero medieval no podía entenderse sin los componentes del idealismo y de las creencias de la religión cristiana, en cuya conformación tenía gran parte la devoción a la Virgen María. Ante la mirada del lector, Lugones rebajaba esta devoción hacia el ámbito de las deidades femeninas paganas para entenderla relacionada con la veneración de la Palas Atenea clásica. En este contexto debe entenderse el comienzo del último párrafo del texto de «Un sofista»: «Se encarniza puerilmente con el cristianismo, y lo apellida barbarie nazarena, usurpando el célebre adjetivo de Enrique Heine», frase que refleja la culminación indignadísima del poeta de Cumaná. Pero aún más, el reproche de Ramos Sucre entrañaba una doble perspectiva, por una parte, le repugnaba el hecho de que el poeta argentino rechazara a la religión cristiana como uno de los fundamentos de la cultura occidental, y por otra le desesperaba su falta de originalidad literaria al elegir el adjetivo «nazarena» para calificar la esencia misma del cristianismo entendido como «barbarie» frente al «civilizado» mundo helénico.

En efecto, Ramos Sucre tenía razón al apuntar la falta de originalidad de Lugones, Enrique Heine usó el adjetivo «nazareno» en su libro *De Alemania* (1855), que hubo ser motivo de lectura de ambos escritores. Revisando el «Avant-propos» de este título se lee: «Mais ce n'est pas le dieu [dieu-argent] qu'adore l'auteur de ces lignes, je lui préfère même ce pauvre Dieu nazaréen que n'avait pas le sou, et qui était le Dieu des gueux et des souffrants»[23]. Por tanto, al carácter despreciativo de la religión cristiana manifestado en el ensayo, y resumido en el calificativo expresado, se sumaba el que Lugones desvirtuaba el culto a la mujer simbolizado en la Virgen, afirmando que: «También en su característica devoción a la virgen, fueron imitadores del homérico los paladines cristianos» [porque] «el *Partenón*, glorificaba de igual modo la virginidad: *partheneía*, dieciocho siglos antes que las catedrales góticas a la Virgen

de los cristianos». Y concluía que: «La barbarie nazarena no logró subsistir sino mediante la imitación de aquellos "demonios" paganos…»[24]. Ya en un texto precedente, «La aristocracia de los humanistas» –incluido en *Trizas de papel*– Ramos Sucre había defendido, apuntalando su concepción caballeresca, que: «La Edad Media contribuye con la parte más principal al brote del Renacimiento. Aporta el entono caballeresco, el menosprecio casi feroz hacia el villano, sentimientos más benéficos para el culto del arte que todo el primor de la erudición grecolatina» (37). Es decir que para Ramos Sucre el ideal caballeresco estaba unido a un aristocratismo selectivo, a un refinamiento del alma, que entrañaba una especial dedicación artística. Ya Ángel Rama hizo notar que esta apreciación aristocratizante –que no excluía un especial sentido de la democracia– recogía el pensamiento abierto por el *Ariel* (1900) de José E. Rodó considerado como punto de partida de la amplia corriente idealista que nace en el Fin de siglo[25]. En todo caso tales afirmaciones nos evidencian que esos motivos eran para Ramos Sucre, soporte de reflexión, y que las opiniones negativas de Lugones podían considerarse a sus ojos como una verdadera agresión; por eso el poeta de Cumaná sentencia convencido: «Desestima que el ideal caballeresco se sustenta con la devoción a la Madre de Jesús, profesada de manera unánime por los paladines sobrehumanos». Y tal juicio se sentencia con las dos frases de cierre: «La Edad Media ignoraba perfectamente a Homero. El mismo Dante era ajeno del habla y de la civilización de los helenos, y los conocía a través de Virgilio». Y en esto volvía a tener razón el venezolano: es algo admitido por la crítica la ausencia de un conocimiento claro por parte de Dante del mundo griego, ni siquiera de los límites políticos del mundo helénico; lo que se deduce de las escasas veces que cita a Grecia y a la lengua griega, ocasiones de las cuales tampoco se deduce una clara percepción ni de su historia ni de su lengua[26]. Pero lo que le importaba sobre todo a Ramos Sucre era la defensa del ideal sostenido por la representación de la caballería medieval que, encarnado en la figura del héroe caballeresco, se había constituido ya en uno de los personajes simbólicos de su obra literaria; sobre este diseño, que recogía aportaciones de épocas varias, gravitaba una ética, un comportamiento regido por una tradición que llegaba al poeta venezolano desde los espacios del Medievo y del Renacimiento.

Porque dentro de la inmensa reescritura que supone su obra, la figura del paladín caballeresco concita la supervivencia de un símbolo adaptable en su trascendencia a los distintos periodos históricos, y que Ramos Sucre se apropia para explicar no sólo su poética sino para presentar el paradigma idealizado de los seres humanos. Es evidente que esa figura del caballero irá encarnando en los sucesivos textos hasta

confluir con el empleo obsesivo de la primera persona en su escritura, títulos como «La presencia del náufrago» (83); «El aventurero» (101); «La vida del maldito» (103) o «El cruzado» (108), todos incluidos en *La torre de Timón*, son ejemplos evidentes, en los años previos a la publicación de «Un sofista», del desarrollo y perfeccionamiento del símbolo del caballero mediante la utilización de un sujeto poético que adopta la equivalencia de una autobiografía ficticia. Y en una progresiva actuación sobre la misma figura simbólica, varios años más tarde, en un poema incluido en *El cielo de esmalte*, y titulado «La reforma», se diseña con una perspectiva más completa esa figura del caballero que mantiene íntegro su alto ideal femenino: El caballero «Sirve celosamente a María, la madre de Jesús, y dirige, de ese modo, sus actos al contento y a la satisfacción de una dama perfecta, ateniéndose al único principio, libre de censura, de la urbanidad de Italia, desenvuelto una y otra vez en el libro de Baltasar de Castiglione» (180)[27]; ello nos hace comprobar a lo largo de su obra el cumplimiento de la sincrética incorporación de las cualidades del caballero renacentista en orden al constante perfeccionamiento de sus medios expresivos.

En efecto, de origen medieval, el héroe caballeresco asume en Ramos Sucre los dones de perfección que proporciona la cultura renacentista y algunos de sus rasgos se trasponen como elementos constitutivos fundamentales de sus poemas, son los casos del caballero innominado de «Las ruinas» (271) que lee unas páginas del *Amadís* –en el poema inicial de *Las formas del fuego*– o «El monólogo» (201) y «La cábala» (151) –incluidos en *El cielo de esmalte*–, ambos de clara evocación cervantina[28], pero hay que recordar que el símbolo del caballero ostenta otra adherencia significativa ligada a una inquietud histórica, el tema del heroísmo, próximo a esos valores recobrados en su época, con ocasión del centenario de la independencia, y muy perceptible en su primera compilación, *Trizas de papel*. Semejante concepción heroica aparece presente en varios de los textos de este primer libro comenzando por el título que lo inicia, «Palabras escritas en 1912, para honrar el retrato del general Ezequiel Zamora, en la Escuela Zamora de Caracas»[29], que luego pasará en 1925 a *La Torre de Timón* con el título de «Plática profana» (4-7); en este texto el motivo que desde el comienzo se ensalza es el heroísmo como concepto abstracto y general, porque «ninguna excelencia del espíritu arrastra, como el heroísmo, séquito tan numeroso de virtudes» y «nada es tan digno de la admiración entusiasta y generosa de los niños»; pero de inmediato se justifica además que el recuerdo de esa excelencia heroica entraña una innegable superioridad de los seres humanos y arrastra «a los pueblos en momentos de prueba como un consejo de virilidad, y los alumbra y los guía como estrella». Si bien ya Ángel Rama ha señalado

que este fervor heroico es una característica de la época gomecista[30], no puede olvidarse que en el siglo precedente ese prototipo del héroe había sido alumbrado por una obra de ferviente y generalizada lectura desde su difusión en forma de conferencias en 1840, *Los héroes* de Thomas Carlyle (1795-1881), y a cuyo autor Ramos Sucre alude en un texto recogido en *Trizas de papel*, «Sturm und Drang» (41), demostrando de este modo que el autor escocés también fue tema de lectura y reflexión.

Thomas Carlyle conforma un paradigma de héroe que procede de un análisis de variadas épocas y de ámbitos diferentes –el «héroe divinidad», el «héroe profeta», el «héroe poeta», el «héroe sacerdote», el «héroe literato», el «héroe rey»–, en cuyos ejemplos «heroicos» descansan sus grandes fuerzas espirituales y morales; justamente esta excelencia les impulsaría a esos héroes elegidos, en cada caso, a constituirse en sus diferentes contextos, en luz y guía de los demás hombres, atraídos por su admiración y reconocimiento; el héroe además persigue la verdad y la virtud, y por tanto es necesariamente un creyente; un creyente cuya valentía informa la fe de sus ideas, y ello le comunica una fuerza sobrehumana. Estos mismos conceptos, producidos al amparo del momento, aparecen en el texto citado de Ramos Sucre, «Plática profana», y sobre todo en él se proclama y se defiende una especie de culto al héroe que tiene su raíz en las palabras de Carlyle:

> Aunque todas las tradiciones, ordenaciones, creencias, sociedades que los hombres hayan podido jamás instituir se hundiesen, el Culto a los héroes permanecería. La certeza de que los Héroes nos son enviados; nuestra capacidad, nuestra necesidad de venerarlos cuando se nos envían: es una convicción que brilla como estrella polar por entre nubes de humo, nubes de polvo, y en medio de toda suerte de ruina y conflagración[31].

El modelo así concebido se nos muestra entonces, no sólo en «Plática profana», sino en otros títulos de esta primera compilación, «Tiempos heroicos» (12-13), «Epicedio» (17-18), «Laude» (25-26), al calor sobre todo del recuerdo de los héroes hispanoamericanos de la Independencia, cuyas hazañas encuentran parangón en la herencia recibida de los ideales caballerescos de la España del Renacimiento: «En el último siglo nuestra virilidad exuberante se ha mostrado en la proeza y en el canto, como la de nuestra Madre Patria en el siglo diez y seis» (5), dice en «Plática profana», para insistir en «Laude»[32] en una parecida idea al enunciar que «Venezuela debe lo principal y más duradero de su crédito a la valentía de aquellos militares que con el siglo diez y nueve surgieron apasionados e indóciles», herederos en su estirpe del «confiado arrojo que hizo del abuelo español la consternación y la pesadilla del mundo» (25). De este modo la figura simbólica del héroe

caballeresco recorre las épocas admitiendo nuevas adherencias, pues su paradigma se adapta a las circunstancias del momento para ajustarla por medio de comparaciones, como las que enaltecen, por ejemplo, los ideales de los coetáneos de Bolívar: «En ellos se cumplía el concepto del heroísmo, cuya pauta nos dejó Homero, porque jóvenes e infortunados eran a aquella hora los paladines como el protagonista de la *Ilíada*» («Tiempos heroicos»[33], 12). Y es que el símbolo estuvo configurado muy pronto, y en sus notas constitutivas acogía las dimensiones del caballero medieval y del renacentista con los componentes del destino de lo heroico; por eso en «Epicedio» valora que el capitán Lucena Borges haya tenido «la fortuna de haber cumplido antes de los treinta años aquel voto romano de su adolescencia, el de consagrar su vida a grandes hechos» (18). Esos grandes hechos que en el caballero están unidos a la ejecución de la guerra –pues el destino del héroe y del caballero es la lucha– aparecen plasmados, siguiendo también una idea difundida en la época, en la defensa del enfrentamiento bélico: «la guerra es plantel de virtudes y gimnasio de caracteres. Descubre y remunera el valor, que es un caso de la abnegación» (21). Tal aproximación traerá como consecuencia la afirmación de que «el ejército [es] una orden hidalga y abstinente» porque en su seno se defienden los más altos ideales, así como el campo de batalla reproduciría «el palenque de los caballeros en el urgente peligro» (21), aspectos todos considerados en el texto titulado «En la muerte de un héroe».

Como observamos, pertenecer a esa clase de los héroes, o de los caballeros, implica una serie de altísimos valores que a su vez clasifican a su poseedor dentro de una «casta egregia» (21), de una aristocracia del espíritu que facilita también la relación con la pluma. «Elogio de la soledad» (19-20) reclama esta necesidad: «Siempre será necesario que los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados con el progreso». Pero ya en este texto el sujeto poético define el destino actualizado de la figura simbólica y del ideal del caballero: «No rehúyo mi deber de centinela de cuanto es débil y es bello, retirándome a la celda de estudio; yo soy el amigo de los paladines que buscaron vanamente la muerte en el riesgo de la última batalla larga y desgraciada». Afirmaciones como ésta parecen sugerir un paradigma ambicionado, el del caballero renacentista que empuña, según los casos, el libro y la espada, pero de igual modo le está próximo el concepto de lo heroico que Ramos Sucre acerca a la figura del caballero escritor, tal y como hace Carlyle en su disertación sobre la figura del héroe poeta:

> El Poeta que no puede hacer otra cosa sino sentarse en una silla, componiendo estrofas, jamás escribirá una estrofa que valga

> mucho. No podría cantar al guerrero Heroico si él no pudiese también ser, por lo menos, un Heroico guerrero. Porque yo pienso que en él también se contienen un Político, un Pensador, un Legislador, un Filósofo; –en mayor o menor grado, él también hubiera podido ser todas estas cosas[34].

Si Carlyle elige a Dante y a Shakespeare como modelos sumos de ese poeta héroe, Ramos Sucre encarna ese ideal imbricándolo en la misma figura del caballero, pero en él, dentro del espacio renacentista, poeta y héroe comparten la misma suerte, así se explicita en «Plática profana», donde se califica al último como «inexpugnable baluarte de la cultura» y se asegura que ambos habrán de desaparecer en la civilización del porvenir al enfrentarse a la «quimera del progreso» (5) representada por la civilización norteamericana. Dentro de ese arielismo que tanto arraigó en los países de América Latina desde 1900, no hay que descartar tampoco que el ideal caballeresco que propone Ramos Sucre, encarnara un objetivo derrotado de antemano por un adversario que resulta ser el mundo de los valores burgueses en el que también se movieron los escritores finiseculares. Bien ha observado Cristian Álvarez que «derrotado eternamente por la realidad histórica, el caballero batalla por la fe, el amor y la justicia, valores ideales e irrealizables»[35], de lo que se desprende también su singularidad y su soledad.

Por todo esto podemos advertir con claridad la importancia de las afirmaciones que Ramos Sucre desarrolla en «Un sofista» en torno a aspectos políticos y literarios, pero muy en especial en torno al tema del héroe caballeresco; se trata de una concepción de un ideal que, firmemente enraizada en esa antigua tradición de Occidente, supera la asociación concreta del héroe decimonónico para vincularlo al más general paradigma del Renacimiento. Algunos de los textos que hemos recordado demuestran que, en 1926, al publicar este texto crítico contra Lugones, Ramos Sucre ya había diseñado esa figura simbólica cuya pauta aparece por ejemplo en el poema titulado «Siglo de Oro» (96), perteneciente también a *La torre de Timón*, en el que un caballero emblemático de la época, se retira a su morada para dedicarse a la meditación y la escritura. Textos como los citados nos demuestran la enorme trascendencia que la figura del caballero encarna como símbolo emblemático de su pensamiento.

NOTAS

1 Apareció el 27 de enero de 1926 y fue incluido en la recopilación realizada por Rafael Ángel INSAUSTI, *Los aires del presagio*, Caracas, Monte Ávila, 1960. Recogido en José Antonio RAMOS SUCRE, *Obra Completa*, prólogo de José Ramón Medina, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. 421-422. Las referencias a los textos de Ramos Sucre, siempre que no se indique lo contrario, se harán por esta última edición, señalando el número de página entre paréntesis en el texto.

2 Destacamos las breves referencias de Ángel RAMA en *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 184; y la de Cristian ÁLVAREZ, *Ramos Sucre y la Edad Media*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 76.

3 Para el desarrollo de los acontecimientos de estos años en la biografía de Lugones, véase Julio IRAZUSTA, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968, pp. 95 y ss.

4 Leopoldo LUGONES, «Ante la doble amenaza» en *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 296. Se incluyó en su libro *Acción* (1923).

5 Óscar CAEIRO en su artículo «Lugones y Nietzsche» (*Revista Criterio*, 1975, 10-IV, p. 239) apunta que en la biblioteca del poeta se encontró un folleto de Mussolini, *I discorsi della rivoluzioni* (1923), lo que llevaría a pensar en una influencia directa de su pensamiento, aduciendo además que este se inspiró en muchas ideas de Nietzsche.

6 Leopoldo LUGONES, «El discurso de Ayacucho» en *El payador y antología de poesía y prosa*, *op. cit*., p. 305. Lo incluyó en *La patria fuerte* (1930).

7 En las *Obras poéticas completas* de Leopoldo LUGONES, (Madrid, Aguilar, 1979, 3.ª ed.) se incluye la carta de Luis Segalá y Estalella, famoso helenista coetáneo, que concluye diciendo «que su traducción y sus estudios son lo mejor que acerca de Homero se ha publicado en lengua castellana» (pp. 1309-1310).

8 Óscar CAEIRO en «Lugones y Nietzsche» (*Revista Criterio*, *loc. cit.,* pp. 169 y 239) ofrece el testimonio, un tanto general, pero significativo, del crítico Ramón Doll, que en 1930 destacó la paradoja de que este «hombre agnóstico, antimetafísico, [y] antirreligioso» hubiera inspirado su nacionalismo en ideologías o filosofías extranjeras.

9 Citado por Óscar CAEIRO, *loc. cit.,* p. 170 (U. RUKSER, *Nietzsche in der Hispania*, Bern u. München 1962). El mismo crítico destaca también el carácter contradictorio de la presencia de Nietzsche en Lugones, p. 174-175.

10 Leopoldo Lugones, «El discurso de Ayacucho» en *El Payador*, *op. cit.,* p. 306.

11 Leopoldo LUGONES, *La organización de la paz*, Buenos Aires, La Editora Argentina, 1925, p. 60.

12 Véase THÉOGNIS, *Poèmes Élégiaques*, texte établi et traduit accompagné d'un commetaire par Jean Carrière. Paris, Societé d'Edition Les Belles Lettres, Université de Paris, 1948.

13 «Ne te laisse entraîner par personne à devenir l'ami d'un méchant, ô Cyrnos: de quel profit est l'amitié d'un mauvais homme?» (vv. 101-102). «C'est peine perdue que d'obliger des méchants; autant vaudrait ensemencer les blanches plaines de la mer» (vv. 105-106). «Je le savais déjá autrefois, mais à présent bien mieux encore, que rien d'aimable ne peut nous venir des méchants» (vv. 853-854). Transcribimos la traducción en francés de la edición citada.

[14] Friedrich Nietzsche, «Zur Geschichte der Theognideischen Spruchsammlung», aparecido por primera vez en *Rheinisches Museum für Philologie*, 22 (1867) pp. 161-200.

[15] Citamos por Friedrich Nietzsche, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Eds): *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1982, Zweite Abteilung, Erster Band, pp. 29 y 55 especialmente.

[16] Una traducción posterior al español: *Historia de la civilización europea o sea curso general de historia moderna desde la caída del Imperio Romano hasta la Revolución de Francia*, Madrid, Est. literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846.

[17] *Ibid*., p. 405.

[18] Fruto de varias conferencias celebradas en el Odeón de Buenos Aires en 1916, los estudios aparecen publicados por separado en 1923 y 1924 con paginación corrida: *Estudios Helénicos I. La funesta Helena*, Buenos Aires, Editorial Babel, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1923. *Estudios Helénicos II. Un paladín de la Ilíada,* Buenos Aires, Editorial Babel, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1923. *Estudios Helénicos III. La dama de la Odisea*. Buenos Aires, Editorial Babel, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1924. *Estudios Helénicos IV. Héctor el domador*. Buenos Aires, Editorial Babel, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1924. La edición unitaria que recoge todos estos trabajos aparece en 1924.

[19] Entre la bibliografía existente sobre el tema debe citarse Cristian Álvarez, *Ramos Sucre y la Edad Media*, *op. cit*., en especial las páginas 45-96.

[20] Leopoldo Lugones, «Un paladín de la *Ilíada*», Buenos Aires, Editorial Babel, 1923, p. 71.

[21] Leopoldo Lugones, «Un paladín de la *Ilíada*», *Ibid*., p. 104: «Mas, aquí es pertinente mencionar cierto extraño episodio [el de Diomedes] de ese poema antiquísimo, uno de los primordiales a mi ver en la formación de la *Ilíada*; pues contrariamente a lo que asienta Maurice de Croiset en su *Hist[oire] de la Littér[ature] Grecque*, t. I, p. 127, creo yo que no fue el canto XI su modelo, sino al contrario. Basta, a mi entender, la comparación entre sus estructuras poéticas y entre el carácter mucho más primitivo de los dioses en el V».

[22] Maurice Croisset, *Histoire de la Littérature Grecque*, Paris, E. de Boccard, Éditeur, 1928, Quatrième édition, Tome premier, pp. 127-128.

[23] Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, en *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Band 8/1, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, 1979, p. 256.

[24] Leopoldo Lugones, «Un paladín de la *Ilíada*» *op. cit.,* p. 85.

[25] Ángel Rama, *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, *op. cit*., p. 183.

[26] Véase *Grecia* en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Trecani, 1971.

[27] Cristian Álvarez estudia el tema de la relación de este ideal femenino del caballero observando los distintos tipos de mujer y llegando a la conclusión de que «El amor del caballero en la obra de Ramos Sucre se convierte en un ideal cercano a la ascesis que va más allá del tierno o violento amor de hombre y mujer. Se va tornando en algo místico que adquiere un halo de lo que tal vez puede llamarse «sacralizada» (*op. cit*., p. 78).

[28] Algunas referencias al caballero del Siglo de Oro español, en especial

alusiones a Don Quijote y Cervantes, han sido estudiadas en mi trabajo: «Motivos españoles en José Antonio Ramos Sucre» en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo II (vol. 2), Barcelona, PPU, 1994, pp. 1043-1049.

29 Véase la edición facsímil de *Trizas de papel*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 3-9.

30 El fervor heroico «llenó la oratoria bolivariana del periodo gomecista y fue utilizada por Vallenilla Lanz para edificar la carismática figura del César democrático […] Por momentos, parece percibirse en los textos de Ramos Sucre [«Plática profana»] la imantación de ese momento histórico» (Ángel Rama, *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*, *op. cit.*, p. 180).

31 Thomás Carlyle, *Tratado de los héroes, de su culto y de lo heroico en la historia*, traducción y prólogo de J. Farrán y Mayoral, Barcelona, Luis Miracle Ed., 1938, p. 247-248.

32 Publicado en *Trizas de papel* con el título de «Laude a los tenientes de Bolívar», *op. cit.,* p. 53.

33 Aparece en *Trizas de papel* con el título de «Hace un siglo», *op. cit.*, p. 17.

34 Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 118.

35 Cristian Álvarez, *op. cit.*, p. 62.

Juan Germán Roscio y el pensamiento antiliberal*

Los primeros años de la lucha por la emancipación, en los que el venezolano Juan Germán Roscio (1763-1821) acompañó a Simón Bolívar como político y como escritor, fueron un periodo conflictivo qy el pensamiento antiliberalértice en la Revolución francesa y el impulso en los escritores de la Ilustración. Pero a su lado surgirá en paralelo un movimiento antiilustrado que, también de origen europeo, tendrá un gran ascendiente en España. Si, como indica Javier Herrero, gran parte de la inteligencia europea participa de la Ilustración y se apoya en la razón, en cambio, el movimiento antiilustrado «se expresará no mediante argumentos racionales, sino mediante mitos que apelan a las pasiones de las clases reaccionarias, frustradas por el desafío a su autoridad lanzado por los nuevos principios»[1]. El marco histórico en que se produce este cambio, las Cortes de Cádiz, la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII, contribuye a cierta peculiaridad en el caso español con el resultado de la división en dos tendencias, una de pensamiento ilustrado, afrancesada o extranjerizante y otra de pensamiento tradicionalista y españolizante. En este último caso una parte de los clérigos de la Iglesia Católica tuvieron una gran influencia en la difusión de esta tendencia, pues las reformas de signo liberal emprendidas después de las Cortes de Cádiz, junto con la invasión napoleónica y más tarde con el trienio liberal, les hicieron percibir su estatus amenazado. Ello les llevó a una identificación de las corrientes ilustradas con las que consideraban fuerzas del mal y a abanderar una serie de mitos[2] que esgrimieron como enseña frente a los lineamientos liberales y racionalistas.

El pensamiento de Roscio está condensado sobre todo en su decisivo tratado *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* que publicó en Filadelfia en 1817, en el que, adoptando el esquema de las *Confesiones* de san Agustín, desarrolla sus ideas tal y como explicita en el subtítulo: «En la confesión de un pecador arrepentido de sus errores políticos, y dedicado a desagraviar en esta parte a la religión ofendida con el sistema de

* «Juan Germán Roscio y el pensamiento antiliberal» apareció inicialmente en *Philologia Hispalensis*,25, 2011, pp. 181-200.

la tiranía». En su planteamiento no sólo sostenía su ideario en favor de la emancipación de las posesiones españolas en América, sino que buscaba despejar el camino y vencer la resistencia de cuantos pensaban que el poder real, como derivado de Dios, era intocable para sus súbditos, por lo que no era posible ninguna emancipación de los territorios si ello implicaba una rebelión contra su poder. La vida activa de Roscio se desarrolla casi en su totalidad durante el reinado de Fernando VII, con lo que, dado su pensamiento liberal e ilustrado, sus escritos revelan una constante beligerancia contra el poder despótico del monarca, aunque se pueda contemplar una evolución en su pensamiento desde su época formativa hasta su integración en el proyecto de Bolívar. El propio autor indica que durante un tiempo integró el número de los «serviles», o absolutistas: «Yo mismo incurrí en esta infamia en 1797 y 1806»[3], de lo que se arrepiente con sinceridad:

> Menos por malicia que por ignorancia, abusaba de la Religión para sostener la servidumbre de mi patria. Yo fui uno de los que en 1806, tomaron armas y pluma para destruir a los buenos que intentaban conquistar mi libertad y la de mis hermanos […] Me avergüenzo del servicio especial que hice yo entonces y del mérito que contraje en la opinión del déspota y sus satélites […] A mucho honor tenía ser esclavo y muy adicto al tirano[4].

Recordemos que de 1806 data el fracasado intento de Miranda en las costas de Venezuela, fecha que Roscio maneja como el momento en que es partidario de los realistas. Posteriormente tampoco participará en 1808 en el primer intento de revolución en Caracas, aunque dos años después «Roscio y José Félix Sosa fueron los primeros que el 19 de abril de 1810 entraron revolucionariamente en el Cabildo de Caracas titulándose diputados del pueblo»[5]. A partir de este año su actividad en política es continua como así también dan cuenta sus escritos. Junto con Martín Tovar y Ponte y Francisco Javier de Ustáriz fue elegido Diputado para el cuerpo conservador de los derechos del señor don Fernando VII, como consta en la *Gaceta de Caracas* el 20 de octubre de 1810; fue luego Secretario de Relaciones Exteriores de la Junta Suprema de Caracas y poco más tarde redactará con Francisco Isnardy el acta de independencia del 5 de julio de 1811, «Manifiesto que hace al Mundo la Confederación de Venezuela»[6]. A partir de este momento empieza a desplegarse con gran fuerza su pensamiento en múltiples escritos evidenciando una continuada reflexión, tanto en sus textos oficiales y personales como en su epistolario.

La idea central que rige su obra gira en torno a una obsesiva preocupación, la de constatar que en los territorios de América el ciudadano de su tiempo se encuentra «encorvado bajo el triple yugo de la monarquía

absoluta, del fanatismo religioso y de los privilegios feudales»[7], y más concretamente, en la implicación entre el poder político y la religión en la España de su tiempo, una alianza que incidía de manera notable no sólo en los objetivos de la emancipación de los territorios americanos, sino en la libertad individual de los individuos, abiertamente menoscabada por el poder absoluto. Porque, como resulta evidente, la mayor parte del estamento religioso se identificó con el poder absolutista del monarca compartiendo y difundiendo sus ideas y contribuyendo a la propaganda realista, con lo que gran parte de los clérigos llegaron a bendecir ciegamente el poder real y así Fernando VII contó con una jerarquía eclesiástica ampliamente colaboradora[8]. «De ahí el interés del rey en que le fueran adictos los obispos y superiores religiosos. El derecho de presentación de los obispos facilitaba mucho la cuestión, ya que durante la guerra habían quedado muchas diócesis vacantes y quedarían otras durante el sexenio»[9] según Martí Gilabert. Ello implicaba también un rechazo total al pensamiento liberal, contexto en el que se desarrolla el pensamiento de Roscio, que, liberal e ilustrado, demuestra claramente en sus lecturas su deuda intelectual con los pensadores franceses. Recordemos que la vuelta de Fernando VII en 1814, después del fracaso de la invasión napoleónica, supone la vuelta al absolutismo hasta 1820, año en que comienza el trienio liberal. En consecuencia, la mayor parte de la gestión pública de Roscio, fallecido en 1821, se cumple bajo la opresión absolutista. Por estas razones resulta de interés seguir su planteamiento frente al problema de la difusión del pensamiento antiliberal a través de sus escritos, muy fundamentalmente en dos de sus publicaciones, su libro *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* y la *Homilía del Cardenal Chiaramonti, obispo de Imola, actualmente sumo pontífice Pío VII,* que Roscio publica con una muy clara intención, desacreditar la influencia de la iglesia española en el objetivo de la independencia.

Parece claro que de una manera u otra hasta 1809, Roscio sostenía una convicción partidaria del poder real al servicio de la Corona, aunque posteriormente se arrepintiera de su postura, tal y como explicita en el Prólogo del *Triunfo de la libertad sobre el despotismo.* Este tratado doctrinal, largamente meditado, y del que tenemos testimonio de su interés en difundir como instrumento de persuasión para la emancipación de los territorios, plantea, después del fracaso de la Constitución de Cádiz, la defensa de la libertad y el derecho de los pueblos a su emancipación, negando la potestad divina de los reyes y aventurando incluso la posibilidad del regicidio[10]. Con esta intención su autor desarrolla una interpretación de la Biblia que contradecía la vigente en el catolicismo de su época: «Me dediqué al estudio de la Vulgata, no en los indigestos y dolosos comentarios que me llenaron el tiempo, mientras yo cursé la cátedra de escritura, sino como debieron estudiarla los autores de ellos, y como

la estudia quien no está consagrado en cuerpo y alma al servicio de la tiranía». Y concluirá una y otra vez en todos los aspectos estudiados que no existe ninguna «ley del nuevo y viejo Testamento que favoreciese la opresión»[11] porque los usos de la monarquía absoluta y despótica no pueden conciliarse de ningún modo con el cristianismo.

Entre 1810 y 1812 Roscio mantiene una importante e ilustrativa correspondencia con Andrés Bello, seis cartas en total fechadas de 1810 a 1812[12], en la que se denota la preocupación por diferentes aspectos de la guerra en curso, aunque no existe en ellas todavía el tratamiento en profundidad del tema que proponemos, el de la persistente campaña absolutista planeada por los clérigos antiliberales. Sin embargo, Roscio estaba ya en esos años muy implicado en los aspectos políticos, como lo indican estas cartas y otros documentos, como el titulado «Patriotismo de Nirgua y abuso de los reyes» publicado en el Gaceta de Caracas en 1811 y que Domingo Miliani considera «el antecedente conceptual y estructural inmediato de *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*»[13], puesto que ya defiende la idea del regicidio contra los malos monarcas. Incluso en esas mismas fechas, en cartas como la dirigida a Blanco White[14], no aparece de forma explícita esta preocupación. Solamente a partir de 1816 cuando Roscio ha experimentado duros avatares personales en América y en España se consolida esta idea. Así, el 16 de junio de 1816 escribe desde Kingston, Jamaica, de paso para Filadelfia, a su amigo Martín Tovar, una carta en la que centra su preocupación fundamental: la de difundir por escrito, y mediante un tratado, sus ideas en torno a la emancipación del mundo americano; algo que ya había redactado en prisión –señalemos que Roscio fue apresado con otros compañeros en 1812, llevado a Cádiz y luego trasladado a la cárcel de Ceuta, de donde logra salir en 1815 gracias a las gestiones del liberal británico Thomas Richards–. Por eso le confía a Martín Tovar que su objetivo preferente es reunir todas aquellas ideas que «tienen por objeto el combatir los errores religiosos y políticos que afianzan la tiranía y la servidumbre», factores que incidían gravemente en las fuerzas integrantes de los ejércitos, como bien confía a su amigo[15]. El gran problema que se le presentaba, según razona, para conseguir sus objetivos, residía en que los nacidos en América eran, en este sentido, más vulnerables que los propios españoles, ya que «Por las falsas ideas de religión y política que aprendieron desde la cuna, y mediante las cuales creen que es un atentado contra Dios, y su santa religión el levantarse contra el despotismo español, desprenderse de él, y fundar el sistema de la independencia»[16], no se atreverían a contradecir los designios y la potestad real. Todo le lleva a su autor a sentenciar que no hay un «gobierno más arbitrario, e infernal que el de España» pues se trata de una «monarquía absoluta, sin leyes, sin constitución, sin religión»,

en la que cualquier cosa «depende del capricho y albedrío de un solo individuo, por lo común, tonto, preocupado y malvado»[17], un gobernante que además exhibe hipócritamente el respeto a las leyes pero que se lanza en manos de religiosos y devotos. Es en este momento, tal vez por la experiencia que tuvo de forma directa en su prisión en España, cuando el venezolano despliega con amplitud algunos datos sobre la gran importancia de la imprenta en la difusión de las doctrinas de ese pensamiento servil y reaccionario:

> Sabe el gobierno español que ellas son el fundamento de su tiranía y de su duración. Bajo este concepto reproducen, imprimen y reimprimen libros, y folletos religiosos políticos alusivos a sus miras, y premian con muy buenas pensiones y beneficios a los frailes, y clérigos que en el púlpito, en las cátedras, confesiones periódicos etc., esparcen, predican y fomentan esta infernal teología política[18].

Y es que Roscio, al escribir a Martín Tovar, está todavía bajo el impacto de uno de los casos que conoció en el momento de su salida de España y que más le conmovió, la homilía de un obispo español que leyó impresa en noviembre de 1815, una plática realizada «en hacimiento de gracias a Dios por el asesinato jurídico del virtuoso coronel Porlier»[19]. Se trata de la misma homilía a la que alude extensamente en el «Apéndice» de su obra magna, *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*, un libro que, en ese momento, al pasar por Kingston, llevaba ya escrito para publicar en Filadelfia y que, tras el impacto de la noticia se verá obligado a prolongar con un amplio apéndice comentando la homilía por extenso, y a la que más adelante nos referiremos.

La carta de Roscio a Martín Tovar puede leerse como un antecedente de algunas de las ideas troncales de su libro, ya que nos explica los resortes y las circunstancias, y sobre todo el objetivo que perseguía con su obra, pues, según el autor, la refutación de las ideas absolutistas debía hacerse con decisión pero también con un conocimiento exhaustivo de los textos religiosos, porque para impugnarlas «de manera que muestre[n] el fraude y la trampa, es menester estar perfectamente instruido en el sistema sofístico, y doloso de los oradores de la monarquía absoluta, y muy versado en los libros de la religión y gobierno»[20]. Eso es justamente lo que hace al publicar *El triunfo de la libertad contra el despotismo* donde prima la descalificación de los procedimientos del pensamiento de los clérigos absolutistas que tanto influían en la población en favor del despotismo de Fernando VII. Usar la Biblia y pasajes esenciales del Antiguo Testamento para demostrar que la soberanía residía en el pueblo era, en esa época, algo sumamente atrevido y destinado al fracaso, ya que la Iglesia y los clérigos absolutistas capitalizaban casi todo

el espacio público. Una de las figuras antiliberales que le obsesiona en este libro es el autor de un folleto aparecido en 1814, al que alude en un primer momento sin nombrarlo que «enseñaba ser peculiar de los Reyes el poder y la fuerza»[21] y otros instrumentos que fortalecían el despotismo frente al pueblo, pero que páginas más adelante concreta:

> Este impreso es uno de los muchos que han salido de las prensas de Madrid después del 4 de Mayo de 1814, en apoyo de la tiranía. Es un volumen compuesto de varias cartas, que se dicen escritas por Fr. Diego de Cádiz a un sobrino suyo, que militaba en la Península contra los ejércitos de la República Francesa instruyéndole en las obligaciones de un soldado cristiano[22].

Roscio se refiere a fray Diego José de Cádiz (1743-1801), misionero capuchino, fiel representante del clero reaccionario de la época, que con su palabra vehemente conmovía a los creyentes por diversos lugares de España, sobre todo por Andalucía, aferrado a la intransigencia en materias de doctrina y de moral. Su «enorme energía que hizo de él el predicador más famoso de su época, su mezcla de rigor moral e implacable agresividad y su odio inextinguible a las doctrinas del siglo hacen de él uno de los más importantes hombres de acción del último tercio del siglo XVIII»[23]. De influyente oratoria, en una sociedad carente de educación, defendía el absolutismo frente a cualquier resquicio liberal en costumbres y pensamiento[24]. Con gran ascendiente en las multitudes, debía ser harto conocido para el venezolano por su popularidad en aquella época en la que Roscio pasó en la prisión de Cádiz y Ceuta. Fray Diego atacó a las representaciones teatrales[25], a las personas de alcurnia, a las instituciones de la Corona y a las que asumían algún progreso, que pensaba contagiado de los revolucionarios franceses a los que consideraba «hijos de Lucifer». Fue, en definitiva, un excelente representante del clero reaccionario de la época, y aunque fue perseguido por los mandatarios también salió triunfante y fue apoyado por sus seguidores[26]. No se engañaba Roscio al levantar con ironía la sospecha: «Yo no sé por qué causa han estado inéditas estas cartas desde 93 o 94 del siglo pasado hasta 1814»[27]. En efecto, Fray Diego escribió *El soldado católico en guerra de religión*[28], para la guerra franco-española de la Convención (1793-1795) que terminó degradantemente para España con la Paz de Basilea, y recuperado el texto posteriormente, será esgrimido por sus partidarios de 1808 a 1814 en la lucha contra los ejércitos napoleónicos. Puede aplicarse a fray Diego lo que ha señalado Peñas Bernaldo de Quirós acerca de la situación en la península: «Una parte de la *inteligentsia* del Antiguo Régimen, identificada con el pensamiento reaccionario desde la guerra de la Convención (1793-1795), inicia una virulenta campaña propagandística dirigida a las capas populares»[29] con el esquema preconcebido de

considerar a la invasión francesa el producto de una conjura internacional con su vértice en las ideas de la Revolución francesa y un desarrollo en las creencias masónicas que capitalizarían Napoleón en Europa y, en España, Manuel Godoy. Así el conflicto se convertirá en cruzada contra el invasor y también contra las ideas ilustradas liberales. «En consecuencia, se establece un paralelismo entre filosofía, ateísmo, herejía, satanismo y blasfemia» cuya popularización «evoluciona a una ideología intransigente y exterminadora, que viene a destruir la labor de progreso material y cultural de la ideología ilustrada y el reformismo del Despotismo Ilustrado»[30]. Dentro de esta línea se incluye este tratado, el más conocido de fray Diego, cuyas ideas antiilustradas no son más que una vulgarización de las del fray Fernando de Zeballos a quien cita con frecuencia en sus escritos para teorías y opiniones, pues la cultura del autor no rayaba a gran altura[31].

Muchas de las ideas de este tratado de Fray Diego debieron ofender al venezolano pues en él se exhibe una total confusión entre la misión bélica y política del soldado y su relación con la fe, así, en un momento determinado se señala que la deserción se parangona con la apostasía de la fe religiosa, pero Roscio únicamente extrae una de las frases en la que se enfatiza la relación con el rey desde esa perspectiva de su carácter divino: «No quedará sin castigo (dice el texto), quien ofendiere al Rey, aunque no sea más que con el pensamiento»[32], ya que afectaba directamente al tema de la soberanía del pueblo que el autor sustentaba en su libro. Que el folleto le había impactado lo prueba el que vuelva a citarlo en un artículo posterior titulado «Catecismo» que publica en 1819 y al que posteriormente haremos alusión.

Sin embargo, resultan aún más contundentes sus argumentos, y más amplios, en el «Apéndice» de *El triunfo de la libertad contra el despotismo*, en este caso utilizado contra otro de los abanderados del pensamiento antiliberal, Andrés Esteban y Gómez (1814-1817), obispo por entonces de Ceuta, uno de los más beligerantes prelados absolutistas, autor de varios textos en esa línea y en particular de la homilía que conoció Roscio al salir de España, la dedicada al caso del General Juan Díaz Porlier. No parece que nuestro autor hubiera oído hablar previamente, ni escuchado noticia de alguna de las predicaciones del obispo de Ceuta, ya que no deja constancia de ello, aunque los años de obispado de Esteban y Gómez coinciden con los de la prisión del venezolano en Ceuta[33]. Al contrario, en la carta a Martín Tovar antes citada, resume con cierto detalle su reacción y el contexto en que lo conoció:

> Luego que recibimos en Gibraltar un ejemplar de la homilía de aquel infame adulador prelado, contesté yo una carta particular, insertando en ella una refutación compendiosa, que comenzaba así:

> «Si la religión santa que consagra del modo más sublime y celestial la majestad y soberanía de los pueblos, los derechos imprescriptibles del hombre, fuese capaz de estremecerse, se estremecería al oír las blasfemias y disparates, que incluye el discurso que hizo el obispo de Ceuta el día 12 de Noviembre de 1815 en su iglesia catedral dando gracias a dios por el asesinato jurídico del virtuoso general Porlier», No dude Ud., mi querido Tovar, que esa religión del obispo de Ceuta, es la religión de Fernando VII, de la mayor parte de la España, y de todos nuestros hermanos americanos los que se hayan en actual servicio de este tirano. Esta es la religión del presbítero Maya, del presbítero Torreyes, del presbítero Fr. Pedro Hernz del presbítero Llamozas, Rojas y demás clérigos y frailes serviles que han coadjuvado a los triunfos de Monteverde, Boves, Zuazola, Rosete, Morales, Morillo, etc.[34].

Sin embargo, al gozar de más espacio en el «Apéndice», el tema se presenta en toda su extensión y puede aludir con amplitud a ese impreso de la homilía que circula por España después de la muerte del General Porlier[35], en el que su autor aplaudía al monarca por su acción y tras un *Te Deum* en la catedral de Ceuta, escribe Roscio: «Ya teníamos escrita nuestra confesión, cuando circulaba en España un impreso, cuya lectura nos obligó a este suplemento»[36]. El prócer venezolano exhibe en este apéndice un completo planteamiento del problema, pues esta actuación del obispo de Ceuta como la de fray Diego de Cádiz pueden extrapolarse a todos los territorios españoles, incluso al territorio venezolano y las razones aducidas en la homilía coinciden con las que su autor desea refutar. Una frase del obispo de Ceuta, que también reproduce en la carta a Martín Tovar, es el punto de partida: «La religión santa, que consagra del modo más sublime y celestial, las personas y derechos de los soberanos de la tierra, se estremeció al grito de independencia y de arrojo, que dio este genio desgraciado, con un fuego devorante»[37], es decir, que Esteban y Gómez deja sentado que la soberanía reside únicamente en el rey, que puede gobernar despóticamente sin contar para nada con su pueblo, porque, según los clérigos absolutistas, es la Religión la que rige toda la vida del hombre, ya que de hecho, y en algunos importantes momentos históricos, los pontífices han consagrado a los monarcas. Esta es la ocasión en la que Roscio aprovecha para hacer ver que esa costumbre no está asentada en las Escrituras y que casos como el de Napoleón, en ese momento confinado en Santa Elena, demuestran que la degradación de los monarcas se puede realizar según las leyes humanas, sin obstáculo de las divinas. En todo momento el venezolano insiste en la necesidad de separar la religión y el estado, y dejar sentado cuáles son las «relaciones que mutuamente enlazan al súbdito y al soberano», relaciones «emanadas todas del contrato social: relaciones de un orden

superior a las que ligan al gobernante con su gobernado. Nada hay en ellas de sagrado y divino, bajo la idea con que se explica su señoría ilustrísima: porque son falsos todos sus fundamentos»[38]. Está bien clara la distancia que separaba al prócer venezolano del pensamiento servil, incluida la referencia a *El contrato social* de Rousseau, por lo que puede permitirse incluso a continuación algunas ironías y desafíos: «Yo quisiera saber, cuándo fue que nació la religión que en dictamen del Obispo nos inspira un amor sagrado hacia los Reyes y autoridades supremas», para después de valorar las posturas con los principios de las Escrituras, y terminar con una arenga a los españoles para que imiten las virtudes de Porlier y consigan la dignidad de hombres libres: «Así, borrada la nota de vasallos españoles, transmitiréis a vuestra descendencia la dignidad de hombres libres»[39]. En definitiva, su autor emplea el mismo procedimiento pormenorizado que aparece en el tratado precedente al analizar la «infame homilía», muy en especial en alguno de los párrafos que logró copiar del original, para demostrar que la religión nunca puede ejercer de tiranía y que la soberanía reside en el pueblo según los textos sagrados y nunca en los monarcas opresores.

En el mismo año 1817, un nuevo texto del venezolano se hace eco del problema, pues publica la *Homilía del Cardenal Chiaramonti, obispo de Imola, actualmente sumo pontífice Pío VII*[40] y aunque el título no expresa la autoría de Roscio, después del prólogo del traductor francés, se introduce un «Prólogo del traductor español», que es obra suya y en el que sitúa no sólo este texto sino una carta exhortatoria del pontífice, más reciente, que contiene afirmaciones que a Roscio le interesa contrastar con la primera aparecida en 1797:

> En la Gazeta de Puerto Rico de 17 de Mayo del corriente aparece inserta una carta del mismo Pontífice en favor del actual rey de España y contra los insurgentes de la América antes Española. En esta carta se suponen pecaminosas las conmociones de estos países, y como tales se procuran calmar de un modo ignominioso a la dignidad del hombre. Se suponen contrarias a la Santísima Religión que profesamos y sembradas por el hombre enemigo. Se atribuyen a Fernando VII virtudes ilustres, y singulares, y se avanzan otras proposiciones agenas [sic] a la verdad, y opuestas al derecho natural y divino de las Américas[41].

En realidad este segundo texto aludido por Roscio era la encíclica *Etsi longissimo terrarum*[42] que el papa Pío VII (1742-1823) publicó el 30 de enero de 1816, en la que exhortaba a los clérigos americanos de las posesiones españolas a controlar la rebelión contra la monarquía creyéndola promovida por fuerzas de origen masónico originadas en las revoluciones europeas[43]. Este ambiente provoca claramente la necesidad

de Roscio de traducir y publicar los citados textos papales, pues pretendía evidenciar la falsedad de lo más peligroso para los intereses emancipadores, que era claramente la última encíclica. Una carta que entraba dentro de la campaña antiliberal y antiemancipadora que había emprendido el clero de la época, por lo que Roscio alude con ironía a su carácter apócrifo, porque está «dirigida al clero secular y regular de la América insurrecta, con fecha de 30 de enero de 1816 y publicada en Caracas a 15 de febrero del presente año por uno de los aduladores más serviles de la tiranía española», se refiere, desde luego, al Vicario General don Manuel Vicente de Maya (1767-1826)[44] que gobernaba la diócesis de Caracas bajo el mandato del Arzobispo Narciso Coll y Prat (1754-1822)[45]. En ella se insta a los sacerdotes para que contribuyan al orden y las buenas costumbres con el cese de las revueltas presentando las

> ilustres y singulares virtudes de nuestro carísimo hijo en Jesucristo, Fernando vuestro rey católico, para quien nada hay más precioso que la religión y felicidad de sus súbditos» [por lo que] A consecuencia de esta paternal exhortación […] yo sólo debía añadiros las expresiones de que usaban los profetas para anunciar a los pueblos las más importantes verdades; Dios ha hablado; es forzoso obedecer[46].

Roscio aduce con habilidad al texto para destacar que resulta poco creíble la autoría papal del texto, dada la homilía que escribió como obispo de Imola y que reproduce en primer lugar y que se trata del Pío VII, un pontífice voluble pues fue el mismo que ungió a Napoleón y ha lanzado gran cantidad de lisonjas a Fernando VII, aunque «Todo el mundo sabe quien es el rey de los Españoles: un mal hijo, un mal hombre, ingrato y pésimo monarca»[47]. Por otro lado afirma que «el provisor de Caracas [Manuel Vicente Maya, está] más interesado que ningún otro en lisonjear las pasiones del tirano»[48]. Roscio empleará el mismo procedimiento que en su libro, es decir, demostrar que nada se contradice con la religión cristiana y que al contrario, el cristianismo hace un gran bien a la república, ya que además muchas naciones cristianas han ejercido el mismo derecho que los países de América, e incluso la propia España desde la época del imperio romano. En definitiva, Roscio pretende hacer notar el contraste entre ambos textos y descalificar su autoría. El primer texto, la homilía impartida por Pío VII cuando era obispo de Imola, se apoyaría en la idea de que en las máximas evangélicas está la igualdad y la «libertad discreta» y que ello «asegura la existencia, y el honor de la Democracia», por eso dice el obispo Chiaramonti: «Esforzáos por llegar a toda la altura de la virtud, y vosotros seréis verdaderos demócratas; cumplid fielmente los preceptos evangélicos, y seréis el júbilo de la

República»[49] frente al segundo texto que se presenta como absolutamente partidario y reaccionario.

Quien clamaba tan radicalmente contra los clérigos serviles era sin embargo cristiano, y así se declaraba en su testamento dado el 14 de abril de 1818, aunque añadía a su lado su profesión republicana: «declaro y confieso que profeso la religión Santa de Jesucristo, y como más conforme a ella, profeso y deseo morir bajo el sistema de gobierno republicano, y protesto contra el tiránico y despótico gobierno de monarquía absoluta, como el de España»[50] para incidir con especial interés en sus obras *El triunfo de la libertad contra el despotismo* y el *Catecismo religioso político contra el real catecismo de Fernando VII*. Obra esta última perdida, de la que no se conserva más que el prospecto que rescató Pedro Grases[51], un artículo titulado «Catecismo» que data de 1819.

Puede sorprender la decisión de Roscio de hacer un catecismo, pero todavía perduraban en España y América. Nacidos con una especial retórica, en época de la Revolución francesa contenían «nuevas formas simbólicas de la praxis política» con fines didácticos y de propaganda por parte de los ilustrados y destinados al grueso de la población. Aunque la época de esplendor de los catecismos corresponde a «periodos anteriores de Fernando VII y en los constitucionales de su reinado, pero [fueron] en progresiva decadencia tras su muerte, cuando se vieron aquellos desplazados por la prensa diaria de uno u otro signo político»[52]. Frente a los catecismos franceses, en los españoles es corriente el uso de referencias religiosas católicas que empleaban tanto los serviles como los liberales, en un caso para reforzar una ideología y en el segundo para implantar un nuevo pensamiento. «Desde España, el prototipo arraigó en las colonias, y todavía en 1833, cuando este género parece abandonarse en la Península por la alternativa que presenta la prensa periódica, aparecen en países como México»[53] En cualquier caso este fenómeno responde a una burguesía revolucionaria y al derecho de libertad de opinión que establecía la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789.

Tal y como señala Pedro Grases, el *Catecismo* perdido de Roscio estaba en relación con el plan trazado en sus obras precedentes, tanto *El triunfo de la libertad sobre el despotismo* como la *Homilía del Cardenal Chiaramonti*, y puede afirmarse que se redactó «en la misma época en que escribió la referida réplica a Pío VII, o sea, en 1817 en Filadelfia [ya que] lo concibe como oposición al *Real Catecismo* de Fernando VII, que se publicó en España en 1816»[54], del que había tenido noticia a través de la prensa inglesa según declara en el mismo artículo copiando incluso un irónico párrafo de la misma. Este texto que Roscio publicó en 1819 puede considerarse como un resumen intencionado en el que proyecta

trasmitir toda una serie de datos de la facción partidaria del poder real absoluto, apoyándose en el comienzo en el ataque a los obispos que elaboraron y difundieron el *Real Catecismo de Fernando VII*, como el obispo de Badajoz, Mateo Delgado Moreno y otros varios, sin olvidar un velado pero expresivo y razonado ataque a Manuel Vicente de Maya, y una amplia serie de referencias a publicaciones partidarias del despotismo del monarca: «Son innumerables los impresos que salían de la Corte y demás prensas filiales contra la libertad nacional. Parecía que las cartas del P. Cádiz deberían cerrar la feria de estos escritos»[55], ironiza Roscio.

En su correspondencia de los años posteriores el prócer venezolano alude de nuevo al tema, aunque la fecha de 1820 con el comienzo del trienio liberal supondrá un replanteamiento de la situación. En carta al general Francisco de Paula Santander, desde Angostura, el 5 de mayo de 1820 se refiere a la rebelión de los liberales en España y razona sobre los beneficios que puede producir para la independencia en los tiempos presentes: «Por fortuna la actual revolución de España ha desarmado a los clérigos y frailes ignorantes y fanáticos; ya no podrán predicar, escribir ni susurrar en el confesionario, diciendo y enseñando que pecamos en nuestra revolución, y en la lucha por nuestra independencia y libertad»[56]; así como en otra carta al mismo interlocutor, también desde Angostura, el 27 de septiembre de 1820, se muestra optimista respecto al próximo triunfo de la revolución aunque se hace eco de las dificultades, «La España nos ha hostilizado con gente americana, con provisiones americanas, con caballos americanos, con frailes y clérigos americanos, y con TODO americano»[57] dice en alusión a los criollos que formaban parte de los ejércitos realistas.

Entre las cartas a Bolívar dedicadas, sobre todo, a noticias de tipo militar y político, escritas desde Angostura, se destacan la del 2 de agosto y la del 3 de septiembre de 1820, en la que da noticias de cómo se han impreso en Venezuela las cartas contra el Abate De Pradt:

> También se han impreso en Caracas las cartas del Indio contra el Abate de Pradt, sosteniendo la perpetua dependencia de estos países del Gobierno español; son aquellas mismas cartas que Morillo encargaba a Patrullo hiciese imprimir a todo costo en los Estados Unidos. Muchos ejemplares salieron de manos de los emisarios de Morillo para esparcirlos entre los emigrados y cooperar al engaño. Son anónimas las tales cartas, escritas por algún español que se finge indio puro de estas Indias para mejor engañar[58].

Y en la segunda carta vuelve a insistir, esta vez comparando el éxito de la publicación con su catecismo todavía inédito: «Muchos suscritores ha tenido la impresión o reimpresión en Caracas de las cartas que se dicen escritas por un indio al Abate De Pradt; y el *Catecismo cristiano*

político contra el *Real Catecismo* de Fernando VII, anunciado en nuestra Gaceta desde el año pasado, no ha tenido siquiera un suscritor, ni uno que ofrezca siquiera una manilla de papel para su impresión»[59], aunque añade a continuación que el cambio liberal en España ha hecho menos urgente su publicación porque los acontecimientos han desvirtuado la propaganda absolutista. La queja del prócer venezolano tiene algún sentido en sí misma y, sobre todo, porque nos ha impedido conocer esa curiosa obra en un momento en que la propaganda sobre la emancipación de los países levantaba pasiones en uno y otro lado del mar. Estos son los casos del francés Abate De Pradt (1759-1837)[60] y también del español Juan Antonio Llorente (1756-1823). Tanto uno como otro «exhortaron a los americanos a independizarse de Roma, creando iglesias nacionales basadas en constituciones religiosas establecidas por los gobiernos civiles»[61]. Por una parte Llorente publica *Discursos sobre una Constitución Religiosa, considerada como parte de la civil nacional*, París, 1820[62], por otro el Abate De Pradt se erigió en Europa como el «paladín máximo» de la emancipación hispanoamericana al decir de Aguirre Elorriaga, e influyó en el pensamiento de esta época en los países de América[63]. Obras suyas como *Antídoto al Congreso de Rastadt* (1798), en uno de cuyos apartados analiza el proceso de la emancipación de las colonias resulta ser el antecedente de otra obra suya más difundida, *Las tres edades de las colonias* (1802), cuyo capítulo más interesante es «Hipótesis diversas sobre el modo de separación de las colonias de sus Metrópolis» donde expone cuatro formas de emancipación. Su relación con Napoleón sufrió algunos altibajos, con lo que al enfrentarse al gobierno francés que ridiculizaba sus teorías americanistas «le ganaba en América las simpatías de *perseguido defensor de la causa*»[64]. De hecho, Bolívar se carteó con él, y su doctrina tuvo alguna incidencia en sus escritos.

En contra de las teorías del abate, sobre todo las expuestas en *Des Colonies et de la révolution actuelle de l'Amérique* (París, F. Béchet, 1817) surgieron respuestas varias, entre ellas la publicación *Cartas al Abate De Pradt* aparecidas anónimamente en 1818 en francés, pero que pronto fueron atribuidas al cónsul español en Ámsterdam, Santiago Jonama[65]. Aguirre Elorriaga localizó un largo memorial de este cónsul español, fechado en 1818 en el que el autor adjunta una carta al rey Fernando VII, encontrada en el Archivo de la Embajada española ante la Santa Sede, en la que Santiago Jonama se duele de la difusión de la obra de De Pradt por toda Europa, lo que confirma también su autoría:

> Las *Cartas al Sr. de Pradt* tuvieron una difusión correspondiente a los deseos manifestados por el Rey. El General en Jefe del Ejército expedicionario de Costa Firme, don Pablo Morillo, las hizo traducir en Caracas por el implacable y virulento impugnador y

> condiscípulo de Bolívar, don José Domingo Díaz. Apareció la traducción en Caracas en 1819, y fue reimpresa en Madrid en 1829. Pero antes de 1829 ya corría por España una nueva traducción de don Antonio Frutos Tejero, 1820, lujosamente editada en la Corte, sin duda a expensas regias[66].

Ideas del Abate influyeron en el pensamiento de la época, como «la *teoría de la mayoría de edad de las colonias*, que hemos visto aceptada por su propio impugnador Sr. Jonama; la persuasión de que la libertad hispanoamericana era la salvación económica de Europa y particularmente de Francia; y el proyecto de un *Congreso Colonial*»[67]. Este último proyecto consistía en que las cinco potencias, Rusia, Prusia, Austria, Inglaterra y Francia se interpusieran entre las colonias sublevadas y España, algo que se discutió en la reunión de Aquisgrán de 1819 donde Richelieu defendió el proyecto fracasado de la creación de monarquías constitucionales en América. Las ideas del Abate las discutirá Jonama en las ocho cartas de su libro para concluir que «Lo que la España debe hacer es conservar la posesión plena y entera de sus colonias. Esto no es solamente un derecho, sino que también es una obligación por su parte»[68]. Aunque las cartas de Jonama son analíticas y con cierto tono moderado, es lógico que Roscio se hiciera eco con detalle de la difusión de semejante obra que cimentaba el poder absolutista en los dominios americanos.

Como apunte final de este recorrido que no agota las referencias antiliberales en los escritos de Roscio, es preciso añadir la estrategia que el prócer venezolano le propone a Bolívar en carta de 27 de septiembre de 1820 para que consiga «comunicaciones papales» como instrumento más eficaz de atraerse a los americanos que siguen en las filas realistas. «Un Breve Pontificio de relaciones con nosotros haría lo que no ha sido dado a un decenio de contiendas y sacrificios por la emancipación y libertad»[69]. Su autor seguía siendo muy consciente en su último año de vida del poder de la Iglesia y de cómo, cualquier gesto contrario a su autoridad sería de consecuencias muy negativas. Una noticia le da a Bolívar, acerca del establecimiento de una logia de francmasones en la zona que podría despertar las iras del poder religioso porque «los mismos enemigos nos tildarán de impíos, herejes, etc., y retraerán de la conversión a los hermanos americanos que hallan en su partido». Incluso en el mismo lugar cita como ejemplo el escándalo de ciertos versos satíricos y anticlericales que «en Cádiz corrieron con aprobación insertos en el periódico *La abeja española*, el año 1813»[70]. Tales versos pueden ser los que aparecen en número 351 de la misma publicación el sábado 28 de agosto de 1813 con el título de «Romance»: «Vengan frayles, vayan frayles; / Que los haya, y no los haya; / Que vuelvan, y que no vuelvan, / Coman bien, o coman nada. / Que se pongan los conventos, / Y que vuelvan las pitanzas; / Que queden, y que

no queden; / Se compongan, o se caigan. / Que se les dé un asignado. / ¡Señor, que no se les paga! / Pues váyanse a los conventos/ Y allí cobrarán sin falta». O bien el que lleva como título «Artículo comunicado» del lunes 19 de julio donde se satiriza la laxitud moral del clero ante los poderosos y su rigor con los liberales[71]. Valgan estos dos ejemplos como conclusión para evidenciar una vez más la relación persistente entre los liberales de uno y otro lado del Atlántico.

Notas

1 Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Alianza, 1994, p. 23. Véase el apartado «La construcción del mito reaccionario», sobre todo el capítulo dedicado a «Barruel y la reacción europea» (181-218) donde analiza la gran difusión e incidencia del pensamiento del jesuita francés en los reaccionarios españoles. En contraste, puede consultarse un análisis acerca de las claves del anticlericalismo en Manuel Revuelta González, «El anticlericalismo español en el siglo xix» en *Religión y sociedad en España (siglos xix y xx),* Madrid, Casa de Velázquez, 2002, pp. 155-178.

2 Javier Herrero analiza la serie de mitos que entraron en circulación: la conspiración universal de las fuerzas del mal encarnada en los filósofos que adoran la razón para destruir la fe y entregarse al libertinaje; la conspiración de los jansenistas que se planteaban llevar el ideal de libertad a la Iglesia y rebajar el poder papal; la conspiración masónica que se proponía llevar a cabo la entronización de los principios de razón, los derechos humanos y la libertad. Para los reaccionarios y serviles, todas esas conspiraciones se habrían generado en Francia para destruir la civilización europea y los movimientos liberales servirían a esa empresa diabólica (*Ibid.,* pp. 23-24).

3 Juan Germán Roscio, *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*, Prólogo, cronología y bibliografía de Domingo Miliani, Caracas, Biblioteca Ayacucho 1996, p. 10.

4 *Ibid.,* p. 234.

5 Augusto Mijares señala: «Tampoco figura Roscio entre los que en 1808 promovieron el primer intento de revolución en Caracas, pero veremos cómo, después, afirma reiteradamente que en aquel año debió Venezuela declararse independiente, lo cual indica que era ya revolucionario convencido si no activo». En Juan Germán Roscio, *Obras*, 3 vols., prólogo de Augusto Mijares, compilación de Pedro Grases. Caracas, Publicaciones de la Secretaría General de la décima Conferencia Interamericana, 1953, vol. i, p. xx.

6 Estos y otros datos biográficos pueden consultarse en el trabajo introductorio de Mijares a la obra de Roscio (*op. cit.,* pp. xx-xxii) y en la cronología de Domingo Miliani (*op. cit.,* pp. 263-271). Los documentos relacionados con esta época pueden verse en la compilación *Pensamiento político de la emancipación venezolana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. (Comp., pról. y cron. Pedro Grases).

7 Juan Germán Roscio, *El triunfo de la libertad*, *op. cit*., p. 10. Una frase similar aparece en una carta a su amigo Martín Tovar que data de 1816, donde pide la libertad para «todos aquellos que como nosotros gimen bajo el triple yugo de una monarquía absoluta, del fanatismo religioso, y de los derechos feudales» (Juan Germán Roscio, *Obras*, *op. cit*., vol. iii, p. 52).

8 Manuel Teruel Gregorio de Tejada, *Obispos liberales. La utopía de un proyecto (1820-1823),* Lleida, Editorial Milenio, 1996. Este trabajo concluye que «la línea de actuación de los obispos ilustrados del siglo xviii se truncó al perderse la oportunidad de cubrir sedes episcopales con unos liberales que podrían haber sido sus continuadores natos. Al frustrarse, pues el intento de creación de un episcopado liberal –de liberales tal vez sería más exacto– se produjo una regresión en los valores de la jerarquía española que, salvo

excepciones, se prolongará en el XIX y el XX» (pp. 273-274).

9 Francisco MARTÍ GILABERT, *Iglesia y Estado en el reinado de Fernando VII*, Pamplona, EUNSA, 1994, pp. 25-26.

10 Juan Germán ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 3.

11 *Ibid.,* p. 4.

12 Las cartas a Bello están fechadas del 29 de junio 1810 al 10 de marzo de 1812, y en ellas trata diferentes aspectos de la situación política del momento: estrategias, personas, publicaciones, o un par de significativas referencias a *El Español* de Blanco White (Juan Germán ROSCIO, *Obras*, vol. III, *op. cit,* pp. 3 y ss.).

13 Domingo MILIANI en Juan Germán ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. XXI.

14 Roscio escribe a Blanco White una carta el 28 de enero de 1811 donde le expresa su agradecimiento por el apoyo que *El Español* significa en la empresa de la emancipación y le pide que siga divulgando las verdaderas noticias con el fin de contrarrestar las difundidas por los enemigos (Juan Germán ROSCIO, *Obras*, vol. II, *op. cit.,* pp. 212-214).

15 *Ibid.,* vol. III, p. 46. Al mismo tiempo cuenta una anécdota que llegó a su conocimiento acerca de que los soldados que integran los ejércitos realistas eran en su mayoría americanos porque, como dice su interlocutor: «¿Qué quiere Ud. que hagan, si todos están pensando que Fernando VII es Dios?».

16 *Ibid.,* vol. III, pp. 46-47.

17 *Ibid.,* vol. III, p. 49. Se insiste en varios lugares en la absoluta carencia de religión de Fernando VII ofreciendo ejemplos como la presión ejercida a EEUU, mediante la cual insta a su gobierno a perseguir a los insurgentes mexicanos con amenazas a su economía (*Ibid.,* vol. III, pp. 51-52).

18 *Ibid.,* vol. III, p. 47.

19 *Ibid.*,

20 *Ibid.,* vol. III, p. 48.

21 Juan Germán ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 116.

22 *Ibid.,* p. 197.

23 Javier HERRERO, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, *op. cit.,* p. 142.

24 Un interesante estudio sobre su figura puede consultarse en el trabajo de M.ª Victoria LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «Predicación e inducción política en el siglo XVIII: Fray Diego José de Cádiz» en *Hispania* (1978) 138, enero-abril, pp. 71-119, donde se ofrecen abundantes datos de su biografía, predicaciones, escritos, polémicas y enfrentamientos con el poder. Fray Diego se convirtió en el «paladín de la antiilustración: los teatros, las nuevas doctrinas económicas, el "afrancesamiento" de las costumbres y, sobre todo, el laicismo imperante, encontraron en él una actitud combativa y hostil que supo comunicar a muchos de sus contemporáneos» (*ibid.,* pp. 80-81). El incidente más conocido de su vida es el caso de la denuncia al profesor Lorenzo Normante en Zaragoza, sobre el que llamó la atención Jean SARRAIL SARRAILH, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 278-280) y que analiza Javier HERRERO, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, *op. cit.,* pp. 142-147 y sobre todo LÓPEZ-CORDÓN, *op. cit.,* pp. 104-109, y en su relación con el sermonario gaditano de la época Jesús Romero González, «El sermonario gaditano en la segunda mitad del siglo XVIII. Una sociedad en cambio» en Pablo FERNÁNDEZ ALBADALEJO y Margarita ORTEGA LÓPEZ, Eds., *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. 3. Política y cultura, Madrid, Alianza, 1995, p. 615.

[25] «Sus diatribas contra las comedias, que le dan fama, le ocasionan algunos problemas con las autoridades, pero casi siempre el triunfo sobre sus detractores era rotundo y terminaba logrando que los Ayuntamientos se comprometieran, mediante juramento y acta capitular, a no permitir aquella clase de espectáculos» (M.ª Victoria López-Cordón Cortezo, «Predicación e inducción política en el siglo xviii: Fray Diego José de Cádiz», *loc. cit.,* p. 77).

[26] En 1784 se le acusó de atentar contra los derechos del rey a consecuencia de un sermón en la Catedral de Sevilla, aunque salió bien parado «ya que contaba con el apoyo casi unánime de los miembros de su estamento, que se apresuran a encubrir sus palabras y que lograron detener el proceso. Entonces, como más adelante, las relaciones ganadas en la corte y la política en torno al confesor regio dieron su fruto, así como la hostilidad de ciertos sectores hacia la política reformista de Consejo de Castilla» (M.ª Victoria López-Cordón Cortezo, «Predicación e inducción política en el siglo xviii: Fray Diego José de Cádiz», *loc*, *cit.,* p. 104).

[27] Juan Germán Roscio, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 198.

[28] Fue dirigido en forma de carta a su sobrino Antonio, enrolado como voluntario en el ejército. Las primeras ediciones aparecieron en 1794 en Écija y Barcelona. El texto fue reimpreso en la guerra de la independencia y al menos se conservan ediciones de los años 1813 en Cádiz, 1814 en Madrid, y 1815 en Córdoba. Hemos consultado la siguiente edición: *El soldado católico en guerra de religión. Carta instructiva ascética-histórico-política en que se propone a un soldado católico la necesidad de prepararse, el modo con que lo ha de hacer, y con que debe manejarse en la actual guerra contra el impío partido de la infiel, sediciosa y regicida Asamblea de la Francia* […]. Reimpreso en Cádiz en la Casa de Misericordia, Año 1813.

[29] J. Carlos Peñas Bernaldo de Quirós, «El pensamiento reaccionario en las Cortes de Cádiz» en Pablo Fernández Albadalejo y Margarita Ortega López, Eds., *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. 3. Política y cultura, Madrid, Alianza, 1995, p. 541.

[30] *Ibid*., p. 542. Este autor ofrece obras y exponentes de ese pensamiento de nacionalismo tradicional que es defendido tanto desde el púlpito como desde medios como *El diario político de Mallorca*, *El diario de Santiago*, *El patriota compostelano* y otros. «No es envidiable la posición de estos liberales de raigambre ilustrada entre 1808 y 1814. Estos, deben luchar contra la opinión popular "reeducada" por el pensamiento reaccionario, que achaca las desgracias nacionales a cualquier corriente renovadora de concomitancia con la vecina y enemiga Francia» (*Ibid*., p. 545).

[31] Véase Javier Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, *op. cit.,* pp. 91-104. Otro predicador sumamente conocido, al que Roscio no alude, es el padre Rafael Vélez, también de la orden de los capuchinos, que en el Cádiz de 1812 y 1813 difunde sus sermones, «A través del diario reaccionario *El sol de Cádiz*, y su libro *El preservativo contra la irreligión*, da rienda suelta a su teoría de que España es un país dechado de virtudes, de catolicismo y monarquismo inmaculado, que está siendo envenenado por las ideas ilustradas» (J. Carlos Peñas Bernaldo de Quirós, «El pensamiento reaccionario

en las Cortes de Cádiz, *op. cit.,* p. 548). Obra suya es el tratado reaccionario más extenso: *Preservativo contra la irreligión, o los planes de la filosofía contra la religión y el estado, realizados por la Francia para subyugar la Europa, seguidos por Napoleón en la conquista de España y dados a luz por algunos de nuestros sabios en perjuicio de nuestra patria* (1812).

32 Juan GERMÁN ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 198.

33 «D. Andrés Esteban y Gómez había sido canónigo de la catedral de Sigüenza, y en 1808 ocupó el cargo de vocal secretario de la Junta de Defensa de Guadalajara y fue elegido diputado de las Cortes de Cádiz. Por sus ideas antiliberales hay que adscribirlo al grupo absolutista. Nombrado obispo de Ceuta en 1814, tomó posesión de la diócesis de Jaén en julio de 1816, donde residió hasta su muerte acaecida en 1831». (Antonio MOLINER, «El antiliberalismo eclesiástico en la primera restauración absolutista (1814-1820)» en *Hispania Nova, revista de Historia Contemporánea*, 3 (2003) hispanianova.rediris.es/artículos/03_012.htm. El mismo autor analiza la *Exhortación pastoral* que escribió en abril de 1816 y que tiene como único objeto combatir «las doctrinas falsas y subversivas de los presentes tiempos» en el momento en que estaba recién nombrado para la sede de Jaén, obra que puede consultarse en la Colección Documental del Fraile, Archivo Histórico Militar de Madrid.

34 Juan Germán ROSCIO, *Obras*, vol. III, *op. cit.,* p. 51

35 El general Juan Díaz Porlier fue apresado después de su pronunciamiento liberal el 18 de septiembre de 1815 y luego ahorcado. Con fecha de 12 de noviembre de 1815 el obispo Andrés Esteban y Gómez imparte una homilía en la Catedral de Ceuta en la que se refiere al suceso. «La imprenta de Algeciras tuvo la desgracia de multiplicar y propagar ese discurso» (Juan Germán ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 245).

36 *Ibid.,* p. 244.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.,* p. 251.

39 *Ibid.,* pp. 254 y 258.

40 El título completo es *Homilía del Cardenal Chiaramonti, obispo de Imola, actualmente sumo pontífice Pío VII, dirigida al pueblo de su diócesis en la república cisalpina, el día del nacimiento de JC, año 1797, traducida del italiano al francés por el Sr. Henrique Gregoire, obispo de Blois, y del francés al español por un ciudadano de Venezuela en la América del Sur, que la publica rebatiendo con ella un papel del mismo papa, en favor de Fernando VII, contra los insurgentes de las llamadas colonias españolas.*

41 Juan Germán ROSCIO, *Obras*, vol. II, *op. cit.*, p. 105.

42 Anota Domingo Miliani citando a Luis Ugalde: «el Embajador de España ante la Santa Sede, Vargas Llaguno, consiguió 'que el Papa aceptara convertir en encíclica condenatoria de la independencia un documento básicamente redactado por él'» (Juan Germán ROSCIO, *El triunfo de la libertad*, *op. cit.,* p. 268).

43 Como consecuencia «Se nombraron 28 obispos para América, que debían atender a las necesidades espirituales, pero también fomentar la sumisión al rey legítimo» (Francisco MARTÍ GILABERT, *Iglesia y Estado en el reinado de Fernando VII*, *op. cit.,* p. 178).

44 Manuel Vicente de Maya fue sacerdote y político, miembro del congreso y firmante el 5 de julio de 1811

del Acta de Independencia. Aunque fue el único que votó en contra, acató la decisión de la mayoría. Firmó diversos documentos y pastorales en su calidad de canónigo magistral atacando a la masonería y encareciendo la conveniencia de mantener la fidelidad a Fernando VII.

[45] Narciso Coll y Prat fue el segundo Arzobispo de Venezuela. Vivió difíciles situaciones derivadas del Primer Congreso venezolano que declaró la independencia el 5 de julio de 1811. Permaneció en la capitanía general de Venezuela seis años. En 1816 por denuncia del general Morillo es remitido a España, donde tuvo que rendir un informe detallado de su actuación. Aunque fue exonerado y se le ordenó trasladarse a Madrid con la autorización de regresar a Venezuela, lo impiden el triunfo de los republicanos en Carabobo el 24 de junio de 1821 y otros contratiempos personales. Falleció en Madrid el 28 de diciembre de 1822.

[46] Juan Germán Roscio, *Obras*, vol. II, *op. cit.*, p. 133.

[47] Mijares hace notar que la autoridad papal no demuestra mucho entusiasmo por la libertad en la primera homilía y que, en 1797, como obispo de Imola, se vio obligado a defender ideas liberales, por lo que se sale «por la tangente dejando entrever que la necesidad de obedecer la soberanía temporal puede invocarse en todo caso» (Mijares en Juan Germán Roscio, *Obras*, vol. I, p. LIX). Pío VII coronó a Napoleón el 2 de diciembre de 1804. «El mismo predicador que hoy aplaudía y ensalzaba la real autoridad de este nuevo monarca, mañana hablaba el mismo lenguaje en honor de su competidor, si era preponderante su partido» (Juan Germán Roscio, *Obras*, vol. II, p. 110 y 112).

[48] *Ibid.,* vol. II, p. 106.

[49] *Ibid.,* vol. II, p. 128. Frases como estas de la homilía apoyaban las ideas de Roscio: «No creáis que ella choca a la forma de gobierno *democrático*. Viviendo en él unidos a vuestro Divino Salvador, podréis vosotros concebir una justa esperanza de vuestra salud eterna: podréis vosotros, obrando vuestra felicidad temporal, y la de vuestros hermanos, obrar la gloria de la República y de las autoridades que la rigen» y aún más: «sed cristianos todos, y vosotros seréis excelentes demócratas» (*Ibid.,* vol. II, p. 130).

[50] *Ibid.,* vol. II, p. 136.

[51] El artículo «Catecismo» de Roscio se publicó por primera vez en Angostura, en el *Correo del Orinoco*, números 32 y 33, 22 de mayo y 7 de junio de 1819.

[52] Clara Álvarez Alonso, «Catecismos políticos de la primera etapa liberal española» en Pablo Fernández Albadalejo y Margarita Ortega López, Eds., *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. 3. Política y cultura, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 23.

[53] *Ibid.,* p. 25.

[54] Pedro Grases, «El "Catecismo religioso político" del Doctor Juan Germán Roscio» Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, *Revista Nacional de Cultura* (Separata del n.º 161) 1964, p. 10.

[55] *Ibid.,* pp. 13-14 y 17.

[56] Juan Germán Roscio, *Obras*, vol. III, *op. cit.,* p. 170. Ideas parecidas expresa en carta a Francisco Carabaño, Angostura, 17 de julio de 1820, donde vuelve a hablar de la satisfacción que le produce el triunfo liberal en España y le dice a su corresponsal que entonces era diputado por Venezuela en España, que le envía un ejemplar de su libro y otro para el obispo de Cádiz, «para que si es

susceptible de enmienda, no incurra en los errores que procuraba desacreditar la noble revolución de los liberales» (*Ibid.,* p. 115).

57 *Ibid.,* p. 168.

58 *Ibid.,* p. 135.

59 *Ibid.,* p. 164.

60 Dominique Dufour de Pradt, clérigo ilustrado, se incorpora a la corte de Napoleón donde su pensamiento influyó con fuerza en su época. Su obra *Las tres edades de las colonias, o su estado pasado, presente y futuro* (1801) que se parte de las ideas de Raynal, tuvo una gran difusión en América. En 1804 actuó como maestro de ceremonias en la coronación de Napoleón, donde lo vio Bolívar; en 1808 se le designó Arzobispo de Malinas. Participó en el Tratado de Bayona, en contradicción con su doctrina, para apoyar en la abdicación. Napoleón desconfía de él a partir de 1810. También recibió con entusiasmo el triunfo liberal de 1820 y redactó *La Revolución actual de España y sus consecuencias* (1820) en la que instaba a la emancipación.

61 Francisco MARTÍ GILABERT, *Iglesia y Estado en el reinado de Fernando VII*, *op. cit.,* p. 178.

62 El título completo es: *Discursos sobre una constitución religiosa, considerada como parte de la civil nacional / Su autor Un Americano; los da á luz D. Juan Antonio Llorente*… París: Imprenta de Stahl, 1820. Véase Manuel AGUIRRE ELORRIAGA, *El abate De Pradt en la emancipación hispanoamericana (1800-1830),* Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1983, pp. 133-136.

63 Manuel AGUIRRE ELORRIAGA, *El abate De Pradt en la emancipación hispanoamericana*, *op. cit.,* p. 55.

64 *Ibid.,* p. 101.

65 Primera edición: *Lettres à M. l'Abbé de Pradt. Par un indigène de l'Amérique du Sud*, Paris, Chez Rodriguez, 1818. *Reflexiones sobre el estado actual de la América, o Cartas al Abate de Pradt, escritas en francés por un natural de la América del Sur, y traducidas al castellano por D. Antonio de Frutos Tejero, presbítero, doctor en sagrada teología, y médico penitenciario de los reales hospitales General y Pasión de esta corte*. Madrid, Imprenta de Burgos, 1820.

66 Manuel AGUIRRE ELORRIAGA, *El abate De Pradt en la emancipación hispanoamericana, op. cit.,* pp. 104-105.

67 *Ibid.,* p. 106.

68 Santiago JONAMA, *Cartas al Abate de Pradt. Por un indígena de la América del Sur*. Edición crítica de Alberto Gil Novales, Antoni Bosch / Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1992, pp. XII-XXI donde Gil Novales hace un análisis de las ideas expuestas por el autor, p. 80.

69 Juan Germán ROSCIO, *Obras*, vol. III, *op. cit.,* p. 173.

70 *Ibid.,* p. 174

71 Véase «Romance» en *Abeja española* [Cádiz] número 351, sábado 28 de agosto de 1813, pp. 221-223; y «Artículo comunicado» en *Abeja española*, número 311, lunes, 19 de julio de 1813, pp. 149-154.

Perfección y desvelo de la poesía de Ana Enriqueta Terán*

Al revisar la obra poética de Ana Enriqueta Terán, respetando su cronología, sorprende en primer lugar el límpido clasicismo de sus versos iniciales, así como la inquieta y honda indagación que sustentan sus últimas entregas; dos polos en el extremo de un camino que armoniza una técnica poética de extremado rigor y al mismo tiempo de suave e implacable ejecución. Consecuencia y derivación una de otra, pues el empeño formal se persigue en ambas, se puede tener la certeza de que, para la autora, la poesía y el hallazgo de la palabra exacta es un oficio serio, que exige una gran meditación y entrega; que lo fue en sus primeros versos y que continúa siéndolo en el despojamiento final de sus últimos títulos, en los que el combate con las esencias lleva a rigurosas elisiones, o marcas de la frase, denotadoras de la persecución de un decir, pero también de un enfrentamiento radical con el instrumento que lo propicia.

Ese bien trabado clasicismo de sus comienzos, avasalla al lector desprevenido en textos de nítida perfección en *Al norte de la sangre*[1], de 1946, poemario en el que domina el tema amoroso sujetándose a composiciones clásicas, sonetos, liras, tercetos, y odas, para dar entrada a un conceptismo de lejana tradición, que conlleva juegos de palabras, paradojas, hipérbatos, anáforas, paralelismos. Se advierte, además, que la autora se impone retos formales que resuelve con gran holgura, como es el caso de la dificultad que entraña la combinación de versos largos y cortos de las liras, y también el encadenamiento obligatorio de los tercetos. Salir con excelente desenvoltura de esta circunstancia implica un gran dominio del instrumento lingüístico.

* «Perfección y desvelo en la poesía de Ana Enriqueta Terán» Texto leído en el Aula Magna de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, dentro de las actividades de la «Cátedra José Antonio Ramos Sucre», v Encuentro de Escritores Venezolanos, Salamanca, 24 y 25 de noviembre de 1999. Con posterioridad fue publicado en Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Rivas Polo Compiladores, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010),* Caracas, cenal, 2011, pp. 425-432.

Inserta Ana Enriqueta Terán en los márgenes abarcadores de la Generación de 1942, ese periodo que Juan Liscano ha definido como de «Influencia hispanizante»[2], que se caracteriza en su conjunto por ser una respuesta al radical desorden de la vanguardia y del grupo «Viernes» (1938-1941), supera el riesgo del origen a fuerza de un sensato ejercicio de depuración en el que la poeta no se traiciona a sí misma dentro de las formas recibidas. Del lado de ese clasicismo quedan los frecuentes homenajes, bien explícitos, bien sugeridos, e incluso la adopción de motivos que combinan la intertextualidad y el arcaísmo en un giro de sorprendente expresividad: «¡He cambiado lo vivo por lo inerte! / Aquesta tierra tórnase en ceniza, / aquesta lumbre es lumbre de la muerte» (59). En ningún caso se trata, sin embargo, de una simple trasposición o de un infecundo clasicismo, al contrario, todo ese vocabulario de regusto garcilasista se amalgama con otras simientes extrañas a su origen, la adjetivación insólita o inapropiada, pero creativa, o la intuitiva gravitación de los razonamientos, atraen su verso hacia un presente vivencial en el que esos clasicismos métricos se insertan. Precisamente la acumulación de esos mismos procedimientos, como la irrupción desmedida de la anáfora, que introduce el nuevo ritmo cálido del sentir, o el tono exclamativo, producto de la misma pasión de entrega hacia el objeto, o las insistentes enumeraciones, sitúan al texto y hacen explícito su sujeto y su referente. Ana Coromoto Salas ha resumido bien estas presencias poéticas al decir que de «Garcilaso asimila lo amoroso y lo pasional; de san Juan, ese decir no diciendo, y de Góngora el gusto por la facticidad de la imagen y la escritura como artificio», pero además añade que recibe al mismo tiempo «el romanticismo asimilado y vertido por los simbolistas a la contemporaneidad», que concibe a la poesía «como espacio autónomo y abierto al riesgo estético»[3]. Por eso los indicios se acumulan en su poesía, hay homenajes y ecos de lecturas de Garcilaso, Fray Luis, Góngora, san Juan, pero también de Rosalía, y en su última definición, y como prueba de lucidez, el empuje de su tiempo, la herencia que le llega de sus antecesoras poetas –no se puede olvidar la dificultad del arranque del sujeto femenino incluso ya casi mediado el siglo xx–, con algún sustantivo de fuente nerudiana o de algunos apreciados poetas contemporáneos, como es el caso del grupo del 27 español.

Creo entender la táctica poética de Ana Enriqueta Terán en estos primeros versos. Si el clasicismo se impone, no deja de romperse a menudo por el riesgo de una exclamación sorprendida, de una pregunta evidente, o de una imagen en la que asoma un sujeto poético que impone su personalidad de lo imposible, como en este terceto: «ay! ¡si la rosa siempre rosa fuera / y no brisa de sangre suspendida / desde la savia hasta su rojo vuelo!» (37), o este cuarteto: «¿A qué llorar, a qué reír, si siento

/ encendidos planetas, espesura / de humana savia, campos de pavura / donde se torna cruel mi pensamiento?» (41). O bien cuando combina varios procedimientos en estos tercetos:

> ¿Mi luna tibia, mi dolido enero?
> ¿Mi ardiente soledad y mi aspereza
> donde tu sangre a mi color prefiero?
> ¿Mi corazón de luz y gentileza?
> ¿Mi pasión, doloroso fruto ciego?
> ¿Mi llanto manantial de sutileza?
> ¡Todo mi campo castigado en fuego!
> Allí mi turbia boca entre señales,
> allí la brisa helada que me niego. (58)

Su siguiente libro, *Verdor secreto* (1949), continúa y profundiza los temas. La referencia al alumbramiento de lo vegetal se multiplica dejando más soterrado el sentimiento amoroso. Aparece la infancia: «Niña que fui, dichosa / visitante nocturna de mis sienes» (78) del «Canto III», que constituye, por otra parte, un buen ejemplo de una actualización temática de la lira, pues ecos del valle lozano de los místicos se truecan en un canto en el que lo profano se sacraliza al advertir «el celeste latido / del melodioso valle desvestido» (79); circuito en el que asoman los varios motivos de las vivencias infantiles asentados en el valle del río Momboy. Temas como la soledad, y sus compañeras la palabra y el silencio, edifican el «Canto IV», no sólo como homenaje a Góngora, sino como intento de asediar un mundo contradictorio conformado de tangibles satisfacciones, pero también de olvidos y negativas. Es este un libro menos ardiente que el primero, pero más accesible en su variedad. El dominio de la forma se mantiene, incluso se agudiza la sensibilidad hacia nuevas envolturas en consonancia con la ampliación de su espectro sensitivo. Por ello no son de extrañar las elogiosas y sorprendidas palabras de Juana de Ibarbourou al prologar este su segundo libro y abundar en el frenesí de su verso, su veracidad, y su manejo del lenguaje: «posee tal acierto intuitivo, manejando el idioma como quien lo inventa para sí, en combinaciones de palabras e imágenes que encantan y aterran»[4]. Y en efecto, aparte de que la poeta uruguaya, muchos años mayor –como nacida en 1892–, veía cierta continuidad poética plasmada en muy semejante sentimiento de mujer, es muy visible que en esas breves palabras se pueden encontrar ya muchos de los rasgos –incluso algunos que se acentuarán más tarde–, de la poeta de Valera, pues, aparte de señalar su clasicismo asentado en Góngora y Garcilaso, la uruguaya advierte su «furia lírica», su «frenesí del verso», su «veracidad sin orillas» y su misterioso manejo de la palabra, para incluso parangonar su «místico y ciego arrebato» con el de Delmira Agustini, y terminar concediendo que para ella la poesía es

su «misión», «su poderosa aventura». Aunque es posible que ni siquiera Juana de Ibarbourou pudiera imaginar hasta qué punto Ana Enriqueta Terán, en sus libros sucesivos, daría muestras de su personal «aventura con la palabra».

Presencia terrena, también del mismo año 1949, continúa la directriz emprendida en el poemario anterior en el empeño clasicista, aunque se advierte un proceso de concretización y de valoración de algunos temas que le serán más propios –es decir que lo abstracto cobra forma en varios conceptos y espacios–, como al delimitar el perímetro del valle del Momboy, especialmente en los dos sonetos dedicados «Al río Momboy» (102); o el espacio húmedo y vegetal del mes de junio, en el poema del mismo título (92); o nos entrega la imagen del caballo, como conjunción y simbiosis del sujeto y el reino vegetal en «A un caballo blanco» (99); o la soledad como arma y destino, en «Oda VI» (93), en «Endechas a la soledad» (103), o en «A la soledad» (110); y también la isla, de nuevo como soledad y viveza en «A una isla del este» (110). Pero quisiera fijarme más detenidamente en un poema que, desarrollado en cuartetos alejandrinos, lleva por título «Oda» y que comienza: «Quiero dejar constancia de mi sangre» (100), porque es también el primer texto en el que observo que, en un sesgo metapoético, se resalta con contundencia su voluntad de poetizar, y en él puede verse un anticipo de otro título posterior y más conocido, el titulado «El nombre» (205) de *Libro de los oficios* (1975), cuando con auténtico gesto de afirmación expresa: «Lanzo a todos mi nombre, me lo digo a mí misma / para saberlo bien, el nombre de mi cuerpo». Pero «Oda» es sobre todo una exaltación de esa voluntad que conduce a las cosas, por eso la insistencia en verbos tan voluntaristas como «quiero», «yo sé», u otros contundentes o expresivos: «me palpo», «aquí estoy», «lanzo», «escucho», para confluir en la mirada que transforma, en la palabra que define al objeto tal y como es, no a la luz de lo real, sino en su definición mejor, transformada en el verso:

> Y me digo: la rosa es la estatua de fuego
> y la yerba la alfombra candente del ocaso
> la campana es el cáliz invertido del tiempo
> y el coral es el último matiz de algún naufragio.

El procedimiento resulta sensible desde el comienzo del poema, se trata de incorporar mediante la palabra –o lo que es lo mismo, trasladar a un espacio verbal–, esos elementos naturales que el entorno proporciona, un espacio que está constituido por los motivos naturales del valle: «Toda la sinfonía vital que me circunda / asciende en lento fuego hasta llenar mi oído / de caracoles albos y de manchas fecundas, / que son como de amor, o de muerte, o de olvido». Y para ello todo

elemento debe ser sometido a una radical transformación. No me cabe duda de que este es un hallazgo decisivo para su poética porque a partir de ahí se va conformando su especialísima mitología personal. Por eso debemos dar la razón a José Napoleón Oropeza cuanto explica que «En nuestra poesía, quizá nadie, como ella, ha producido milagros a partir de la miseria tenebrosa y oculta de lo cotidiano»[5], aunque esa cotidianidad está elaborada con una sutilísima red de lenguaje que Víctor Bravo[6] identificaba, citando a José Lezama Lima, como un juego de fuerzas contrarias de «levitación» y de «gravitación», con el fin de crear una tensión que actúa en el límite mismo de la expresión idiomática.

Suele admitirse por parte de los críticos que a partir de *De bosque a bosque* de 1970 comienza una nueva etapa en su poesía en la que se definen con mayor holgura sus imágenes características que llegan hasta convertirse en gozne de su visión lírica posterior. Y sin embargo la forma que construye el poema continúa cuidadosa y fértil. Una vez más José Napoleón Oropeza ha expresado que a partir de *De bosque a bosque* entrega una mitología propia: «Ahora los ángeles, las siervas, los girasoles, el mar, los vendedores de ostras, Junio, el fuego, los corales, retornan como fuerza cosmogónica, como objetos de trasmutación de lo cotidiano»[7], o como sortilegios, diríamos, pero, en todo caso, añadiendo un nuevo elemento, aun en su continuidad, a ese mundo poético. Sus poemas continúan basándose en ejercicios verbales que revitalizan las formas clásicas, abundan los sonetos, continúa con las liras y los tercetos encadenados cerrados a menudo por un solo verso, pero la persistencia tangible del cuerpo en los anteriores libros se afianza aquí en la sorpresa de la propia sombra. Parece que esa imagen de la sombra en la que insiste en muchos de los poemas de este libro marca el nuevo tono, y tal vez la modificada visión de todo lo real. En el «Soneto del deseo más alto» afirma: «Necesito un anillo delirante / para la oculta sombra de mi mano» (111), pero lo que todavía presenta un anclaje temporal se afianza en sus poemas como una imagen clásica de la temporalidad, aunque renovada en las variadas inserciones de la frase; así sucede en el «Soneto quinto» (111) donde «la guadaña» y «el destino» son los acompañantes de la sombra; o en el expresivamente titulado «Hoy por hoy se me afina sombra lenta» (114) donde el verso del título se acompaña con una iluminadora aposición: «lúcido fruto donde a ciegas muerdo»; o produce una proximidad al mundo vegetal en el «Soneto quince» (126); o se convierte en final desesperanzado y eficaz de varios poemas, alcanzando el carácter de un motivo recurrente, así en el «Soneto veintisiete»: «Allí mis hoscos perros acuchilla / y me deja con ella en sombra dura» (129); o en el «Soneto trece», «y adormilada sombra de manglares / huyendo de la tarde que fue mía»; o también en «A un árbol de mi casa» (130) donde la

sombra se remonta por el efecto totémico del árbol hacia el espacio de la casa como recinto de lo permanente. Ese efecto espacial es retomado también en el poema «Otra vez Junio» (127) donde el paisaje se hace insistentemente suyo en un fusionamiento de motivos naturales y cotidianos. Ello significa que el itinerario de la construcción de ese paisaje propio, desvelado y procesado a la vez, está llegando a su culminación decisiva. De ello son buen ejemplo dos poemas, el «Soneto veintisiete» (129) e «Interrogación y paisaje» (141); en el primero la construcción onírica combina el mundo de lo vegetal y las reminiscencias de lo lumínico para resolver la dualidad de cuanto el ser significa, pero es en el segundo en el que esta inquietud vegetal se traduce en una meditación sobre la palabra convirtiendo así al soneto en recurrente texto metapoético, pero también en espacio de reflexión que lleva a decir en un sentido autorreferencial: «Una vocal: un pájaro de hueso» y en otro tono meditativo: «y si el mismo verano desconfía / de sus lejanos ojos a caballo, / ¿podré juntar mis muertes minerales? (141). El paso trascendental que este libro emprende, el de la ruptura de esa conformidad aparente del mundo de sus libros precedentes, se despliega en otras formas poéticas como el que lleva por título «Décimas» (145), en el que el verbo *estar* («estoy' con peso y medida») deviene en valedor de la condena del ser, pues añade a la esencia la conciencia de temporalidad que consiste en el hecho mismo de estar vivo, experiencia al mismo tiempo inseparable del canto. Con mayor concreción aún presenta esta misma idea el «Soneto cincuenta» en cuyo segundo cuarteto condensa su máxima poética:

> Digo y lo dicho me asegura el paso
> que atraviese la rosa y la convierta
> de creatura perenne y entreabierta
> en ave fija de enlutado trazo; (150)

Las cosas son, pues, halladas, pero tal hecho no basta, ya que es necesaria una profundización en el ser, en el enigma que lo compone, para encontrarse con un orden que debe ser trazado en un sesgo propio, en el borde del onirismo que desvela lo real, y para ello elabora esa imagen personal, suturada con las filigranas de la sorpresa, al filo del trastrueque de los mundos, en el cruce de los reinos vegetal y animal en los que el sujeto poético penetra como dueño tan sólo del instrumento de la palabra; tan es así que los dos versos finales del soneto justifican imaginariamente el proceso: «Sobre lo escrito, girasol o nada. / Sin embargo lo escrito permanece» (150). Filigranas imaginarias que Oropeza traduce en la figura de la poeta «cosiendo telas en su taller de Jajó»[8] y que con toda su seriedad debemos interpretar no tanto como una imagen de lo femenino, sino como una metáfora creativa –por otra parte tan clásica–, que

comporta la doble cara de lo real y de la actividad humana, de la vida y la muerte, tejido como sustancia, pero también como temporalidad, y hasta como textura del poema.

Hasta este momento advertimos que la poesía de Ana Enriqueta Terán no sólo nace de un buscado clasicismo sino hay en ella la conciencia de la magia del lenguaje, un lenguaje formado no sólo por palabras, sino por sonidos, porque se cumple en su escritura aquel dicho de Mallarmé según el cual «Hay en la palabra algo de sagrado, que nos impide jugar con ella como con un juego de azar. Dominar artísticamente una lengua equivale a ejercer una especie de conjuro mágico»[9]; magia y extrañeza que la autora somete y nos entrega para posibilitar su traspaso al poema.

Una nueva fase en su poética la ejerce su libro *Música con pie de salmo* (1985), cuyos poemas datan de 1952 a 1964, del que Ramón Palomares dijo que «Mira hacia su abismo interior y atisba con luz penumbrosa» (259) y que prepara el camino a la que parece ser su obra más definitiva *Libro de los oficios* de 1967. El verso se amplía hasta adquirir dimensiones que sólo la prosa alcanza en algunos poemas de este último libro. Pero lo más llamativo del primero es la resuelta afirmación de un sujeto femenino que ordena el mundo en poemas como los titulados «Música con pie de salmo» y «Saludable visión de este lado oscuro», y por otro lado la instauración de un recinto que compite ahora con el esfuerzo vegetal del valle. Se trata de la casa, no en vano ha titulado uno de sus libros *Casa de hablas* y lo ha adoptado para la compilación de 1991. Comienza con este libro, *Música con pie de salmo*, el propósito mitificador, y la imagen se prolonga en repetidas enumeraciones, va creando las isotopías espaciales. Es entonces cuando la simbología se despliega con una intencionalidad de rito. La «distante bella lobezna» (179) y la «hija del platero» (180) son emanaciones de un sujeto que hará posible el ejercicio de la memoria:

> Hará memoria de reinos y heredades primigenias.
> Calzada con lenguas vivas tomará para sí
> las anunciaciones y los símbolos. Es la hija del platero.
> Oh! Saludable visión de este lado oscuro.

Y que en posesión del girasol milagroso creará un espacio indispensable, el de la casa: «Esta es tu casa, tu fogón de hierba húmeda / sobre las brasas de mi carne» (179), aunque también dará vida a su correspondencia en el plano geográfico: la isla. Estos espacios y estas imágenes confluirán con extrema destreza en el *Libro de los oficios* donde se nos impone un paso más en la tangibilidad de la mitificación, de la que puede ser un buen ejemplo, dentro del último libro citado, el poema titulado «Tercer intento de casa materna» (210) porque en él se aprecia

el esfuerzo creativo que se ha venido fraguando para diseñar el espacio como medida de la casa, que es el que ampara la primera estrofa de este poema al introducir ciertas señales geográficas, ciertos sigilos y ciertos motivos que lo acondicionan como el lugar protector de la infancia, con sus hallazgos vegetales y animales. A su vez, la temporalización de la segunda estrofa viene a sugerir la salida al mundo exterior y todo lo activo e indómito que enfrenta la adolescencia y la juventud; y por último la imagen que intenta ser definitiva, inserta con el esfuerzo de depuración que implica todo lo creativo: «Empeño solitario: / usar el espejo para encerrar el águila. ¡Oh! rosa de tinieblas / parada en la imagen del sueño». Creo que nada mejor que estas últimas imágenes para rendir tributo a un oficio, el de la palabra, el más auténtico, ese don que nos expresa en sus poemas Ana Enriqueta Terán, a la que hoy rendimos homenaje.

NOTAS

1 Ana ENRIQUETA TERÁN, *Casa de hablas*, compilación, prólogo y cronología de José Napoleón Oropeza, Caracas, Monte Avila, 1991 p. 257. De aquí en adelante citaremos por esta compilación y anotaremos la página entre paréntesis en el texto.

2 Juan LISCANO, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas / Barcelona, Eds. Alfadil, 1984, pp. 220 y ss. Aclara Liscano que tuvo este grupo varios aspectos a veces no coincidentes: «la aceptación de formas preceptivas o bien de una organización estructural derivada de aquéllas; la temática ora trágica a la manera unamuniana, ora alegre y pinturera, a la manera andaluza. Sonetos, romances, cuartetas aconsonantadas, alejandrinos solemnes, endecasílabos, llenaron nuestra poesía». Y a continuación cita a Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Miguel Hernández y Salinas (p. 222).

3 Ana COROMOTO SALAS, «La poesía de Ana Enriqueta Terán: señoríos y oficios de una diosa» en Douglas BOHÓRQUEZ y Carmen Virginia CARRILLO (Eds.), *XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*, Universidad de Los Andes, Trujillo, 1998, pp. 95-96.

4 Juana DE IBARBOUROU, «Poderosa aventura», prólogo a la primera edición de *Verdor secreto*, aparecida en Montevideo en 1949. Texto incluido en Ana Enriqueta TERÁN, *Casa de hablas*, *op. cit*., p. 257.

5 José NAPOLEÓN OROPEZA, «Prólogo» a *Casa de hablas*, *op. cit*., p. 8.

6 Víctor BRAVO, «Los dones de la poesía. La poesía de Ana Enriqueta Terán» en *Letras en el sueño. Ensayos sobre Poesía*, Dirección de Cultura del Estado de Mérida/CONAC, 1994, p. 51.

7 José NAPOLEÓN OROPEZA, *op. cit*., p. 8.

8 José NAPOLEÓN OROPEZA, *ibid*., p. 13.

9 Citado por Hugo FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 76.

Percusión de José Balza, un itinerario de la memoria*

«GRANDE Y MUY HERMOSA invención es la memoria, siempre provechosa para el saber y para la vida». Esta sentencia del *Dialexeis*[1] fechado en torno al 400 antes de Cristo puede resumir el eje rector de *Percusión* (1981) de José Balza, pues ese esfuerzo narrativo comenzado en *Marzo anterior* (1965) pasando por *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) o *D* (1977), alcanza aquí su mejor cumplimiento, y el itinerario, viaje y búsqueda, se armoniza en otras inquietudes de escritura igualmente realizadas: la dualidad o la multiplicidad, la búsqueda de un centro y del conocimiento.

Una lectura comprehensiva de la novela nos lleva a trabajar esta armazón de la memoria[2] tal y como se concebía en la antigüedad, como tesoro de todas las cosas, porque al propiciar la permanencia de los *loci* e *imagines*, –lugares e imágenes– en el decurso de lo temporal, como aconsejaba el anónimo autor de *Ad Herennium* (s. I a.C.) –perfeccionado luego por Quintiliano en su *Institutio oratoria* (s. I d.C.)–, se nos ilumina el trazado vivencial del itinerario del protagonista. Ambos entendían que la memoria propicia el reconocimiento de las cosas, el análisis del pretérito, y resulta por tanto herramienta fundamental en el proceso del conocimiento. La memoria al relacionar los elementos del pasado prospecciona el futuro, de ahí la creencia en su fundamental importancia y en su carácter de compañera de la imaginación en la misma parte del alma, porque si esta contiene percepciones del presente, aquella actúa sobre las imágenes depositadas, elaborando otras posibilidades que facilitan el proceso del conocer.

La primera persona narrativa que abre el proceso indagatorio de *Percusión* se nos impone con la fuerza que va cobrando su impulso temporal, el suyo es un acto de la memoria que se traduce en una búsqueda interiorizada y subjetiva como suele ser característico del autor; esta

* «*Percusión* de José Balza, un itinerario de la memoria», prólogo a *Percusión*, de José Balza, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, col. Futuro, 2000.
Reproducido en http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/11/percusion-de-jose-balza-un-itinerario.html

búsqueda está expresada desde el principio por el intento de anulación temporal que fusiona las dos edades de la vida, la juventud y la vejez –dicho intento paradójicamente se nos concreta en fechas muy precisas, como las que sitúan en el inicio los momentos vitales del protagonista en los 25 y los 65 años–, para promover así la fusión del pasado con el presente dentro de la dualidad psíquica que se descubre el personaje narrador: «Me dispongo a buscar mi casa, contigo, y paso a ser tú: el otro, de larga memoria, juvenil»[3]. Se trata de un personaje innominado que además en su desdoblamiento propicia el diálogo, adoptando una provocadora disposición porque, como ha señalado Josefina Berrizbeitia, «de alguna forma ese *tú* constantemente interpelado no desciende exclusivamente hacia otro nivel de la personalidad del narrador sino que parece rasgar la historia para implicar al lector mismo de manera inequívoca en el relato»[4] en esa impregnación metatextual que ampara la autonomía del hecho literario. Además, al proyectar un acto de la memoria expandido desde un punto, el protagonista puede relacionar sus experiencias del pasado, presente y futuro, y ello propicia el original punto de vista narrativo que se ejerce en *Percusión*. A partir de aquí el reconocimiento de los lugares de la ciudad de la juventud, Caranat, a la que retorna imaginativa y realmente después de cada onda de la memoria, invita no sólo a la metamorfosis integrando las imágenes de su existencia, sino también a borrar el tiempo, a diluirse en él, a realizar «el maravilloso accidente que devuelve a un hombre hacia su juventud» (14). De este modo el proceso del doble se ejecuta en una única individualidad («Fui el viejo, el doble», 14) y esa posibilidad misma habilita el contacto de las multiplicidades como se arbitraba en los tratados de la memoria, la inevitable percusión de los lugares conectados o asociados unos a otros, pues, como Giordano Bruno expresaba, «las imágenes deben ser percusivas, y han de estar asociadas las unas a las otras»[5] en el intento de lanzarse en pos de lo que es único, de fusionarse con el alma del mundo. Una concepción, la de Bruno, que abandonará la interpretación cristiana del hermetismo[6] para con *De umbris idearum* y *Cantus Circaeus* (1582) iniciar el traspaso del arte clásico de la memoria a los dominios de la magia sustentándose en las tradiciones herméticas egipcias.

Hemos notado que la memoria está asociada intrínsecamente al conocimiento según los tratadistas, y esa inquietud se aprecia también en el protagonista de la novela de Balza en una doble dimensión, la centrífuga que traduce su progresiva avidez viajera, y la centrípeta que el conocimiento observa, en su adherencia estática en el proyecto de elevación, liberación y solidez; así habrá que interpretar el *leitmotiv* de la montaña «la más amada», «piedra doméstica, segura», que «trasladé a otros caminos, a otras lenguas» (15) tal y como se traduce en el afán dialógico entre los dobles temporales[7]. Por eso el Volcán de Agua en Dawaschuwa

le lleva a pensar en su Caranat natal y a concluir que «Los dos sitios eran el mismo, a través de mí» (20). E incluso a puntualizar, frente a la misma visualización, en una prospección al futuro porque «todavía no sé que ese volcán se unirá también a mi monte de Caranat y al dolor de Arcaya Vargas, y que de esta manera iniciaré mi colección de montañas» (75), evidenciando así la importancia del motivo, en otro momento añadido a una nueva e iluminadora explicación de su propia personalidad: «el multiplicador lenguaje de los montes esconde el código de mi propia vida» (16). En efecto, la montaña ofrece una especial identificación con el yo narrativo y en su dimensión simbólica expresa la confluencia entre la solidez de lo terrenal y el ideal de lo lumínico. Por otro lado, el monte es escala y representación del viaje humano, lugar donde se produce la revelación. Mediante el acto de la memoria y el viaje «real o inmóvil, de sus personajes, el novelista logra imponer algunos espacios que aparecen de manera reiterativa en su narrativa, haciéndolos pasar por el molde de una conciencia y de una sensibilidad», ha observado Claude Fell[8]; a ello se ajusta notablemente *Percusión*. Por eso, mientras el viaje se cumple en una búsqueda del conocimiento de seres y cosas, el monte o volcán puede aparecer «suspendido como una señal sagrada por la estela de nubes geométricas» (108), en nítida vigilancia de ese proceso de conocimiento que debe realizarse sobre todo en contacto con los seres, con su vida y su historia y también mediante el acto máximo de comunicación, la relación sexual.

De este modo el viaje se organiza para el protagonista de *Percusión* en la maldición del deseo de conocer traducido en la errancia y en ella resulta evidente que se producen momentos vacíos que la memoria no registra. Marcado por «el peso casi doloroso de entender» (18) accede a las escalinatas del pensamiento, y la memoria recupera en primer lugar el episodio más decisivo en la formación de ese proceso: su vida en Dawaschuwa a partir de 1969. Frente a su país originario que carece de proyección en el pasado histórico, el joven proclama su rebeldía y si en el pasado recuperó las cosmogonías griegas, ahora tendrá la posibilidad de profundizar en los mitos de la antigüedad sin excluir la visita al alto de Ukkbar, pirámide que explica el centro, que vacía de misterio el proceso del conocer. –Resulta obvio, como en otros textos de Balza, el espejeo de realidades históricas y culturales del mundo americano, sobre todo en la relación amistosa con el historiador Arcaya Vargas, así como en el juego de otros textos y referencias que en su transparencia invitan al lector al intento reconocimiento; aunque como ha observado Juan Liscano «Para Balza anécdota y fidelidad a la realidad exterior cuentan poco, pues lo determinante es la vivencia del personaje, núcleo y aguja que cose los tiempos de la novela, superpuestos o reversibles»[9]–. Pero el proceso del conocer es en Dawaschuwa ávido y variado como

corresponde a la edad juvenil del protagonista que traduce continuamente sus percepciones. Ese aprendizaje se realizará no sólo mediante la visualización de ese mundo desconocido, sino mediante el trato de una serie de personas que aportan la riqueza de sus experiencias. Cumpliendo de nuevo la pauta trazada por el arte de la memoria, tenemos que colocar en el *locus* de Dawaschuwa algunas imágenes seleccionadas que cobran mayor o menor impulso a lo largo de su relato. No por casualidad se cita en la novela una frase de Giordano Bruno en la que se expresa esa meta religiosa del filósofo renacentista pero que aquí está contextualizada en la experiencia del sujeto protagonista: «Contemplaba yo un solo conocimiento en un solo sujeto. Para todas las partes principales había dispuestas formas principales… y todas sus formas secundarias estaban unidas a las partes principales»[10]. Se trata en definitiva de una ordenación del mundo que se ejerce desde su retorno a Caranat una vez asumido el aprendizaje en la errancia. La primera de esas *imagines* es la de Dorotea, raíz del mundo, figura de la madre tierra, que el narrador descubre significativamente de su misma procedencia y con la que se va concretando su aspiración a comprender todo (36), no es ocioso que la mujer decida al fin de sus días «querer ser tierra», realizando una «entrega unilateral al monte, al olvido» (42), y que en esa época la sostengan «fuerzas vegetales y terrestres» (104). Es ella la que gobierna la numerosa familia y la que le entrega al personaje más impactante de su experiencia vital: Harry.

Pero desplazada esa conexión natural con lo terreno el proceso del conocer se asume en la experiencia ciudadana y nuevos contactos o *imagines* proyectan la experiencia del pasado. Es evidente que los dos personajes principales de este proceso son Harry y Arcaya Vargas. El primero goza de una múltiple disposición; su personalidad evolutiva marca el aprendizaje de la vida en una especie de doble del narrador con el que se identifica mediante una corriente de amistad y punzante erotismo. Su figura se ofrece señalada por rasgos simbólicos que lo acercan al mitológico Narciso, primero sorprendido en su ingenuidad bajo la forma de un muchacho adolescente que surge del agua en la gozosa compañía compartida, y que luego proporciona al protagonista la realización del proceso del aprendizaje durante los diez años de su convivencia. Harry ha de ser visto como una prolongación temporal o doble del protagonista y él así lo capta en numerosas percepciones, como cuando nos dice que «hallé en él un recurrente recuerdo de nuestra gran montaña» (45) y que el joven «requería de mi mirada para existir» (50), o como cuando realiza su dimensión como doble en la imitación de sus gestos o en la propuesta de una especie de «enantiómero», un «elemento que se repite y se complementa a sí mismo, a partir de otro» (54). –Puede verse en él también un tácito homenaje a Meneses y en todo caso el

juego especular que, como se ha comentado para la narrativa actual, abunda en estos artificios «en el proyecto de (re)inscribir lo todavía no dicho, de convocar la realidad, de (re)construir un mundo y la imagen propia»[11]–. Por eso Harry está relacionado también con ese proceso de conocer o de conocerse, «¿es que había un acto mío donde Harry no estuviera presente?» (84) se pregunta, y por eso el narrador lo acompañará en las actividades de la clandestinidad política después de la visita y de la seductora intervención de Evaristo Cardival. Es esta la razón por la cual su fracaso, su debilidad y su traición son todavía más dolorosas y se explican en las reflexiones que lo llevan a afirmar con desesperanza que «Al parecer, el universo que quería conocer está contenido en este amigo» (99). La decepción resulta entonces más honda y explicable, se trata de reconocer el fallo de alguien que prolonga la propia personalidad, del doble, teniendo que asumir la imposibilidad de reconocerse. Una imagen resulta reveladora al respecto: la exhibición narcisista de Harry ante el espejo que no sólo evidencia su imposibilidad de conocer, sino que dará comienzo a una significativa preferencia por los objetos caros o lujosos que lo sitúan fuera de la propia clase social. Este fracaso explica el intento de suicidio del sujeto protagonista, su desesperación, sus dudas y su insomnio para concluir en la dolorosa pero esforzada salvación que se traduce en continuar ese «recorrido no sólo por las ciudades y los lugares sino también por las tradiciones, los hábitos y los pueblos; por el conocimiento, como orgullosamente pensaba» (135), aunque esta vez con menos optimismo y tocado en lo más profundo del ser.

El conocimiento proporcionado por la memoria, una vez superado el episodio de Dorotea, guardiana de la puerta del mundo desconocido que Harry podría haber clarificado, va a recordarse como asociado al conocimiento cultural y libresco en sus varias dimensiones de la historia, de la medicina, de la pintura o de la arquitectura que le proporcionará la cercanía y el conocimiento del erudito local, Arcaya Vargas. –Es significativo también que al mismo tiempo se realice la relación sexual con Mariana y que sea ella la introductora en la casa del erudito–. Se cumplen así las dos vías de conocimiento, la plena y personal con Harry que termina en fracaso, y la externa e intelectual con el historiador que proporciona múltiples y variados conocimientos. En este sentido puede considerarse a este personaje como el doble de Dorotea –«¿era posible tal coincidencia con Dorotea?» (84) se pregunta–, su antítesis y su complemento porque si la mujer muestra el ejemplo intuitivo y viviente de la tierra, Arcaya Vargas resulta ser el aprendizaje intelectual, la síntesis histórica de ese Caribe cuyo carácter es objeto de sus indagaciones. Su desaparición, que se ambienta en la «variable secuencia de los volcanes» (112) abre paso de forma definitiva a la conducta ambigua de Harry, sus supuestas actividades antirrevolucionarias, la analítica introspección del

protagonista que desemboca en agudas perturbaciones psíquicas reveladoras del fracaso de su propósito: el deseo de conocer. Huir es entonces el único objetivo posible «la necesidad de destrenzar gradualmente mi pasado de la vida de Harry» (137), una vez aceptado «el doloroso hecho de no creer en el ser más amado» (139), y es entonces cuando se siente como doloroso también el propio acto de la memoria (140), para no encontrar otra salida que, como sucede en los personajes de Balza, el apoyo en la multiplicidad psíquica: «salvarme a través de lo distinto que pueda haber en mí mismo» (137).

La siguiente onda de la memoria se expande de nuevo hacia el centro contemplado de Caranat, la nueva precisión sobre el tiempo –los 25 años desde que huyó de Dawaschuwa y los 40 desde que huyó de Caranat–, contribuye a la anulación de ese transcurso que fusiona las dos personalidades («Soy el otro y el nuevo: el otro y el de siempre», 141) y en la constante indagación se abrirán sucesivas ondas de la memoria, aunque ya ninguna de ellas tendrá la riqueza y variedad de la vivida en Dawaschuwa. Se puede observar, por tanto, que el sujeto narrador está marcado por esta vivencia primera, así como gravita sobre él el sustrato de la montaña de Caranat y el amor de Nefer; es decir que después de las imágenes de Caranat son éstas, las de Dawaschuwa, las que lo marcan de manera más viva. Por eso la segunda onda, después de la salida de Cararat, la de su experiencia en México, resulta menos vívida e interesante, incluso no llega a conectar con amistades como el doctor Domínguez, aunque sí obtiene respuestas de otro género en lo simbólico vivencial: «yo sentí por primera vez cómo la forma de una montaña guarda una constante geológica, un mensaje indescifrable desde el origen del mundo» (146). Lo mismo sucede con su experiencia en Shanteri, la ciudad grande y cosmopolita en la que también busca su salvación. Pero la nueva imagen ganada se desdibuja con la historia de Isidra adquiriendo connotaciones por momentos grotescas y humorísticas en su relación patológica con la vejez de Tommy. El narrador siente entonces que Isidra no le pertenece, que elige, frente a Harry la transitoriedad, la vejez, la posesión absoluta del ser en decadencia. Por eso al recapitular su recuerdo, manifiesta que «no hubo derrota» (173) y que sus dos puntos de referencia continúan siendo Nefer y Harry.

En el itinerario trazado que significa el conocimiento del mundo como pretendían los viejos tratados de la memoria, cada lugar aporta su carácter emblemático en geografía e historia, por eso cada *locus* resulta relativamente fácil de ubicar en un aproximado mundo real, aunque tal extremo resulte innecesario dada la intencionalidad netamente ficcional del autor. La nueva onda de la memoria se establecerá ahora en la Isla donde «una montaña sugestiva» (177), el monte Guayamurí, en la persistente identificación de mujer y centro, se convierte en gozne del tiempo

y el mundo. Es el lugar de la utopía americana en la que se concentran todos los rasgos de la realización de la sociedad perfecta, neta alianza del mundo griego y de los socialismos del siglo xx; comunidad aislada, controlada, con su dios solidario –«yo arribé a una sociedad divergente en nuestro siglo» (181) porque «Si han tenido alguna religión, su dios debe ser la solidaridad» (187)–, a la que se llega mediante un giro en el tiempo. Balza asume aquí el lenguaje de la utopía como cuando el protagonista observa que «En la Isla ningún habitante permanece desocupado, aunque sus horarios sean flexibles y sin controles oficiales (185). Por esta categoría de sociedad perfecta es lógico que se afiance la lectura de Giordano Bruno, cuyo pensamiento da sentido a su vida y contribuye al orden del pasado (184), hasta afirmar a su doble temporal que «esa asunción suya de la memoria en tanto reserva de inagotable sabiduría, como explicación y vínculo del hombre en las totalidades de su vida, debo confesártelo, me obsesionó también» (190). Es esta lectura del filósofo renacentista un descubrimiento que se sedimenta en la Isla después de atravesar la vida entera del protagonista. La espoleta vendrá propiciada en este preciso momento por la lectura del ensayo de Frances A. Yates, *The art of memory* (1966), que acaba por desentrañar los procedimientos de este arte milenario, cómo actúan las imágenes del pasado para hacer emerger la historia vivida, para descubrir que a cada segmento del mundo le corresponde tener un sentido y alcanzar la firme convicción de que «Al recordar, al ubicar todo desde el futuro, hallaremos la infalible percusión: los hechos hablan un solo lenguaje» (192). Pero el método del arte de la memoria que Giordano Bruno usaba como indagación mágica del futuro significa para el protagonista una prospección del pasado, la Casa de la Memoria es un cuadro de claves en el que las cosas y los seres pretéritos se ordenan, adquieren un sentido, el vínculo de su percusión. Esa es la razón por la que en la reflexión del hablante «la memoria va a mostrar sus verdades (deslumbrantes y sanas; terribles, inaplazables) pero sólo cuando el tiempo vuelva a dejar partes de nosotros atrás» (193). Esta rectificación del método de Bruno propicia la multiplicidad de esas vivencias, la percepción de un éxtasis de correspondencias entre objetos privilegiados y el propio ser; es el caso de la montaña, una y múltiple, que impone su presencia como símbolo y búsqueda del centro, hasta el punto de preguntarse: «¿Hay percusión desde las montañas a mi existencia o es mi vida la que bate contra los montes inmóviles, inútilmente?» (194). Ello conduce a presentir no sólo la posibilidad de una simple técnica mnemónica sino el carácter explicativo de la situación del hombre en el mundo. Todo un artificio que bien dosificado construye la novela y que se desarrolla a partir de la confluencia de su propia indagación y la reflexión mantenida sobre los textos de Bruno. Porque con este autor la práctica mnemónica adquiere un carácter religioso y

mágico. Este es el sentido que tendría la confesión del protagonista en su madurez, cuando ya viviendo con Janneke, pasada la sesentena, aduce un desarrollo de su método propio:

> Con cada ser que imaginé significativo en el futuro, tuve el cuidado de marcar la hora de nuestro encuentro, las circunstancias, los motivos, el desarrollo del primer contacto (a veces hice esa agotadora práctica con personas a quienes sin embargo, nunca daría importancia después: pero había que estar precavido: no sabemos realmente quien ocupará un lugar de interés en nuestra afectividad), de tal manera que, al evocar, más tarde; al reconstruir, después, su figura y los hechos obedecieran a una línea clara. Fue una enseñanza que no obtuve de Giordano Bruno (yo la practiqué siempre) pero él me enseñó a controlar (195).

Se trata, al igual que en el filósofo renacentista, de la percepción de la misteriosa conexión entre lo aparente y lo real que desarrolla en «el hermético diseño de un mundo» (195) naturalizado en las ruedas propuestas por Bruno para su arte de la memoria. Así la amplia cita del texto de Giordano Bruno en su *De umbris idearum… Ad internan scripturam, et non vulgares per memoriam operationes explicatis* (París, 1582) cuyo texto también destaca Frances Yates[12] propicia una más completa explicación del universo, la posibilidad del desdoblamiento, la multiplicidad de los momentos del vivir y en este caso el espejeo del doble trabajado en la dualidad temporal del joven y del viejo; no es extraño por eso, por el carácter de sustentación de esa visión del mundo, que esa voz narrativa se pregunte: «¿Debo a Giordano Bruno –además de la jerarquización de la memoria– ese parpadeo de los tiempos, ese incomprendido ingreso a la magia de las ruedas cronológicas?» (198). Este principio sustenta la arquitectura de la escritura según la cual ni los lugares ni los tiempos permanecen estables en la novela, la imaginación ayudada por ese arte de la memoria concita o excluye las vivencias, las hace revivir en el presente, las retrasa o las precipita hasta desaparecer. Claro que en esta actuación se nos evidencia otro factor decisivo: el carácter selectivo del recuerdo, la intensidad y la duración que modelan cada experiencia desde el punto narrativo.

En el itinerario que el protagonista emprende todavía no ha abandonado el continente americano, pues las cuatro experiencias vividas y seleccionadas moldean el tiempo transcurrido entre la edad más juvenil hasta los albores de la vejez. –Resulta un dato importante de nuevo que resalte su edad de 60 años y perciba la distancia con la de su amante Janneke, 36–. El brusco salto en el espacio se impone, y desde la experiencia utópica de la Isla se proyecta hacia Europa, en concreto hacia el mundo holandés de Den Haag. Siguiendo la técnica del procedimiento

mnemotécnico es ahora la imagen del pan, «Roggebrood», la que actúa de impulso del recuerdo, así como la imagen de la bicicleta conecta el presente con la infancia de Caranat. El mundo supercivilizado se llena de objetos de belleza y comodidad, pero la vejez va adquiriendo un carácter de recapitulación, y los personajes del pasado alimentan cada vez más el presente no sólo como consuelo al desengaño sino como raíz y explicación del mundo que, a la manera de la gran sala percusiva (217) de Giordano Bruno, explicaría la ausencia de la esperanza: Janneke emergió como el último y definitivo centro, («Sin que fuera absolutamente mía, todo en ella me perteneció. Debo estar complacido con la vida, puesto que mi inconclusa historia con Nefer o con Harry encontró por fin un empalme absoluto» 234), pero la decadencia de su cuerpo coincide con el cataclismo mundial que lo lleva de nuevo a la errancia.

Otro continente, Asia, es esta vez el objetivo. Oriente como centro de las civilizaciones milenarias asume la magia de los nombres: Ereván con su monte Ararat, «tengo una montaña más, la más hermosa y clásica, justamente aquella cuya sombría nobleza debe encaminarse hacia los volcanes de Caranat» (238), junto con el poeta Eghiche Tcharentz cuyos versos significan la magia de lo poético y actúan de prodigioso conjuro del pasado. Más tarde la visita a una nueva civilización oriental milenaria: su belleza histórica y arquitectónica, el mundo de Szamarkand, pone en movimiento la rueda de la memoria haciendo remontar el pasado recuperado, pero es justamente en ese momento cuando concretiza su presencia un elemento no considerado por Bruno, hombre al fin de su tiempo, exento de las dudas de la modernidad: la importancia del olvido. Es así como contemplando las bellas torres de Szamarkand asume «el consuelo de lo que se borra» (254), el olvido como sustitución y como belleza (255), y de este modo el hombre desdoblado que habita *Percusión* advierte su errancia como una espiral, es decir como un eterno retorno hacia un centro, con la posibilidad de acceder al ser simultáneo, de borrar lo vivido para renacer de nuevo, aunque no pueda evitar un nuevo temor: «el horror de circular en el tiempo, siempre» (259). *Percusión* puede ser como afirma Milagros Mata una novela de destierro, «El personaje está acudiendo a una cita, aunque parezca que huye, porque al final del viaje está allí: reiniciándose»[13]. Y en ese juego de la escritura y de la ficción este «ejercicio narrativo» trabaja con intensidad el tiempo y el espacio que fuerzan la imposición de los objetos, siempre adosados a la multiplicidad del ser, temas obsesivos en su narrativa, pero sin perder de vista el fundamento estructurante de la memoria.

NOTAS

[1] Citado por Frances A. YATES, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, p. 47.

[2] Víctor BRAVO, en el prólogo a *Tres ejercicios narrativos* de José Balza, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 13, ha sido el primero en advertir que las referencias a Giordano Bruno en la novela alcanzan el valor de «elemento estructurante».

[3] Citaremos por José BALZA, *Percusión*, Bogotá, Tercer Mundo Eds. 1991, p. 11. De aquí en adelante incluiremos la página entre paréntesis en el texto.

[4] Josefina BERRIZBEITIA, *Balza narrador*, Caracas, Eds. Octubre, 1990, p. 49.

[5] Citado por Frances A. YATES, *El arte de la memoria, op. cit.*, p. 289.

[6] Véase Frances A. YATES, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 222 y ss.

[7] Acerca del simbolismo de la montaña véanse las observaciones de Josefina BERRIZBEITIA, *op. cit.*, pp. 51-53. Y la interpretación del «espacio sagrado» en Milagros MATA GIL, *Balza: El cuerpo fluvial*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1989, pp. 151 y ss.

[8] Claude FELL, «Balza a la luz de un traductor» en *Bajo Palabra*, 21 de mayo de 1995 p. 4.

[9] Juan LISCANO, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil Eds. 1995, p. 108.

[10] Citado por Frances A. YATES, *El arte de la memoria, op. cit.*, p. 298.

[11] Esta observación acerca de la narrativa actual se debe a Marta GALLO en *Reflexiones sobre espejos. La imagen especular: Cuatro siglos en su trayectoria literaria hispanoamericana*, México, Universidad de Guadalajara, 1993 p. 33. Los juegos especulares en la narrativa de Balza son también notables, no sólo en la elección de la figura de Narciso, sino en el despliegue estructural de sus textos.

[12] Véase Frances A. YATES, *El arte de la memoria*, *op. cit.*, p. 253.

[13] Milagros MATA GIL, *op. cit.*, p. 160.

Los relatos de Ednodio Quintero: el edificio de la ficción*

Narradores como Teresa de la Parra (1889-1936) y Rómulo Gallegos (1984-1969) colocaron a la literatura venezolana de la primera parte del siglo XX en un lugar de preeminencia entre las del continente americano, y sin embargo esta misma literatura parece no haber encontrado su continuidad en la denominada época del *Boom*, a la que apenas se incorporaron los escritores venezolanos con la excepción de Adriano González León (1931), que en 1968 se erigiría como ganador del premio Biblioteca Breve con su novela *País portátil* (1969). Y no obstante las obras de Julio Garmendia (1898-1977), Guillermo Meneses (1911-1979), Oswaldo Trejo (1928), o Salvador Garmendia (1928-2001) vendrían a matizar la crítica y la autocrítica que en los años sesenta y setenta ejercen los intelectuales venezolanos, al destacar el escaso valor de la escritura de su país, con la manifestación de que Venezuela no habría asumido, en general y en la época actual, las renovaciones técnicas que la Nueva Novela incorporó en la mayoría de los países del continente[1]. En efecto, resulta incuestionable que la narrativa venezolana, salvo casos excepcionales, creció apartada del escaparate mundial que supuso el *Boom*, y en las últimas décadas pocos autores han encontrado respaldo fuera de sus fronteras, entre otros, Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Miguel Otero Silva (1908-1985), José Balza (1939), Denzil Romero (1938-1999), Luis Britto García (1940), o dentro de las jóvenes promociones, Juan Carlos Méndez Guédez (1967) y Juan Carlos Chirinos (1967) residentes en España. Aunque al menos, y junto a ellos, la obra de Ednodio Quintero se abre paso desde hace una década

* «Los relatos de Ednodio Quintero: el edificio de la ficción», apareció traducido al francés en *Le Combat & autres nouvelles*, traduit par l'Atelier de Traduction Hispanique de l'ENS de Lyon, prologue Carmen Ruiz Barrionuevo « Les Récits d'Ednodio Quintero: la contruction de la fiction » [traducción de Philippe Dessommes Flórez], Lyon, France, Ed. A plus d'un titre, 2010, pp. 5-48.
Una parte de este texto apareció en español como prólogo a Ednodio Quintero, *Combates*, (Carmen Ruiz Barrionuevo, «El combate de Ednodio Quintero»), Barcelona, Candaya, 2009, pp. 7-23.

al expandir sus publicaciones con eficacia en México, en España y otros países latinoamericanos.

Frente a la senda abierta por los autores de las generaciones precedentes en la asunción de textos totalizadores y ambiciosos proyectos que no excluían la práctica del relato –son claros los ejemplos de Adriano González León, José Balza y Carlos Noguera (1943)–, los escritores venezolanos que irrumpen en las tres últimas décadas del siglo XX se dan a conocer en el gusto por lo breve y fragmentario. Es esta una observación que ya realizó en 1998 Julio Miranda al señalar que «El fenómeno acaso más inconfundiblemente propio de la nueva narrativa sería la importancia cuantitativa del cuento breve o brevísimo, microrrelato, minicuento, ficción "súbita" o "mínima" o como quiera –¡aún!– bautizársele, dándole a dicha categoría funcional la extensión máxima de dos páginas impresas»[2]. Rasgo en el que se incluyen las obras de Ednodio Quintero y de otros narradores coetáneos como Sael Ibáñez (1948), Humberto Mata (1949-2017) Laura Antillano (1950) Gabriel Jiménez Emán (1950) y Armando José Sequera (1953) entre otros, que en la década del 70 se inician en la escritura con el gusto por el fragmento y por el cuento breve, aunque ello no implique, por necesidad, su persistencia en el género y, en casos varios, estos intentos se hayan convertido en eficaces ejercicios para abordajes de mayor extensión. Este es el caso de Ednodio Quintero, que deriva desde la década de los 90 hacia textos más amplios, la novela y la novela corta, y que el propio Miranda considera emblemático de la evolución de la narrativa más reciente en Venezuela[3].

Ednodio Quintero nació en Las Mesitas (Trujillo) en 1947. Él mismo ha ficcionalizado su nacimiento al recordar su entorno y su origen familiar:

> Yo nací en un lugar agreste de la alta montaña. Viví hasta una edad irremediable –los seis años– en aquella aldea de los Andes, un sitio olvidado de los cartógrafos de Dios, y cuyo imaginario colectivo se correspondía más con el de alguna región de la España del siglo XIII que con el impreciso del país tropical de mediados del XX: Venezuela. Mis ancestros de origen español, campesinos de Andalucía y Extremadura, se habían asentado en esas tierras altas hacía ya trescientos años. Mis ancestros indígenas, provenientes de la rama norteña de los chibchas, vivían allí desde un tiempo remoto. De los primeros heredé mi vocación mediterránea y la lengua de Cervantes y Quevedo, de los segundos, el cabello rebelde, mis ojos de japonés alucinado y mi conciencia de guerrero[4].

Se estableció en Mérida en 1965, donde cursó Ingeniería forestal y más tarde ejerció como profesor universitario. Fue director y fundador de la revista e editorial *Solar*, organizador de la I Bienal Nacional de Literatura

«Mariano Picón Salas», así como autor de guiones cinematográficos con *Rosa de los vientos* (1975) y la adaptación de la novela *Cubagua* (1931), original de Enrique Bernardo Núñez, en 1987. Pero fundamentalmente ha ido creciendo como narrador en las últimas décadas desde los cuentos iniciales de *La muerte viaja a caballo* (1974), formada por 36 relatos de corta extensión, a la que luego siguieron *Volveré con mis perros* (1975), y *El agresor cotidiano* (1978), entregas que considera su prehistoria narrativa, y cuyos cuentos ha seleccionado y reescrito posteriormente. Luego, las colecciones *La línea de la vida* (1988) y, muy especialmente, el antológico *Cabeza de cabra y otros relatos* (1993), sedimentan su producción para alcanzar su máxima dimensión con *El combate* (1995) y *El corazón ajeno* (2000), títulos que nos dan prueba de la ambición y congruencia de su manejo de la ficción breve de la que es maestro indiscutible. Pero la obra de Quintero, que se considera fundamentalmente un escritor de vocación, («No sé cuándo me hice escritor. Creo que fue apenas a los cuarenta años cuando supe –con alegría y horror– que ése era mi único destino»[5]) ha incursionado al pasar del tiempo en textos de mayor envergadura, como lo prueba su novela *La danza del jaguar* (1991), a la que siguieron varias novelas cortas, entre ellas una especialmente recordada, *El rey de las ratas* (1994), y la más reciente *Mariana y los comanches* (2004). La publicación ahora de esta antología, que traduce al francés algunos de sus relatos más significativos, es una buena ocasión para que su obra gane otros lectores y otros ámbitos que habrán de apreciar la importancia y el rigor de su producción.

Incluso con este breve resumen de su trayectoria podrá percibirse que estamos ante un escritor de amplia dimensión, que ha pensado y proyectado su obra narrativa dentro del contexto de la narrativa venezolana pero a la vez desligada de ella, sin ataduras de ningún tipo, atento a lo que considera la obligación mayor del escritor, la fidelidad a sus propios principios literarios que ha volcado en algunos ensayos incluidos en sus libros reflexivos, *De narrativa y narradores* (1996) y *Visiones de un narrador* (1997), donde se pueden también avizorar sus gustos literarios, su pasión por Cortázar y la literatura japonesa, de la que es un minucioso conocedor[6]. Es justamente a partir de la década de los noventa, en el momento en que ya llevaba casi dos décadas escribiendo relatos de variada extensión, cuando comienza esta labor meditativa de su propio trabajo. Un texto inicial en este sentido fue «Al margen de la novela», que presentó en Morelia (México) en el VI Encuentro Internacional de Narrativa en 1990, y como él mismo dice, «A partir de entonces, y paralelamente a mi labor de narrador, he continuado mi indagación en torno a la narrativa como fenómeno artístico y existencial», negando esa afirmación de Kafka según la cual un escritor no puede hablar sobre

la narración, «O narra o calla. Nada más. Su mundo empieza a sonar en él o se sume en el silencio»[7]. Por eso podemos encontrar en estos libros variadas reflexiones sobre su propia labor, aunque curiosamente, dada la mayor inflexión de los textos más largos en la última parte de su obra, Quintero se explaya en más ocasiones acerca de la novela y de los novelistas que acerca del cuento y de su poética. Es significativo que el único texto que dedica en exclusiva al relato se titule, con un guiño evidente, «(Poé)ticas del cuento», en claro homenaje al que considera fundador del cuento moderno, Edgar A. Poe, y cuyos rasgos resume con precisión: brevedad, estructura cerrada, economía de medios, y manipulación del lenguaje con el fin de obtener un determinado efecto en el lector, aunque empiece por reconocer que «Tal vez por haber escrito cerca de un centenar de cuentos, se me hace cuesta arriba hablar en abstracto de este género de la narrativa, tan seductor para quien se inicia en el arte de narrar y de tan difícil realización»[8]. En el mismo texto, al igual que Poe y que el uruguayo Horacio Quiroga, Ednodio Quintero se aventura a marcar «ciertas estrategias mínimas que tal vez nos den algunas pistas en este fascinante y dificilísimo arte de escribir cuentos», y al igual que ellos, a la vez que intenta apresar la norma, se protege con una mirada irónica que se puede vincular con su propio quehacer literario. Porque las estrategias que Quintero nos presenta recuerdan a las de sus antecesores, Poe y Quiroga, muy en especial cuando comienza aconsejando «Eliminar cualquier ripio, casi todo sobra en un cuento»[9]; recordemos que Quiroga había dicho que «Un cuento es una novela depurada de ripios», y si el uruguayo en su «Decálogo del perfecto cuentista» (1927) había indicado a todo escritor de cuentos como norma fundamental: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas»[10], el venezolano aconseja: «La primera frase debería plantear un dilema –o al menos un asunto de interés», bien que luego avanza por otras premisas que abundan en la coherencia y la conformación de una estrategia de imprescindible tensión; en la dosificación de los datos al introducir nuevos elementos; en la hábil inserción de las pistas falsas y el doble sentido que capta la atención del lector; en el uso de la atemporalidad que imprime a la narración «cierto aire metafísico», así como en la necesidad de ejercitarse en los finales ganando la mano a cualquier perspicacia del lector. Claro que el final irónico que cierra el decálogo en una undécima propuesta viene a concluir que «Si desea convertirse en un cuentista original, es decir en usted mismo, no haga caso de ninguna de las recomendaciones anteriores»[11]. Si comparamos sus opiniones con las de otro gran narrador venezolano, José Balza, las opiniones de Quintero, aunque difieren, reflejan la misma enjundia

reflexiva. Balza también cree en la importancia de una buena técnica que asegure una exacta trabazón del texto, pues tiene como premisa que «El estilo y la distribución de un cuento constituyen su absoluto», aunque al contrario que sus predecesores, ha llegado a la conclusión de que «El cuento no vive de su final sino de la parte intermedia»[12], pues esa trabazón interna se realiza en el decurso del texto, y no resulta suficiente un brillante comienzo ni un final sorpresivo, sino que, como toda obra literaria, también el cuento necesita una composición trabajada en cada una de sus partes. Para Balza todo relato, como todos sus «ejercicios narrativos», son resultado de actos introspectivos de la memoria, que deben ordenarse en sus percepciones en una exigencia compositiva de la escritura que también exige la obra del autor que nos ocupa.

Las primeras colecciones de cuentos

La insistencia en la brevedad, como característica que defienden todos los autores de cuentos, marcó sin duda el comienzo de la obra de Ednodio Quintero en cuyos primeros títulos abunda lo que se ha llamado microrrelato, y del que posteriormente ha abjurado considerando que ese estrecho mundo ya no le correspondía. De ahí la curiosa reescritura que supone la antología seleccionada por el propio autor, *Cabeza de cabra y otros relatos*, en la que recoge 44 de los 65 relatos publicados en diferentes títulos hasta ese momento, 1993, para reconocer acerca de su libro inicial, *La muerte viaja a caballo*, que «Se trataba de un conjunto de cuentos breves, tal vez demasiado breves, y en los cuales la ejecución no estaba al nivel de las ideas»[13]. Por esa razón Quintero recoge y reescribe los cuentos de este primer título en el apartado «Primeras historias» de la antología, estrategia en la que Julio Miranda se detiene para ejemplificar un rasgo fundamental de su escritura, la reelaboración constante, el remozamiento de sus textos, que amplía, pule y expande para infundir precisión a los originarios textos breves. Así se percibe que, en los que han superado la prueba de fuego de la propia selección, se aprecian los requisitos fundamentales que consideraba propios de su poética del cuento: «La eficacia de un cuento dependerá, en último término, del tramado de la red» y continuaba aduciendo que la brevedad «se deberá asociar no a la economía de lenguaje sino al rigor y la precisión»[14]. En aras de ella se ha podido observar que «del despojamiento inicial» se pasa a un estilo más consolidado, a una escritura que abunda en el deleite «de sus propios giros, en la densidad de sus imágenes líricas, en su espesa textura onírica»[15], lo que hacía imposible el esquematismo reduccionista del comienzo, e implica que sus personajes ganen en dimensión y en vida interior. No es extraño que en este ejercicio pertinaz de escritura

haya advertido el autor citado, Julio Miranda, que es también uno de sus mejores críticos, que de su primer libro *La muerte viaja a caballo*, pueden extraerse como si de una cantera se tratara, las obsesiones temáticas y metafóricas del autor, como la serie «incesto-parricidio-venganza»; el duelo o reto, que nace de su gusto por el *western* pero también de la observación de la violencia rural; el encierro o clausura, con su duplicidad polar; las frecuentes e insólitas metamorfosis; los sueños y las perversiones que incluyen el erotismo provocador hasta alcanzar la transgresión. Y en el plano formal el gusto por la circularidad del relato, marcado aquí con la sorpresa de inesperados cierres[16]. De todo lo cual son buenos ejemplos los cuentos seleccionados en esta traducción pues todos ellos han sido sometidos a revisión: «La muerte viaja a caballo» casi duplica su extensión primitiva; «Un paseo en barca» resulta adaptación del primigenio «El viaje»; incluso, para ser congruente con las «Primeras historias», ubica en este apartado «Cacería», que primitivamente pertenece a *Volveré con mis perros*, por su mayor conexión formal con estos primeros textos.

Si apreciamos la nómina de los títulos seleccionados por el autor en *Cabeza de cabra y otros relatos*, se nos hace evidente, dentro del apartado de sus «Primeras historias», la tendencia a un parecido diseño del cuento con una proclividad a los efectivos y contundentes comienzos, sin eximir, o más bien, sorprendiendo al lector con finales inesperados, cuyo ejercicio de concisión ejerce hasta el máximo en alguno de sus «Siete cuentos cortísimos» como en «TV» que citamos por entero: «Una niña vio en la TV el sacrificio de un bonzo. Entonces buscó su única muñeca, la bañó en gasolina y le dio fuego. Cuando llegaron los bomberos todo el barrio estaba en llamas» (22). Pero este mismo ejercicio puede verse en «Gallo pinto» («Mi tío tenía un gallo pinto que se alimentaba de alacranes vivos» 25) en el que lo fantástico aflora como señuelo de la violencia final; o en «El manantial» cuyo comienzo: «La hija del brujo amaneció sangrando» (29) mezcla onirismo, metamorfosis e imágenes ensoñadoras tan impactantes como el inmenso lago rojo que el brujo contempla a su llegada a la aldea. O «Un suicida» que se inicia con una frase meditativa aparente («Luego de profundas reflexiones había llegado a una conclusión definitiva: la vida carece de sentido», 27) y que nos encubre hasta el final el verdadero sujeto del suicidio, cuyo dato escondido se mantiene con habilidad hasta recalar en un sujeto no racional. Y es que el gusto por las metamorfosis, por las imágenes de la naturaleza en las que los animales ocupan un lugar predominante, son características de estos relatos en los que el elemento rural forma parte de un personal imaginario trascendido, sin ceder nunca al localismo, así «El jugador» es resultado de los ecos de las películas de *western* pero también de un mundo rural pleno de rencores en que la animalización ayuda a describirlo todo:

«Hasta la medianoche, esa perra caprichosa que algunos llaman suerte le había mostrado su cara complaciente y zalamera» (35); un mundo que remonta incluso sus ecos a gestos medievales, que actualiza mediante el humor y la ironía, como en «Tatuaje», «Carpe noctem» o «La venganza», como bien muestra la imagen final que recurre a la mitología cuando el padre «Enronquecido por la rabia truena como un Zeus en el centro de la sala» (40) sin adivinar que el hijo en el que deposita la venganza habrá de cumplir en sí mismo el encargo paterno.

Especial redondez y concisión se puede percibir en «La muerte viaja a caballo» (23) donde el tema del verdugo y la víctima se ambienta en un estremecedor atardecer, que incluye la persecución de un doble huidizo, una figura extraña «oscura, frágil y alada volando en dirección al sol». El itinerario es breve, pero resume toda una vida trasplantada al reino de lo irreal hasta que esa detonación interrumpe «nuestras tareas cotidianas». Es entonces cuando esa tercera persona narrativa al parecer omnisciente, adquiere identidad en el párrafo final para la total comprensión del relato, con lo que el doble misterioso, el agresor innominado se reviste de la misma carnalidad del agredido. Si la muerte es el tema de este cuento que ya esboza un deje existencial, «Cacería» (33) tiene alguna relación con él porque es también un acoso, esta vez en las reducidas dimensiones de una habitación, en la que la indefensión del sujeto lo hace más vulnerable, ya que su perseguidor es potente y real y ejerce su ataque a través del único mundo que existe para él, el creado por su imaginación. Este cuento podría entenderse como emblemático de la posición del hombre en el mundo, el sueño, en definitiva, en que consiste todo y que viene a suplantar un ámbito aparentemente real. Como también sucede en «Un paseo en barca» (49-51), que en poco más de dos páginas vuelve a presentar una deliberada perspectiva temporal recurrente, en la que los tiempos se funden con un lapso de cincuenta años. Pero lo que más nos importa es constatar la fragilidad de lo real, y la consistencia de lo imaginario como sustitutivo, pues esos amantes envejecen con placidez: «Les bastaba su isla, que iban poblando de luces», conformando un tejido imaginario que es más poderoso que lo real y que tiene la capacidad de ser cambiado, como producto del arte en forma de «Pequeños caprichos, antojos de última hora», ante la tiranía del tiempo al que se burla en su desarrollo: pues cincuenta años después en el fondo de la barca, ahora son «jóvenes dichosos», «remando por el ancho mar de la eternidad». Parábola del amor que supera todos los obstáculos, no deja de esconder una ironía final, aunque lo fundamental sigue siendo el poder de la ficción y de lo imaginario.

Este esfuerzo por desplegar su mundo en el escenario de lo onírico, aprovechando además sus valores desrealizadores para dar expresividad

a su poética del relato, aparece con especial significación en «El hermano siamés»[17], donde el tema del individuo y su proyección en el sueño alcanza dimensiones muy significativas para su obra posterior. Julio Miranda ha llegado a comentar que es «la más alucinante realización onírica quinteriana» (13) porque este yo soñado ofrece el más emblemático personaje de su obra y apunta el correlato que se puede establecer entre el dominio del sueño y de la literatura. No sólo eso, el elemento metaficcional es visible en la trayectoria del personaje, capaz de recrear y, más aún, de crear un paisaje a voluntad, ya sea con elementos rústicos o con elementos recurrentes del mundo clásico, como en el caso del parangón con Odiseo y las sirenas, y que en definitiva no quiere dejar de poseer la mirada del niño a que aspira todo creador. Se puede adelantar que este tipo de personaje resulta un gran hallazgo dentro de su obra y que una vez hallado, le complacerá en lo sucesivo al autor por su dúctil expresividad y porque ya presenta rasgos importantísimos de su idiosincrasia, como la capacidad excepcional de reptar y también de volar o de flotar en el aire, lo que le permite una mirada en escorzo y única sobre todos los seres. Claro que este cuento tiene la misma ambientación rural que la mayoría de esta época, una pauta que implica de consuno la violencia y el predominio de lo natural en un ámbito en que se es consciente de la fragilidad de lo narrado: «Nada de esto debe suceder. Papagayos, campanarios y tatuajes no son otra cosa que imágenes reflejadas en la superficie engañosa de un espejo» (46), porque el mundo que desea ese personaje es el que convierte lo soñado en permanente, con la conciencia de la fragilidad de que él mismo es el sueño de otro, de su hermano siamés. Y si al inicio de su experiencia las imágenes de ese sujeto narrativo dan prueba de su poco dominio, al final llega a descubrir que «El enemigo estaba dentro y poco a poco me fui apoderando de su territorio», de tal manera que se construye un espacio propio, un recinto necesario que corresponde a su íntima verdad: «En fin, fui construyendo un mundo a mi medida, un mundo en el cual no había lugar para el cansancio, la desdicha, el temor a la vejez o a la muerte» (47). Es así como este personaje soñador ambiciona la eternidad del espacio de lo soñado como objetivo de un rito consciente, y para ello evitará todo obstáculo, aun con el riesgo del propio sacrificio.

En este gusto por los personajes poseídos por los sueños que arrastran sus cuerpos por espacios rituales o bien se elevan para cumplir el deseo de volar, la obra de Quintero coincide, bien que con esos rasgos personales, con la de los escritores de su generación. Todos ellos potencian el personaje insomne y víctima de pesadillas que no puede discernir frente a los hechos cotidianos, un sueño en el que caben los impulsos irracionales, lo fantástico, lo incomprensible, el amor. Se ha llegado

a afirmar que «Después de la brevedad, el onirismo sería la característica más diferenciadora de la nueva narrativa respecto a la producción anterior»[18]. Y en los relatos de Ednodio Quintero estos rasgos constituyen un importante hallazgo pues hacen funcionar de una vez por todas, una serie importante de elementos que introducen lo imaginario. Y una vez establecido el paradigma el texto quinteriano resultará reconocible.

En su siguiente compilación, *Volveré con mis perros* de 1975, la mayor variedad se manifiesta en un amplio abanico de posibilidades que tienen su enlace con las pautas trazadas anteriormente, desde «Valdemar Lunes, el inmortal» en el que se intuye, tanto el homenaje a Borges como el avizoramiento de la ciencia ficción, o cuentos en los que se marca el erotismo y el descubrimiento de placer, como «El biombo» (75). Quizá esta temática culmine con singular empeño en «Otras líneas» en el que realiza un confesado homenaje a José Balza, a quien está dedicado, al continuar su relato «Líneas» de su libro *Ordenes*[19]: «Se presume que los personajes son también los mismos, al menos así lo exige la simetría del relato» (77), pero lo que en este último tenía de insinuante juego metapoético y escritural se prolonga hacía el descubrimiento del eros en la niñez.

Es sin embargo más decisivo que en esta colección el autor se afiance en el relato con un estilo ya fijado lo que también incide en una regularización de la extensión que excluye el minicuento para adquirir una mayor complejidad narrativa. De ello es índice la inserción de un título como «La puerta» que, perteneciente a su primer libro, no aparecía en la edición primera de la compilación de 1975. Y sin embargo en la antología *Cabeza de cabra y otros relatos* abre la parte correspondiente a este apartado como indicativa de que «La puerta» da paso a una época de más complejidad y de mayor sedimentación de las características de su estilo. Además la ampliación del desarrollo dramático y una visualización poderosa hacen que el relato se despegue de las «Primeras historias», por lo que, tal vez, fue merecedor, entre los escritos hasta entonces, para ser seleccionado por José Balza[20] en su importante antología del cuento venezolano. También Miranda ha llamado la atención sobre él al considerarlo «un verdadero resumen de toda su obra, [y] un nudo de intratextualidades»[21] en el que se ofrecen los temas fundamentales que lo obsesionan, como el enclaustramiento, el duelo, el doble liberador pero también espejeante, el erotismo brutalmente representado, sugiriendo al mismo tiempo la fijación por la metamorfosis y el incesto. Y todo ello envuelto en una lograda atmósfera onírica. Habría que añadir que en el plano formal «La puerta» difumina el comienzo, pues lo eficaz ya no es «el dilema» o el «asunto de interés» de las primeras líneas, sino la imagen matizada, en la que esa dualidad de personajes lleva a cabo el proyecto mismo de su sacrificio, su cumplimento, pero también su

autodestrucción. El espacio es aquí sólo una habitación –que recuerda la de Linacero en *El pozo* (1939) de Onetti al Quintero admira–, un espacio que también tiene puerta y ventana, pero sin salida. Y este personaje es también un ser rodeado de detritus y residuos, que vive en exclusiva de lo soñado y de lo adivinado, aunque en Quintero el erotismo del gesto se animaliza, y frases como «fundirnos en un abrazo de perros», o aún más, «soy tu perra» o «una perra sin nombre clava las uñas en la puerta», vienen a sugerir de forma expresionista la fuerza de la relación.

Metamorfosis, dobles rebajados en animales, se despliegan con mayor contundencia en esta segunda entrega, en la que títulos como «Un caballo amarillo» y «Monólogo de un cerdo» vienen a sugerir una importante gradación. El primero (63) con el uso de un dato escondido que envuelve la paradoja de la inversión del caballo que llega a temer su conversión en humano; pero si en este cabe el elemento poético, en «Monólogo de un cerdo» (69-73) –en un intento de reconstrucción y de reescritura– las imágenes rápidas frente a un espejo constituyen el monólogo de un humano, que se siente mecanizado o animalizado, en un mundo en el que se hacen confluir el tiempo del pasado en el presente convulsivo de la ciudad, «enjaulado en este autobús azul», espacio en el que los intentos de comunicación son imposibles: «Hasta ahora no había reparado en los seres repugnantes que viajan en autobús. De pronto cobran vida, se levantan de sus asientos y se voltean en nuestra dirección»; una trayectoria que explícitamente se define como «el monólogo de un cerdo frente a un espejo» (70). Resulta aquí reconocible el mismo ser enclaustrado que el protagonista de «La puerta», salvo que en este caso no hay salvación por el eros, sino un proyecto de retorno a la infancia, representado en el intento de rehacer la imagen de la madre, aunque no logrado, pues sólo se llegan a esbozar imágenes oníricas. La imagen del cerdo viene dada, por tanto, por la alegoría que significa el camino al matadero en cuyo transcurso algunos personajes ejercen de fantasmales matarifes.

Sin embargo, en estos cuentos continúa la obsesión por el espacio rural en que la violencia y los rencores se acrecientan. Así en «El regreso» que presenta una confluencia entre el *western* y ese mundo rural, representado por el joven que vuelve a su tierra para cobrar antiguas venganzas, o aún más en «Billy, el zurdo», donde campea el recuerdo de Billy el Niño y el recurrente tema del parricidio. Dos relatos especialmente extensos redondean el tema y dejan preparados muchos motivos que retomará en sus obras posteriores: «El paraíso perdido» y «Rosa de los vientos». El primero introduce la dualidad de espacios entre el mundo rural y el ciudadano; aquel considerado con ironía el único paraíso posible, desde la altura de los 40 años (otra vez una edad clave en la

narrativa de Onetti), aunque ese paraíso sea contemplado desde el espacio en una fusión temporal que lleva a capturar las imágenes de la infancia: «Los habitantes de la aldea, hundidos en su sueño donde sólo tenían cabida los caballos, los duelos en algún callejón o la sonrisa fugaz de una mujer, ignoraban los ruidos del cielo, se negaban a escuchar los aleteos del pájaro metálico» (89). Son imágenes que surgen sin duda de una reflexión, después de haber huido de ese paraíso y haber vuelto a él para recobrarlo con un aura onírica que desdibuja la frontera entre el pasado infantil y el mundo del presente, cuyos intersticios sintetizan dos nombres de mujer. «Rosa de los vientos» es también un cuento complejo en el que introduce ese mundo rural al retomar otra vez la figura de la prima Beatriz, en esta ocasión como elemento satánico que origina la enfermiza pasión del padre y la destrucción de la familia. La consecuencia será el odio y el deseo de parricidio proyectados en una figura paterna que camina a la autodestrucción, y cuya negatividad también implica al hijo narrador: «Siempre he soñado con ser un pájaro, pero mi cuna fue una jaula estrecha: gallo desplumado de Platón girando enceguecido alrededor de la rosa de los vientos» (107).

Es de resaltar que, en esta compilación, *Volveré con mis perros*, el elemento metaficcional asoma con mayor eficacia que en textos anteriores en títulos como «El personaje» (79), al diseñar un paradigma abstracto que desde la mente del creador corre hacia su destino de muerte, pero cuyo final ficticio contradice, por paradoja, su forzado destino. El mismo tema metaficcional se retoma con mayor eficacia en «Volveré con mis perros», bien que no de forma exclusiva, ya que se trata, aparentemente, de la reflexión o monólogo de un hombre maduro acerca de su relación con un joven amante, en cuyo transcurso los dos ingredientes del erotismo y la metaficción se encadenan. Descubriremos que los dos escriben, o más bien, que el sujeto narrativo rehace la historia a su manera, aunque proclame actos de rebeldía como: «me niego a admitir que la ceniza del tiempo silencie mis palabras, pues ellas forman el tejido de esa historia, hermosa u horrenda, que tú intentas escribir» (111). Una relación, por tanto, que se construye en la escritura, aunque con dosis de real masoquismo amoroso porque ese amante acepta la próxima muerte, despedazado por los perros, mientras rememora ese pasado. El relato se arma entonces como un espejeo de personajes que escriben, pues las preguntas atraviesan el monólogo en el deseo y el temor de reconocerse en esa relación y, al mismo tiempo, de completar el manuscrito para llegar a su final: «No, no te detengas ahora, continúa escribiendo» (118), y así verdades y falsedades irreconocibles se acumulan en una superposición de versiones ficcionalizadas que tan sólo muestran su verdad mientras son escritura.

Tres años después, en 1978, Ednodio Quintero publica *El agresor cotidiano* con ocho títulos que evidencian su gran dominio del cuento, esta vez homogeneizando el conjunto, pues presentan un sesgo fantástico que sugiere la intencionalidad del título. Ese elemento, que como un «agresor», irrumpe en lo que consideramos real y se escapa a la racionalidad, como quería Julio Cortázar, marca de un modo u otro estos relatos. Por eso no es de extrañar la incidencia de lo fantástico en este título, con algún homenaje cortazariano como el expresado en «35 mms», relato en el que el objetivo se desvía hacia lo mágico al enfocar a una mujer, hasta el punto de revelar «pájaros de brillante plumaje, caimanes al atardecer, huellas recientes de un combate en la arena» (124). El mismo propósito se aprecia en «Costumbres» o «El zarpazo» con el tema del enclaustramiento, o del doble y la violencia en «El agresor cotidiano»; y el manejo habilidoso del dato escondido y la metamorfosis canina en «Álbum familiar» con incisivo manejo de la ironía y el humor.

Lo sorprendente mutila lo cotidiano en varios cuentos, con mayor desarrollo en «Adiós al amigo» en el que el juego de máscaras, la verdad y la fantasía se funden en el horror a la realidad, esta vez en la representación teatral de un siniestro actor que sobre el escenario despliega obsesiones y culpas; «Parque A. M.» que rompe el ritmo apacible con una sugerencia de muerte voluntaria; aunque el más logrado quizá sea «María» en el que el tema de la infancia, una de sus obsesiones, presenta un más amplio desarrollo en la deliberada confusión de vida y devoción al forjar ese «culto de María» (148), y como fondo un paisaje sutil, hermosamente interiorizado que sugiere la potencia mágica de la imaginación infantil. Todo ello, una vez más, no exento de la reflexión metaficcional que se proyecta en la segunda mitad del cuento, «Otro final merecía esta historia» (151), y que pone en marcha la trayectoria de la familia y el asesinato del padre con el comienzo de la edad adulta y el selectivo recuerdo de la imagen erótica infantil de María.

Los textos que incluye en *La línea de la vida*, que publica en 1988, tras un silencio de diez años, retoman entre sus dieciocho relatos, doce de su primer título que reelabora con gran rigor, aumentando su eficacia al dilatar los desenlaces y el cuidado de la escritura. Es un libro que marca la transición a la época de mayor dominio y madurez que se expresa en el relato «Cabeza de cabra» y en los cuentos incluidos en *El combate*, quizá por eso sólo selecciona cinco relatos en el apartado del mismo título de la antología *Cabeza de cabra y otros relatos*, de los cuales dos son reescrituras, un ejemplo claro es el irónico y alegórico «Los dioses», que prácticamente resulta una nueva creación del precedente «El dios llegó tarde». Y los tres títulos nuevos en los que, dentro de la irónica mirada, se combina el tema de la metamorfosis diestramente empleado,

y una fantástica ambigüedad al usar el punto de vista de un gallo en «La noche»; o el ámbito rural que emite recuerdos remotos y legendarios en «Jinetes»; o potencia lo fantástico, lo mágico y las referencias metatextuales en «Antares». A todos ellos se suma un apartado nuevo con un único título, «Cabeza de cabra», un relato más largo que en cierta medida cierra esta época e inicia la siguiente, pues al mismo tiempo que recoge el tipo de personaje quinteriano ensoñador que había volcado en algunos de sus relatos más fundamentales de esta primera época, aquí se constituye en característico para ofrecer un paradigma ya completo para su siguiente libro, *El combate*. El título «Cabeza de cabra» hace referencia a ese monólogo creativo que el personaje va tejiendo y que en alguna ocasión el escritor venezolano consideró como descriptivo del trabajo del novelista: «Dentro de un enorme caldero, el novelista cuece su caldo. Sopa de cabeza de cabra. Una sopa imaginaria que será saboreada, ojalá que paladeada, por seres imaginarios. Pues, ¿acaso el lector no es un ser imaginario?»[22]. Esa sopa de cabeza de cabra de la que el sujeto narrativo se ha atiborrado hace media hora, cobra vida en un doble plano, el ficcional y el metaliterario, pues ese personaje que inicia su itinerario por un barrio marginal de la ciudad se convierte en un ser monologante, extremadamente característico, un ser que camina o cree caminar en pos del sacrificio, hacia una entrevista pirámide ritual, y aunque tiene gustos artísticos exclusivos, no deja de ser un individuo solitario que proyecta sus sueños deleitantes y desea prolongar sus fantasías en la realidad, como se manifiesta en las aventuras eróticas llevadas sistemáticamente a la realidad en su «día de caza». Personaje también que no se delinea sin ironía en la proyección metaficcional, como cuando piensa: «De la delincuencia a la satiriasis, mi pensamiento oscila como un péndulo. ¿Efectos colaterales de la sopa de cabeza de cabra?» (197).

En definitiva, en «Cabeza de cabra» ya observamos el paradigma que Quintero exhibirá en su colección posterior, personajes que sueñan y expresan el sueño que contemplan al asociar lo que ven y lo que piensan, el pasado y el presente, como sucede en este caso en un personaje pendiente de las pulsiones de su cuerpo, pero también de cuanto ve a su alrededor. Por eso es importante cada cosa que contempla, y sobre todo la figura del muchacho que se le acerca y del que imagina el mayor de los peligros. Es entonces, cuando por asociación se despliega su propio origen, con lo que se produce otra de las constantes de sus relatos, la del retroceso al pasado, la recuperación de una vida oscura de pobreza y violencia sobre la que exclamar su sobrevivencia: «Yo, el inmortal» (199) en un guiño en el que no es posible olvidar a Borges, hasta encauzar una nueva vida e irónicamente convertirse en «el hombre nuevo» (200). Pero lo que era, al parecer, un monólogo en la escritura, se convierte a

medida que avanza en un desarrollo del tema del doble: ese bandido adolescente que se aproxima con aparente violencia es emanación de su propio pasado juvenil, su propio doble, lo que lo llevará a un nuevo retroceso y a recordar el propio pasado, pero un pasado en que, en virtud de esa fantasía que los personajes de Quintero exhiben, nada es verdad ni mentira, tan sólo es una ficción que los seres creados tejen para elaborar la propia «sopa de cabeza de cabra». Agresor y víctima no son, así, personajes estables, las inversiones se producen en el seno mismo de la ficción sumiendo al lector en la incertidumbre y la ambigüedad: «Esta vez no fallé, le hice un tajo precioso» (203).

El combate, los relatos comunicantes

Sin duda los catorce títulos que comprende *El combate*[23] son los textos más característicos de un estilo consolidado en el que ya se percibe una definitiva personalidad narrativa. Este es un libro en que los relatos no están tan sólo reunidos, sino entrelazados como piezas poéticas para construir un todo, pues ahora se manifiesta la necesidad de presentar un universo propio que dice y expresa. Por eso los dos libros en que se divide *El combate* tienen en sí mismos una significación incluso numérica y de extensión, son siete los cuentos que se agrupan en cada una de las partes con una dimensión más reducida en la primera. Y cada parte tiene su intencionalidad, su propia poética y aún los propios personajes. Claro que también, siguiendo este planteamiento, los relatos se comunican en múltiples y recurrentes pasadizos, a través de otros personajes, actos y recurrencias.

El libro primero bajo el título de «Soledades» consta de relatos más breves en los que domina el monólogo en el que varios personajes, masculinos, como es normal en la narrativa de Quintero, expresan sus obsesiones laberínticas, en itinerarios alucinados y noches en blanco. Gregory Zambrano ha advertido que al leer estos relatos, le recuerdan «*Los sueños* de Akira Kurosawa, especialmente el «Sueño de los escaladores de la nieve», en que la respiración agitada de los personajes se refleja en la del espectador» y concreta títulos como «El combate», «Caza» o «Las furias», «donde se confunde la lectura con el ritmo agitado de la narración que, trasmutado al espectador-lector, nos deja la sensación de estar viviendo una especie de asfixia simultánea»[24], sensaciones que en efecto cubren estos ambientes ya sean inspirados por autores japoneses, especialmente venerados por el autor, o bien procedentes del sesgo existencialista occidental que siempre le marcó. El hecho es que esta atmósfera asfixiante es muy característica de esta primera parte, aunque invade también con gran normalidad la segunda, en la que la presencia de un elemento dialogante expande un tanto sus marcos. Por ello no resulta

extraño que el primer título, «Sobreviviendo», sea un retrato poético que identifica al sujeto de la escritura al configurar un narrador que dibuja su destino al emerger a ras de tierra, reptante, alucinado, atemorizado por su propia metamorfosis, lo que le hace emparejarse con animales próximos a la tierra, sapos y caracoles: «Me he arrastrado como un reptil sonámbulo, acumulando puestas de sol, arena en los ojos, retazos de miradas», para conceder en el párrafo siguiente acciones evanescentes («Sin embargo, he dibujado hermosos círculos de tiza en el centro de la noche», 5) que lo mantienen extático en la contemplación de su entorno natural. Un ser que no claudica, que se define por una búsqueda incesante, formado por un cuerpo adaptado para el movimiento y que en algún momento puede recordar al Altazor caído de Vicente Huidobro sobre todo cuando plantea al mismo tiempo su trayectoria y su visión del mundo con una implicación poética: «En otro tiempo me hablaron de criaturas aladas, ligeras como sombras, que barrían con sus plumas las suciedades del cielo. Y si ahora las nombro, conjurando sus presencias fugitivas, es porque la memoria, desde muy atrás, arrastra imágenes que, de alguna manera, se les parecen» (5), son imágenes que a duras penas le trazan en el presente una brújula orientadora. Así se inicia la construcción del sujeto de este libro, con el resultado de un ser, que nacido de las tinieblas, palpa su rostro en la oscuridad, que acepta su castigo y su no reconocimiento. El cuerpo es aquí metamorfoseado, es un feto que intenta su desarrollo al dar a luz otra condición en la que no se eluden las imágenes feístas y las transformaciones en otros seres: «Cambiados en aletas, mis brazos se mecen en silencio» (6), entre los cuales la cualidad de reptar resulta extremadamente relevante, enlazando así con el comienzo, hasta permanecer en un «cuerpo de escamas verde y ámbar» que plantea el gusto por la misma metamorfosis que campea en los textos anteriores y que ahora despliega con absoluta maestría al imbricarlo con mayor fuerza en las tramas mismas de estos cuentos.

Este primer cuento ya marca otra de las características de esta colección, la tendencia a evadir la anécdota. Por eso llegó a decir Domingo Miliani que

> Hoy la escritura de Ednodio está depurada de todo rastro anecdótico, en apariencia, porque tras la urdimbre de su discurso encabalgado entre la prosa poética y el mito hay una grieta de espacios e imágenes donde el sueño y la nostalgia abstraídos a la memoria remiten siempre al origen ancestral de la aldea perdida ente nieblas, reducto de la infancia. Esa nostalgia está escrita y reescrita muchas veces[25].

En efecto, idéntica tendencia se observa en el segundo relato, «El silencio», que también construye ese sujeto narrativo, y donde la

metamorforsis, «Con mirada de pez escrutaba las tinieblas del día» (7), sigue revistiendo a ese ser que, recostado en un árbol, e inmóvil, extrae del aire el jugo amargo de su único alimento con el que fortalece su cuerpo. Seguimos en el territorio de las esencias, «Ahí reposaba, aovillado, envuelto en mi propio calor, bogando hacia el territorio de los sueños» (7), con imágenes fragmentarias, trazas y chispas que, envolviendo a un cuerpo arcilloso e inaccesible a las voces exteriores, rememora sus dones con especial detenimiento. Su contextura de pez se explica porque los peces son los animales silenciosos por esencia y, basándose en esta imagen, hay un empeño de fundar un reino de lo natural en el que incluso los pensamientos estorban. Si el anterior cuento destaca por el dinamismo, este lo es de la metamorfosis de lo inmóvil, con una singular asimilación a la piedra, aunque existe la misma observación corporal en la que el sujeto reconoce su vulnerabilidad.

El párrafo final de este cuento es especialmente interesante ya que rompe la inmovilidad para asumir la necesaria recuperación de la voz, lo que propicia la plasmación de la memoria y por ello la escritura, y no sólo eso, la última imagen es la del guerrero que recupera la voz, «la misma que resonó en un campo de batalla», la que «susurraba en tus oídos frases de amor» (10), ello nos lleva de modo natural a un pasadizo que enlaza con el siguiente relato, «El combate», de tal modo que constituye con los dos anteriores un todo que apoya la imagen de un sujeto que prevalecerá en el resto del libro. Y es que la figura del guerrero es una de las imágenes que obsesionan al autor, quizá proveniente, no sólo de la literatura oriental, sino de la lectura de los poemas de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930)[26], y que en esta narrativa se presenta como sujeto que asume de forma ambigua cuanto de positivo y negativo tiene el transcurrir del hombre en el mundo, como su emblema, doloroso y sufriente, así en «El combate» ese sujeto avanza apesadumbrado dejando el rastro de sangre de su cuerpo herido, «Yo me había habituado a la derrota, mi destino estaba entretejido por la traición» (11), y tras haber librado un combate desigual, emprende con entereza el camino como un vía crucis que soporta gracias a su fuerza interior. La imagen del guerrero asume algunos de los tópicos heredados del pasado, como la preparación física y espiritual, casi ascética, para soportar un combate que tiene mucho de incógnito y demoníaco, al enfrentarse, al parecer, a un adolescente revestido de luz y hierro, de fuerza descomunal, cuya visión no está exenta de una masoquista culpabilidad: «Imagino que no le está permitido exhibir su auténtica naturaleza, menos aún su desnudez, quizá teme que yo pueda dañar su delicada piel. Es él quien se protege de mí. Soy el agresor» (17). De ese modo el tema del agresor y la víctima se invierte y se comparten culpabilidades, claro que el juego circular, tantas veces explotado con acierto en la narrativa del venezolano, hace que la imagen de la tina de agua salada

con que termina el relato, y que resulta recurrente en la primera parte del texto, nos desrealice los sucesos al insertar las posibilidades de lo onírico. ¿Se trata de un combate contra un dios poderoso e imaginario? O más bien, ¿tenemos el correlato del escritor como guerrero en pos de la ficción? Esta última idea parecerá cobrar cierta verosimilitud más adelante en su obra, pero nada nos asegura una cosa u otra.

Los cuatro cuentos que completan el apartado expresan momentos y acciones de ese sujeto, en forma directa o alegórica, y todos ellos tienen relación con el paradigma formado anteriormente. Es el guerrero también el que en «La caída» se entrega a la acción de rodar por un terraplén sin conocer el sentido de su gesto, aunque poco a poco se nos descubre al guerrero herido, hundido en la trinchera, ausente de su origen, buscando una salida y un sentido a su vida. Hundido en la zanja sólo elabora imágenes negativas de su cuerpo y de su oficio, bien que un impulso lo incita a la salvación: «Insomne, o satisfecho con mi ración de imágenes fugaces, las primeras luces marcarán la señal de mi partida» (26). Aunque al final prevalezca la inmovilidad. Tanto en «Orfeo» como en «En la taberna» nos presenta dos inicios en los que se cumple el homenaje a Ramos Sucre: «Yo había enflaquecido hasta un extremo alarmante» (29) y «Yo había perdido toda esperanza de saborear aquel líquido color ámbar» (35). En el primero un Orfeo esperpéntico cruza el umbral del infierno creyendo que su música enloquece a las mujeres y amansa a las fieras para sumirse en un mundo ilusorio que los demonios han camuflado en paraíso. La parodia del mito acecha a ese Orfeo despistado, dubitativo e interrogante que ha olvidado su objetivo para convencerse de que todo está en la mente, o en los sueños, para retornar a la intemperie y acogerse al calor del hogar. El humor, entonces, asoma tanto en este texto como en el siguiente, «En la taberna», en el que el jugador asume su vida miserable y su constante peregrinación observando a las gentes que lo rodean: «Aunque las gentes de estas tierras ignoran el destino que les aguarda, actúan como si no lo supieran, viven y beben aprisa, extraen hasta la última gota el zumo amargo de los días» (35). La anécdota de este relato, un extraño triángulo amoroso que termina de modo cruel, como la de «Caza», cuyo centro es la caza de la gitana, se internan en el ámbito de la ambigüedad de lo onírico, «Sin duda estoy dentro de mis predios, lo que sucede es que soy víctima de alguna alucinación» (43), aunque al final reconocemos uno de los procedimientos circulares más quinterianos al cerrarse el discurso con la amenaza al propio durmiente: «Escucho la risa de la gitana, oigo los ladridos que se acercan a mi puerta, la derribarán antes de que me despierte» (43).

Como se puede observar encontramos en todos los relatos de la primera parte de *El combate* unas pautas en común, siempre se trata de un sujeto que interroga, que duda, que se pregunta constantemente por

su situación y por sus actos, se trata de un solitario insomne, activo o inactivo, según los casos, pero siempre dentro de un ámbito onírico que le hace moverse por un mundo inestable en el que no encuentra la ayuda de los otros. Sin embargo, la conjunción de esos rasgos desaparece en la segunda parte, «Uniones», donde los personajes ya se presentan al menos en dualidades, como sucede en los cuatro primeros cuentos en los que de diversas formas, son variantes sobre un tema, y construyen esas relaciones, esas «uniones». «Laura y las colinas» presenta la misma funcionalidad que el primer cuento del libro, armoniza esa dualidad, tal como en el primer apartado se presentó al sujeto único. En él los dos personajes en sendas colinas se hacen señas y se atraen: «Así, reconociendo en el paisaje líneas, formas y colores entrevistos en las orillas de algún sueño, hombre y mujer acuden al llamado» (51), y se produce una unión de cuerpos en un paisaje de ensoñación. Lo detenido de la frase y lo pormenorizado de la descripción revierte en cada movimiento y cada deseo, que se describen con lujo de detalles en una mezcla de lo real y lo onírico, como impulsos que van marcando a esos sujetos dialogantes que rompen con el solipsismo del inicio: «Laura quisiera ignorar las leyes de la física: toma impulso y lanza su cuerpo hecho de soles, ámbar, limo y aceites vegetales en dirección al otro cuerpo» (51-52). La respuesta no se hace esperar, aunque la marca de muerte matiza el final. Al parecer el mismo personaje, ya que se apunta el mismo nombre, Laura, abre «Amanecer en la terraza», un relato que vuelve tomar la forma incierta e interrogativa en una relación amorosa que trasgrede el previo compromiso con Laura, en un desarrollo onírico que se detiene en los detalles del placer de la relación amorosa, y en el que realidad y mundo evocado se confunden: «¿O acaso la intensidad de mi pensamiento extrajo de mi memoria la esencia de un recuerdo y lo proyectó en el aire como un holograma perfecto? De cualquier manera, me aguardaste desnuda en la terraza. Pero eras una ilusión, el canto de ese hermoso animal que los antiguos llamaban quimera» (57-58), y en otro momento: «Si nunca has venido, puedes irte» (58). Las construcciones oníricas en este caso permanecen indelebles mediante pequeños nexos fantásticos que producen ambigüedades, como la marca de los dientes en la piel del sujeto narrativo. El mismo canto de amor traspasa también a «Rosa mística» con acentuadas imágenes eróticas, y oníricas percepciones del cuerpo, «En silencio contemplo tu imagen hecha de algas, arcilla quemada, detritus vegetales» (60), un paisaje fantasmal de restos nerudianos, en el que el vértigo le lleva a la plegaria de la letanía mariana, hasta recalar en la advocación de «Rosa mística» porque «Y tu luz inagotable, luciérnaga maldita, fue absorbida por los seres y las cosas que presenciaron tu paso. Y ahora ellos se vuelven hacia mí, me reconocen como a un cómplice que comparte su secreto» (61).

Ciertos elementos desacralizadores unen este título con «María», aunque aquí la elaboración es mayor, de tal manera que la anécdota se diluye en una serie de imprecaciones eróticas y blasfemas que se introducen en el ámbito mismo del oficio sagrado. Este acezante y agotador proceso amoroso es asimismo un itinerario tras una mujer imposible como se aprecia en la agónica imagen final en la que se proyecta la unión: «No olvidaré llevar la navaja de hoja curva para cortar tu aliento y así evitar que tu canto de sirena me adormezca» (67). Más irónico resulta «Laura y el arlequín», que expresa otro costado del amor a través de la misma figura de Laura al penetrar en una confluencia de sueños. El sujeto narrativo retorna a un pasado en que recupera lugares y sucesos de esa relación amorosa confundido con ese arlequín que fue en el comienzo, pero lo fundamental reside en que los recuerdos alcanzan tan alta calidad que no será posible saber qué nivel de credibilidad alcanzan ante un sujeto que se pregunta, que duda, que sabe que pisa un suelo inestable frente al aluvión de la memoria: «No lo sé. Se me ocurre de pronto que el episodio de la foto nunca sucedió. Sí, eso es. Se trata de un falso recuerdo, de una figura extraída del ambiente ominoso que flota esta noche en la Taberna del ahorcado» (75). Porque en el fondo este personaje alcanza el nivel explícito de un «minotauro herido tambaleándose en la arena» (76) sufriendo una situación agónica dentro del laberinto o, por trasposición, en los lugares cerrados como las habitaciones y las trincheras, definidores de una situación en la que siente su condicionamiento espacial. Claro que el cuento vuelve a tornar a su comienzo de forma sorprendente y es Laura la que padece el asalto de los sueños.

Tres cuentos en los que el número de páginas y el desarrollo narrativo es mayor cierran el libro y la segunda parte, es el caso de «Las furias» y de «Sombras en el agua» en los que el sujeto narrativo vuelve a presentar las mismas características, salvo que, si anteriormente desarrollaba imágenes acerca de un tú próximo, ahora el desarrollo será más explícito y ese sujeto recompone pasado y presente de varios personajes con los que arma todo un despliegue personal. En un procedimiento que también era característico de Onetti, siempre veremos a los personajes a través de la conciencia de otro, en este caso a través del sujeto narrativo, y ello es perceptible en este relato, «Las furias». Los varios apartados permiten ir marcando la presencia y el proceso con que son vistas esas mujeres, Ada, Carla e Irene, en un juego de pasado presente en el que interfieren otros recuerdos y otra relación. La excursión a la laguna y la ofrenda ritual se nos presentan con gran ambigüedad, todo es posible y nada es creíble tras un punto de vista narrativo en extremo sospechoso y cuya fragilidad narrativa reconoce, «Imagino seres de difícil aceptación, quizá inexistentes» (88), por lo que recompone las situaciones con gran facilidad; y en otro momento: «No debería preocuparme

por lo que ahora acontece, pues cada instante niega el anterior, y la ilusión de continuidad es lo que llamamos tiempo» (92) en una creación de imágenes mentales que se aglutinan por medio de asociaciones al invadir también el espacio que aparece tras la muerte desembocando en un estremecedor final. Con el mismo espacio está relacionado «Sombras en el agua» pues el procedimiento es idéntico, al recomponer unas vidas tras el inquieto recuerdo de una frase, «¿Con qué derecho me incluyes en tus aventuras fluviales?» (97), y tras la cual esas sombras hablan haciendo visibles los sueños, que como se explicita, no se mezclan en el agua, pero involucran a otros, construyen sus vidas y las de los otros, sin ninguna constancia de lo que sea su verdadera vida. Estamos ante un relato que reconstruye una especie de vuelta a los «pasos perdidos» de los orígenes en la selva amazónica, en cuyo seno la reflexión metaficcional se impone como duda: «¿Qué estoy diciendo? Empiezo a delirar. Falsifico mis propios recuerdos» (102). Sueños dentro de los sueños, una incertidumbre que agobia al que lo sufre hasta llegar a descubrir que lo acontecido ha sido un proceso mental que pudiera definirse como «Sombras en el agua» (115). Todo ha sido digerido en relato mediante un lenguaje absorbente que va modelando a los personajes y a través del cual entrevemos un universo onírico recompuesto, aunque por su propia naturaleza, no dominado por su voluntad.

«Carta de relación», con el que termina el libro, es el único texto que adopta una forma distinta, ya no es la conciencia onírica la que encauza el relato sino el texto escrito, la carta que se constituye en un vínculo de comunicación primaria mediante el que se concitan personajes y sucesos. La historia de la «muñeca de París» resultará ser el centro de la misiva y ella sirve de pivote para tratar otros aspectos metaficcionales, al aludir a la propia capacidad de escritura: «Desconozco las reglas de composición, el ritmo apropiado y demás trucos del oficio. Vacilo al escoger las palabras, e incluso mi vocabulario es limitado» (119); sucesos laterales que incluyen a otros personajes, los amigos de antaño; o las vivencias del propio presente que forman la trama activa de la ficción, y cuya habilidad observadora el propio sujeto narrativo reconoce como eje y origen de lo contado:

> me sumerjo en la práctica de mi vicio más acendrado: el voyerismo. Pero no me limito a observar rostros bellos o espiar la apertura de una falda, el abismo de un escote o el contorno de unos hombros desnudos. Soy un mirón omnívoro e imaginativo. Invento relaciones entre los asistentes, creo dramas con su secuela de rupturas, celos, reencuentros, fidelidades y traiciones. Los personajes actúan siguiendo las pautas de un guion que escribo y reescribo constantemente, y yo desde mi mirador muevo los hilos como si este

> escenario delimitado por paredes de cristal fuese de verdad mi teatro de marionetas (123).

Atento a cuanto sucede en el presente, ese sujeto que escribe, imagina y recompone, recupera el pasado y lo trasmite desde su punto de vista, sin evitar volver a contar a su amigo aventuras ya conocidas. Y en esos vasos comunicantes que estas historias mantienen, la alusión significativa a ese compañero de aventuras, Andrés, que desaparece en una aventura amazónica («La sobrina de Drácula lo embarcó en una famosa expedición amazónica, y el pobre tipo fue a dar con sus huesos en un tepuy», 129), cuyo recuerdo emana del relato titulado «Las furias», y cuya referencia enlaza con igual frustración del ideal femenino soñado. Con lo que se ofrece una modulación más en ese diálogo que conllevan los cantos amorosos de «Laura y las colinas» y «Amanecer en la terraza». Se puede decir que el círculo se cierra con una variedad de perspectivas de esas «Uniones» que el apartado propone, y que como en el caso anterior, el esfuerzo ficcional quinteriano tiene aquí mucho de ejercicio narrativo personalísimo.

Del cuento a la novela

Estos rasgos y este mundo singular puede definirse aprovechando las palabras de Julio Miranda cuando habla de una «Narrativa de ecos, de reflejos, de circularidades múltiples», una narrativa que se esfuerza en las reiteraciones y que en ella construye su singularidad, hasta conformar «un sistema de palabras clave, de imágenes, de metáforas que vuelven una y otra vez, tomadas de la naturaleza e insertadas en un discurso suntuosamente sensual, que pone en juego los cinco sentidos»[27]. En efecto, estas características han ido acentuándose en su narrativa en busca de una mayor y más necesaria complicidad con el lector.

Era lógico que sus cuentos fueran absorbiendo una mayor expansión como lo prueba *El corazón ajeno* (2000)[28], cuyos seis títulos incluyen una variedad de posibilidades, desde el monólogo infantil de «El sur»; pasando por la reescritura de «El otro tigre» que paródicamente reconstruye un episodio de *María* (1867) de Jorge Isaacs, aportando un costado de estremecedor onirismo; a recuperaciones de la infancia como el que responde al título de la colección. Relato largo y con mayor desarrollo novelesco, entronca con las últimas entregas de *El combate*, aunque aquí recupera el espacio de los comienzos a través de las varias desapariciones familiares, muy en especial de la prima Águeda. Dos elementos mantienen el relato tal y como declara el sujeto narrativo: «La memoria, que sostiene –a la manera de un espejo retrovisor– ese parapeto llamado realidad; y el deseo, que es la causa primera y principal del

movimiento» (104), y sosteniéndolo un personaje que necesita el diálogo y lo crea, y que reconoce su fracaso metaficcional en el intento de contar: «un relato es algo más que una sucesión de frases azarosas, tal vez coherentes, referidas a un tema escogido de un menú más bien limitado. Un relato es una carrera contra el tiempo, donde cuenta, por encima de cualquier artificio o malabarismo de salón, la velocidad» (109). Se percibe que en esta recuperación del paisaje de la infancia el texto se depura de onirismos a medida que avanza y va ganando en fluidez. Un imperceptible espacio separa lo real y lo inventado como lo expresa la misma voz narrativa: «la historieta que me vengo inventando –esta de la niebla o la del diálogo virtual con un mocoso danés, o cualquier otra– podría no ser más que un sucedáneo para paliar el insomnio, acaso un juego de sombras chinescas capaz de convocar el sueño» (109). Recurrencias metaficcionales que inciden y modifican reflexivamente la ficción: «un relato, cuando se propone como tal, va siempre acompañado –al igual que el pájaro y su sombra– de una segunda intención. Las más de las veces desconocida para el autor» (110), por lo que no extraña que la ficción lo invada todo en una mezcla imposible, fabricando imágenes que rozan el onirismo y el fluir de conciencia, en lo que reconoce como «alocadas fantasías» (115). La historia incierta del amor de Águeda, muerta o viva en su imaginación, le llevará al fin no sólo a recuperar esos amores anteriores sino a aclarar los temores de su adolescencia en el haz de la historia contada.

Como se puede observar, la narrativa de Ednodio Quintero continúa en expansión y otros títulos han ido acumulándose en la búsqueda del texto más largo, hasta que la novela se ha ido imponiendo como una necesidad. La novela larga *La danza del jaguar* de 1991 es la obra que responde a esas ambiciones, por la multiplicidad de escenarios y peripecias, una novela que puede situarse entre las mejores de las últimas décadas en la narrativa venezolana. Pero también la novela corta como *La bailarina de Kachgar* y *El cielo de Ixtab* de tema amoroso[29]. *El rey de las ratas* se presentaría como una novela de tamaño medio próxima a la novela corta, y al decir de Miranda nos «instala en una sociedad de roedores con historia, genealogía monárquica, límites geográficos, enemigos y exploradores que cuentan a su regreso las increíbles costumbres de los humanos» y añade refiriéndose al desarrollo de la anécdota: «Su no tan viejo ex rey, voluntariamente exiliado en su refugio montañoso, o quizás el pintor que lo visita, inventa o recuerda su vida en el trono, tras agotar todas las posibilidades de la existencia»[30]. Es evidente que en el presente, el escritor venezolano está más volcado y obsesionado por los textos largos que con los cortos, que parece sentirse más cómodo en la narrativa de mayor dimensión y con ello están relacionadas sus

frecuentes reflexiones en sus dos libros de ensayos, *Visiones de un narrador* y *De narrativa y narradores*. Quizá, como el propio autor confiesa, el tema de la novela es la existencia y el novelista «no trabaja con certezas, más bien se mueve en el campo de la incertidumbre» y para mejor expresividad, el amplio ámbito de la escritura que proporciona la novela le es cada vez más necesario, pues trae aparejado «un vasto espectro de referencias que colaboren en la indagación de la condición humana»[31]. De ello es prueba su última novela, *Mariana y los comanches* de 2004, una propuesta de escritura y un proyecto de acusada perfección que responde a una personal inquietud: la de la pasión de escribir en la confluencia misma de los abismos de lo ficcional, allí donde la verosimilitud parece quebrarse sin romperse, en este caso a través de tres personajes que se entrelazan en una trama de aparente simplicidad, pero en cuyo decurso se da muestras de otra índole, el abordamiento de problemas de escritura que responden a una poética consumada, la de la relación entre lectura, escritura y ficcionalidad. Ednodio Quintero trabaja siempre, y también aquí, en el borde de lo real trazando la propuesta más difícil, jugar con el límite de las posibilidades entre lo real y lo ficticio. Sus personajes, de estirpe universal, padecen la soledad, el amor y el desamor, y se encadenan a paisajes que los someten pero que no los limitan y sobre todo caminan entre los referentes metaliterarios que la lectura proporciona, y frente a los cuales creación y destrucción surgen como próximas posibilidades en este juego intrincado de la ficción. En esta lid «el escritor es un comanche» es decir, un guerrero, un cazador frustrado, un asediador de sus personajes, que una vez creados se le escapan, porque resultan ingobernables, recordemos que no es otra la propuesta que nos hace en los relatos de *El combate*. Construye así una novela que necesita a un lector atento a sus sugerencias y sus guiños, a su erotismo en libertad, a su juego metaliterario y a sus voces interiores.

Si Julio Miranda destaca como personaje característico de la nueva narrativa venezolana a «ese desgraciado que sufre, a la vez, de un pertinaz insomnio y de multiformes pesadillas», y presenta como ejemplo un título del autor que nos ocupa, como «autor soñante», en el que se plantean escisiones «entre el yo que sueña y el yo que vive sabiéndose soñado», hasta conformar un «mundo a la medida del soñador»[32]; ese sería el personaje más emblemático de la narrativa de Quintero, pero con una buscada complejidad que va creando un entramado y que al mismo tiempo le lleva a apoderarse progresivamente de otras adherencias que acaban replegándose en la escritura y en el gesto único de narrar.

Notas

1 Estos puntos de vista están desarrollados en Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil, 1984, pp. 30-177; y más recientemente, en perspectivas más actualizadas, en Karl Kohut (Ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Madrid – Frankfurt / Main, Iberoamericana-Vervuert, 1999.

2 Julio Miranda (comp.), *El gesto de narrar. Antología de nuevo cuento venezolano*, Caracas, Monte Ávila Eds. 1998, p. 22. En la «Introducción» pp. 7-44, el compilador analiza los rasgos de esta narrativa, entre ellos el predominio de la práctica del cuento breve, el uso del onirismo y la violencia con el desarrollo de lo policial.

3 «Ednodio Quintero resumiría por sí solo la evolución de gran parte de la nueva narrativa, desde los minicuentos publicados en *El Nacional* en 1970, recogidos con muchos otros en *La muerte viaja a caballo* (1974), aumentando la cantidad de páginas de cada texto en sus posteriores libros de relatos y culminando con obras tan espléndidas como la novela corta *La bailarina de Kachgar* (1991) y la novela *La danza del jaguar* (1991)», *ibid.,* p. 24.

4 Ednodio Quintero, «Kaïkousé –hacia un *ars narrativa*–» texto que antecede a *El combate* (1995). Incluido en Ednodio Quintero, *Visiones de un narrador*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1997, donde forma parte de «Fragmentos de una autobiografía», p. 43.

5 *Ibid.,* p. 45.

6 Véase Ednodio Quintero, «Kenzaburo Oé: tras las huellas de Dostoievski» en su libro *De narrativa y narradores*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1997, pp. 86-101.

7 Ednodio Quintero, «Al margen de la novela» en *Visiones de un narrador*, *op. cit.,* p. 15; una larga cita de este texto inicia también la introducción a *De narrativa y narradores*, *op. cit.,* p. 9.

8 Ednodio Quintero, «(Poé)ticas del cuento» en *De narrativa y narradores*, *op. cit.*, p. 52.

9 *Ibid.,* p. 56.

10 Horacio Quiroga, «Decálogo del perfecto cuentista» en *Cuentos*, sel. y pról. de Emir Rodríguez Monegal, cronología de Alberto F. Oreggioni, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 307-308.

11 Ednodio Quintero, «(Poé)ticas del cuento» en *De narrativa y narradores*, *op. cit.*, p. 56.

12 José Balza, «El cuento: Lince y topo: Teoría y práctica del cuento» en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (Comps), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pp. 475-482.

13 Citado por Julio Miranda en «El paraíso perdido» introducción a *Cabeza de cabra y otros relatos*, Caracas, Monte Ávila Eds., 1993, p. 7. Citaremos de aquí en adelante los cuentos por esta edición entre paréntesis en el texto.

14 Ednodio Quintero, «(Poé)ticas del cuento» en *De narrativa y narradores*, *op. cit.*, p. 57.

15 Julio Miranda, «El paraíso perdido» *op. cit.,* p. 8.

16 *Ibid.,* pp. 10-11.

17 «El hermano siamés» obtuvo el xxx premio del Concurso Anual de Cuentos de *El Nacional* en 1975. Véase vv. aa.: *Narradores de* El Nacional, prólogo Domingo Miliani, edición de Antonio Bastardo, Caracas, Monte Ávila Eds., 1993. «El hermano siamés» está incluido en las pp. 355-360 y presenta una versión previa a la que aparece en *Cabeza de cabra y otros relatos*.

18 Julio Miranda (comp.), *El gesto de narrar*, *op. cit.,* p. 38

[19] José BALZA, *Órdenes. Ejercicios narrativos 1962-1969*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pp. 23-24.

[20] Véase José BALZA, *El cuento venezolano. Antología*, Caracas, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1996, pp. 469-473. La primera edición de esta antología es de 1985. En ella el texto de «La puerta» sigue la versión primera de *La muerte viaja a caballo*, por tanto, una versión no corregida como la incluida en *Cabeza de cabra y otros relatos*.

[21] Julio MIRANDA en *Cabeza de cabra y otros relatos*, *op. cit.,* p. 11.

[22] Ednodio QUINTERO, «Al margen de la novela» en *Visiones de un narrador*, *op. cit.,* p. 17

[23] Citaremos por la edición venezolana, Ednodio QUINTERO, *El combate*, Caracas, Monte Ávila, 1999, entre paréntesis en el texto.

[24] Zambrano también señala la proximidad de algunos gestos a los poemas de Ramos Sucre que vendrían a imbricarse con esta preferencia suya. Véase Gregory ZAMBRANO: «El combate de Ednodio Quintero. Una poética del vértigo» en www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N115/libros.htm

[25] Domingo MILIANI, «Para combatir entre nieblas con Ednodio Quintero» en www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N85/contenido06.htm

[26] Una de las obsesiones estilísticas de Ramos Sucre es la constante inserción de la primera persona narrativa, un «yo» que inicia en muchos casos sus poemas. Véase José Antonio RAMOS SUCRE, *Obra Completa*, prólogo de José Ramón Medina, cronología Sonia García, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

[27] Julio MIRANDA (comp.), *El gesto de narrar*, *op. cit.*, pp. 57-58.

[28] Ednodio QUINTERO, *El corazón ajeno*, Caracas, Ed. Grijalbo de Venezuela, 2000. Citaremos por esta edición entre paréntesis en el texto.

[29] Dice Rafael ARRÁIZ LUCCA que «En ambos textos se hace evidente lo que podríamos llamar un narrador notable. Una tras otra van solapándose sin estorbarse todo tipo de tramas laterales que apuntalan el curso de la historia central» («Ednodio Quintero: la cascada que no cesa» en http://www.el-universal.com/1996/10/27/M27EU.shtml)

[30] Julio MIRANDA (comp.), *El gesto de narrar*, *op. cit.*, p. 61. Un trabajo acerca de la novela puede verse en Julio ORTEGA, «Ednodio Quintero y el arte de volver a contar» http://sololiteratura.com/ednodioquintero.htm

[31] Ednodio Quintero, «Al margen de la novela» en *Visiones de un narrador*, *op. cit.,* p. 17.

[32] Julio MIRANDA (comp.), *El gesto de narrar*, *op. cit.*, pp. 32 y 38. Miranda se refiere en este caso a «El hermano siamés».

La escritura de Silda Cordoliani en el crisol de la obsidiana*

Leer estos relatos por el orden que su autora les ha impuesto, que es también el cronológico de su aparición, nos corrobora la continuidad de una línea de ficción a la que Silda Cordoliani se ha mantenido fiel, y que es en esencia la búsqueda y consecución de una escritura y un mundo personales erigidos con un oficio de exigencia. Estos cuentos, que abarcan su obra hasta el presente, destacan por su rigor compositivo, por su verdad ficcionalizada, por establecer un mundo focalizado desde una mirada de mujer atenta y, al mismo tiempo, en evolutiva precisión. Pero en realidad no es sólo eso, sino que estos textos que se abren a los lectores proceden de la voluntad de un ser humano que escribe, y más, de una escritora que plantea y ordena el mundo al que invita a introducirse a todos los que lo reciben atrapándolos con sutileza. Gran acierto por eso es que se permita disfrutar al lector reuniendo estos títulos que arrancan con los publicados en 1993 con su primera entrega, *Babilonia*, para ir a concluir con varios textos inéditos, que diseñan el espacio narrativo de 25 años de un oficio consecuente de escritora.

En los textos de *Babilonia* la mirada es sorprendente y decidida, segura de su objetivo, la autora los definió en su día como «cuentos de mujeres» en una entrevista de 2002 con Nieves María Concepción Lorenzo, porque «se halla siempre en juego una sensibilidad absolutamente femenina a la que los hombres les resulta difícil acceder»[1]. Y en otro lugar, varios años después, llegó a ampliar esta idea:

> Sospecho también que el erotismo presente en algunos de mis cuentos tiene que ver con esa conciencia obsesiva de mi feminidad, explícita fundamentalmente en las características del cuerpo que me acompaña. Esto, además de que el proceso de la escritura constituye para mí una suerte de acto erótico donde el placer supera con creces cualquier otra emoción[2].

* «La escritura de Silda Cordoliani en el crisol de la obsidiana» fue prólogo a Silda Cordoliani, *Verdades, mentiras y silencios. Cuentos reunidos*. Prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo (pp. 3-23), Caracas, El Estilete, 2018.

Es visible que en ellos el erotismo nace de los sujetos femeninos de manera natural, puesto que sus cuentos se construyen, rompiendo el silencio, con confidencias y quejas abiertas o soterradas que las mujeres exteriorizan, y en las que los lectores pueden advertir el inquietante desequilibrio de lo desconocido volcado en ese aparente erotismo exacerbado. Son en verdad realidades de ficción en las que importan mucho las emociones como ámbito característico de sus personajes femeninos. Veremos que esta cualidad se mantiene en sus textos subsiguientes, aunque la situación de las figuras de mujer, tal y como aparecen en *Babilonia*, se sobrepasa a medida que la escritora ejercita su pluma en entregas más recientes. En adelante ya no serán sólo relatos cuyo centro es la mujer aislada o mínimamente acompañada, sino que se amplía el espectro al grupo o la sociedad en su conjunto en el que deberá entrar también la mirada masculina, claro que sin olvidar cuanto repercute en el mundo otro de las mujeres.

En definitiva, sus cuentos gravitan en torno a las mujeres y su mundo, las sitúa, las indaga, las analiza, penetra en su psicología y en su vivir. Así se perciben en el breve motivo titulado «Paraje», el texto inicial de esta compilación que funcionó en la primera edición de *Babilonia* como el epígrafe o clave del libro, y que ahora, perdido tal sentido, aparece como necesaria postura, o más abarcadora señal, porque en él se afianza lo que va a ser la sustancia de los relatos que vienen a continuación, la apertura a ese otro dialogante que es también una mujer situada en un escenario marino: «Anoche, sentadas sobre la gran piedra desnuda, dos mujeres conversábamos con los ojos perdidos en la líquida inmensidad». Cualquier conversación supone ponerse frente a frente, implica reconocer y reconocerse, buscar en el otro y también respecto a los otros, por eso estos relatos, que son a la vez rigurosos ejercicios narrativos en los que se perfecciona el aspecto formal, van a ir desgranando diferentes momentos y actitudes de las figuras de mujer que presentan sus vidas o toman decisiones coaccionadas siempre por un mundo que las somete y hasta aniquila en su personalidad. Y es que la literatura tan sólo recientemente se ha convertido en cosa de mujeres y por fin ya no resulta necesario ocultarse ni justificarse como escritora. Si seguimos el itinerario de esos cuentos en este breve, pero denso primer libro, el relato inicial es «Sur», en el que, mediante secuencias de acertada dispersión temporal, se relata la historia de la huida de una mujer joven, seguida de una lúcida toma de conciencia del estar en el mundo en forma de manifestaciones de dolor y de miedo. De algún modo la figura femenina, que a pesar de todo mantiene una frágil fortaleza, corrobora que ir «más al sur» significa tomar las riendas de su cuerpo y de su espíritu y conseguir la salvación. No es casual que recale en una ciudad fronteriza. Es sabida la fascinante atracción de las fronteras para quienes quieren emprender un giro en

sus vidas. El mundo masculino que apenas asoma de forma directa, sin embargo se trasluce como amenaza mediante esa interiorización percibida en forma de violencia, de ambición, de sordidez y de engaño, que terminan por producir el desamparo, el miedo intenso, la repugnancia.

Una cualidad de su estilo es la de postergar la clave que da sentido, por eso sus cuentos a menudo no se cohesionan en el comienzo y en el final, sino en esa parte media que constituye la trabazón más ajustada, ello sucede en varios títulos en los que el personaje central es la mujer vieja en los últimos años de su vida. En «Epitafio» aparece la esposa que cuida al marido enfermo durante muchos años y que, en el momento de la muerte, ya al fin viuda, cambia sus hábitos de vida y se libera de los gestos cotidianos vinculados al enfermo. Es entonces cuando palpando la piel fría recorre el cuerpo sin vida recordando los actos de amor, sin olvidar los reproches por los años trascurridos: «¿Qué me hizo tan sumisa como para acatar sin réplicas la pobreza a la que me condenaste?». Las mujeres de Cordoliani en *Babilonia* se enfrentan a los hombres por su infidelidad y su egoísmo. Es como si el acto de la muerte del opresor las dotara de repente del poder de adquirir la propia personalidad. Ello sucede también en «La última ventana», la primera de esas ventanas que luego aparecerán en cuentos posteriores, pero que ahora es la impactante ventana horizontal que forma parte del féretro, sobre la que desfilan los rostros familiares. Así en el omnisciente monólogo emerge la vida pasada y los consiguientes reproches a cuantos la rodean, sobre todo a ese marido incomprensivo e infiel, o a la hija, de la que puede interpretar sus sentimientos henchidos de confusión y de agresividad. En este sorprendente relato la muerta medita y desgrana su vida, y también la de su hija que ha roto «con nuestro apacible y seguro pasado de mantuanos pueblerinos», o la de la fiel Inocencia, la cocinera, la única que expresa dolor y que se plantea como su inversa posibilidad. Esa ventana fronteriza de la muerte comunica con el presente y el pasado, pero a la vez señala la conclusión de la vida al dar por hecha la ruptura de cualquier nexo con lo vivido y con proyección de futuro.

En una certera apreciación, Lucía Guerra señaló acerca de los relatos de esta compilación que en ellos se «explicita el punto de partida en los diseños creados por la imaginación masculina, mitología y estudios de la psique», pero desde el comienzo, lo específico en ellos, nos dice, es que se insiste en la importancia del diálogo con otra mujer mediante el cual se sobrepasan los esquemas patriarcales[3]. Esta misma investigadora de los estudios de género puso en guardia acerca de cómo estos cuentos de Cordoliani, dentro del feminismo, se sitúan en la lateralidad y también en el abismo crítico que hacen evidenciar la necesidad de la subversión de esas leyes. Y en efecto, además de los intencionados

contenidos de cada relato, las mujeres que aparecen se nos aproximan con el lastre de su maternidad y su dependencia, y sobre ellas, en virtud de un lenguaje que Silda Cordoliani ha labrado como se extrae la forma de la piedra para arrancar la máxima expresividad que puede conllevar cada término. Consciente de la precariedad de la palabra el ajuste debe ser férreo y cualquier sugerencia tiene que ser presentada después de un esfuerzo de acomodo. Porque las distintas edades de las mujeres presentan sensibilidades dispares, mujeres en su madurez o al final de sus vidas, algunas niñas, pocas, como en «Soledad», donde el ser desvalido se constituye en víctima del rencor en un delicado e implacable final. En este cuento la dinámica disposición de cada momento tiene que ver mucho, como en otros de sus textos, con esa preferencia de la autora por el cine, en los que los varios puntos de vista nos completan la percepción de un mundo violento en el que el machismo se impone. Los niños aparecen también en «La pasión de Dani» en el manejo de un triángulo amoroso en el que ellos vuelven a ser víctimas en un cotidiano y escalofriante final.

Pero realmente los conflictos son más visibles e severos en esas mujeres maduras que repasan sus vidas en las que los padecimientos sobrenadan entre humillantes triángulos amorosos que aceptan o reprochan. «Despedida pospuesta» puede ser un ejemplo desplazado desde la mirada de la hija que contempla la ruptura de 35 años de matrimonio, y que sin embargo mantiene en sus rasgos y gustos la línea familiar. Angustia y desapego coexisten al mismo tiempo: «me empeño en comprender que el mundo de esta mujer, el que siempre pensé me daría las claves de mi propia libertad, no es asunto mío. Evito la imagen oscura y verdadera de mi madre, si es que existe, si es que yo no me he inventado una esfinge». Triángulos amorosos se perciben también en las mujeres jóvenes como sucede en «Nostalgia de amargas strawberries», en el que se ficcionaliza una vida aprovechando el insistente voyerismo de la narradora. También se produce la consciente ficcionalización en «Número equivocado», donde se llega a decir «Me deslizo y regodeo en ese mundo tuyo todo ficción, todo invento», para añadir: «Pero yo también puedo hacer literatura, dedicar todos los instantes de mi día a inventarte como en un cuento continuo». Tal vez la culminación de esos triángulos como cimiento y provocación pueda observarse mejor en «Tiempo de ratas frías», donde el amor obsesivo lleva a amar a las amantes de la pareja, «Me vestía y actuaba para ellas» siempre «intentando descubrir qué lo había guiado a amarlas», ya que «poseída por una lógica aplastante, aceptaba que aquellos seres eran dignos de su amor porque habían logrado conseguir el mío». Esa vida se convierte en un incesante acoso de esas mujeres que lograron el amor de él. Es entonces cuando el homicidio se produce como una liberación. Desvaríos, enajenamientos o magias también son y

han sido realidades de las mujeres. Así ellas entrañan la excepción o la brujería en «Amanecer» y «Eurídice liberada», pero también hay mujeres que se condicionan y que se ligan a la maternidad como en «Iluminada» donde en el viaje iniciático al mundo antiguo y al conocimiento de sí misma le hace confesar al personaje femenino que «El sexo me convertía en una diosa pagana», por lo que la diosa corresponde: «Conócete a ti misma, yo te ayudaré». Y el texto marcado temporalmente de «Livia», donde, en el transcurso de mes y medio, escanciado con las anotaciones de un diario, que el compañero trascribe, desgrana unos sentimientos que van desde la incomprensión y el rechazo a la angustia, culminando en la esperada maternidad que finalmente será excluyente de la relación.

El relato más antologado es el que da título al libro, tal vez porque combina varios rasgos de la personalidad de Silda Cordoliani: la impactante historia, la construcción rigurosa, la presentación de personajes femeninos en los momentos límites del transcurso de sus vidas. «Babilonia» se centra en la despedida de la niñez acompañado de un ritual que inserta ese momento en la vida comunitaria: «Ya eres mujer, ahora te debes a Ishtar». La minuciosa elaboración del atuendo tan ligado al mundo femenino que constituye a la vez adorno y condicionante sumisión, la fiesta y la danza, la temporalidad bien conseguida en esas noches y días para iniciarse en las «delicias del placer» que la diosa propicia; se consigue así un resultado contradictorio para el lector: la serenidad con la que todo se describe frente a un proceso que constituye en realidad un horrendo y abusivo ritual, pero que transcurre con una impávida naturalidad. En él se muestra también la diferencia y separación entre el mundo de los hombres y el de las mujeres. El mundo patriarcal que anula la voluntad y el juicio de la postulante lo recubre todo; su sumisión, la manipulación por parte del sector dominante masculino al reducir a las muchachas a objetos sexuales, tanto, que ellas aceptan con voluntariedad esos actos de subordinación social que las colocan en la edad adulta: «estaba asustada pero feliz», palabras que manifiestan una especie de síndrome expreso y destructivo que las hace vagar por el mundo. Y la diosa justifica y hace viable tal ritual: «Ella recompensó sus destrezas y pasión convirtiéndome esa noche en la más sabia amante de todas sus siervas». La mujer será desde ahora un instrumento, nunca será dueña de su cuerpo, y justamente es ese ritual social el que pone en circulación la sumisión y el dominio de la mitad de esos seres de «Babilonia». Incrementa aún este sentimiento de rechazo e impotencia ese final, en el que llegamos a saber que hay un relato dentro del relato, que esta es la historia que una madre que sufrió el mismo proceso que cuenta a su hija: «Lleva tu cuerpo hasta el templo y entrégalo al extranjero; pero te ruego, deja tu corazón conmigo. Ponlo aquí, entre mis manos, que yo lo sabré resguardar como no supe hacerlo con el mío».

Es posible afirmar, como ha dicho Lucía Guerra que «Babilonia» es el cuento paradigmático de todo el volumen, y tal vez porque muestra bien el procedimiento productivo de su autora, en este caso apropiándose de un hecho histórico, la ofrenda de las jóvenes en el Templo de Militia combinado con la mitificación que supone la inserción activa de tres figuras femeninas, la diosa Isthar, la madre y la sacerdotisa, de las que emana un aprendizaje propio de las mujeres y que se fundamenta en el cuerpo como la única sabiduría, pues «En Babilonia, toda la experiencia de la niñez se plantea como vivencias con otras mujeres», mujeres en las que predomina la transmisión oral de la madre que queda fuera del ámbito de los hombres como únicos sujetos de la Historia[4].

La mujer por la ventana (1999), su segunda compilación, acentúa la gestualidad y la contemplación en una persistencia de lo corporal, por eso los estereotipos femeninos son marcados desde el comienzo en el relato que abre el libro, «La mujer que llora». Consciente del hallazgo que supone el cuento, la propia autora ha llegado a decir: «Aquí, antes que la historia, me ocupó la idea de contar algo con el tiempo detenido, un relato donde el transcurrir se diera sólo en la propuesta del narrador y las múltiples posibilidades que brinda a la imaginación una imagen detenida en el espacio ante quien la observa»[5]. Desde otra perspectiva puede observarse un paralelismo con el poema de Víctor Valera Mora «Oficio puro», pero lo que en este es mirada externa de la mujer desde un punto de vista masculino, en el texto de Silda Cordoliani se construye con una imagen que es constantemente sobrepuesta, perfilada y mejorada, elaborando una ficción que se armoniza con el mundo imaginado de la mujer, su apariencia física, sus gestos, esos estereotipos que pueden pensarse desde una perspectiva masculina y que la autora dosifica para rectificar: una respuesta a los males amorosos, el rechazo del novio o el amante, o una depresión que se analiza en varias posibilidades hasta adivinar el suicidio. Como es casi habitual desde el primer libro, el sujeto narrativo es una voz femenina que contradice al interlocutor masculino intentando colocar los sentimientos de mujer en la normalidad de la vida, y no en la incomprensión con que el mundo masculino los ha interpretado. No es banal que pregunte si se suicidó él cuando su mujer se divorció y se fue con otro. Porque ese interlocutor es un hombre y debe hacerse a la idea de que lo que pasa por esa cabeza de mujer se produce también en otros seres humanos prescindiendo del género. El punto de vista es utilizado para contradecir tópicos regidos desde esa dirección, que es patriarcal y masculina, y que banaliza el mundo de las mujeres como poco estables o difíciles de comprender, o simplemente caprichosas. Por eso insta a su interlocutor a que haga un esfuerzo: «La mujer se está enfrentando a una realidad, la suya propia, que se cree incapaz de soportar», y «ella es puro dolor», es entonces, ya

en el tramo final, cuando carga de contenido ese dolor que está representado en los somníferos que acaba ingiriendo. De hecho, las imágenes que cierran, intensamente líricas, enumeran las pérdidas de su vida y la imposibilidad de recomponer el pasado. Parecido análisis realizó en su momento María Victoria Gómez Medina: «La voz narrativa, irónicamente, enfrenta la visión que el hombre tiene de la mujer» apoyándose en la linealidad de ese carácter que es también y al mismo tiempo, «excentricidad, sensiblería, frivolidad», tópicos que se van destruyendo en el relato. Y así, a través «del mordaz discurso del narrador, la protagonista va revelándose como un ser complejo, fragmentado, pero con identidad propia». Esa mujer ha intentado desarrollar su vida, se ha propuesto ser autónoma y «ha sacrificado todo lo que podía significar el espacio doméstico a la consecución de un verdadero espacio propio», ello la lleva al desamparo, la desesperación y el suicidio[6].

La idea que se esgrime en este primer relato del libro es reforzada en el tramo final de la compilación. «La mujer y la ventana» es el cierre que retoma la idea del relato inicial. Recordemos cuánto de simbolismo tiene la ventana en relación con el mundo de las mujeres. La ventana ha constituido en el pasado, en el ámbito clausurado femenino, la única posibilidad de contacto con el mundo, no es gratuito pensar en cómo María Eugenia Alonso, en *Ifigenia* de Teresa de la Parra, es exhibida en el balcón para la consecución de los fines matrimoniales que proyecta la familia. La ventana en las variaciones que Cordoliani va desgranando («La mujer tras la ventana», «La mujer en la ventana», «La mujer de la ventana», «La mujer por la ventana») identifica a distintos tipos de mujer, desde la más dependiente a la más liberada, pero todas siempre satisfechas o alertas de la llegada del hombre que esperan. La primera variante «La mujer tras la ventana» es la mujer que recupera su pasado y su verdad fumando un cigarrillo con la luz apagada en medio de la noche. «La mujer en la ventana» es una segunda persona narrativa que distancia y endurece los acontecimientos en la espera del hombre que somete a las mujeres; es la mujer de los bares mugrientos y los hoteles clandestinos que espera esa noche única y que al fin será traicionada: «Esta noche, la noche del dolor de la traición». «La mujer de la ventana» es la mujer en espera, recluida en el hogar destinada a las labores de la casa, para hacer la comida al esposo, el único ser capaz de infundirle vida. Por eso su presencia se reduce a las horas nocturnas. Él no ha influido mucho en su vida, pero la casa es para ella su único refugio. En el fondo todas son mujeres en eterna espera de un hombre, de una manera u otra, viven de su dominio y a su servicio. En «La mujer por la ventana», se pregunta qué es una ventana, y la respuesta coloca el sentido en el nivel de la irrealidad y de la ensoñación: «son las ventanas a través de las cuales cree haber disfrutado, amado y también sufrido». En realidad, sirven para poco, son metáforas

de una manera de ser, de sentir y de actuar. Son en definitiva reflejos de la soledad, desde las que se contempla el mundo exterior.

Como en los relatos anteriores, también en esta segunda colección, los hombres en Cordoliani abandonan a las mujeres de manera definitiva o por largos periodos, y ellas luchan por conseguir el olvido pugnando por desasirse de la imagen de la dependencia. En «Adiós», también la figura del hombre y su abandono está en el pasado de la voz que cuenta, a la que le inquieta sólo la niña, único ser vivo que la liga a un presente, y que desea la presencia del padre. La dependencia sigue pujando en su mente y en sus recuerdos, aunque intenta desprenderse de ella en contradictorios sentimientos: «increpo a todos los infiernos, exijo que me digan por qué después de muerto el hombre parece seguir burlándose de mí». El laconismo de las cartas recibidas y luego el silencio absoluto de ese hombre bordean ese presente que sólo es el de la muerte. Porque lo que la mujer esperaba y que el lector conoce al fin es la decisión de ir a despedirlo a la funeraria, donde la única hija no ha entendido nunca el desamparo en el que las sumió. Algo similar ocurre en «Obituario», donde, dentro de un contexto cinematográfico, la mujer sucumbe a la elocuencia de un gallardo intelectual sureño: la fascinación de sus gestos, su figura de padre sustituto en una confusión de imágenes y personas en engañosos sueños. En todo caso la mujer, que cree dominar esa situación, cede ante esos acontecimientos que parecen cumplir sus deseos.

Hay cuentos que amplían las posibilidades entre las relaciones y grupos humanos, esto es más patente que en el libro anterior, como se puede observar en «Recuerdo de París», donde dos hombres y dos mujeres nos hablan en primera persona de una pasada aventura amorosa que se rememora en el presente. En él usa un modo teatralizado para presentar a esos personajes que coinciden o divergen en sus recuerdos, pero el intento de confluir y recordar la amistad quedará en la rememoración de algunas escenas eróticas que retoman el espacio de París. Da la impresión de que, aunque la escritora amplía su espacio, complica más las tramas y aumenta el número de personajes, sin embargo, el tema de la mujer sigue colocado en un lugar privilegiado. Le interesa el mundo de la mujer, y no sólo por un interés meramente oportunista, sino porque a través de esos personajes puede plasmar más radicalmente los matices de un mundo interiorizado que tan relacionado está con el mundo femenino. Hay títulos que expresan ese poder como el que aparece en «El jardín de la amada», una leyenda actualizada de la fascinación por el mar y los relatos marinos. El sujeto que cuenta es aquí un muchacho de pueblo en cuya vida aparece Ondina, ninfa acuática, en este caso emanada del mar en un momento crítico de su vida. La incapacidad de nadar en Ondina, parodia de la figura mítica, puede ser paradigmática de la dependencia, no es miedo al agua sino a su propio cuerpo. Al final

la vida tranquila se trunca con una misteriosa desaparición. En otro momento la imposición de la voluntad de la mujer aparece en «El sonido de lo alto» donde el trascurso vital de dos mujeres en absoluta complicidad, se desenvuelve en una historia de odios y rivalidades entre hermanos. Es este un cuento de ambientación rural que se somete a las creencias mágicas y supersticiosas. La tragedia final del enfrentamiento y muerte de los dos hijos se complementa en la decisión de adoptar a los niños huérfanos que reproducen igual parecido físico, rompiendo la cadena de violencia por encima de la propia separación de su pareja: «Mi corazón no fue capaz de ofrecerme otra opción». «Sí, sé cómo manejar el odio atávico de estos niños, los morochos, ahora mis hijos». Como en otros cuentos la maternidad puede imponerse no sólo como destino y disposición natural sino como realización de la vida de las mujeres.

En mayor medida los perfiles masculinos ingresan de manera más activa en estos cuentos que en la compilación precedente, es el caso de «Deseada» que trata de la convergencia de los sueños de dos hombres en la escalada de un tepuy. El tiempo y el fracaso son las constantes de sus vidas, eso que ocultan y tratan de no comunicar en sus relaciones. En el fondo todo transcurre evidenciando en la inasibilidad de lo temporal la condición de las propias vidas. Del mismo modo se aprecia en este segundo libro la presencia de cierta distensión o humor que rompe el elemento mayormente dramático de la primera compilación. Es el caso de «Al final de la cueva», donde se cruzan las vidas de Ramón y Christa y cuyo final apunta el humor en la sugerencia final. O también en «El beso del ángel» cuyo término también incide en el mismo sentido aparte del plegado del texto en un afán metaliterario: «Reviso lo escrito y veo que ya lo ubiqué, ¿debería escribirlo?». El grupo de amigos, que es una de las constantes de algunos de estos cuentos, presenta varias posibilidades en finales que relajan el universo establecido en su primer libro. Como también en «El hijo de Krauss», donde la fascinación por el extranjero da entrada a cierta distensión al producirse, contrariamente a lo esperado, el nacimiento de una niña más morena que la familia de origen. Una temática similar será el tema de «El don», del siguiente libro, trasladando con humor las diferencias raciales.

En lugar del corazón (2006), su tercera entrega, aporta un desbordamiento de las dimensiones de los relatos. En la presentación que, en su primera edición realiza José Balza, destaca el poder envolvente de estos cuentos, así como la exigencia de su escritura: «este libro en su completa sustancia, es fuego y aventura propia; prosa modulada siempre en la claridad, aunque se incline sobre el habla diaria, la telenovela, lo introspectivo, las señales de la perplejidad»[7]. De hecho, el título que lo abre avanza hacia un tipo más amplio de texto como puede ser una novela corta, presentando una mayor complejidad. No es casual tampoco que la

compilación que ahora se presenta se publique precisamente con el título de este relato, «Verdades, mentiras y silencios», pues de algún modo define las relaciones humanas, que en definitiva es la materia de la que habla la narrativa de la escritora venezolana. El grupo de amigos y sus relaciones vitales da sentido a este relato, el más largo de los suyos, y que armoniza entre dos imágenes, la inicial de Aitor en la mirilla de la puerta y la final, apareciendo en las dos como vencido despojo «con aquella expresión de desamparo que, ahora sé, me perseguirá hasta el fin». Se suceden las distintas versiones de las vidas de los cuatro vascos que ocultan sus acciones y que, tras las posteriores indagaciones, casi policiales, acaban confirmando traiciones u órdenes insospechadas del grupo. Complejo, de amplio despliegue narrativo, confirma lo azaroso de las relaciones humanas incluyendo también las de género.

En la misma línea «Cuento en blanco» también es un texto complejo como el anterior en el que se combinan los espacios. La voz femenina da cuenta con aparente frivolidad acerca de las vidas de sus amistades, pero ello lleva a una reflexión más trascendente en la que se filtran los acontecimientos de la vida y también la muerte. La escritora sigue poniendo voz a mujeres que hablan y comunican sus experiencias y sus vidas, muy especialmente en su relación con los hombres, pero como en este relato, ellas toman las riendas de sus vidas, ya no existen los reproches emanados de la impotencia que menudeaban en *Babilonia*. Son activas y van en pos de sus objetivos. Por eso también es frecuente, dentro la fragilidad que exhiben, cierta mayor serenidad en el desarrollo de la temática, aunque ello no impida la misma justeza, la misma precisión en el manejo de la escritura. Sigue apareciendo también el escepticismo que le producen las relaciones de pareja y de ello es muestra «Océano», donde la alternancia en la trascripción de los pensamientos de él y de ella son resaltados mediante el uso de la cursiva. Esos pensamientos chocan y prueban la incompatibilidad de sus vidas, lo que lleva a un fracaso de la relación que no exime de alguna ternura ante lo irrecuperable.

También entra en el mismo tema «Del corazón todavía», que Lovera de Sola considera «el mejor relato que del acontecer del chavismo se ha escrito entre nosotros junto con la novela corta de José Balza *Un hombre de aceite*» (2008)[8]. En el relato se explicita el silencio, la sumisión y el abuso, para mantener que todo se perdió en medio de «los atroces desatinos políticos». La pesadilla padecida, en la que quedaron atrás personas y bienes, se materializa en la vida en el exilio que, sin posibilidad de volver, abunda en «lo mucho que me ha costado acostumbrarme a esta ciudad extraña y a una lengua que jamás llegaré a dominar» como expresa la voz de mujer que toma la voz del relato. Una sensación de impotencia invade su ser al no hallar consecuencia a las muertes o los

allanamientos, aunque percibe que «Aquí está mi vida, mi sangre, mi único espacio posible». Una sensación de extrañamiento lo invade todo, y como consecuencia de los hechos acaecidos «desde hace años vivo en esta ciudad tan fría y en la cual siempre digo sentirme extraviada»[9].

Dos de los títulos de este libro resultan en especial decisivos por distintas razones, «El sueño de Annabella» y «La calígrafa». El primero porque se propone la construcción de una imagen ficcionalizada, la de la propia Annabella, elaborando un espacio donde «los personajes toman forma definitiva para construir una historia donde Annabella es el centro». Se puede hablar de un asedio de esa imagen por parte de las figuras femeninas que en todo momento toman las riendas de la situación. Vuelve a ser este un cuento de mujeres en el que los personajes masculinos, o bien desaparecen de la escena o de las propias vidas familiares, siempre en forma de abandono del hogar e incluso menospreciando el sexo femenino de los recién nacidos. La impulsividad de Annabella, su inadaptación al entorno tiene también un sentido de rebelión de esa segunda generación que intenta revelar a los adultos las miserias de su espíritu, sin evitar el exabrupto hiriente: «¿Son estos tus amigos, ¿estos borrachos, estos seres desahuciados?». Un final incierto nos hace caer en la cuenta de que la autora tiene la radical consciencia de trabajar con una ficción, con personajes que, en la cuerda floja de la realidad y la ficción, son sólo ficción, escritura: «No sé, no puedo saber todavía si soy otra, otra que las ha inventado, soñado quizás». Porque en el fondo se trata de poner en pie a algunos seres que construyen el mundo que habitan para expresar algo, la disconforme relación con la vida, de ahí esta frase que clarifica bien la perspectiva: «qué podrían hacer en mi sueño esas tres mujeres y su historia, de dónde surgen, en qué extraño lugar habitan dentro, muy dentro de mí, y, sobre todo, qué diablos intentan decirme».

En «La calígrafa», la autora vuelve a retomar el mundo antiguo como ya lo había hecho en «Babilonia», de nuevo se convierte en un impresionante relato que llega a representar el esfuerzo ficcionalizador de todo el volumen. El espacio recreado, las altas murallas, la arena, las ciudades laberínticas, pero al mismo tiempo hay que destacar su carácter metaliterario no sólo porque su título incide en la escritura, sino porque todos sus personajes están volcados en la misma labor: desde esa primera voz masculina que descubre su oficio de papelero, «alquimista del papiro», según el anciano egipcio que le enseñó el oficio, aunque el verdadero deslumbramiento lo recibe cuando observa a Tilde, la calígrafa que ejerce una labor ajena a su sexo en el taller dedicado a la escritura. Este último hecho en sí mismo es significativo y hay que ver en ello una reivindicación de la mujer, no se puede olvidar que tanto la lectura como la escritura durante muchos siglos han sido ocupaciones muy raras, y

hasta vedadas, a las mujeres. Ese personaje masculino se siente atraído, o más bien fascinado por el oficio y por la mujer. El relato discurre, por parte de la voz que cuenta en una intensa introspección acerca de esos seres, el dueño del taller, el obeso patrón, y la mujer, que se han convertido en sus compañeros de vida y cómplices de la labor que realizan: el inventor de historias, los aprendices como peritos en el papel y en la caligrafía. El ambiente, en el escaso tiempo de paz, está marcado por el dictado de las narraciones que surgen de la imaginación del dueño del lugar y que Tilde pasa a papel; él es el dueño de la palabra y por ello tiene un importante estatus que los dos admiran, envidian y hasta veneran. La irrupción de la guerra y el desorden surgen como en tantos textos de Ramos Sucre de no se sabe qué lugar, tampoco se sospecha quién es el enemigo, se suceden saqueos, incendios, muertes. Pero ello obliga a proteger los materiales e instrumentos y huir al anochecer con lo más importante, pasando los tres peligros varios. El sujeto masculino que cuenta advierte su dramática situación en la huida, con el «obeso patrón» a punto de morir y la mujer que desea, pero ello no le impide fantasear en tomar el lugar del jefe y dictar sus aventuras que Tilde salvará del olvido en el papel. Aunque consiguen sobrevivir al hedor y la guerra van perdiendo parte de sus tesoros. La vuelta a la ciudad significa el inicio de una nueva vida en la que viven su amor ligados al mismo oficio, aunque no puedan alcanzarlo en plenitud. El texto finaliza en su última parte con la descripción del allanamiento del taller en busca de escritos subversivos, es este el momento en que la historia puede leerse como un correlato de los totalitarismos por lo que el texto alcanza una dimensión más amplia y actual: «cuando lleguen a interrogarnos sobre el gordo y nuestra conexión con él, a preguntar por unos escritos que diremos desconocer y que supuestamente delatan nuestros verdaderos intereses, ajenos y hasta opuestos a los de la recién establecida regencia, a la nueva sociedad que aspiran restaurar».

Es esta una historia que denota la maestría de la autora porque varios elementos se combinan, el poder subversivo de la palabra implícito en la dedicación de los personajes, el carácter metaliterario, la ficcionalización de una historia en una cuidadosa y precisa escritura: «Yo actuaré como lo que soy, apenas una ilusión de la muchacha enamorada, un fantasma creado por sus sueños, o más bien por los míos». Esa línea final que alude a «la misteriosa herencia del mejor maestro jamás tenido» es también una confirmación del valor de la trasmisión de ficción mediante la escritura, algo que aquí se realiza a través del patrón del taller hacia los discípulos, en este caso, Tilde, (significativo el nombre que hace referencia al acento gráfico de las palabras) y el narrador.

Si «La calígrafa» habla de escritura y de la mujer que se realiza y busca su identidad en un oficio de hombres, en «Sueño de epifanía»,

la dimensión es otra, es la maternidad sobrevenida, con elementos paródicos. Ese bebé encontrado envuelto en una manta en medio de un campo de cadáveres es en verdad un cuento de Navidad. Se ve cómo se agudizan los instintos maternales y la dependencia respecto al ser que sólo puede salvarse con su ayuda. La casa iluminada en medio de la noche es en realidad un burdel, pero el prodigio ocurre y las sucias telas se convierten en sedas brillantes, un halo de luz aparece, una corona sobre su cabeza y el arco iris. Irónicamente ello significa por su parte la pérdida del niño, ahora es un bebé objeto de profunda devoción. Este es el enigma de aquella epifanía.

La obra más reciente de la autora se aglutina en la antología *Tiempo de ratas frías* (2014) en la que incorpora seis cuentos inéditos. Se sigue apreciando la exigencia de su escritura que se ejercita en la variedad de los formatos, desde los textos más breves e incluso la minificción en «I' m your baby tonight», en la que se describe la espera de la llegada del compañero en la noche, aunque la sorpresa queda al final, después de esas pocas frases tensas: «La bestia acaba de encender la luz»; entre los títulos inéditos también tiene una corta extensión «Reencuentros», centrado en la mujer que justifica el nacimiento del hijo como un accidente en su vida; al que se puede añadir otro texto de extensión algo más larga, «Vocación», donde la parodia combina el elemento religioso y la búsqueda de una misión en la vida que se encuentra en la profesión de dentista. El humor parece abrir un espacio hacia otras posibilidades narrativas. Pero persiste el cuento de dimensión media que es quizá la pauta en la que la autora se siente más cómoda, es el caso de «Debut», que vuelve a ser un desarrollo de la psicología de la mujer ligada a un primer amor y el trágico suceso, que, de no haberse producido, pudo acabar con ese carácter patológico de continuo fracaso. El azar que destruye las vidas en este cuento está armonizado en el tiempo y se recurre a la oralidad y a la escritura. También «Flor de buganvilla» tiene que ver con la escritura en el que una voz masculina evoca la vida de una mujer que escribe, pero con un carácter opuesto de absoluta timidez. Como es de suponer la figura de la mujer es diseñada a su medida, y sin embargo acabará por reconocer su superioridad como escritora para suplantar su autoría. Esta superioridad de la mujer escritora es aquí el hecho destacado, podría hablarse de casos similares en la historia literaria, pero lo que contribuye en mayor medida a la rotunda construcción del texto es el punto de vista logrado, lo que podemos llamar el personaje dentro del personaje, la escritora evocada por el escritor, a través de cuyo relato se perciben los matices de la difícil inserción de las mujeres en el mercado literario.

Entre los relatos inéditos en esta compilación que ahora se presenta («En el nombre de Bierce», «El gesto necesario», «Vocación» y «Reencuentros») y, para sólo destacar un título, podemos terminar refiriéndonos

al titulado «En el nombre de Bierce» porque rompe claramente la línea mantenida hasta ahora. Es posible que se pueda interpretar recordando *El diccionario del diablo* de Ambrose Bierce, pues la escritora trabaja planteando una historia tremendista que alcanza la sátira, algo que también guio al escritor norteamericano. El personaje masculino que alcanza límites inimaginables de maldad, se describe a sí mismo como cínico, atlético, guapo, en definitiva: «yo mismo era mi principal y más potente arma de triunfo». Calculador y cruel lleva a cabo sus objetivos con las personas de su familia, fundamentalmente con su padre; fingidor y miserable se complace en el mal, nacido de un intenso sentimiento de odio. La larga trayectoria del personaje que dosifica sus actos para conseguir sus objetivos de maldades, como cuando se gana la confianza del marsellés con calculada desvergüenza y cinismo. El personaje está cortado de una única pieza y es la que presenta su faceta más maligna, no le importará matar y culpar a inocentes, robará las joyas de su madre, usará la astucia para abusar de Adèle, la hija del marsellés, o la asfixia de su madre enferma terminal, entre otros actos delictivos. La cantidad de hechos malvados del individuo que se van incrementando a lo largo de su trayectoria puede constituir una película tremendista, aunque con ironía matiza en la frase final que «lo del suicidio del viejo juro que no me lo esperaba, y, de verdad, creo que hasta me dolió un poquito». Por esta razón este texto es más que ninguno un ejercicio de escritura en la que se practica una sátira hiperbólica siguiendo esa pauta de Bierce, que en su obra pretendía escribir las entradas de su diccionario como un diablo burlón que emite conceptos diabólicos y siembra la incertidumbre.

Como se puede observar, a través de esta compilación de los cuentos de Silda Cordoliani se aprecia un crescendo de apropiación de temáticas y de personajes, siempre buscando la exigencia de la escritura. Si en el primer libro, *Babilonia*, las figuras centrales eran mujeres, ahora en estos últimos cuentos la autora presenta también interiorizaciones de figuras masculinas. Y no es que su obra haya olvidado la pretensión que la guía, la de penetrar en la psique y en los problemas de las mujeres en el contexto de la sociedad, sino que ha ido ampliando los entornos, ha ido buscando nuevas perspectivas, y en esa línea era necesario presentar a los grupos sociales a los que las mujeres pertenecen. Si toda obra tiene que ver también con el medio en que surge, los cuentos de Silda Cordoliani nos dicen también de ese espacio y de esa sociedad, pero tales referencias, pocas veces demasiado explícitas, hacen desbordar ese mundo para hablar y hablarnos de todos los seres humanos.

Notas

1 Nieves María Concepción Lorenzo, «Palabras para una poética. Una esperada conversación con Silda Cordoliani» en *Texto Crítico* (2002), Nueva Época, enero-junio, 10, p. 266.

2 Silda Cordoliani, «Apuntes para una probable respuesta», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (2009), marzo, 705, p. 29.

3 Lucía Guerra Cunningham, «Los signos identitarios de la mujer en Babilonia de Silda Cordoliani», en Edith Dimo y Amarilis Hidalgo de Jesús, *Escritura y desafío: narradoras venezolanas del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 212.

4 Lucía Guerra Cunningham, «Los signos identitarios de la mujer en Babilonia de Silda Cordoliani», *op. cit.*, pp. 14-15.

5 Silda Cordoliani, «Apuntes para una probable respuesta», *loc. cit.,* p. 28.

6 María Victoria Gómez Medina, «Escritura y mujer en Venezuela: *La mujer por la ventana*, de Silda Cordoliani» en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (2003), 27 enero-junio pp. 176-177.

7 José Balza, «Silda calígrafa» en Silda Cordoliani, *En lugar del corazón*, Caracas, Bid & Co. Editor, 2008, p. 9.

8 R. J. Lovera de Sola, «En lugar del corazón», leído en Círculo de Lectura de la Fundación Francisco Herrera Luque, 19/1/2010. www.arteenlared.com/artículos/en-lugar-del-corazon.html

9 Un análisis de este cuento lo realiza Mariana Libertad Suárez Velázquez, «Extravíos: rememoración e identidad en *Del corazón todavía*» (2008), de Silda Cordoliani» en *Castilla. Estudios de Literatura*, 3 (2012) pp. 121-135.

II

El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima*

Transcurridos casi cuarenta y cinco años desde la publicación de *Paradiso* (1966) y casi treinta y cinco de la muerte de su autor, no es posible dudar de que la obra de José Lezama Lima (1910-1976) es una de las novelas fundamentales y emblemáticas del siglo XX, y lo es por su singularidad y ascendencia, por entrañar un concepto singular y poético del mundo, y también, sin duda, por su desenvuelta complejidad. Como una laberíntica obra de arte que se sabe genial, *Paradiso* abruma a veces y lleva al desaliento, pero también estimula con sus hallazgos a un lector que tiene poco menos que revestirse con la propia piel del autor si quiere penetrar en este mundo singular, y a la vez disfrutar de una escritura que avanza en espiral dificultando la directa comprensión de lo narrado. Y es que *Paradiso* desborda los márgenes de la novela, transgrede los límites genéricos con gran seguridad y eficacia, consciente el autor de la amalgama de elementos, incluso dispares, que combina y distribuye con gran desenvoltura. Y, sin embargo, y a pesar de todas las dificultades, *Paradiso* pertenece al rango genérico de la novela, aunque su autor gustaba definirla como una *summa poética* en la que la narrativa y la poesía se entrelazan y confortan. Dice Raquel Carrió Mendía contemplando tan sólo la vertiente novelesca: «*Paradiso* integra la crónica de costumbres, la novela de formación o aprendizaje, e incluso –por qué no– se comporta a veces como un delicioso relato de aventuras, sin descartar también el valor autobiográfico y el concepto de libro-memoria con su carga necesariamente testimonial»[1]. Ello implica que la obra de Lezama constituye un bien balanceado conglomerado de relaciones y planos diversos que en su contrapeso constituyen lecturas y aproximaciones nada excluyentes. Porque esta obra no es una única cosa, ni puede atraparse por un único significado, y este es también uno de los rasgos que la constituyen como un singular hallazgo. Desvelar esos elementos debe ser uno de los objetivos de la crítica. Por eso

* «El umbral de *Paradiso*: el capítulo primero y la poética de la narración en José Lezama Lima» se publicó en *Casa de las Américas* [La Habana], abril 2011, 261, número Homenaje a José Lezama Lima, pp. 14-30.

creemos que es importante fijarse en el capítulo primero[2] de *Paradiso* en el que como bien ha notado José Prats Sariol, «aparecen algunas claves estilísticas y argumentales de lo que sería la novela de una vida, la vida de una novela llamada José Lezama Lima»[3]. Convencidos de ello, de los sentidos esenciales de la novela y de su implicación con la propia obra del autor, así como de que algunos de sus procedimientos están ya expresos en estas primeras páginas vamos a referirnos al desarrollo de este capítulo inicial.

Contar e integrar la historia de la familia es uno de los objetivos de la novela de Lezama, al mismo tiempo que «toda la historia de Cuba, sobre todo desde principios del siglo diecinueve hasta la crisis de los treinta, está inscrita en *Paradiso*»[4], aunque este propósito se imbrique muy pronto con otro tema que, aunque entrevisto en estos primeros capítulos, acaba por hacerse dueño de la otra mitad de las páginas, se trata de la persecución y asedio por parte de José Cemí de la aprehensión del don poético y de su sistema poético del mundo, que a la vez coincide con el del propio Lezama. Ello implica que el carácter oral, el rescate de la memoria y de las conversaciones familiares, uno de los elementos subyacentes en la novela, al menos en los siete primeros capítulos, quedará al mismo tiempo superado por la inserción de lo misterioso e inexplicable, y por las referencias cultas que aparecen a lo largo de todo el texto, de las que hace un verdadero alarde y llegan a constituirse en características de su estilo. «Yo siempre supe que algún día tendría que escribir la historia de mi familia, aquellas conversaciones de mi madre y mi abuela con mis tíos sobre la vida en la emigración revolucionaria durante la Guerra de Independencia, los encuentros con José Martí y las nochebuenas pasadas lejos de Cuba», responde Lezama a Ciro Bianchi Ross a la pregunta por el carácter autobiográfico de su novela, e insiste: «Yo no soy un novelista profesional, pero creo que es totalmente imposible dejar fuera de una novela la vida vivida, seres conocidos, recuerdos, odios, rencores, pesadillas»[5]. Por tanto, no se puede dudar de este importantísimo sustrato, procesado y revivido en la obra, aunque lo que nos importa ahora es, en consecuencia, la realización misma de la novela, observar cómo el autor consigue mantener en perfecto equilibrio todos los elementos, la oralidad y el culturalismo, para sellar su estilo y llegar a la construcción de una obra de tan personal eficacia.

El capítulo primero de *Paradiso* está conformado por dos amplias secuencias, las dos están situadas en la casa, la primera refiere el ataque de asma del niño José Cemí, y la segunda hace referencia a algunos sucesos domésticos en torno a las preferencias culinarias de la familia, en los que intervienen amos y criados, y, a la vez, se entrelazan en la conversación algunas referencias a los orígenes familiares paternos. Son,

por tanto, dos partes complementarias ambientadas en un único lugar, pero con una potencialidad diferente, la primera con un componente de oscuridad e irónico misterio, y la segunda con un trazo risueño, también irónico y colorista. No es gratuito que *Paradiso* abra sus páginas con una poderosa imagen: «La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero»[6], una frase que entraña apertura y misterio, pero también implica cierto componente dramático al corresponder al levantamiento del telón, al desvelamiento de lo oculto, a la penetración en un mundo que se entiende velado para la mayoría y al que el lector va a tener el inmenso privilegio de traspasar. Porque quien está leyendo la novela presiente que algo estaba oculto, y se va a producir el desvelamiento y el milagro. Es en su ensayo «Confluencias» donde Lezama expresa que en su infancia la experiencia de la noche se reduce a una mano: «estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro»[7], una experiencia que desemboca, tras el sugerido itinerario órfico del tránsito por la oscuridad, en la consecución del instrumento verbal explícito en la frase que añade a continuación: «La espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal»[8]. Del mismo modo en la novela, a través del gesto de Baldovina, el lector accede a un ámbito que le era vedado, y se hace partícipe de la intimidad de la vida cotidiana, que a su vez se nos presenta puesta en escena, como en una representación teatral. Más adelante se sabrá que tales escenas son también fruto de actos de la memoria que se asumen para lograr la permanencia en el tiempo, en *imago*, de la historia familiar.

En todo relato si alguien rememora o cuenta deberá situar cuanto antes el cronotopo, el espacio y el tiempo, y a la vez presentar a los personajes. Todo ello es característico de este capítulo que contiene en síntesis rasgos fundamentales de la novela que comienza. Por esa razón la novela de Lezama presenta una aproximación a la raíz primigenia del relato en la que lo primero es situar y presentar unos personajes en un espacio y un tiempo determinados. Incluso remite con creatividad a algunos conocidos latiguillos de la oralidad al introducir ciertas marcas expresivas, así al introducir a la madre y la hermana se dirá, «que así se llamaba la esposa del Coronel» (5), «Violante, nombre de la hermana» (5) o también: «El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela» (17). Estas construcciones provocan que no se problematice el punto de vista del relato y tal vez ello haya que achacarlo a su origen oral, pues la pregunta por el origen de lo contado, quién cuenta, tiene que ver con más sofisticados relatos

cultos. Es posible que este procedimiento facilite a Lezama la forma de contar. Aunque, desde luego, uno de los problemas que encontrará el lector primerizo de la novela es identificar con claridad el punto de vista desde el que se cuenta, algo no siempre factible y hasta en ocasiones desconcertante. Por ahora, en el comienzo de este capítulo, una tercera persona narrativa expone con amplio conocimiento lo sucedido dominando escenas y descripciones, pero pronto irrumpirá la primera persona que a veces hace referencia claramente a Cemí-Lezama y en otras ocasiones se puede ampliar al resto de la familia, sobre todo a los niños. Así cuando se emite el juicio sobre el sombrero de Rialta dirá: «pareciéndonos así que aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire, con nuevas sobrias palpitaciones» (6), o cuando se vuelve a retomar el rito de Baldovina se insiste, «Después de las doce, ya lo hemos dicho» (6), con lo que la tercera persona se ha mudado a una primera persona del plural, que puede ser un plural de modestia, y que escondería a una primera. Hay que tener en cuenta también que la oralidad está ligada a la captura del recuerdo o a la atracción de la memoria, *in illo tempore*, y ello resulta explícito en este primer capítulo: «la gorda punzada del padre del Coronel al teléfono, ahora, ¡ay! venía la llamada desde el recuerdo, desde los cañaverales de la otra ribera convocando para una de las fiestas en su casa, que él con dejo burlón de los mestizos sibilantes, llamaba "un gossá familia"» (16). Momento este muy excepcional y recordado en la familia porque no puede dejar de ser significativo que en el esbozo inicial de *Paradiso* que se conserva manuscrito, la primera cosa que apunta es: «Gossá familia (abuelo paterno)»[9], lo que evidencia la importancia de esta rememoración incluida en las primeras páginas de la novela.

En todo caso la percepción es que en estas primeras líneas entramos en un espacio mágico, un centro de escena dominado por la figura del niño, en un momento también mágico, las doce de la noche, en un campamento militar al que ciertos rasgos asemejan a un infierno (por ahora está lejos la sugerencia del título al espacio del paraíso, o «Paradiso», o también porque el paraíso exige la contrapartida de un infierno). No en vano Margarita Mateo Palmer ha señalado el carácter maléfico y demoníaco de la de esta escena del ritual que los criados realizan sobre el cuerpo de Cemí[10]. De hecho, ese niño pasará por una fase infernal que también tiene mucho que ver con la concepción órfica de Lezama, que en «Introducción a los vasos órficos» dirá que «el periodo órfico trae una solución que no es ya la del periodo apolíneo. Trae un nuevo saber, un nuevo descenso al infierno»[11], un descenso a los infiernos que asume el itinerario vital de Cemí, no sólo en su juventud al final del trayecto explícito en *Paradiso*, sino en los primeros años de su vida, como bien se marca en estas primeras páginas, pues vida y creación exigen

sufrimientos, sugeridos hasta por la misma ambientación al describir las luces nocturnas del cuartel militar: «las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía a los charcos» (3). Estamos pues en el mundo de afuera, todavía sólo hemos atisbado el recinto cerrado en el que yace el niño en compañía de Baldovina. La delicadeza de la escena, el niño afectado por un ataque de asma contrasta con la dureza del régimen militar, que se intuye, al que el padre pertenece, y al que se harán breves alusiones más adelante. Poco importa, como se ha hecho notar, que esos recuerdos provengan del Campamento militar de Columbia en Marianao, donde nació, o San Carlos de la Cabaña donde pasó algunos años en su infancia[12], en cualquier caso son elementos extraídos de una experiencia ya lejana. Lo que se percibe es un recinto más grande que contiene otro más reducido e íntimo, la casa. Es allí donde se irán situando y diseñando los personajes, tanto en su apariencia física como en su integración en el escenario fantasmal. Los términos que usa para ello son impropios del tiempo y del espacio referidos, pues pertenecen al cuento infantil imaginado y oral, así Baldovina «parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo» (3). Tanto la palabra *azafata* como la palabra *garzón* nos hacen penetrar en un mundo olvidado y maravilloso; *azafata* es la servidora de la reina y la palabra *garzón*, galicismo ya en desuso para referirse a un niño, nos trazan el cuento maravilloso y nos imbrican en la oralidad. La espacialidad se refuerza con esta alusión al castillo con la que sugiere un espacio de cuento, mítico, pues este léxico (castillo, rey, azafata) conviene sin duda a este tipo de relatos.

Pero no pensemos por ello que este efecto es el dominante, todo lo contrario, Lezama usa los procedimientos del relato oral como uno de los estimulantes ingredientes de su novela. A la presentación de Baldovina sigue la descripción de los dos criados y la del Coronel en ausencia. En seguida el lector se sitúa en la clase social de esa burguesía cubana en la que los estratos y jerarquías estaban fuertemente marcados. Es expresiva por tanto la frase que los describe: el «Coronel[13] baritonizaba sus carcajadas, Baldovina se hacía leve, desaparecía, desaparecía» (4). El espacio del campamento militar sitúa la relación entre los personajes, un mundo externo de cierta hostilidad, rangos y órdenes, pero el otro espacio que el autor define y enfatiza con gran relieve es la «casa», la casa como hogar y lugar en el que vive una familia y que tanta importancia tendrá en la novela, pues como reflexiona Gilbert Duran «La casa entera es, más que un "vivero", un ser vivo. La casa duplica, sobredetermina la personalidad de quien la habita» y tiene relación con el centro paradisíaco[14]. Es evidente que este espacio se yergue con gran fuerza y su disposición incluso condiciona la relación entre amos y criados:

> El teatro nocturno de Baldovina era la casa del Jefe. Cuando el amo no estaba en ella, se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida y todo se valoraba en relación con la gravedad del miedo hacia esa ausencia (4).

Se advierte que la casa es el espacio fundamental que desea subrayar el autor, la casa como lugar en que las generaciones se suceden, el lugar que cobija y protege y también el lugar al que se vuelve, gesto especialmente reforzado en el capítulo noveno cuando Rialta recibe a Cemí después de la manifestación estudiantil: «Cemí llegó a su casa con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una oscuridad, una zona peligrosa» (229). Este hogar es como señaló Fernando Aínsa un «pequeño mundo cerrado», «cuya felicidad se garantiza por la presencia materna», un espacio que roza lo utópico pues «El aislamiento del hogar en que crece José Cemí es notorio, especialmente en los primeros siete capítulos, donde no existen casi personajes ajenos a la "gens" familiar»[15]. Pero en estas páginas iniciales, dada la importancia del espacio, era necesario describir este escenario de una forma pormenorizada, y por ello se nos ofrece una especie de planta alzada del lugar de tal forma que ya no queden dudas de quién habita en un espacio y en otro, padre, madre, niños, tío, criados. Dos componentes parecen aliarse en esta intención, por una parte, el sentido del relato oral, y por otro el deseo de presentarlo de tal forma que lo contado en la novela se visualice al modo de una acotación dramática. Como en la representación teatral, hace falta saber con precisión dónde se desarrolla la acción, dónde y cómo los personajes se relacionan, e incluso cómo quedan condicionados. Es de resaltar que no se olvida, todo lo contrario, de señalar una parte esencial de la casa, la cocina, el lugar que domina Juan Izquierdo, el sabio cocinero, que tendrá parte fundamental en la segunda secuencia, así como el recinto misterioso:

> el cuarto de más secreta personalidad de la mansión, pues cuando los días de general limpieza se abría, mostraba la sencillez de sus naturalezas muertas. Pero para los garzones, por la noche, en la sucesión de sus noches, parecía flotar como un aura y trasladarse a cualquier parte como el abismo pascaliano (5)[16].

Es decir, el cuarto de los objetos en desuso, como la antigua mesa de trabajo del padre y otros intrigantes o divertidos objetos abandonados. Se observa que, como en el relato oral, que siempre ha sido el más efectivo, las descripciones se armonizan por paralelismos y contrastes, así se hace en la descripción de la casa y también se aplica en la descripción de los personajes, padre, madre, criados, criadas, en cuya presentación cabe también la risa y la parodia.

En este mundo aburguesado domina el hombre, el padre, pues la casa es primero el reino del Jefe, se le describe antes que a nadie y se marca su autoridad, luego aparecerán las mujeres, la madre, la abuela y el resto de los personajes de acuerdo con las jerarquías de su clase social. El padre es el que posee la cultura, aunque esta sea limitada a «la Enciclopedia Británica, las obras de Felipe Trigo, novelas de espionaje de la primera Guerra Mundial» (5), con lo que demuestra que tiene una obra de consulta de importante rango, y dos tipos de novelas de entretenimiento, eróticas y policíacas, normalmente propias de los varones, ya que tanto unas como otras no solían ser aconsejables a las mujeres. En contraste con la actividad del Coronel y la seriedad con que desarrolla su trabajo, a Rialta[17] se la vincula con sus cajas de sombreros. No es gratuito que el narrador se detenga en la descripción del uso que hace la madre de sus tocados y cómo adapta el adorno de la «media ave de paraíso» a cada uno de ellos, pues a través de esa imagen se pone de relieve su habilidad misteriosa, porque al adaptarla a otro sombrero parecía que «aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire» (6). Así queda establecida otra marca de *Paradiso*, la importancia de la madre como origen de la creatividad, superando la figura paterna, ello es algo que se evidencia claramente en esta primera aparición del personaje, hasta tal punto que los que contemplan la escena quedan como rendidos de su habilidad. Esa puede ser la razón por la que se cambia la referencia a un plural que contempla la incidencia en el resto de la familia, y sobre todo los niños: «pareciéndonos así que aquella ave disecada volvía a agitarse en el aire, con nuevas sobrias palpitaciones» (6). Por eso, frente a la erudición que almacena el padre y a su complacencia en la lectura de ficción, la madre, con más simples y banales instrumentos, es capaz de dar la vida a lo inanimado: «sobre un fondo amarillo[18] canario, donde el pico del ave volvía a proclamar sus condiciones de furor, afanosa de traspasar como una daga» (6), una imagen punzante que mucho tiene que ver con el procedimiento creativo y que son frecuentes en la poesía de Lezama desde «Muerte de Narciso».

Si el temor a la autoridad rige la relación de Baldovina y el Coronel, también existe esa misma relación entre los criados Zoar y Truni y el Coronel. No es sólo con el temor de lo que no se puede traspasar, sino el temor a la autoridad, a «oír sus tonantes órdenes» (7), con lo que se hace visible el parangón con Júpiter tonante, dios romano encargado de las leyes y del orden social. Más adelante se dirá que entre los criados existía el «orgullo de su dependencia» (9), aunque es más que evidente que en ese antiguo orden la relación que se establecía entre ellos era de superioridad y paternalismo, algo bien expreso al indicarse en algún momento acerca de Baldovina, que: «El Coronel, que generalmente la

dejaba hablar, divirtiéndose, la chistó» (9), lo que es muestra del descrédito que le merecían sus opiniones. Ello propicia que en todo momento los personajes de los criados estén descritos en relación con sus superiores y en situación de dependencia. Algo que resulta también explícito en el ritual que desarrollan, de origen religioso popular, que al mismo tiempo ejerce una relación simbólica en el proceso vital de Cemí. Al describirlos Lezama usa otro procedimiento que menudea en el relato oral, y en toda descripción, la comparación, claro que sus comparaciones se elevan a menudo al estrato de lo culto y de lo hiperculto, con lo que la sorpresa del lector aumenta, debiendo estimular su imaginación y la asociación de lo que lee con el bagaje cultural adquirido. Lezama bebe en lo que pudiéramos describir como un amplísimo archivo cultural que abarca todas las civilizaciones sin escamotear tampoco referencias populares.

Ello es explícito en el ritual de los criados, o la «ceremonia» (8) que realizan con el pequeño Cemí. Así la denomina Lezama en la novela, como también se refería del mismo modo a los actos realizados por su grupo de *Orígenes* (recuérdese «Un día del ceremonial»[19]). Una ceremonia que se presenta con su necesario ingrediente de travestismo, los personajes se cubren con diferentes prendas o mantas, que en la noche aumentan el efecto de teatralidad. Las comparaciones abundan y estimulan la imaginación, así Baldovina «parecía una disciplinante del siglo XVI» (7); Truni «parecía un pope contemporáneo de Iván el Terrible» (8); Zoar «parecía uno de esos gigantes del oeste de Europa, que con mallas de decapitador, alzan en los circos rieles de ferrocarril y colocan sobre uno de sus brazos extendidos un matrimonio obrero con su hija tomándose un mantecado»; o también el torso de Zoar: «lucía como un escaparate de tres lunas y parecía el de otro animal de tamaño mayor» (7); otra vez Baldovina, «ofrecía para el trance su reducida cara de tití peruano» (7), y en una referencia más popular y de raíz religiosa, Zoar «Como un san Cristóbal cogió al muchacho», y se extendió en la cama «como si los alambres de su trenzado se agitasen en pez hirviendo» (7). Más culta es la referencia a la situación del cuerpo de Cemí después de la desaparición de las ronchas, pues sus males lo habían abandonado «como Erinnias, como *hermanas negras mal peinadas* que han ido a ocultarse en sus lejanas grutas»[20] (10). En algún caso este tono popular alcanza otras imágenes: «los ángeles habían apretado la esponja de su riñón hasta dejarlo exhausto» (9). Las comparaciones aparecen por doquier y alcanzan también al mundo de afuera, es decir, al recinto militar: «el soldado en un no ensayado ballet que podríamos titular *Las estaciones* seguía con igualdad de pasos la marcha de la pareja» (9). Todo ello contribuye a visualizar y hacer más efectivo lo contado, a la vez que obliga al lector a reavivar sus asociaciones culturales.

El final expreso en las reacciones de los padres, a su vuelta a la casa, también se presenta como un contraste entre la reacción masculina y la femenina, muy apropiada en el contexto: el padre esboza en su semblante su contención inglesa y la madre promete ir a encender unas velas a santa Flora. También es característico de este final la combinación entre el mundo infantil del niño que, con el toque de diana, sale vestido con un mameluco o pelele, y con el que su hermana bromea con malicia, y el simbólico «polvillo de luz» (10) que ilumina su cuerpo, ya repuesto, para iniciar el camino de la vida después de ese tránsito por las tinieblas. Por eso es significativa la comparación: «la imagen de la mañana que nos dejaban era la de todos los animales que salían del Arca para penetrar en la tierra iluminada» (10). Simbólicamente, adaptado a la imagen infantil, se preludia en este final de secuencia el don que hereda Cemí y que habrá de desarrollar más adelante, una vez que realice en su juventud el descenso al Hades, siguiendo su concepción órfica y en pos del legado de Licario. No resulta muy arriesgado interpretar este final del capítulo primero («En esos momentos, el polvillo de la luz, filtrado por una persiana azul sepia, comenzó a deslizarse por su cabellera» 10) como un antecedente y un esbozo paralelo del final de *Paradiso* que da realidad a la premonición: «Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar» (459).

La segunda secuencia de este capítulo primero apuntala y prolonga la anterior, porque una vez presentado el ámbito de la casa y el renacimiento de Cemí se llega a observar el desenvolvimiento de sus moradores, sus relaciones entre ellos, amos y criados, trazándose además el origen familiar por parte paterna. Pero paradójicamente entramos ahora en el reino de las mujeres, la casa como su recinto o reino y las ocupaciones que desarrollan. Consecuentemente el centro de sus conversaciones gira en torno a la preparación de las comidas y el atuendo femenino, más concretamente los encajes. Es evidente que esta elección no es casual y responde tanto a sus personalidades burguesas como a una intencionada propuesta por parte del autor cubano: las mujeres siguen exhibiendo continuas creaciones de lenguaje y son recordadas por el narrador de la misma manera, creativamente. Uno de los primeros ejemplos no se hace esperar, y muy al comienzo, la abuela doña Augusta equipara a las yemas dobles con el más hermoso colibrí cubano: «yo llamaría a las yemas sunsún doble» (10), y más adelante, cuando elige encajes azules para adornar un túnico azul, se explica con otra comparación, pues así causaría «la sensación de esas muñecas muy lujosas a las que los fabricantes han envuelto en unas filipinas propias de palafreneros» (10). El autor juega con el trenzado de los dos temas, las elaboraciones gastronómicas

y las disquisiciones acerca de los encajes, temas que responden a subrayados de la vida en los seres humanos, a su parte estética y no propiamente de subsistencia, y que como era de esperar en Lezama, son, en parte, imagen y soporte para observar su poética del lenguaje, nacida de su vertiente materna, que es la que heredará el hijo.

El motivo del encaje irrumpe casi al comienzo de la secuencia y aunque su desarrollo es más somero que el culinario, no es menos importante. Con acierto Prats Sariol ha llamado la atención sobre uno de los símiles de la señora Augusta que sería para él representativo del «encaje verbal» del autor de Paradiso[21]. En efecto, Lezama usa de manera simbólica este término en la novela, un término que puede aclararse en su sentido si revisamos el texto de su «Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava» que data del 16 de marzo de 1966, y en la que al analizar un soneto de Rubalcava, «A Nise bordando un ramillete», percibe la oposición de «la labor del bordado» en este poeta del XVIII cubano frente a la labor de la naturaleza, estableciendo que «la misma naturaleza considera esta labor de encajería mejor tejida que la que ella hizo por abril»[22]. Por tanto, debe leerse este pasaje de la novela, como otros en Lezama, con una orientación plurisémica, por un lado se refiere a las actividades de las mujeres de la familia, pero por otro resulta ser un elemento simbólico que preludia la actividad del niño poeta o *puer-senex*. Del mismo modo la conversación de las mujeres desencadena la introducción de una serie de acarreos de la cultura foránea, sobre todo francesa, así Rialta ponderará los encajes de Marie Monnier que había visto en una revista francesa, donde «esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés» de Chantilly o de Malinas (11) haciendo encajes inspirados en versos. Vida y literatura se superponen incluso en la conversación de las señoras, aunque ese culturalismo queda fracturado con la sanción de la oralidad a través de las comparaciones que adoptan tanto Rialta como la señora Augusta. La primera dirá: «Eso me asusta como si le pusieran una inyección antirrábica al canario o como si llevasen los caracoles al establo para que adquiriesen una coloración charteuse» (11) y la segunda se manifestará con tremenda seguridad emitiendo «opiniones incontrovertibles», «sentencias», que a su vez se caracterizan por su creatividad.

En el texto que abre el número uno de *Orígenes* los editores firmaban una especie de manifiesto que con el estilo propio de Lezama establecía que «cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados del oxígeno vital, es ridículamente nociva»[23], y son palabras que pueden recordarse al leer el intercambio de opiniones entre las dos mujeres pues no se trata más que de la aplicación sensible de sus ideas. Aún más, «la señora Augusta,

que no podía prescindir de los símiles» (11) acabará introduciendo algunas frases para rechazar con cierta pedante naturalidad el esnobismo dentro de la tradición francesa: por eso la sentencia que emite acerca de que «el encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles cuando nosotras nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones» (11) viene a plantear también literariamente que la imagen poética implícita en el «encaje» condensa el arte, que traspasa las generaciones, que se hace un estilo, un cuidado poético, un arte que es artificio del poeta y del que procederá el don que recibirá Cemí. Por eso resulta convincente que se queje del mal uso del presente, porque «quieren tener la misma sensación cuando combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera, que cuando leen un poema de Federico Uhrbach» (11). No se puede dudar de que el arte de Lezama contemplaba la poesía como la consecución de un estilo dentro de una rectitud que no admitía injerencias bastardas. Es significativo que en el mismo texto inicial de *Orígenes* defendiera la «obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura» y «el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento», para terminar afianzando la idea: «Sabemos ya que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él […] en directa relación con una libertad que estamos dispuestos a defender y a justificar la salud de sus frutos»[24].

Pero la parte más amplia de esta secuencia la constituyen las tensiones entre los dos estratos sociales presentes en la casa, el superior, representado por el Coronel y las mujeres, y el inferior por el mulato cocinero Izquierdo, en torno a las virtudes y facultades culinarias de ambos. Frente a la habilidad en la cocina del mulato Izquierdo, se nos presenta el «orgullo de dulcera» de la Señora Augusta y para ello se combina la comparación y la hipérbole, «así como los reyes de Georgia tenían grabadas en las tetillas desde su nacimiento las águilas de heráldica, ella por ser matancera, se creía obligada a ser incontrovertible en almíbares y pastas» (12). Hay que tener presente que al contar este episodio de su vida el punto de vista es, sin ambigüedad válida, el de Cemí. No puede dudarse de ello porque se explicita muy pronto («José Cemí recordaba como días aladinescos», 12), y ya se observa claramente la fusión con el propio Lezama y la memoria familiar, a su vez filtrada por la memoria de Cemí. Por tanto continúa la confusión entre la tercera persona y la primera persona del plural, nosotros, usada anteriormente. El pivote de la discusión se centra en la elaboración de un plato de comida, un tema que no es banal para Lezama, no sólo por apreciar sobremanera los valores culinarios cubanos sino también por las posibilidades creativas que aporta.

Por otro lado, estas escenas son fundamentales para observar la cohesión familiar y también para esbozar su ascendencia. Significativamente la casa se pone a disposición de la señora Augusta («hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia» 12), y se marca bien su presencia con una comparación culta, pero que tangencialmente tiene que ver con la oralidad del cuento, «como esas reinas que antaño fueron regentes, pero que mucho más tarde, por tener el rey que visitar las armerías de Ámsterdam o de Liverpool, volvían a ocupar sus antiguas prerrogativas» (12). Es así como se suceden una serie de hipérboles culinarias en torno a la canela, la vainilla y el azúcar, de las que puede ser un ejemplo la siguiente: «Prepara las planchas para quemar el merengue, que ya falta poco para pintarle los bigotes al Mont Blanc» (12). Esta parte puede ser considerada como un preámbulo de otras celebraciones o banquetes que están presentes en la novela y que también están vinculadas a la conversación familiar, es el caso del emblemático convite que aparece en el capítulo séptimo y que prepara doña Augusta (180-185). Acerca de este tema Rita Molinero ha llamado la atención sobre el juicio de Bajtin que señala la vinculación del banquete y la palabra oral, a la vez que como imagen del «apetito devorador que caracteriza al hombre barroco» y en el que subyace una cierta «raíz sagrada», que también es espejeo del ágape cristiano y de la voracidad en la fagocitación de libros y cultura: «No es extraño entonces entender que para Lezama la comida de cada pueblo forma parte de su imagen»[25]. O como ha puntualizado Víctor Bravo, «La comida se convierte en una ceremonia que es metáfora de la cultura» y siguiendo la misma percepción de Bajtin precisa que hace de la comida «ceremonia y ritual para la confluencia de lo diverso (hasta de lo enemigo) y para el ascenso hacia esa manifestación estética de la espiritualidad que es la imagen»[26].

Una parte muy importante de esta secuencia la ocupa el incidente con el cocinero Juan Izquierdo, que viene provocado por la rivalidad entre las habilidades culinarias de las dos clases sociales, la representada por el cocinero y la de las mujeres de la familia. Resulta curioso que en esta situación jerárquica el cocinero, del que se resalta lo descuidado de sus maneras y atuendo, sólo se atreva a retar a las mujeres por un tema en apariencia banal pero que simboliza muy bien las premisas que ambos quieren mantener:

> Cá –dijo–, qué se sabe hoy de las yemas, se sirven en bandejas de cristal duro y ancho como hierro y tienen el tamaño de una oreja de elefante. Las yemas son un subrayado, el cocinero se gana la opinión del gustador en tres o cuatro pruebas pequeñas y sutiles, pero que propagan un movimiento de adhesión manifestado cuidadosamente por algún movimiento de los ojos, más que por decir una exclamación que arrancan el estofado o las empanadas (11).

La tensión entre ambos llega al límite en un diálogo, que es al mismo tiempo un humorístico debate que reflejaría los intereses fútiles de una clase, pero que también puede leerse como una exhibición de la creatividad de los dos estratos sociales. Si la Señora Augusta es maestra en la elaboración de los dulces cubanos, cosa que realiza con extremada naturalidad, pues luego de realizado el postre pasaba «a una indiferencia inalterable», «ya nada parecía importarle y volvía a hablar con su hija» (13), por otro, Juan Izquierdo reta a las damas con lo que el texto califica de «monólogos shakespirianos», en otra imagen culturalista que exhibe el estilo de Lezama:

> Que un cocinero de mi estirpe, que maneja el estilo de comer de cinco países, sea un soldado en comisión en casa del Jefe… […] yo puedo tratar el carnero estofado de cinco maneras más que Campos, cocinero que fue de María Cristina […] «habiendo aprendido mi arte con el altivo chino Luis Leng que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la *confiture*, donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París (13).

Tras esta parrafada jactanciosa de Juan Izquierdo se oculta significativamente la trayectoria de la cocina en Cuba en el siglo XIX y comienzos del XX, pues durante el primero la influencia de la cocina china en la isla fue significativa por la inmigración de trabajadores de ese país, así como estuvo presente la francesa a comienzos del siguiente siglo. Del mismo modo la alusión a que la cocina cubana «parece española pero que se rebela en 1868» (13) viene a incidir en la trayectoria gastronómica del pueblo cubano que tanto interesaba a Lezama. Es visible que las mujeres defienden una cocina cubana, criolla frente a las innovaciones de Izquierdo[27].

La respuesta a la insolencia de Juan Izquierdo llega por parte de Rialta, que, en defensa de su madre, le reprende por la elaboración de un quimbombó. De nuevo el texto vuelve a mezclar en sus imágenes la doble tensión de lo popular y lo culto: «Los ojos del mulato lanzaban chispas y furias, ponían a caminar sus gárgolas» (13). Esta especie de justa culinaria está tratada con especial detalle en la novela, pues el tema desprende seriedad para los contrincantes, aunque no se pueda evitar el humor y aún la risa del lector ante la opinión de una de las mujeres que lo describe con la perspectiva de las desmesuradas hipérboles de clase social alta: «creo que su tan cacareada cocina [de Juan Izquierdo] decrece, el otro día confundió una salsa tártara con una verde y trata al pavipollo con mandarina o con fresa que es una lástima» (14). En definitiva, se traza un teatralizado debate que desemboca en una importante subsecuencia que constituye la parte final del capítulo y que es el que culmina en lo que se denomina, siguiendo una tradición familiar subrayada por

Lezama el *gossá familia* y que está centrado en dos figuras masculinas, la figura del Coronel que lo introduce y la del abuelo que lo ejecuta. El primero, que provoca la asociación, o lo que denominaría Lezama la «vivencia oblicua», llega a la casa cantando un fragmento de *La viuda alegre*, la conocida opereta[28], famosísima en la primera mitad del siglo XX, «con el mismo gesto de la burguesía situada en un can-can pintado por Seurat» (14). Como puede observarse sigue siendo característico el uso de elementos culturales de la época, en este caso musicales y pictóricos, y otros más generales que potencian esa creatividad popular, los primeros hacen referencia al *status* familiar y se imbrican con la oralidad de los segundos. Humorístico es el sobrenombre que le ponen al Coronel en la Universidad, «el trompetellín de la Selva de Hungría» (14), con lo cual ya se alude a sus antecedentes universitarios, a su vitalidad, a su fuerza y a su origen genealógico, padre vasco y madre inglesa; pero sin vacilación alguna la imagen más eficaz en su presentación es la del melón con el que llega a la casa familiar y que parece adquirir vida para constituirse en símbolo de «uno de sus días redondos y plenarios» (14), y que para Vitier «encarna el mito de la alegría fundadora», tanto en la simbología adoptada como en su actitud al llegar cantando a la casa[29]. Es entonces cuando su personalidad se refuerza aún más con el rito de la apertura del melón y su aderezamiento al quitarle la «mogolla» o simientes interiores. Como vemos el capítulo está pleno de rituales simbólicos que, en este caso, en su insólita sencillez, resulta particularmente efectivo.

Es significativo que este preámbulo del recordado *gossá familia* se entrelace con el enfrentamiento definitivo con Juan Izquierdo, que frente a la autoridad esgrimida por el padre, está «hierático como un vendedor de cazuelas en el Irán» (15), imagen expresiva y humorística como tantas en este capítulo. Es entonces cuando el texto recupera la imagen hiperbólica anterior que lo define en su disgusto al ser expulsado de la casa, «su cara metaforseada en gárgola», «corriendo por las narices como un hilillo olvidado» (15). Las hipérboles, que Lezama usa con prodigalidad como buen amante del barroco, sirven para describir por aproximación, imaginativamente, y en ellas es frecuente también la risa, la ironía y la parodia. Es así en las que marcan el fracaso de los cocineros que sustituyen a Izquierdo: Zoar, presentó «unas julianas carbonizadas como cristalillos de la era terciaria»; Truni demuestra su poca habilidad «friendo con agua del filtro, en cuya etiqueta de marca Chamberlain saludaba a Pasteur» (15). Es decir, la casa entra en crisis por la falta de un buen cocinero, y como expresa Cintio Vitier, «lo cual atenta contra el armonioso transcurrir» de la familia. Se suceden distintas causalidades encadenadas según el pensamiento de Lezama, y entonces surge el recuerdo del *gossá familia*:

> Al entrar la situación causal en contacto con la vivencia oblicua de esa dichosa tradición de lo gratuito, de lo incondicionado, el nudo se deshace melodiosamente. Regresa el Coronel a la causalidad con nueva energía y mediante una robusta palmada reincorpora al gemebundo mulato que, por otra parte, se había revelado importante para el equilibrio feliz de la casa del Jefe[30].

El recuerdo o anagnórisis funcionará en la novela de parecida manera, poniendo en marcha los recursos de la vivencia oblicua o el súbito, como en este caso la imagen de un padre trae la imagen de otro padre, el abuelo. La eficaz torpeza narrativa de Lezama lo lleva a usar frases poéticas que ejercen de lianas de la memoria y facilitan el enlace de tiempos y espacios dispares y lejanos, por eso «la gorda punzada del padre del Coronel al teléfono, ahora, ¡ay! venía la llamada desde el recuerdo desde los cañaverales de la otra ribera» (15-16). Es así como introduce la descripción de las veladas familiares en las que rememoraba la vida de los antepasados, y la imagen del *gossá familia* atrae en sí misma no sólo el placer de la comida, sino el placer de compartir y revivir a familiares ya fallecidos. Es algo que la familia recuerda y cuyo vértice está en la memoria del Coronel en su niñez, para luego ser participado a sus propios hijos, hecho que facilita la introducción del acontecimiento por parte del narrador Cemí. Ese día del *gossá familia* es un día excepcional, porque sí, sin razón alguna, «como si también le gustase ese perfil que tomaba un día solo del año», un «día sin día» (16). Todo es planeado con extremo cuidado, los sentidos en alerta entran en funcionamiento. Es minucioso el procedimiento de la disposición de la comida hasta el punto de trazar un bodegón de placeres culinarios que resulta también un antecedente de otros momentos de *Paradiso*, confitados, piñas, cocos, almendras, jamones, pastas, licores, con los cuales ejerce el mismo procedimiento comparativo: Así de los licores «hacía que adquiriesen la calidad de aquel con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago» (16); le siguen «las avellanas como un cristal», piñas abrillantadas, cocos del Brasil, platos inventados por él mismo como la «pintada a la romana», que son exaltados hiperbólicamente hasta el punto de que «parecía que le daba la mano a una de esas pintadas» (16); «miel de la flor azul de Pinar del Río, elaborada por abejas de epigrama griego», o también la culturalista explicación de la «pechuga de guinea a la Virginia» (16)[31]. No se puede dudar de que esta comida vuelve a ser un antecedente de la ofrecida por doña Augusta en el capítulo séptimo, y que, además. de parecido modo se insertan las frases que se han convertido en emblemáticas de las veladas familiares, por lo recordadas y hasta por lo festejadas, algo que será característico en la novela. Así se introduce la frase «Resuelvo en el Resolución»[32] (17)

que el abuelo usaba para referirse al ingenio que tenía en Santa Clara, y la que aparece más adelante; «Otro zapote, Enriqueta» (18) de la que se anota «que era el nombre de su esposa»[33] o también: «El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela, decía de él, zumbando las zetas: Es como la cerveza que quitándole el tapón se le va la fortaleza» (17), frase en la que se combina la frase hecha y la indicación acerca de la dirección del relato. Como se recordará el uso de las frases hechas va a ser muy explotado en las veladas familiares, como se aprecia en el capítulo tercero al referir la niñez de Rialta en Jacksonville.

Es significativo que este recuerdo del *gossá familia* atraiga otros recuerdos relacionados con la genealogía familiar y que describen en este caso al abuelo de Cemí, un bilbaíno que al salir de su tierra se acriolla, lo que no impide el recuerdo de sus orígenes vascos y de sus cualidades de predestinado: «Mis músculos estaban despiertos como los del gamo, cuando yo era joven en Bilbao» (17), es decir, era *carricolari*[34], pero al ser vencido debe abandonar la tierra; poseía el *flatus Dei*, «parecía que ese aliento convertido en dinamita de platino se colocaba al pie de los montículos», aliento que se trocaba en «árbol del centro familiar», «según las señales que los teólogos atribuían a la fiesta final de Josafat» (17). Como vemos, las referencias religiosas desperdigadas hasta ahora y vinculadas a la persona de Cemí (la trinidad de los criados en la secuencia anterior, la referencia a san Cristóbal por ejemplo) se acumulan visiblemente, algo que también será característico del resto de la novela. Y entrelazado con lo anterior, la ritualidad del almuerzo y el reparto de fruta de estación están llenos de gozosa celebración y de lúcida ironía, como es el caso de la referencia al vino de Oporto que gusta a los ingleses, anotando que es bueno acostumbrarse al paladar de los ingleses aunque aclare que no se sabe si era burla o acatamiento[35]. De nuevo se establece una ritualidad en la disposición de los manjares del almuerzo que se desarrolla repartiendo uvas moradas con la presentación de unos versos de las *Soledades* de Góngora «…cuyo diente / no perdonó a racimo, aun en la frente / de Baco, cuanto más en su sarmiento» (18)[36]. Una asociación culturalista que se asocia al gusto lezamiano, así como no lo es menos cuando plantea la «supremacía entre las frutas españolas y cubanas» (18), en referencia a la famosa disputa literaria expresa en el conocido poema «Silva cubana» de Manuel Justo de Rubalcava («Más suave que la pera /en Cuba es la gratísima guayaba»), del que Lezama comentó: «*La Silva Cubana,* es, en realidad, un poema delicioso, comparable al de Zequeira, *A la piña*, ambos poemas inician con remotos antecedentes en alguna octava de *El Espejo de Paciencia* la devoción por las frutas nuestras, entrega rendida de olor, sabor y lujo total de los sentidos»[37]. Esta alusión a

la cubanidad junto con la pesadilla de la mosca prieta, ensoñación en la que se entremezcla significativamente la naturaleza de Cuba, vienen a incidir, por su simbolismo, en la total aclimatación de este vasco a su nueva tierra.

Sin transición, una vez concluidas las evocaciones de estos episodios de la vida del abuelo, todo entra en calma y se cierra el capítulo con la vuelta a casa del lloroso Juan Izquierdo. Los problemas se han resuelto y las jerarquías se han restablecido. El final significativo de la secuencia y del capítulo se centra en las figuras del Coronel y de la Señora Augusta que detrás de las persianas («que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña» 19) da la voz de atención a la llegada al cuartel del Coronel, con una bien marcada jerarquización de lo masculino: «como quien recibe de improviso a un rey que ha librado una batalla cerca del castillo sin que se enterasen sus moradores» (19). Frase irónica que incluye la comparación y la remite con reiteración al ámbito del cuento popular.

En conclusión, entre las dos secuencias del capítulo existen evidentes vasos comunicantes, y no sólo por armonizarse los sucesos en los mismos personajes, Cemí y su familia. Por un lado el procedimiento lingüístico es similar en la inclusión de diversos resortes como el uso de los símiles y la misma risueña elección de las imágenes[38]; por otro, y es algo que sorprende enseguida al lector, aparece el mismo tono enfático en la introducción de los diálogos. Un ejemplo puede ser la afirmación de Cemí («Ahora se me quedarán esas cruces pintadas por el cuerpo y nadie me querrá besar para no encontrarse con los besos de Truni») y de la respuesta de Baldovina que se inserta en el momento ritual al estar impregnada de un sentido mítico en relación al *puer-senex*: «Seguramente –le contestó– Truni lo ha hecho adrede […] lo tuyo es un mal de lamparones que se extiende como tachaduras, como los tachones rojos del flamboyant» (8). Es evidente que el autor no busca la caracterización de los personajes mediante el diálogo, y dada la especial construcción de *Paradiso* no es necesario, ya que todo está filtrado por el punto de vista de Cemí, pues hay que entender que los diálogos no son actuales sino evocados mediante el poder creativo del protagonista. El propio Lezama en sus apuntes para una conferencia sobre su novela[39] se defendía:

> Todos los personajes, mayores o menores, niños, criados, familiares, hablan como Lezama. Ya en la misma novela se le sale al paso a esa inculpación banal, pág. 569. 'Es más natural el artificio del arte fictivo, como es más artificial lo natural nacido sustituyendo» (714)[40].

Este tipo de infracciones y otras de la narración eran visibles para el autor que respondió en una entrevista a Salvador Bueno incluida

en la misma edición de Archivos: «Otros rastacueros con desviaciones medulares fingen asombro de clarisas porque comienzo las oraciones en tercera persona y las termino en primera, olvidando que esas mutaciones verbales son, desde Joyce, un hallazgo de la novela contemporánea» (729), en lo que se percibe la *boutade* del autor, libre de cualquier compromiso. En definitiva, *Paradiso* es novela que debe interpretarse tal y como quería el autor como *summa poética*, pero también como memoria o autobiografía matizada por la imaginación, no en vano en la misma entrevista respondía: «Ninguno de mis personajes forma parte de la realidad en su sentido inmediato. Ni el padre ni la madre en mi novela forman parte de esa realidad externa. La reminiscencia, la reconstrucción por la imagen, la combinatoria y la ruptura del círculo en espiral, me impulsan o me provocan en absorto» (729). Claro que hay tantos datos de su proyecto vital y literario, que no esconde el autor, que los lectores no pueden por menos que acudir a ese asidero. Aunque se reconozca su capacidad de fabulación.

Notas

1 Raquel Carrió Mendía, «La imagen histórica en Paradiso» en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica Cintio Vitier Coordinador, 2.ª ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Lima, ALLCA XX, 1996, col. Archivos, p. 540.

2 Se publica por primera vez en el n.º 22 de *Orígenes* (1949) pp. 16-23; n.º 23, pp. 18-26. Acerca de las variantes del texto véase Vitier en la citada edición crítica.

3 José Prats Sariol, «Lecturas concurrentes: resúmenes críticos de los capítulos de Paradiso», «Capítulo I. Hacia el reconocimiento: espejo y encaje» en José Lezama Lima, *Paradiso*, col. Archivos, *op. cit.,* p. 646.

4 Roberto González Echevarría, «Lo cubano en *Paradiso*» en VV. AA, *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Prosa, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 34.

5 Ciro Bianchi Ross, *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 19.

6 Citaremos el texto por la edición ya reseñada en la nota 1: José Lezama Lima, *Paradiso*, col. Archivos. De aquí en adelante situaremos detrás de las citas la página entre paréntesis en el texto.

7 José Lezama Lima, «Confluencias» en *La cantidad hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970, p. 438.

8 *Ibid.,* p. 440.

9 José Lezama Lima, [«Esbozo inicial de *Paradiso*»] en José Lezama Lima, *Paradiso*, col. Archivos, *op. cit.*, p. 711.

10 Véase Magarita Mateo Palmer, *Paradiso: La aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002. p. 95 donde además se realiza una interpretación de la simbología del momento por el que pasa Cemí.

11 José Lezama Lima, «Introducción a los vasos órficos» en *La cantidad hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970, p. 75.

12 Notas finales a la edición citada de *Paradiso* realizadas por Cintio Vitier y José Prats Sariol, p. 461.

13 Es algo admitido que la imagen del Coronel está inspirada en la del padre de Lezama que nacido en 1886 murió de gripe en 1919 (Véase edición citada de *Paradiso,* p. 461).

14 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, pp. 232-233.

15 Fernando Aínsa, «Imagen y posibilidad de la utopía en *Paradiso*» en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, *op. cit.,* pp. 80-81.

16 Es la primera vez que Lezama alude a Pascal en la novela con el sentido de marcar la desproporción del hombre con la infinitud del universo y su desconcierto por no poder aprehender el sentido último de las cosas en su tiempo y espacio.

17 Su modelo es Rosa Lima (1888-1864) y su nombre alude de forma simbólica al puente Rialto en Florencia. Aunque la autoridad masculina no puede negarse, Lezama dotará a sus personajes femeninos de singulares dones que los harán dominantes en la novela sobre la fuerza masculina.

18 «El color amarillo, tan cercano a nuestra luz tropical, predomina en la novela, adquiere múltiples matices expresivos que harían la delicia de un pintor impresionista» (Nota de la edición citada de *Paradiso*, p. 6).

19 José Lezama Lima, «Un día del ceremonial» en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 44-50. En este ensayo Lezama alude a los distintos

ceremoniales de *Orígenes*, ceremonial litúrgico, ceremonial de la conversación.

[20] Ha sido señalado que procede de la «Égloga segunda» de Garcilaso de la Vega en boca del pastor Albanio. Véase edición citada de *Paradiso*, p. 462.

[21] Recordemos que su lectura del Capítulo I en la edición de *Paradiso* de Archivos, se titula, «Hacia el reconocimiento: espejo y encaje» (pp. 646-648).

[22] José Lezama Lima, «Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava» en *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, sel. y pról. Iván González Cruz. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1993, p. 83-84.

[23] *Orígenes*, edición facsimilar, introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, vol. I, p. 8.

[24] *Ibid.,* p. 7 y 9.

[25] Rita V. Molinero, *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Ed. Playor, 1989, pp. 88-91.

[26] Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido. Una lectura de* Paradiso, Caracas, Monte Ávila Eds, 1992, pp. 14-15.

[27] Ha tratado el tema Dieter Ingenschay, «Festines neobarrocos: El menú literario entre el exceso y el populismo» en Werner Altmann y Ursula Vences, *Por España y el mundo hispánico*, Berlín, Edition Tranvía, 2007, pp. 526-542.

[28] *La viuda alegre*, una opereta escrita en 1905 por el compositor austrohúngaro Franz Lehár. El libreto fue escrito por Víctor Léon y Leo Stein basados en la comedia *L'attaché d'ambassade* de Henri Meilhac. Se estrenó en Viena el 28 de diciembre de 1905.

[29] Cintio Vitier, «Introducción a la obra de José Lezama Lima» en José Lezama Lima, *Obras Completas*, tomo I, México, Aguilar, 1975, p. L.

[30] *Ibid*., pp. XLVII.

[31] Rita V. Molinero ha expresado que «el festín del padre del Coronel en *Paradiso* donde la superposición de platos que forma el 'concierto astronómico' recuerda el 'collage' tan del gusto de Archimboldo», *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, *op. cit*., p. 92.

[32] Parece que el nombre proviene de uno de los barcos de la escuadra del militar Casto Méndez Núñez (1824-1869). Véase nota de la edición Archivos, p. 464. Se trata de la fragata blindada *Resolución* que fue rebautizada más tarde *Méndez Núñez*, y que con el nombre de *Resolución* participó en la campaña del Pacífico en 1866 en la escuadra mandada por Méndez Núñez.

[33] Parece una confusión, ya que se llamaba Eloísa, aunque la hermana de Lezama defiende la expresión como algo ritual, «es una frase de cuño familiar que implica repetición» (José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1980).

[34] La palabra es *corricolari*, se dedicaba a correr carreras, aunque en la novela se dice *carricolari*.

[35] La edición de *Paradiso* de la colección Archivos señala con lucidez: «Quien conoció el estilo conversacional de Lezama, reconoce en estos pasajes, y otros análogos, su modo frecuentemente irónico, aun cuando fuese también, indisolublemente, reverencial, de acercarse a las tradiciones europeas, o de apropiárselas» (17).

[36] Versos 154-156 de las *Soledades* de Góngora.

[37] José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965, tomo I, p. 337.

[38] Un ejemplo más se puede añadir, como es el caso de aludir a «las malas destilaciones del alambique de Salleron» (12) para referirse a la borrachera de Juan Izquierdo. Se trata de un valle francés famoso por sus viñedos con empresas dedicadas a instrumentos de enología.

[39] José Lezama Lima, [Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*] en José Lezama Lima, *Paradiso*, col. Archivos, *op. cit*., p. 712.

[40] En efecto, la página citada coincide con la primera edición de *Paradiso* y aparece como una referencia al pie de las palabras de la hermana de Licario dirigidas a su madre: «Pero madre, contestó la hermana para desplazar la tristeza que se había ido anudando, cuando él la llama a usted 'la sombra de mi extensión' [aquí aparece una llamada que incluye el texto citado] nos da a comprender…» (José Lezama Lima, *Paradiso*, La Habana, Eds. Unión, 1966, p. 569).

Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima*

El espacio es el lugar de la imaginación. Ya lo supieron ver los poetas de lengua española a partir de Rubén Darío y desde luego los cultivadores tardíos del modernismo, cuya poesía no se puede entender sin el proceso que la imaginación ejerce en los ámbitos poéticos. Gastón Bachelard, en su *Poética del espacio*, insiste en la importancia de la «determinación *fenomenológica* de las imágenes»[1] que se ejercitan en un espacio y que impulsan una acción singular y efímera en otros espíritus a partir de una conciencia individual que emana del poeta. Ello es muy visible en la poesía de José Lezama Lima (1910-1976), pues incluso en el momento inicial de su andadura, no deja de proyectar las imágenes de forma espacial y acumulativa. Se puede decir que, en toda su obra, la espacialidad es uno de los elementos que procesa con más precisión, siempre concatenada con la materialidad lingüística de las palabras, hasta el punto de convertirse en uno de sus atributos poéticos y devenir en parte sustancial de su concepción literaria. Ha sido muy repetido que los primeros versos de *Muerte de Narciso* marcan de especial modo esa apertura a un espacio de encantamiento: «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo / envolviendo los labios que pasaban / entre labios y vuelos desligados»[2], pues no hay duda de que la imaginación traza en esos versos un espacio de escritura, y las palabras delimitan su sentido dentro de la creación del poeta, «se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje» como enfatiza Bachelard respecto a las imágenes poéticas[3]. Y en este sentido del diseño del espacio y del uso adherente del lenguaje, nadie más imprevisible para el lector que Lezama, pues la suya es una imaginación productora por antonomasia de imágenes, en el sentido casi físico o táctil del término, o para seguir su propia terminología, productora de un encadenamiento de metáforas que logran en su finalidad la gran extensión de la *imago*. Y ésta siempre cobra vida en un espacio. Claro que en la concepción del poeta cubano no se tratará

* «Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima» vio la luz originalmente en *Revista Letral, Revista electrónica de Estudios trasatlánticos de Literatura*, Universidad de Granada, junio 2010, pp. 79-93. www.letral.es Reproducido en *Vivarium* [La Habana] 2010, XXIX, pp. 19-27.

siempre de los «espacios felices» de los que habla el estudioso francés, esos espacios de posesión en los que el poeta se guarece frente a fuerzas enemigas, enardeciendo su peculiaridad, aunque advirtamos también en esos espacios lezamianos algo sustancial e imaginariamente vivido. No se puede entrar tampoco a valorarlos con el calificativo de espacio hostil, sino, más bien, se trata de un espacio pleno de una peculiar concepción que, en su ambiguo diseño, se muestra impregnado por su concepción mítica y órfica del mundo. Una concepción que condecía bien con su raíz católica pues el orfismo estuvo presente los escritos de Platón y en los del cristianismo. Vigente como creencia religiosa desde el siglo VI al II a.C., nacida en el oriente, atribuida a la autoridad del cantor mítico Orfeo, y apoyada en los misterios, subrayaba la revelación frente a la razón, promoviendo una reforma religiosa dentro del culto tradicional de Dionisos, y en franca oposición al vitalismo de la concepción griega, pues los órficos introducen el concepto de culpa y enfatizan la doctrina del alma frente a la materia siempre en beligerancia. Por ello el orfismo, articulado a partir del mito, es doctrina dualista que promociona un principio del bien, divino e inmortal, el alma, relacionada con Dioniso, y frente a él el elemento titánico o cuerpo, relacionado con los Titanes. Para sus seguidores el alma está clausurada en el cuerpo como castigo al crimen de los Titanes que despedazaron y devoraron a Dioniso, hijo de Zeus y Perséfone. El cuerpo es, entonces, el principio mortal, y el alma debe liberarse de él consiguiendo el perdón de los dioses para acceder al estado divino, mediante la participación en los ritos báquicos y a través de una vida de purificación. Es importante entre los adeptos el llevar una vida ascética, de sacrificios y plegarias, para expiar las culpas y así evitar los castigos en el Hades, del que, con ese modo de conducta, se puede retornar. No otra cosa explicó Platón al respecto cuando se planteó la permanencia de los muertos en ese lugar, al decir: «Y examinémoslo de este modo: si es que están en el Hades las almas de las personas que han muerto o no. Y es que hay un antiguo relato, que me viene a la mente, según el cual están allí habiendo ido desde aquí, pero de nuevo vuelven y nacen de los muertos»[4]. De este modo, la religión órfica propone la liberación de la cárcel del cuerpo, que es algo que adoptarán otras religiones, muy en especial la doctrina cristiana. Pero la idea central y decisiva de esta creencia reside en liberar lo divino en el hombre y provocar su faceta generadora que está unida al pasaje por el tránsito de la oscuridad, a través del proceso de la noche. Y como se puede observar en el texto de Platón anteriormente citado, no sólo la noche, sino los mismos muertos, vinculados a las sombras, son propiciadores y generadores, tal y como lo consiguió Orfeo en su descenso al Hades, pues supone vencer el tiempo, conocer el destino y asumirlo, aunque también sopesar la reversibilidad del ciclo vida-muerte.

En varios de los textos de *La cantidad hechizada* (1970) Lezama traza su concepto de la poesía y, el aspecto que nos ocupa, nos lo ofrece desarrollado en su ensayo «Introducción a los vasos órficos»[5], donde con gran pasión traza los momentos fundamentales de la historia de los órficos y toda una serie de aspectos de esta religión, que sin duda ha venido a incorporarse y asimilarse a su concepción poética. Algunas ideas merecen ser revisadas porque, como no podría ser de otra manera, Lezama selecciona aspectos que tienen que ver con su concepción del mundo, lo que viene a ser también su concepto de la poesía como su explicación y sustancia. Es el caso de la percepción del ámbito exterior, por parte de los órficos, como espacio sacralizado, o para decirlo con palabras del autor cubano, la creencia de que los adeptos viven en «la plenitud del *hierus logos*, es decir, en un mundo de total alcance religioso», en el que todo es sagrado y el hombre trasiega en una comunicación entre la vida y la muerte, por lo que se produce una superación de la limitación de lo temporal. Así también, junto a los vivos, los muertos cobran vida, dice Lezama, si se corresponde con los cantos apropiados al espacio de los muertos, en lo que no estaba muy lejos de la opinión de Platón citada más arriba. Es evidente que la referencia al canto, que propicia la similitud entre Orfeo y el poeta, traza el puente para construir su cosmovisión. Muy pronto, en los primeros párrafos de su ensayo, apuntala otro de los conceptos fundamentales en esta práctica: la noche. Frente a los misterios eleusinos que llevan implícitos la búsqueda de la luz, pues se basan en el mito de Demeter, en cambio «el orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado», elemento generatriz, un Eros Urano que busca la fusión de lo celeste y lo terrestre. Esta fusión que Lezama procesa en su concepción poética en la que la generación o la creación es un concepto insistente, la encuentra, nos dice, en un himno órfico que aconsejaba huir del olvido y buscar el lago de la Memoria. Con ello se enuncia otro de los elementos que para Lezama forman parte del proceso creativo: el esfuerzo de la memoria, o lo que él llama «anagnórisis». Por eso resulta fundamental que nos recuerde que en un «Himno a la noche» de los órficos «aparece ésta como la generatriz, fuente del universo», pues busca la luz entre los muertos, dando el ser sin cesar a elementos creativos. Frente a esa noche fecundadora y fecundante, Lezama coloca el polo opuesto: frente al dinamismo órfico, la noche del filósofo Parménides, que constituiría el Uno continuo, eterno y homogéneo que, aún en su plenitud, no daría lugar a ninguna fecundación.

Un recuerdo obligado surge rápidamente en su texto, los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke (1875-1926), un autor que Lezama admiraba y del que poseía varios libros en su biblioteca[6]. La alusión a los *Sonetos*

a Orfeo (857) propicia también la interpretación metapoética, según la cual Orfeo es el poeta que va al Hades en busca de Eurídice, emblema de la poesía[7], y por tanto traza la línea desde lo visible a lo invisible. No de otro modo puede explicarse la descripción pormenorizada por parte de Lezama del vaso órfico del museo de Nápoles, que es el que destaca contempló el poeta Rilke, para aludir a una serie de aspectos de los ritos, en este caso el misterio mayor eleusino (858), para concluir con una frase iluminadora: «Todo nuevo saber, utilizando sentencias de los coros eleusinos, ha brotado siempre de la fértil oscuridad», porque

> En medio de los inmensos procesionales eleusinos, atravesados por las canciones órficas, surge al final la consagración de la espiga de trigo. «Ha sido hecho, será hecho, es hecho». Deméter sonríe, del mundo subterráneo, de la oscuridad fértil ha brotado un nuevo saber (860)

palabras en las cuales está implícita la poética creativa en la que se afianzó Lezama y llega a erigir en su poesía. Por ello no extraña la insistencia en que la religión órfica implica un renacimiento: «El *es* órfico sigue el reto de las estaciones, muere y renace» frente al ser inmóvil de Parménides (861). Conceptos que como bien sabemos estarán procesados y religados a su concepción católica del mundo, pues ese renacimiento lo entenderá Lezama como antecedente de la resurrección cristiana[8].

Este concepto de la noche generatriz, de la anagnórisis como propiciadora del encuentro y del renacimiento del ser como resurrección, son conceptos básicos que se advierten fundadores de su poética. En otro de los ensayos de *La cantidad hechizada*, «Confluencias», desarrolla el concepto de la noche de forma personal y a la vez inspirada en esa creencia órfica: «Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento», como si la presencia de la noche alcanzara para él la significación de una presencia física, cargada de un sentido especial, reverencial, implícito en el terror infantil pero también como el neófito que percibe estímulos y amenazas en su descenso al Hades y siempre en un fondo marino, («Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies» y «Apoyaba la cabeza en un oleaje que llegaba hasta mí en un fruncimiento de una levedad inapresable»)[9]. Y es que la noche es para el poeta cubano siempre insular y su espacio no puede desasirse de la isla, ese concepto fundador de la insularidad que tanto le preocupó en la época del «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» (1937)[10], donde el joven Lezama pregunta al poeta español por ciertos elementos de sensibilidad «que nos hagan pensar en la posibilidad del insularismo» y que más adelante define como «una clase, una forma de sensibilidad individualísima que puede convenir a cualquier otro tipo de

sensibilidad». Una sensibilidad, o una identidad cubana, el insularismo, que, convertida en mito o imagen, en su máxima dimensión, se religaría como una manera de integrarse en el mundo, de entenderlo y procesarlo sin temor de una disociación de lo universal. Así esta percepción de la espacialidad que relacionará a la isla de Cuba a través del mito de lo insular, y combinada con elementos como el orfismo, terminará gravitando en una poética que asumirá en toda su obra.

Pero en el «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» no se aprecian todavía los matices que el espacio generador concita, todavía es un concepto, una idea posible, realizable, pero sin los aditamentos que se advierten en el espacio nocturno de «Confluencias», ensayo en el que son tantas las percepciones y los matices de esa personificación que no se puede dudar que el poeta lo transfigura al modo de una gravitación del alma por lo sagrado:

> La inmensa piel de la noche me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones. El perro que durante el día había pasado muchas veces por mi lado sin haberme fijado en él, ahora, durante la noche, está a mi lado como adormecido, y es entonces cuando lo miro con la mayor fijeza. Compruebo el fruncimiento de su piel, cómo mueve el rabo y las patas queriendo apartar moscas inexistentes. Ladra dormido y enseña los dientes colérico. En la noche tiene enemigos invisibles que continúan fastidiándolo. Sus reacciones coléricas anteriores no dependen del homólogo de sus motivaciones diurnas. No depende en la noche de motivaciones, sino, sin saberlo, está engendrando innumerables motivaciones en la piel de la noche que me cubre (II, 1209).

No es por eso sorprendente que el siguiente paso sea la percepción de la corporalidad de la mano y el encuentro con la otra («La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano», 1209), lo que terminará encadenando la acción al descubrimiento del nombre y del lenguaje («el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba» (1211) porque «Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna» (1211). La palabra se concibe como germen emanado de la noche, de procedencia estelar y milagrosa, pero a la vez constituida con un aditamento físico, promovida por el cuerpo y a la vez tendiente al henchimiento de lo espacial, pues toda palabra, aunque comunica y participa en el verbo universal, une lo visible y lo invisible, y acaba engendrando la participación humana en lo que Lezama llama la «infinita posibilidad reconocible» (1212). Prueba de lo obsesivo del motivo desarrollado en este ensayo es la versión en verso que aparece en uno de los poemas de sus últimos años «Los fragmentos de la noche»[11] de 1972, que parece ser de nuevo la expresión poetizada de esas vivencias infantiles.

Su primera colección de poemas, *Enemigo rumor* (1941) siguiendo la estela de la poesía del siglo xx, es recurrentemente metapoética, el poeta habla constantemente de la poesía como necesidad y hallazgo, y muchos son los poemas que hacen referencia al hacer o al modo de concebir la relación del poeta con su objeto. Dice Guillermo Sucre que, en este libro, Lezama se enfrenta «a la experiencia poética como un reto, o una prueba; también como a un espacio abierto (gnóstico, diría él) cuyos signos son la metamorfosis, la diversidad, la yuxtaposición»[12]. Por ello hay poemas en los que se hace referencia a esta relación y también otros en los que la concepción espacial resulta evidente y se trazan con imágenes que llevan implícito el ordenamiento espacial. El apartado primero del libro, «Filosofía del clavel», de evidentes ecos juanramonianos que luego matizará y cargará de un intencionado sentido al hablar en el segundo de los poemas incluidos de «la posesión del clavel» (24) comienza con la queja de «Ah, que tú escapes» para marcar la dificultad del asimiento de lo poético, pero esa enumeración que aparece en el breve poema ya está concebida como ordenamiento espacial: «cuando en una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos: antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados» (23), unos versos en los que tenemos ya esbozados dos elementos: la sorpresa y el temor ante ese «enemigo rumor» poético y la concepción espacial analógica bien expresa en «Rueda el cielo», el segundo poema incluido, en el que la espacialidad celeste se superpone con el otro cielo terrenal, acotado y temporal: «Rueda el cielo / sobre la extraña flor de este cielo, / de esta flor, / única cárcel: / corona sin ruido» (24). Pero esta espacialidad, que parece dotada de luminosa presencia, va a matizarse enseguida y adquirir nuevas connotaciones, la invadirán la sombra y la oscuridad, ya no será el *locus amoenus* heredado sino un lugar propio, matizado por nuevas percepciones. Me refiero a «Una oscura pradera me convida», un poema que a la vez que remite a una larga tradición literaria, porque en suma no se trata más que del desarrollo del famoso tópico del lugar placentero al cuerpo y al alma, a la vez se modula con nuevos aditamentos, se visualiza «una oscura pradera», que ya no es la pradera en su contextura física, amable a los sentidos, es la pradera oscura que trae connotaciones de ensueño y de muerte, de retorno del Hades, el mundo de los muertos, del que se vuelve para erigir el propio mundo creado: «Una oscura pradera me convida, / sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se aduermen» (25). Como se puede observar, grandes concomitancias existen entre este poema y lo expresado por el propio Lezama en su ensayo «Confluencias». Se trata del sueño como correlato de la muerte, y esa percepción es del todo espacial en estos versos:

Dominan su extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.
[…]
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan (26).

Resulta claro que ese espacio no es tanto el espacio heredado de poesía clásica y procesado por la poesía cristiana, es decir, la pradera como símbolo celeste o lugar en el que emanan todos los dones para el hombre creyente, ahora se trata de una pradera oscura, que flota en las sombras de la noche y del Hades, de la que se ha podido retornar, y mediante el mecanismo de la memoria se intenta expresar el momento productivo. Un sentido parecido con un asidero mitológico lo encontramos en el «Discurso para despertar a las hilanderas», porque estas hilanderas son las Parcas, que hilan, miden y cortan la vida de los hombres. El espacio es contemplado con especial impasibilidad, a pesar de que la muerte se introduce al principio del poema. Y es que ya, asumiendo su poética, la muerte es generadora, porque tiene siempre su contrapartida en la resurrección. No son sus protagonistas las del célebre cuadro «Las hilanderas» de Velázquez, que reproducen la fábula de Aracné, sino que se trata de nuevo de un espacio que se aprehende con imágenes míticas muy similares a las que aparecen en «Muerte de Narciso»: «Allí despierta, peina o recorre –convulsa se adormece, / suave de torres– verde cabellera, silla de marfil». O también: «Oro peinado, peine mojado en aguamar / de risa en las salinas, en el no oído / nardo despierto en cabeceo arenoso» (27); todas ellas constituyen un despliegue de imágenes creativas que se encadenan o se enhebran, «hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona» (29). Aquí se percibe, ya con solidez, que Lezama concibe la palabra gravitando en el espacio. Sabor y textura de la palabra que produce sorpresas en su frotamiento inesperado, porque su poesía se conforma por el roce físico de las palabras más que de sonoridad rítmica. Una palabra roza con otra. A veces no tiene que ver con la otra, pero así se produce la sorpresa, se forman las imágenes ganadas. Por eso el lector debe dejarse llevar por lo que podemos llamar el hechizo

de la palabra ejercida en la concatenación lingüística. Y con esa directriz de nuevo estamos ante un espacio en el que el sueño o la muerte se asumen o se superan. Un matiz más se percibe en el poema «Queda de ceniza» con soterrado homenaje a Quevedo, donde la persecución del cuerpo enemigo y su resistencia se vuelve implacable recurrencia, tanto que llega a plantear la formación de «un oscuro dominio impenetrable» (43), para finalizar con la exaltación de la noche creativa:

> Pero la nostalgia de esta noche crecida
> entre dos ríos breves, levemente impulsados,
> es algo más que un fruncimiento de interpretación venturosa,
> es un polvo que la noche propaga con manchas agrandadas,
> o una arena incontenible que detiene tus paseos y tus últimas voces
> al borde mismo de la noche extendida de una boca a otra boca (45).

El apartado segundo del libro *Enemigo rumor*, «Sonetos infieles», realiza una nueva aportación a este sentido pues, aunque parte de la figura de la Virgen, imagen luminosa y colorida, las sombras se prodigan, como complementarias de la vida, así frente a «los ángeles permanecen o se esconden, / ya que tú oíste a la luz causada», irrumpe la contrapartida: «y sombras buscan deseado dueño / ¿Y si al morir no nos acuden alas?» (48). También en este apartado varios poemas tocan temas de muerte y sueño: «Su sueño toca», «Fácil sueño», «Breve sueño», «Pez nocturno», «Cifra de muerte» o centrados en temas diversos también los desarrollan desde sus comienzos como «Melodía» o «Primera luz» (47-57). En todos ellos se insiste en el poder de los contrarios, en cómo de la oscuridad se genera la luz, la productividad, la generación de lo nuevo.

En la concepción poética de Lezama el hombre, vale decir el poeta, se integra en el cosmos, y ese cosmos asumible es la isla, Cuba, ya vista como mito, como espacio creativo, en una imagen recurrente de su poesía, así en otro poema de este primer libro, «Como un barco», los primeros versos hacen alusión a que «Llamadas voces corrían por el canto del cielo / bordeando de los dedos de las islas» (39) e igualmente en *Muerte de Narciso* ya se rememoró un espacio parecido: «Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas (14). Pero va a ser en «Noche insular: jardines invisibles» (86-92) donde este espacio se muestre en su plenitud, marcado por su carácter creativo, la noche gnóstica inspirada en el supremo rito órfico del descenso al Hades. Son espacios plenos y creados que empiezan a describirse en su dinamismo («Su vago verde gira / en la estación más breve del rocío» 86-87) en la aparición de cosas y seres surgidos de la sombra, en el trasfondo del amanecer el mundo se despereza, las ventanas resaltadas en los versos son conectores y posibles enlaces a los

sueños. No se trata, claro está, de ningún espacio realista, Lezama no lo busca, lo que persigue es lo que llama la sobrenaturaleza, pues, como ya hace tiempo dijo Guillermo Sucre, su imagen «no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla. Así, la literatura llega a ser un principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad»[13]. Es un espacio productivo en el que las cosas se amontonan a la percepción del contemplador. Por eso también Cintio Vitier explicó al respecto de este poema que «se apodera de la inspiración nocturna cubana y a partir de ese apoderamiento trabaja con absoluta libertad, obedeciendo sólo a las leyes musicales de su creación»[14]. La imagen poderosa del vuelo del halcón que «extiende su amarillo helado» tiene que ver en su simbología, con lo solar y lo diurno, es elemento ascensional e indica una señal de victoria[15], por eso: «Ofreciendo a la brisa sus torneos, / el halcón remueve la ofrenda de su llama, / su amarillo helado», y justamente porque la luz es ganada, es llama generadora surgida de la noche. Como en el mundo órfico, sólo se encuentra la luz surgiendo de la oscuridad. Imágenes lumínicas diseñan el espacio insular con elementos naturales, verdes insectos, el gamo, la ceniza, el cieno y con esos elementos el joven que realiza su esfuerzo creativo en la noche. También los símbolos eróticos de las uvas y del caracol se matizan con el complemento «de escritura sombría» («Las uvas y el caracol de escritura sombría» 90) que en Lezama justamente se procesan de forma contraria, pues sólo el eros surge de la generación de lo nocturno. Es decir, que, si el espacio de lo insular resulta ser sugerentemente un ámbito creativo, lo es porque la noche lo alimenta, y no porque la luz lo domine; no es la luminosidad del día lo valioso, sino el poder de la noche, por lo que parecen evidentes los versos que combinan hacia el final estas ideas:

> Trencen las ninfas la muerte y la gracia
> que diminuto rocío al dios se ofrecen.
> Dance la luz ocultando su rostro.
> Y vuelvan crepúsculos y flautas
> dividiendo en el aire sus sonrisas.
> […]
> Dance la luz reconciliando
> al hombre con sus dioses desdeñosos.
> Ambos sonrientes, diciendo
> los vencimientos de la muerte universal
> y la calidad tranquila de la luz (92).

Como los sucesivos libros poéticos de Lezama trazan un sendero metapoético, *Aventuras sigilosas* (1945) es de nuevo un libro autorreferencial, pero es más que eso, resulta ser un libro unitario en el que los poemas trazan el itinerario desde la salida de «El puerto» hasta culminar

en el poema en prosa «El guardián inicia el combate circular», pero, aparte de que hay referencias a varias de las constantes poéticas lezamianas, como la figura materna y el eros creador, ahora lo que nos interesa es resaltar en esos poemas que entrelazan dentro de un itinerario complejo, pero muy próximo a la intencionalidad de *Paradiso*, la constante de la oscuridad y la noche generadora ya expresiva en imágenes del primer poema citado como en los versos: «Entra el aceite muerto, los verdinegros alimentos de altamar» (101); «cuando le toca un pájaro rodado en una muerte oblicua. / La muerte oblicua es tirar del ramaje. / La recta va en un túnel regalando manzanas» (103), en cuya imagen final se aprecia la conexión de la muerte con el espacio productivo que evidencia el símbolo de la manzana[16]. Pero es en *La fijeza* (1949) y en *Dador* (1960), libros más largos, densos y ambiciosos, donde el poeta vuelca su armazón metapoética. El mismo título del primero nos indica el objetivo, su deseo de fijar lo imposible, si la poesía escapaba en su primer libro, dejando un amargo regusto en la memoria, ahora se propone su perdurabilidad, su permanencia. Títulos como «Poema», «Rapsodia para el mulo», «Noche dichosa», «Pensamientos en La Habana», «El arco invisible de Viñales» y la «Danza de la jerigonza», entre otros, hacen referencia a ese proceso creativo. Sin embargo en un poema como «Variaciones del árbol (139-141) es posible observar mejor el proceso de su raíz órfica. Dividido en cuatro poemas subtitulados, Lezama ofrece el proceso creador con variaciones en torno a este motivo. En el primero de ellos subtitulado «(El árbol y la mano)» se plantea el objeto que es el árbol, símbolo del cuerpo de lo poético, por eso «y cuando más interpreta su cuerpo tocado, / la voz del árbol enemigo mueve sus ramas»; el árbol es correlato de lo que denomina el cuerpo enemigo de la poesía, es un árbol u objeto que se evade, sugerente, flotante, con elementos generadores, además tiene un origen marino, está lleno de presagios y produce cierta alarma, porque «rueda hasta mi ser extrañado, repetido». Pero en definitiva no es ese el árbol que se busca, el natural, sino el otro, el inalcanzable, de ahí el inevitable fracaso, dada la ambición del objetivo: «mientras mi mano llora su dureza intocable». El segundo poema se subtitula «(Destrucción de la imagen del árbol por la noche)», y en él se incorpora la imagen de la muerte, la caída del árbol, su incendio; pero es un incendio y una muerte con retorno, pues la imagen permanece, siempre ligada a la noche, que es la que lo revitaliza: «La noche se trenza con el árbol. / Duramente incorpora su espacio sobre el móvil / río que la destruye caminando». El tercer poema «(El árbol y el paisaje destruido por la noche)» prolonga la imagen de la destrucción que sin embargo sigue generando posibilidades: «penden las hojas, penden nuestras manos» y se adhieren imágenes que tienen que ver con el erotismo y la continuidad de la vida, con la trasposición

del árbol como imagen a otros lugares, apartado de su lugar originario. Es decir, Lezama plantea aquí la creación de una sobrenaturaleza que ya no tiene que ver con el árbol originario, que ha muerto, pero cuya posibilidad lo trasciende y recupera, es una creación mediante la imagen que sólo puede realizar el poeta, que supera la muerte. Por eso el cuarto poema «(El artificio prolonga la noche)» comienza marcando esa novedad: «Ha creado la imagen, cae sobre el árbol, / se recobra y destruye su voraz mirador» con lo que parece logrado el objetivo. Un poema de *Dador*, al menos, es obligado citar aquí, se trata de «Doce de los órficos» (342-353), del que dice Vitier que no parece de esos poemas hechos para leerlos «sino para entrar en ellos como en una monstruosa edificación sagrada egipcia o hindú»[17] o diríamos también en una fastuosa y fantástica fiesta de ultratumba en la que los sucesivos personajes nombrados trasiegan por su Hades. La desconcertante convivencia en sus versos de una serie de personajes procedentes de la mitología (Hera) o motivos populares, (duendes, trasgos, gnomos) son emanación de la oscuridad y del crepúsculo, y de todo ello se desprende también el lenguaje, que con dificultad puede ser asido («Si para clavar la muerte intentan asir el sonido, / no podrán interpretar los helados dictados de la sonrisa de la Emperatriz», 345), claro que la pregunta por la palabra «¿La voz puede asirse? ¿Las chispas de la armadura / pueden asir el sonido?» (347) son contrafigura de la pregunta por lo poético que tras esta maraña de imágenes es lo único trascendente, pues se trata de apresar las distintas posibilidades de lo creativo. Por esa razón la respuesta avanza a continuación como una extraña percepción: «alguien está detrás» (347). Y más adelante se concluye la certeza de lo buscado: «Pero la resurrección casca el secreto del saber en el humeo pompeyano» (349). Se intuye que tras estas imágenes está la potencia imaginativa de las creencias, la pregunta por la poiesis dentro del asimiento del círculo porque no otra cosa se percibe en estos versos: «¿Puede llegar la resurrección en la conjugación del verbo, / o el círculo de imán puede decapitar la elipse?» (349). Tras esta larga enumeración, que tiene mucho de pictograma, se trasluce de nuevo su preocupación metapoética en la que no trasciende prejuicio alguno a la hora de mezclar referencias de diferentes tiempos y culturas.

Donde ha sido mejor señalado el orfismo de Lezama es en su novela *Paradiso*, culminación y *summa* poética de su obra, porque ya es algo asumido por la crítica que, tal y como él lo defendió, en Lezama todo es *poiesis* y sus teorías se trasvasan de la narrativa, al ensayo y al verso sin temor a las dificultades genéricas. A diferencia de su poesía donde el carácter órfico ha sido apenas señalado, en cambio su novela ha sido considerada por la crítica desde este punto de vista. En el estudio de

Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, se parte de estudiar la obra «como un gran mito órfico» en la que se aprecia el descenso de Cemí «al Hades como el Orfeo mítico»[18]. Otros rasgos lo aproximarían a esta creencia según este crítico, como la serenidad con que los personajes se enfrentan con la muerte y la asumen, pues en la novela «Licario nace de la conciencia de que la vida no termina en ellos»[19], es el sustituto del padre, el que alcanza el objetivo para Cemí. Si bien todo esto es muy cierto, además habría que introducir otro concepto, la continuidad de la vida y la muerte que arranca en el orfismo y que es procesado y relacionado con otro concepto que apasionaba a Lezama, el de la resurrección. A todo ello hay que añadir cómo *Paradiso* constituiría un ritual en busca de hacer pervivir un mito y Cemí sería la encarnación de Orfeo que «desciende al Hades para recuperar un alma perdida (el alma de su padre que, a la vez, significa la recuperación de la imagen)», porque además «La iniciación de José Cemí en los misterios de la realidad, implica igualmente el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje»[20], tal y como se ha expresado en los textos precedentes y que la novela confirma.

Desde luego que la espacialidad nocturna de *Paradiso* resulta evidente a partir de las primeras líneas del Capítulo I, y no sólo en la parte final, cuando Cemí recibe el legado de Oppiano Licario. Recordemos que el ritual de los criados con el pequeño José Cemí se produce a las doce de la noche en el momento en que se apagan «las luces de las casas del campamento militar»[21] y que el «teatro nocturno de Baldovina era la Casa del Jefe» y en efecto, la casa está descrita con esa aura nocturna que invade todos los resquicios, como del mismo modo la casa adopta para los pequeños un sentido especial en la noche: «Pero para los garzones, por la noche, en la sucesión de sus noches, parecía flotar como un aura y trasladarse a cualquier parte como el abismo pascaliano». El mismo rito de Baldovina tiene mucho que ver con el tipo de ritual de los iniciados:

> Después de las doce, ya lo hemos dicho, todas las casas del campamento se oscurecían y sólo quedaban encendidas las postas y los faroles de recorrido. Al ver Baldovina cómo toda la casa se oscurecía, tuvo deseos de acudir a la posta que cubría el frente de la casa, pero no quiso afrontar a esa hora su soledad con la del soldado vigilante. Logró encender la vela del candelabro y contempló cómo su sombra desgreñada bailaba por todas las paredes, pero el niño seguía solo, oscurecido y falto de respiración (6).

En la misma novela cumple también ese itinerario iniciático el tío Alberto, ese personaje que según la voz narrativa de la novela «respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano» (167), que comienza su tránsito con la aparición de Juan Charrasqueado, el guitarrista mexicano

de riguroso luto, descrito con un «resplandor infernal, volaba la plata ínfima del cinturón que lo ceñía como si se le fuera a caer la mitad del cuerpo en un charco de agua negra» y un rostro con «latigazos del rabo del chivo negro que acompaña al diablo» (187). El reto dialéctico, la payada que pone a prueba sus dotes verbales es una confirmación de un episodio anterior en que el tío Alberto ya dio muestra al pequeño Cemí de sus habilidades con la palabra. Su muerte, en un accidente, es también una muerte generadora, previamente ha podido evidenciarse su don y de esa muerte, como de otras en la novela, el joven Cemí tomará estímulo y presencia.

Que José Cemí puede identificarse con Orfeo puede resultar evidente para el lector y para la crítica, así lo hace ver Valdivieso al indicar en su trabajo algunas claves de ese descenso bien explícitas en las alusiones a Eurídice, el Hades y Proserpina[22]. En efecto todo el capítulo XIV está dominado por la figura de Licario, su poder creativo en relación con la palabra, y posteriormente por el itinerario de Cemí en la medianoche, en la que dos noches confluyen: «La primera noche seguía los dictados lunares, sus ojos eran también astros errantes. La otra noche se teñía con el humillo de la tierra, sus piernas gravitaban hacia las entrañas terrenales». Dos posibilidades que aclaran en su confluencia el azar concurrente, la verticalidad ascendente y la verticalidad descendente: «Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad» (450). Pero sin duda esta última gana en sus posibilidades a la primera.

En definitiva, dentro de la concepción poética del escritor cubano debe contarse con una espacialidad de tipo órfico que se manifiesta no sólo en el itinerario de José Cemí y de varios de los personajes de *Paradiso*, sino que también forma parte sustancial de su concepción poética como lo prueba, en conexión con sus textos teóricos, la revisión de una serie de poemas distribuidos a través de toda su obra en verso. En su concepción poética Lezama siempre trazó con un carácter nocturno ese espacio gnóstico, un espacio que debe asumirse con toda su virtud generadora para que se cumpla en él el encargo que la metáfora hace para erigir a la *imago*.

Notas

1 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, fce, 1983, p. 9.

2 José Lezama Lima, *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 13. Uno de los primeros en señalarlo fue Cintio Vitier en «Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular» en *Lo cubano en la poesía*, 2.ª ed. La Habana, Instituto del Libro, 1970, donde advierte que «es el verso más sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema, el inicio lejanísimo y sin embargo familiar de su primer cuaderno [al conseguir] Un tiempo original, es decir, un verdadero principio» (p. 438).

3 Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 22.

4 Alberto Bernabé, *Textos órficos. Materiales para una comparación y filosofía presocrática*, Madrid, Editorial Trotta, 2004, p. 84. La cita viene del Fedón y en la referencia se indica que Platón, cuando alude a un «antiguo relato» o «relato sagrado» se refiere a la poesía órfica sobre el más allá.

5 José Lezama Lima, «Introducción a los vasos órficos» en *Obras completas*, Tomo ii, México, Aguilar, 1977 pp. 853-863. Citamos a continuación, por esta edición, entre paréntesis en el texto.

6 Entre los libros de su biblioteca, hoy en la Biblioteca Nacional José Martí, se contaban algunos títulos de Rilke, que valoraba especialmente, pues en algunos casos hay anotaciones y firmas: *Las elegías de Duino*, México, Ed. Centauro, 1945, 110 p [Siglas y firma de José Lezama Lima, oct. 1945, Subrayado, marcado y con anotaciones]; *Sonetos a Orfeo*, Madrid, Ediciones Rialp. [s. a], 151 p [Firmado por José Lezama Lima]; *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Eds. Alpe, 1953, 95 p [Firmado por María Luisa Bautista, 1954]; *Cartas a Rodin*, Buenos Aires, Eds. Archipiélago, 1946, 185 p. [Firmado por José Lezama Lima]. Estudios y biografía de Rilke: Battistessa, Angel J., *Rainer Maria Rilke: itinerario y estilo*, Buenos Aires, Editorial Allanty, 1950, 186 p. [Firmado por José Lezama Lima]; Maurice Betz, *Rilke Vivant: souvenirs, lettres, entretiens*, Paris, Editions Emile-Paul Freres, 1937, 281 p. [Dedicado a José Lezama Lima (firma ilegible), La Habana, 15 de junio de 1942]; Lou Albert-Lasard, *Une image de Rilke*, Paris, Mercure de France, 1953, 248 p.

7 Alina Camacho-Gingerich en *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, Miami, Universal, 1990, revisa el elemento órfico como uno de los elementos de su sistema poético, glosando el ensayo que citamos y destacando el carácter germinativo de la noche y la conexión con los sonetos de Rilke en los que, como en la poesía del cubano, «la vida y la muerte son el anverso y el reverso de la misma moneda. Por la imagen la ausencia se hace presencia» (p. 48).

8 Los paralelismos y similitudes no se ven hoy tan próximos, pues como dice Miguel Herrero de Jáuregui, *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Editorial Trotta, 2007, «Diversas corrientes filosóficas y religiosas mantienen ideas parejas a las expresadas en los poemas órficos, o elementos rituales y literarios muy parecidos, bajo otros nombres de similar efecto y autoridad que el de Orfeo, y no pocas veces el orfismo se integra con estas tradiciones en un caudal común» (p. 85), Véase también el apartado «El orfismo a la luz de los textos cristianos» donde apunta algunos paralelismos sobre todo en la suerte del alma después de la muerte (pp. 345-351).

[9] José LEZAMA LIMA, «Confluencias» en *Obras completas,* tomo II, pp. 1208-1228.

[10] José LEZAMA LIMA, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», *ibid*., tomo II, pp. 43-64.

[11] José LEZAMA LIMA, *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1985 pp. 485-487. Citamos los poemas siguientes por esta edición entre paréntesis en el texto.

[12] Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 195.

[13] Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, *op. cit*., p. 182.

[14] Cintio VITIER, *Lo cubano en la poesía*, 2.ª ed. La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 447

[15] CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 552.

[16] Según Emilio Bejel «Este poemario utiliza toda una serie de recursos típicos de toda la obra de Lezama, tanto en el nivel lingüístico como en el anecdótico. La multiplicidad de códigos en *Aventuras sigilosas*, la lucha de tan variadas oposiciones textuales y anecdóticas, llevan siempre al mismo punto: la poesía como penetración en lo creativo, en el ritmo universal del deseo que genera todas las posibilidades de la creación» Emilio Bejel, *José Lezama Lima, poeta de la imagen,* Madrid, Huerga y Fierro Eds. 1994, p. 106.

[17] Cintio VITIER, *Lo cubano en la poesía*, *op. cit.,* p. 457.

[18] Jaime VALDIVIESO, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Ed. Orígenes, 1980, p. 17.

[19] *Ibid*., p. 31

[20] *Ibid*., pp. 89 y 94. Otro elemento que señala Valdivieso está relacionado con este ámbito, el concepto de círculo que «representa la unidad, el tiempo mítico, la unión del cielo y de la tierra, del micro y macrocosmos», una totalidad que junto con el Hades lo considera el símbolo clave del libro (p. 40).

[21] José LEZAMA LIMA, *Paradiso*, edición crítica Cintio Vitier, 2.ª ed. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALLCA XX, col. Archivos, 1996, pp. 3 y ss. Citamos por esta edición entre paréntesis en el texto.

[22] Jaime VALDIVIESO, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, *op. cit*., pp. 100-103.

La poeta como lectora, cultura y mundo exterior en la obra de Fina García Marruz*

La lectura fue para Fina García Marruz (La Habana, 1923-2022) una de sus dedicaciones más habituales. Nació como necesidad en sus primeros años y durante toda su vida fue siempre una gran lectora. En su juventud y madurez, tanto su obra en solitario como la que realizó en colaboración con Cintio Vitier, tuvo siempre como apoyo y como soporte esencial la lectura: desde los artículos y ensayos publicados en *Orígenes* en la década de 1940-1950, con cinco contribuciones que incluyen reseñas, notas y el clarificador ensayo «Lo exterior en la poesía», que publica en 1947[1], pasando por los títulos que da a la luz con Cintio Vitier, dedicados fundamentalmente a literatura cubana y a la figura de José Martí[2], y luego sus estudios en solitario que se publican desde la década de 1980 a 2008, entre ellos: *Hablar de la poesía* (1986); *La familia de Orígenes* (1997); *El libro de Job* (2000); *Darío, Martí y lo germinal americano* (2001); *Quevedo* (2003); *Ensayos* (2003) y *Estudios Delmontinos* (2008)[3].

A esta enumeración se unen sus trabajos dispersos elaborados desde 1944 a 2003 que sobre todo tratan de autores cubanos, como Manuel Justo Rubalcava, Juana Borrero, Dulce María Loynaz, Alicia Alonso, José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Gastón Baquero, Samuel Feijoo, pero también nombres de otras latitudes como sor Juana Inés de la Cruz, María Zambrano y Julio Cortázar[4]. A estos nombres se añade la figura de Gabriel García Márquez de la que se ocupa en el que puede considerarse el último artículo que publicó «En torno a un cuento y una novela de García Márquez» en 2003[5]. Es evidente que, tanto estos trabajos como sus estudios, tan imprescindibles, acerca de Martí, entrañan una intensa capacidad de lectura. Sus investigaciones martianas se extienden desde 1952 en que publica «José Martí», en la revista *Lyceum* de La Habana[6], para posteriormente abordar en los años sucesivos otros títulos de la obra martiana, los *Diarios*, los versos, *La Edad de Oro* y *Amistad funesta*.

* «La poeta como lectora: cultura y mundo exterior en la obra de Fina García Marruz» fue publicado en *Incubadora*, 5 de septiembre de 2023 [revista de temas cubanos, Praga]. https://in-cubadora.com/2023/09/05/carmen-ruiz-barrionuevo-la-poeta-como-lectora-cultura-y-mundo-exterior-en-la-obra-de-fina-garcia-marruz/

Es de destacar la investigación que encierran otros estudios decisivos sobre la obra de José Martí, como las series *Temas Martianos:* tercera serie (La Habana: Centro de Estudios Martianos, 1995); o *Darío, Martí y lo germinal americano* (La Habana: Ediciones Unión, 2001). A lo cual se une de nuevo la colaboración con Cintio Vitier y la de Emilio de Armas en títulos tan decisivos como *Temas Martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969); José Martí: *Obras completas: edición crítica*, a cargo de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas (La Habana: Centro de Estudios martianos, Casa de las Américas, 1983) y *Poesía completa: edición crítica*, a cargo de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985).

Se puede constatar que para Fina García Marruz ser lectora y sentir la necesidad de leer constituyó el centro de su vida, leer como vinculación al conocimiento, a la vida y a la sociedad. Y su obra como poeta se puede entender en esta dimensión y también puede explicarse como un acto de lectura. Sin tratar de acentuar la postura feminista, pues la poeta nunca se manifestó como tal, hay que leer su obra poética teniendo en cuenta que el sujeto lector es una mujer para la que aprender fue el objetivo primordial en su vida, una actitud que puede interpretarse también como una suave pero decidida transgresión. Porque, si bien es cierto que nació en un contexto en el que no le fue negada la cultura, sino que se le estimuló, la poeta siempre creyó, para ella y para todas las personas, en el crecimiento personal que se experimenta a través de la lectura, un proceso que llegaría a conformar en su obra poética, y por tanto en su escritura, una definitoria lectura del mundo.

La lectura es un proceso mental que constituye un hábito de comunicación mediante el cual se captan las diversas informaciones que llegan a plasmarse en conocimientos. Este proceso se entendía connatural, especialmente a los varones desde épocas remotas y no era valorado en las mujeres, aunque la lectura entre ellas se fue afianzando con el paso del tiempo y desde los siglos XVI y XVII, con mayor empuje y poder, frente al habitual sujeto lector que era por definición masculino. En realidad, en nuestras sociedades, durante muchos siglos, no todas las mujeres tenían acceso a la lectura ni tampoco se les permitían leer todos los libros, piénsese en las monjas de los conventos a las que les era indispensable el permiso de su director espiritual. Eran las mujeres de las clases sociales altas las que tenían mayores facilidades para ingresar en el mundo de la lectura, y para ellas tener una pequeña colección de libros llegó a constituir una distinción y un privilegio. En cambio, los libros eran inaccesibles para las mujeres de clase baja, así como tampoco se estimulaba en ellas la lectura, e incluso existía una tácita prohibición social que las llevaba a alejarse de los libros como instrumentos subversivos

que impulsaban la liberación del sometimiento familiar al convertirlas en ilustradas, y no favorecer los matrimonios ni el trabajo en el hogar. En el siglo xx la educación de la mujer entra en una dinámica distinta, sobre todo por su incorporación al mercado laboral con ocasión de las guerras mundiales. Con todo, la lectura en la mujer está siempre condicionada por las políticas educativas y el despliegue de los aspectos culturales y económicos de cada nación.

De esta manera la lectura y su consecuencia derivada y lógica, la escritura, fueron actos transgresores en las mujeres dentro de la civilización occidental. Advertencias y alarmas de las fuerzas sociales llegaron a adoptar muchas veces, en el mismo contexto, la forma de prohibición. Porque

> la mujer que lee conquista no sólo un espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso, sino que consigue al mismo tiempo un sentimiento de autoestima que la hace independiente. Por otra parte, ella se forja su propia visión del mundo, una imagen que no necesariamente coincide con la que le han transmitido sus ascendientes y la tradición, ni tampoco con la del hombre[7]

indica Stefan Bollmann en un libro de expresivo título, *Las mujeres que leen son peligrosas*. Y es que este hábito de lectura contribuyó, junto a la cultura, a que se tambaleara la tutela patriarcal. La lectura llevó a las mujeres a la escritura y de ella surge la plasmación de su mirada sobre el mundo, para luego establecer una interpretación de ese entorno, un reconocimiento y también la elaboración de libros en los que aparece esa realidad exterior que sólo se puede interpretar desde esa mirada de un sujeto femenino. En la misma línea Asunción Bernárdez expresa que

> La lectura no es sólo una puerta hacia el interior, hacia la construcción de la individualidad, sino ese ejercicio paradójico que nos catapulta a través de la imaginación al mundo, a la realidad, a la acción y a la participación en el mundo que está más allá de los muros del espacio físico que son los hogares. La lectura es desarrollo individual, pero en la Modernidad es también vínculo de construcción de «comunidades hermenéuticas»[8],

o lo que es lo mismo, comunidades de participación en las ideas que articulan prácticas sociales. Por eso la lectura fue considerada un acto peligroso, y por eso se fomentó la sustracción de ese ejercicio de libertad en las mujeres.

La lectura y el contexto poético y vivencial de Fina García Marruz: *Las miradas perdidas*

Si revisamos en su conjunto la obra poética de Fina García Marruz, su perspectiva es, desde el comienzo, una mirada atenta y precisa que procede de la lectura. Tuvo la suerte de nacer en una familia de dotes artísticas, por lo que de forma natural la lectura derivó en la escritura y de alguna manera pudo profesionalizarse como escritora. Otra cosa es que le costara visibilizarse en el contexto del grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), en el que surge como escritora, con una figura cenital como José Lezama Lima (1910-1976) y un contexto esencialmente masculino. Es visible que en sus primeros años llegó a escamotear esa visibilización de su obra, de sus opiniones e incluso de sus publicaciones, porque ser sujeto cultural es algo que no buscaba, ni tampoco deseaba, tal vez como fruto del propio contexto en que vivió en la Cuba origenista.

Muy pronto, la obra poética de García Marruz se articula sobre una mirada hacia las cosas del mundo, una mirada que es, en definitiva, una lectura de ese mundo. Desde esta perspectiva pueden interpretarse las sucesivas compilaciones de sus versos, *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970) y *Habana del centro* (1997) que reúnen toda su obra. Como ella misma explica:

> Yo he publicado tres libros: *Las miradas perdidas*, que es el libro de la juventud; *Visitaciones*, que puede considerarse el de la madurez, no el de la madurez poética, sino el de la edad, y el de ancianidad, que será *Habana del centro*. Tanto *Visitaciones* como *Habana del centro*, son libros gruesos. Pero yo digo que no son un libro gordo sino varios libros compuestos por libros finos. En *Visitaciones* hay como cinco cuadernos poéticos[9].

En cada una de esas compilaciones, de forma progresiva, la lectura ha confluido en la escritura y como consecuencia ha fraguado una poética propia. Hay que notar que, ya en sus primeros versos[10] aparece alguna referencia al acto de leer, como en el poema titulado «Leo a Juan Ramón» (II, 333) incluido en *Umbral (Poemas que no incluí en Las miradas perdidas) 1940-1951*, que aparece como apéndice al volumen II de su *Obra poética*, y que es, quizá, el primer testimonio escrito de esa actividad lectora. Anotando como epígrafe unos versos del poeta español, su poema es una primera trasposición de esa lectura del mundo de Juan Ramón que la poeta se apropia y hace suyo. El parque verde y oro se convierte en bosque durante la noche bajo la contemplación de la luna. Pero acto seguido en la segunda estrofa el paisaje se interioriza en el amor a los pinos, que con sus hojas trazan «ritmos cortos y nostálgicos». Se trata todavía de una variante sobre el estilo de Juan Ramón Jiménez,

al que homenajea, pero lo que importa es el relieve que se ofrece al hecho mismo de la lectura como primer paso para el ejercicio de su propia personalidad poética. Hay que recordar la importancia que la obra y el ejemplo de Juan Ramón Jiménez tuvo para el grupo de *Orígenes*, con lo que el poema de García Marruz está integrado en esa misma admiración que constituyó un estímulo para Lezama y el resto de los integrantes del grupo.

En lo sucesivo, la poeta irá desgranando una concepción de las cosas apoyada en la mirada que es la que traza la lectura del mundo y sobre la cual se fraguará su poética infundida de una inflexión que resalta la unión, la acción de enlazar, que es también la unión con los otros, el mundo, los seres y las cosas, de ahí su entrañamiento religioso. Como dice Jorge Luis Arcos:

> La intensa espiritualidad de su pensamiento poético es de este modo esencial, pero a la par que se adentra en los misterios teológicos, que complejiza incluso la fe, tiene sobre todo la cualidad de desplegar una mirada que, al partir de un radical desasimiento de toda solitaria arrogancia intelectual, hace de la comprensión, y de la participación, de lo otro y en lo otro, su forma más natural y profunda de manifestarse. De ahí su inusitado realismo, como que parte de un conocimiento amoroso, y ve en cada extraña criatura, en cada enceguecedora apariencia, una suerte de incesante transfiguración de lo real»[11].

Tal y como expone en su ensayo «Lo exterior en la poesía», en el que partiendo de la premisa del «abuso de la intimidad» que está combatiendo la poesía moderna y cuya senda siguen los origenistas, contrapone el objetivo de expresar la realidad de las cosas, en la conciencia de que «lo exterior no es lo externo», porque la poesía está buscando «una exterioridad mucho más profunda», entendiendo que no podemos imaginar nada que «esté *fuera de su relación con nosotros*». La autora trae a colación ejemplos varios de la poesía de todos los tiempos y de sus compañeros origenistas, para llegar a la conclusión de que la poesía se fundamenta en «lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros», y que el centro de toda búsqueda poética es «descubrir *la liturgia de lo real*, la realidad *pero en su extremo de mayor visibilidad*, que es también el de su escape eterno»[12]. Como se puede observar en esta fecha temprana la poeta ya ha definido con claridad su objetivo poético, el mismo que desarrollará en sus siguientes publicaciones.

En la primera compilación de su obra, *Las miradas perdidas* (1951)[13], destaca incluso en su título el gesto de la mirada, que es también la primera instancia de una lectura del mundo. En el poema que abre el libro se afianza esa actitud que significa ya un canto a lo poético a través de

la imagen, tan lezamiana, de la nieve: «Una dulce nevada está cayendo / detrás de cada cosa, cada amante» (I, 25). El poema constituye una deslumbrante apertura con la imagen de la nieve, lo que enlaza su poesía con la tradición cubana. Hay que recordar el libro *Nieve* (1893) de Julián del Casal y las construcciones poéticas de Lezama en «Muerte de Narciso» y en *Enemigo rumor* (1941), «La mano o el labio o el pájaro nevaban. / Era el círculo en nieve que se abría» dice Lezama en el primero[14], sin embargo, García Marruz renueva la imagen, infundiéndole nuevas adherencias, gestos y sonoridades, tras las que se lee esa poética de lo exterior de los seres y las cosas, cuya impenetrabilidad y distancia se mantiene en un acto de rebeldía frente al lenguaje que intenta su revelación, pero cuyo final concluye en la huida inevitable de lo real, «mientras en lo que miro y lo que toco /siento que algo muy lejos se va huyendo». Es visible que al igual que Lezama, se resalta este carácter insistente y huidizo de la poesía («Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor»[15]). Si en este primer poema la poeta enfatiza las imágenes de la mirada, un título como «Cae la tarde» destaca por resaltar esta misma actividad en las páginas de un libro. Ambientado en la infancia, hace alusión a las lecturas del colegio: «La lectura del libro se doraba / también del pensamiento de la tarde», reconociendo el objeto del pasado y su importancia: «redescubro su tinta poderosa / las triviales nociones prestigiosas» (I, 28). Es un poema en el que resalta la fusión de la lectura y del mundo exterior en su mismo proceso de significación en el que confluye pasado y presente.

Pero el poema más significativo para el aspecto que tratamos es «A sor Juana, en su celda y privada de lecturas, mirando jugar a unas niñas el trompo» (I, 34-35), que lleva en su comienzo una cita de la poeta mexicana: «y como duraba el impulso ya impreso e indiferente de su causa, pues distante la mano de la niña que era la causa motiva, bailaba el trompillo»[16]. Es una frase tomada de la *Respuesta a sor Filotea* (1691) en las páginas que podemos considerar más emotivas y personales de la monja mexicana, en las que se hace referencia a su propio saber aprendido en las cosas del mundo. Más adelante sor Juana dirá con sinceridad, pero también con ironía: «Pues ¿qué os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando?», lo que refuerza la idea de su necesidad de conocer y de que, si le faltan o se le niegan los libros, será capaz de extraer el conocimiento de la observación de las cosas de su cotidianidad. Es por tanto un poema en el que se valora el aprendizaje y la necesidad de los libros en la mujer. No se puede olvidar que la monja mexicana se defiende precisamente de duras acusaciones, por parte de la cúpula del poder eclesial, a causa de publicar escritos que se consideraban impropios de su sexo. Es significativo que García Marruz se fije en esta anécdota del texto de sor Juana,

y elabore dos sonetos, en el que el primero describe a la poeta en una actitud serena y relajada, desengañada, pero consciente de la maldad implícita en las acusaciones de que era objeto. El sujeto poético, que se identifica con la monja escritora, tiene una percepción de la fugacidad de la vida y de la muerte, aunque su mirada se desliza hacia el juego de las niñas con el trompo. Son versos que imitan el sentir barroco y resaltan la injusta acusación de que era objeto. Los tercetos del primer soneto describen a las niñas que juegan observando el baile dinámico del trompo en contraste con los libros cerrados ahora: «Y en la severa mesa del color de sus años / están los libros mudos. Se serena lo triste / en los astros lejanos de la noche callada». Se traza, por tanto, un elogio del conocimiento y la cultura expresada por los libros en relación con las mujeres. Pero si los libros tienen que estar mudos por la imposición autoritaria patriarcal, se puede aprender en las cosas del mundo, así lo expresa en el segundo soneto que se focaliza en el deslizamiento del trompo. «Mira el trompo. Sus círculos desgana» y que compara en su movimiento con los astros de Dios. La vida y la muerte, «vida que es muerte, muerte que es la vida», que progresa y acrece con el movimiento. Todo huye, pero hay cosas que permanecen en la huida como infundidas por el aliento divino. Es este un poema que traza un correlato con su propio pensamiento y que nos revela la singular importancia que Fina García Marruz ofrece a un tema tan controvertido en cualquier época, el de la cultura y la mujer con la imposición externa de las opresiones patriarcales. Se advierte que el sujeto poético es femenino y que en definitiva se trata de la necesidad de conocer para realizarse en el mundo, algo que sólo puede conseguirse con la cultura que contienen los libros. Y ello es válido para todos, también para la mujer que está capacitada para asimilar ese saber mediante la lectura.

Además en esta primera compilación de sus versos hay otros poemas en los que se hace referencia a la lectura y la escritura, «La hermosa letra» (I, 46-47) sobre la escritura y el ornamento de la caligrafía que al final sugiere la pregunta por la belleza y lo eterno «delicada y distinta como un país de nieve». También el soneto «Yo os amo, palabras, madres tristes / intemperie entrañable de la vida. / Me acompañáis con soledad dormida. / Yo os amo, palabras, madres tristes» (I, 80). Poema que merece citarse porque en esa reflexión se refuerza su vocación de escritora en la que se expresa también la dificultad enemiga de la palabra. De igual modo tenemos una variante significativa del mismo tema en «Me queda grande y chica la palabra, / la carne me hace verbo sin consuelo, / y no doy con su tierra ni su cielo / ni hay mano que la puerta oscura abra» (I, 84), con lo que describe la pelea de la autora con el papel en blanco, algo que resulta ya una reflexión del paso de la lectura a la escritura en una actitud que no esconde cierta ironía. También es cierto que lectura

y escritura aparecen insertas como intención o actitud detrás de muchos de sus trabajos. Dos poemas largos, «Carta a Antonio Machado» (I, 90-92) y «Carta a César Vallejo» (I, 93-95), transmiten dos nombres que son sin duda lecturas apasionadas de esta época. Son poetas admirados de diferente modo, sintieron la pobreza, un valor esencial en su obra[17] y la expresaron como pobreza vital, o como carencia del lenguaje. Por eso la «Carta a Antonio Machado» con abundantes glosas, se inicia con esa consideración: «Antonio Machado, siempre que pienso en ti / me viene esta palabra «hombre» y esta otra / «pobreza». A continuación la «Carta a César Vallejo» expresa la admiración temprana por el poeta peruano en el que destaca el carácter humano, su capitalización del sufrimiento del hombre, lo amargo del vivir, su llanto, o el gesto del poeta respecto al tiempo y su expresión mediante la palabra.

En definitiva, ya en este libro su poesía es la de un sujeto femenino que lee el mundo expresando sus elecciones de los seres y cosas como temas de sus poemas, y que son en gran medida, los que podemos llamar seres subalternos o más débiles, como las mujeres, los niños, los mendigos. Este primer título inicia esta lectura del mundo y su plasmación temática personal. *Las miradas perdidas* es así el libro que recoge casi en su totalidad los poemas de la primera época de juventud, es un libro fundador de una trayectoria. Su primer valor es la nostalgia al ambicionar la recuperación de la plenitud de la infancia, a la que se accede al fin sólo de forma borrosa, aunque con la convicción de su fuerza cognitiva[18]. Se trata de recuperar lo perdido, un sentimiento que ha sido considerado retrógrado, pero que en la poeta cubana opera de modo reflexivo, al accionar la fuerza de la memoria, para recuperar el pasado en el presente. En realidad, algo muy próximo al pensamiento origenista, pues el planteamiento de estos poemas gira en torno a un espacio, la casa familiar, pero también la casa grande, la isla, Cuba. Tal y como sucede en *Paradiso* (1966) de Lezama Lima este recinto es protector, pero también engendrador de lo poético y sobre ese espacio actúa la memoria o anagnórisis. Se percibe, por tanto, que el libro presenta una sólida armazón constructiva, y que como primera compilación la representa plenamente como poeta[19]. En sus versos se organiza un homenaje de recuperación de la Cuba de su niñez en la que se conjuga la historia personal y familiar, pero también la historia en su sentido amplio, la escritura y reinterpretación del pasado mediante la vivencia cotidiana. Sin duda se trata de una mirada que rectifica cierta visión histórica que sólo puede interpretarse desde la perspectiva de la mirada de lo femenino. Algo que ya destacó Milena Rodríguez en algunos de los poemas de este libro y concretamente en «Las ganas de salir» (I, 32) donde el deseo, las ganas de escapar del tedio de la casa, («*Salir* es, en este sentido, una metáfora del *escapar*»[20]), resulta un tópico bien estudiado en la poesía

escrita por mujeres. Si bien hay que añadir que la autora nunca ha considerado opuestos los ámbitos masculino y femenino ni militó en el feminismo. En este aspecto se puede tener en cuenta, tal y como concluye Laura Maccioni, que en García Marruz «el espacio doméstico no remite a la carencia de representación pública –sea por privación impuesta o aceptación voluntaria– sino que es *otra cosa*. Esa *otra cosa* desarma los lugares predecibles para lo femenino y habilita otro modo de pensarlo: por eso en los poemas de Fina lo femenino remite a una actividad intensa y profunda, a una experiencia que, en el fragor de los cacharros y las brasas del fogón, abre una vía hacia lo otro, hacia lo que desborda el lenguaje, hacia el origen olvidado»[21]. Tal vez con ello se pueden superar las posiciones extremas que se han manifestado acerca de su postura frente a la vida de las mujeres.

La ampliación de la mirada, las cosas y el mundo en *Visitaciones*

Visitaciones, de 1970[22] es un libro que planifica de forma más dilatada y madura la mirada al mundo exterior, en el que la casa grande de la nación prolonga la vida del microcosmos familiar. Es su propósito realizar un inventario personal de ese mundo en el que importan las cosas, pero sobre todo su mirada. Siguiendo este objetivo la sección *Azules* comienza de forma más sistemática a trazar su «libro de mundo» que reúne elementos que amplían el mundo familiar hasta los ámbitos nacionales. Hay que fijarse en el poema inicial, «Azules» (I, 129-130) donde constituye un paisaje que recala en la geografía y la historia de Cuba, siempre con una perspectiva de mujer que desciende a «la dura mañana de los pobres» (I, 132). El azul de forma simbólica representa la patria, ese «otro azul, toda la patria: aquel / que ondeaba tierno en las banderas viejas». Así el azul «tierno» tiene relación con el mundo cristalino del comienzo, también entrañado con Cuba al proyectar su visión aunada de la belleza y la pobreza. Ya en este libro se incorpora con más nitidez un elemento fuertemente personal y es la visión salvadora y luminosa de la pobreza, que se puede rastrear en su poesía desde sus primeros textos. El espacio cotidiano se convierte en un símbolo de Cuba y proyecta una lectura que se despliega en una larga serie de poemas cuyo tema es la cubanidad con personajes tomados de ese entorno, así como los paisajes de la tierra, las plantas, las frutas, los animales, todo lo que su mirada descubre. «Versos a los descampados» (I, 133) quizá sea el poema más significativo de este conjunto porque combina la descripción paisajística de los márgenes de la ciudad con el tema del despojo, el lugar donde ya no hay más que restos y elementos que se nutren con la sequedad del campo, hierbas muertas y detritus donde el chivo come papel en un paisaje luminoso; sin embargo el poema está pensado como un díptico

pues las dos últimas estrofas se conjugan con una reflexión metapoética: «Un poco parecidos los encuentro a mis versos. / Algo deslavazados, ni bien ni mal del todo». Justamente en el gesto comparativo de estos versos se apoya Katherine M. Hedeen[23] para proclamar como característica de su poesía la humilde visión de las afueras de la ciudad, realizada desde la perspectiva de género, una mirada feminizada y cotidiana que ya no se fija en la prestigiosa ciudad de La Habana, sino en sus descampados, en sus márgenes. Desde luego que esa convicción la lleva a traer a sus versos el microcosmos familiar y el espacio más amplio del macrocosmos cubano, al que se incorporan multitud de personajes cotidianos, a la vez que se valora el heroico vivir de los seres anónimos y los acontecimientos históricos que trajo la ideología de la revolución. Con ello se amplía su temática de lo cubano al valorar el entramado de la nación en esos personajes intrahistóricos que contribuyen a una mayor perspectiva humana, de modo que la nación es prolongación del núcleo familiar, lo que remite al tono de *Las miradas perdidas* en una adaptación a los nuevos tiempos en similar encadenamiento temático. En «Hablar de la poesía» expresa que «El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta»[24]. Milena Rodríguez piensa al respecto que en su postura se conjuga con «gran equilibrio, con enorme talento e intuición, el ámbito celestial (el de la Literatura con mayúsculas) y el fogón doméstico (el de la condición femenina)»[25]. La concreción de la realidad es mayor que en el libro precedente, el mundo se presenta tangible, de ahí que la cantidad de poemas que describen objetos o cosas sean muchos y variados. Son versos que descubren el mundo y que enumeran la realidad más próxima, el mundo vegetal y animal, pero también a las personas, tanto las intrahistóricas como las figuras políticas en homenaje a sus trayectorias. «En la desaparición de Camilo Cienfuegos» (I, 176-181), el largo poema titulado «En la muerte de Ernesto Che Guevara» (I, 418-433), son títulos que realizan la fusión del cristianismo y el espíritu revolucionario produciéndose esa ligazón con la revolución cubana, pero con una poética que no renuncia a lo doméstico y la mirada íntima. De ello es prueba «Ay, Cuba, Cuba…» (I, 182-183), magnífico poema en prosa que constituye un cierre de lujo de la sección, y que sería un ejemplo claro de esta actitud, tal y como ha resaltado Milena Rodríguez que da «una visión *pequeña*, pero con valor universal, y sumamente actual, de lo cubano»[26]. Y en otro lugar añade que en este poema «están los elementos de la cubanía: el colibrí, el son, la palma, pero son dichos como algo pequeño, como arrullos, como mimos de madre a su hija, madre que intenta protegerla, cuidarla»[27].

En definitiva, en *Visitaciones* tenemos ya una proyección más personal y selectiva de su mirada sobre el mundo, ello se produce en el rescate

de escenas cotidianas vivenciales, anécdotas de la niñez, visitas, personas, sesiones de cine. El repliegue de la memoria sobre el tiempo puede valorarse en el emblemático «Ya yo también estoy entre los otros» (I, 185-186), un poema que dialoga con el paso del tiempo pues «los otros» son los mayores, los que representan un misterio para los pequeños, «Superiores, cual dioses, daban pena». En este poema, adoptando un lenguaje cotidiano, el sujeto poético corrobora que ha caminado hasta los bancos de los mayores «a reunirme con ellos para siempre». Es en cierta manera un tono nuevo que surge de la perspectiva adquirida en la madurez.

La pasión lectora sigue vigente, es recordada y resulta presente en algunos poemas, como es el caso de «Las telas», fechado en 1955, en el que se establece el contraste entre las dos hermanas García Marruz, Bella y Fina. Si la primera habla de las telas, sin embargo Fina sólo pide libros. «Yo sólo / pedía la dulzura de mis libros, / mas cómo amaba ver su sol afuera» (I, 209). Una dedicación que aparece como costumbre y hábito adquirido en «A los libros me vuelvo» (I, 267), canto al conocimiento que entraña también el cansancio de aprender. Los libros se muestran como seres que se mantienen en silencio, que hay que abrir para extraer el conocimiento como alguien que se aventura en un jardín cuyas páginas traen aromas y sentidos que nunca traicionan:

> A los libros me vuelvo, con la tímida
> mano cansada, a abrirlos sin deseos
> ya de saber, a apacentarme en esos
> familiares, lanudos signos que me besaron
> tantas veces los ojos otro tiempo,
> a su paz, a su sombra me devuelvo,
> a ver si puedo recordar, si puedo
> comer, y me harte al fin su silencio.
> Libro del aprender iluso y sobrio,
> tu gran página abrí cual puerta antigua,
> cual puerta de jardín; me echó en el suelo
> único aroma, fe que no traiciono,
> y aquí estoy, de prestado, tu buen tiempo
> respirando y oliendo, respirando.

El poema resulta significativo del valor que para la autora tienen los libros que así cobran vida en sus versos. Otros poemas próximos en el mismo sentido son «Asilo» (I, 272) que es un canto a la poesía. Escrito en 1964, la poeta se manifiesta como escritora, «Poesía, ven, / refrescadero, / única luz / de mi juventud» (I, 272) con un valor autobiográfico, como también lo tiene «Quiero escribir con el silencio vivo» (I, 321), de 1968, soneto de corte barroco, pero que vuelve a ser de nuevo una confesión plena de vocación de escritora: «Quiero escribir con el silencio

vivo. / Quiero decir lo que la mano dice. / Porque tú lees mejor el texto vivo / y el alma, en su guerrear callado, escribe» (I, 321). De valor más general es «La naturaleza habla al poeta» (I, 343) de corte romántico, que finaliza con la figura del hijo como luz conductora, de origen martiano y ecos de *Ismaelillo* (1882). O el poema que hace referencia a la permanencia de la poesía, «Si mis poemas todos se perdiesen / La pequeña verdad que en ellos brilla / permanecería igual en alguna piedra gris / junto al agua, o en una verde yerba. // Si los poemas todos se perdiesen / el fuego seguiría nombrándolos sin fin / limpios de toda escoria, y la eterna poesía / volvería bramando, otra vez con las albas» (I, 344-345). Como se puede observar, existe una reflexión metapoética en sus versos que se incrementa a medida que pasa el tiempo. Lectura y escritura convergen en una seguridad que apoya sus mismas facultades creadoras.

Habana del centro como lectura total del mundo

Se puede considerar que, dada su trayectoria precedente, *Habana del centro* es el libro en el que finaliza de una forma natural su poética de la mirada y de la lectura del mundo. Se trata de un libro que realiza de forma más consciente y ordenada el inventario de la realidad contemplada, es un libro enciclopédico, o sea, es un «libro de mundo» en el que concurre su intento de reconocimiento del mundo exterior.

La poeta lee el mundo, y como sucede en los poetas de *Orígenes,* no existe la dualidad entre vida y literatura en la misma línea que Lezama anotó en el número inicial de la revista: «cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura privados del oxígeno vital, es ridículamente nociva»[28] porque la cultura se incorpora con su propia sustancia a la vida sin contraponerla. En su visión del mundo, cada cosa en el universo está dotada de un significado sobrenatural, al igual que en la Edad Media se consideraba que el mundo remite al libro escrito por la mano de Dios. Pero hay que precisar que el inventario que realiza García Marruz está dirigido por una mirada y una lectura propia que proviene de un sujeto lector femenino. Un sujeto que se plantea la necesidad de informar sobre ese mundo desde su propia perspectiva, y una realidad que ordena para comprenderla. Tal y como sucedía en el mundo medieval y renacentista que hizo necesarias las enciclopedias, (luego vendrían los diccionarios), en *Habana del centro* se manifiesta esa necesidad de volcar una visión propia del mundo vivido y del que se vive, del pasado y del presente. Se trata de una manera de explicarse y de ordenar ese mundo, una *summa* de esa realidad, entendida de manera distinta a como Lezama lo realiza en *Paradiso*. Porque la poeta no hace referencias a espacios imaginarios que detienen el tiempo, la

recuperación se hace siempre a ras de tierra, frente a la misma realidad, eso que denomina lo exterior de las cosas.

Es esta una amplia compilación que consta de diez libros o cuadernos de acertada estructuración que continúa el homenaje a su espacio y a sus gentes, con lo que vuelve a ser materia de sus versos lo real, o lo cotidiano, el entorno familiar, los amigos, los personajes humildes, los héroes o los seres a los que admira. En este caso también el sujeto poético, en algún momento, suspende la melancolía de la memoria para evocar motivos musicales, elementos pictóricos o hasta la recuperación en uno de los apartados, de una figura como la de Charlot. Se puede considerar que el libro constituye una totalidad poética en la que nos entrega una panorámica de su concepción del mundo, de la realidad pasada y de la vivida en el presente. Por eso muchos poemas giran en torno a ese centro que es La Habana. Es más que visible todavía aquí esa «poética de lo cubano»[29] a la que se refirió Jorge Luis Arcos, con lo que los poemas se convierten a veces en provisionales respuestas, pero al mismo tiempo en ámbitos celebratorios y recuperadores de imágenes pasadas. Ello se pone de relieve en la manera cómo se marca el ámbito o la visión de la ciudad tal y como se expresa en dos poemas iniciales, «La noble Habana» (II, 35-36) y «Habana del centro» (II, 38). Son planteamientos generales acerca del entorno urbano, que se unen al final a la consideración de los lugares tal y como la memoria los conserva e intenta recuperar, como expresa en el último poema que citamos, «Habana del centro». Fechado en 1954, y que se relaciona con la poética del instante, al desgranar los nombres de los rincones de su ciudad, en una entrañable enumeración, asociándolos a las sensaciones varias que tienen que ver con esa memoria. Es así como la ciudad es objeto de un inventario que surge de la mirada y se estabiliza en una lectura, en las páginas de un libro. Se trata de una ciudad viva y encarnada en sus espacios y sus gentes, archivo o inventario necesario que plasma en escritura. La poeta da relevancia en los poemas sucesivos a lo cotidiano y la vida monótona y habitual denunciando la exclusión de las mujeres en el decurso de los acontecimientos extraordinarios que han fundamentado a la nación cubana reiterándose en «la defensa de la utilidad social de esos trabajos que la ideología patriarcal designa como femeninos»[30]. Una aclaración esta que resulta muy pertinente al valorar el apartado «De los humildes y de los héroes», sección que iguala las dos pertenencias sociales y que se puede considerar que forma un díptico o una continuación con la primera sección «Habana del centro».

En el resto de las secciones puede verse una articulación en torno a otros componentes de esa realidad como son las artes creativas que emanan del sonido, de las imágenes visuales o de la palabra. El sonido o la música aparece como tema central en «Viejas melodías» y la imagen

se concentra en dos formas, la imagen dinámica en «Créditos de Charlot» y la estática en «Los Rembrant de L'Hermitage». A ellas se añade la temática predominante centrada en el libro, la lectura y la palabra, en secciones como «Nociones elementales y algunas elegías», y en «Física elemental»[31].

Si ya el apartado IV de *Visitaciones* está dedicado a las melodías, recordemos «Alegres y cortas melodías» (I, 275-280), integradas en ambientes familiares, en esta compilación el tema encuentra una mayor dimensión en la sección «Viejas melodías» (II, 160-172) donde retoma las canciones de la música popular evocadas en la complicidad familiar con su madre y su hermano Felipe, cuando se reunían para tocar esas antiguas composiciones procedentes de viejas películas y bandas sonoras. El procedimiento poético sigue siendo el mismo, se trata de la recuperación y realización de un inventario del mundo familiar aunque aquí el resorte conector es el de la música, y en su entorno siguen surgiendo los recuerdos infantiles con una sutil alegría que supera la mirada melancólica. Porque paralela a su pasión lectora y muy ligada al espacio familiar, la música está omnipresente en la casa y en el recuerdo de la actividad musical de la madre como en «Las melodías italianas» (II, 48-49): «Arias de ópera, y dulces melodías. / Mamá al piano. «No te olvides de mí!» / La sollozante aria del payaso», donde el pasado ejerce su proyección contemplativa hacia el presente.

La imagen cobra también gran protagonismo en este título al presentar poemas sobre arte visual, el cine y la pintura. Estas evocaciones aparecen en las secciones «Créditos de Charlot» (II, 173-205) y en «Los Rembrandt de L'Hermitage» (II, 284-293). El primero es sin duda uno de sus logros poéticos más originales en los últimos años que además fue publicado en 1990 como libro exento[32]. Ya hemos aludido a la obsesión de la poeta por la personalidad de Charlot en sus compilaciones precedentes. En «Hablar de la poesía» le dedica varias reflexiones, partiendo de una idea muy vinculada al personaje cinematográfico: «Aún la existencia más dichosa es tan trágica que la alegría me ha parecido siempre lo más conmovedor, porque quien nos la da también es un mendigo. Adoro esa bondad involuntaria, capaz de sonreír en la miseria, esa humildad desgarradora de la alegría»[33]. En los cuarenta poemas que lo componen aparece su pasión por el arte cinematográfico e intenta transmitir el sobresalto y las sensaciones del ritmo de las viejas películas del genial Charles Chaplin. Un poema como «Cine mudo» (II, 178) con exacta brevedad plantea la simple y justa valoración: a ese cine no le falta el sonido, «tiene el silencio». Poemas cortos de versos emotivos y balbucientes que se aproximan a la poética del silencio, de ahí el tono entrecortado, el desconcierto, la sorpresa de esos cuadritos ingenuos, de cosas triviales pero sorprendentes, en las que se exhiben magias

sencillas pero sobrecogedoras en versos que se suceden como chispazos al rememorar varias películas y escenas memorables del actor británico.

Para García Marruz, Charlot representa al poeta, y a la poesía implícita en sus actuaciones se dedican algunos de esos poemas. También la pobreza está unida a la creatividad, a la alegría, a la posibilidad de trascender, ello se manifiesta bien en varios poemas como en «Toda la poesía, allí» y en «La linda buhardilla», que recogen escenas de otra película *El chico* (*The Kid*, 1921) en la que interviene Jackie Coogan y al que hace referencia en el primer poema citado. La vida de Charlot traspone la vida humana, como cuando el vagabundo se cree rey en «Escojo ese momento», o en «Charlot y el guardia» donde el pobre hombrecito noble e ingenioso vence al fuerte y poderoso. Escenas emblemáticas por todos recordadas se suceden en los poemas como en los dedicados al «Baile de los panecitos», «Sigue huyendo el hombrecito» y «Los zapatos de Charlot», poemas que intentan asediar a un personaje que resulta imposible de atrapar, pues la poeta es consciente de que se define con el silencio.

Un apartado destacado, en el que practica el procedimiento de la referencia intertextual, aparece en «Los Rembrandt de L'Hermitage» (II, 284-293), cuadros que pudo observar en su viaje a la Unión Soviética en 1975. Son quince poemas elaborados en la contemplación de las obras del pintor holandés sobre los que realiza transposiciones de arte. Se ha señalado que en estos poemas se observa un escapismo de la realidad en la que se valora la alta cultura esquivando el factor ideológico como indica Wilfredo Hernández[34]. Pero tal vez sea mejor observar el conjunto como un nuevo reto, la poeta sigue la senda de un procedimiento muy querido por los poetas del modernismo, se trata de un ejercicio de escritura en el que los poetas intentan ofrecer a los ojos del lector la disposición artística, el color y la sensualidad de las formas pictóricas o del volumen de una escultura. Rubén Darío usó de este procedimiento en poemarios como *Azul…* (1888), pero el gran poeta de las trasposiciones de arte fue el cubano Julián del Casal (1863-1893) al describir los cuadros de Gustave Moreau en su obra *Nieve* (1892). Es evidente que, el procedimiento, tomado de la literatura parnasiana francesa, va a tener una amplia descendencia y que los autores eróticos lo vulgarizarán con intereses más bastardos para hacer más accesibles a los sentidos las imágenes de la morbidez femenina que asociarían a conocidas escenas del arte. Con esta tradición enlaza «Los Rembrandt de L'Hermitage» aunque la técnica y la intencionalidad de la poeta es otra. García Marruz ahonda en su sentido, en el paso del tiempo que atrapa a los motivos retratados, con lo que los poemas se apoyan a veces en la descripción, «Retrato de un niño», «La adoración de los magos», «Retrato de un hombre», o insisten en el sentido del motivo en sí, es el caso de «Saskia como

Flora» magnífico en su estrategia de la supuesta queja de la madre de la retratada que expresa su disgusto al contemplar el cuadro. Al elaborar su poema traspasando la imagen a la escritura, lo decisivo es visualizar el cuadro para percibir el detalle y cómo la autora transgrede la transposición de arte como tal. La pintura detiene el movimiento de los retratados, y su mirada irónica, al introducir la temporalidad, nos hace ver la futilidad de las quejas.

Habana del centro es un libro en el que la poeta está atenta a las cosas del mundo y a su conocimiento, con lo que sigue siendo fundamental su principal resorte de conocimiento, el de la referencia a la lectura. Tanto la lectura como los libros están presentes en estos poemas, ligados a la infancia y a anécdotas recuperadas del pasado, dentro de un revelador tono intimista. Un ejemplo puede ser el gran poema «En la confusa adolescencia» (II, 38-39) fechado en 1954, que da significación al momento lector en un intento de captación del instante del pasado dolorosamente irrecuperable. Es así cómo el sujeto poético se repliega con ironía al contraponer la vida, representada en la laboriosidad de su madre en las reparaciones de la casa, y los libros que ella leía, en este caso representados por la lectura de Plotino: «Qué iba a pensar Plotino / que en el piso alto de una calle habanera / iba a estar yo leyéndolo / a tantos siglos de distancia». En esta imagen inicial está condensado algo que será recurrente en su libro, la aparición de ese sujeto poético femenino que se contempla a sí mismo también como lectora, como sujeto volcado en los libros y, en este caso, valorando también en el presente el mundo exterior representado por las sillas que repara la madre: «Ay, sillitas, y quien volviera a verlas, / ahora que ya no me acuerdo de Plotino / y nada son para mí las páginas que leía tan seria». Insistamos de nuevo en que no aparece, como tampoco en *Orígenes,* la dualidad entre vida y literatura en la misma línea que Lezama anotó en el número inicial de la revista, pues cultura y vida se entrañan en un mismo ser. Por eso sus versos reproducen momentos vividos en los que la lectura puede aparecer inserta en la misma vida. Los libros que la autora aprecia y describe aparecen valorados en sus diversas maneras, en su escritura o en sus grabados, y así como en «En la confusa adolescencia» aparece un libro de Plotino, otros poemas como «Otoño» se pliegan sutilmente sobre las páginas al describir los grabados del libro de inglés de Jorrín (II, 46-47) que recuerda al que fue considerado el mejor profesor de inglés de Cuba, Leonardo Sorzano Jorrín (1878-1950), autor de eficaces métodos para el aprendizaje del inglés. En «Otoño» la poeta sigue manifestando su gusto por los libros, y continúa siendo lectora pues la literatura forma parte de su vida como elemento esencial de ella. Este gesto preanuncia la estrategia de un apartado posterior como «Nociones elementales y algunas elegías».

Tanto «Nociones elementales y algunas elegías» (II, 207-231) como «Física elemental» (II, 232-248) son secciones en las que cuestiones de gramática o elementos de física se convierten en materia de sus versos y a la vez demuestran el dominio poético adquirido al trabajar con el desarrollo de una especial intertextualidad. La misma autora explica la ocasión del primer título en «Razón de este librillo» (II, 207-211) al frente de la primera de las secciones donde trasluce el humor y la ironía sobre la propia lectura pues los poemas surgen de su trabajo de lectora de libros y revistas del siglo XIX. Recuerda que se «topó en estas disciplinas con los cuatro tomazos de *El Educador Popular* que editaba en New York el librero amigo de Martí, Néstor Ponce», un emigrado cubano que desarrollaba en sus páginas las «nociones elementales que debe poseer un niño, de geometría, de gramática, de física, y si no toda la historia suficiente, sin duda la suficiente y primera poesía, todo escrito en un tono tan serio como si se hablase, con el respeto debido y sin aniñamiento de ñoñez, a ingenieros que tuvieran cinco años o a gramáticos de seis». Guiada por el ejemplo de Martí, al que tantas veces rinde homenaje, hace ver que el poeta cubano encontraba el orden del mundo en los libros de ciencia por lo que selecciona imágenes de esas lecturas y realiza un intencionado montaje cuyo asidero es el lenguaje. El resultado es la sorpresa, la glosa, la perplejidad del hallazgo, por lo que aclara que «A veces mi trabajo ha sido sólo de montaje o selección de imágenes, como en el cine, o de rápidos cortes necesarios. Otras, me he animado a entonar mi propia aria, como todo pájaro cantor». Por lo que a veces los hallazgos son insólitos, y al reproducir citas textuales se producen contactos inconexos y distantes de los que brota el humor o la sonrisa. Esta actitud es nueva en su poesía, advierte que las palabras lanzan un reto, al que intenta presentar como intrascendente: «Este es un pequeño librillo en que, entre juego y juego, he hallado fuego confortable en algunos días fríos». El resultado remite al espíritu educador martiano en una pedagogía de época: «Agradezco a estas frasecillas el haberme mostrado la conexión que pueden tener entre sí todas las cosas, aun las que parecen más distantes, sin excepción alguna, la conexión de las frases comunes de una conversación habitual con algunas dolorosas o regocijadas verdades solitarias del hombre». Como se observa en esta explicación se percibe claramente, aparte del trabajo que realizaba como investigadora de la literatura cubana, su vocación de lectora y su deseo de conocimiento.

«Nociones elementales y algunas elegías» se abre con una sección titulada «Gramática inglesa» (II, 211) que incluye numerosos poemas breves, en los que surgen asociaciones que rozan lo absurdo, lo irracional, y hasta lo incoherente, y sin embargo de eso mismo implosiona su belleza.

Es un libro ingenioso sin duda que busca presentar el contacto entre las palabras, las chispas imaginativas que originan, el regalo auditivo y de pensamiento que brota en su inserción en las frases y su contacto entre ellas. Ello puede verse, por ejemplo, en el titulado «Not any?»: «—No hay nadie? –El gorro. / Él ha estado escribiendo. // —La capa, por favor. / Los guantes. —Tengo prisa». (II, 211). Son todos ellos ejemplos que provienen de libros pedagógicos para el aprendizaje del inglés que la autora convierte en otro tipo de texto integrado en un contexto poético, son los casos de «Repaso de verbos irregulares», «Uso de plurales», «Este libro de gramática», «Verbos impersonales», «Oficios del participio pasivo», este último un soneto fundamentado en un ingenioso juego de participios que rebota sobre el propio hacer poético. En definitiva, se trata de una sección que plantea el gozo mismo del lenguaje, las asociaciones insólitas en las que el ingenio se une al hallazgo, fruto de una lectura atenta nacida de su facultad de lectora, en el que la ironía y la sonrisa son ingredientes de un libro que es también un divertimento con el lenguaje.

En una línea similar «Física elemental» (232-248), es también un juego de lectora con los libros y el lenguaje. En este caso el subtítulo, «Citas textuales», incide en que no altera el resultado de la trascripción lectora. Son fragmentos seleccionados que proceden muchas veces directamente de revistas o libros de época. Abundan las glosas y los epígrafes de Martí como en «Las lecciones solemnes» (II, 232). Luisa Campuzano ha comentado que la presencia de Martí aparece en ella «en los más diversos registros, asume distintas funciones y orquesta un intencional juego intertextual y dialógico»[35]. García Marruz, excelente conocedora de su obra, pone a dialogar sus versos para producir hallazgos y sorpresas de los contactos de las frases que expresan los misterios de la física del mundo, procedentes, es posible, de improvisadas traducciones al español que convierten el idioma en laberíntico asombro.

La poeta como lectora

En definitiva, se puede observar cómo la obra de Fina García Marruz se articula desde su mismo comienzo sobre su vocación y capacidad lectora. De ello hay excelentes testimonios en sus versos, como el poema primerizo en que la joven poeta hace referencia a la lectura de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Más adelante esta pasión lectora se acrecienta alentada por su mismo estímulo personal, su curiosidad y la necesidad de conocer. No se puede olvidar que el grupo *Orígenes* al que se vinculó, fue un grupo de especial interés lector, sus integrantes tuvieron muy presentes a los clásicos de la literatura en español y también de la literatura francesa, sin excluir otras literaturas universales. De este modo

el hacer poético de García Marruz se articula de modo personal proyectando una mirada hacia las cosas del mundo, una mirada que construye una lectura de ese mundo. Desde esta perspectiva pueden interpretarse las sucesivas compilaciones de sus versos, *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970) y *Habana del centro* (1997). En cada uno de ellas y de forma progresiva la lectura ha alentado a la escritura fraguando una poética propia. Si en la primera compilación de su obra, *Las miradas perdidas*, hace valer incluso en el título el poder de la mirada, que es también la primera instancia de una lectura del mundo, también emerge la presencia de un sujeto femenino que lee el mundo expresando sus elecciones de los seres y cosas como temas de sus poemas: lo cotidiano y los seres subalternos con los que elabora una personalidad indiscutible de escritora. En *Visitaciones* llega a planificar de forma más amplia y madura la mirada al mundo exterior, en el que la casa grande de la nación prolonga la vida del microcosmos familiar. De ese modo realiza un inventario personal con una proyección más personal y selectiva de su mirada sobre el mundo, escenas cotidianas vivenciales, anécdotas de la niñez, visitas, personas, sesiones de cine. A ello se añade una inflexión metapoética que se incrementa a medida que pasa el tiempo. Lectura y escritura convergen en una seguridad que apoya sus mismas facultades creadoras.

En *Habana del centro* realiza de forma más consciente y ordenada el inventario de la realidad contemplada, al presentar un libro enciclopédico en el que concurre su intento definitivo de reconocimiento del mundo exterior. La poeta lee el mundo, y como sucede en los poetas de *Orígenes,* no existe la dualidad entre vida y literatura en la misma línea que Lezama anotó en el número inicial de la revista. La amplia compilación presenta una acertada estructuración que continúa el homenaje a su espacio y a sus gentes, con lo que vuelve a ser materia de sus versos lo real, o lo cotidiano, el entorno familiar, los amigos, los personajes humildes, o los héroes. Una parte de estas páginas evoca motivos musicales, elementos pictóricos o hasta el homenaje a la figura de Charlot. Con ello la imagen cobra también gran protagonismo en este título al presentar poemas sobre arte visual, el cine y la pintura. Son evocaciones que aparecen en la sección «Créditos de Charlot» y en «Los Rembrandt de L'Hermitage». La pasión lectora se inserta en mayor medida en otros apartados como «Nociones elementales y algunas elegías» o «Física elemental», en las que cuestiones de gramática o elementos de física se convierten en materia de sus versos y a la vez demuestran el dominio poético adquirido al trabajar con el desarrollo de una especial intertextualidad. En definitiva, es este un libro en el que la poeta está atenta a las cosas del mundo y a su conocimiento. Con lo que sigue siendo su principal resorte la lectura.

NOTAS

[1] Fina GARCÍA MARRUZ, «Notas sobre 'Espacios métricos' de Silvina Ocampo», *Orígenes* 11 (1946), III, otoño, pp. 42-46; «Del furtivo destierro, de Octavio Smith», *Orígenes* 14 (1947), IV, verano, pp. 41-44; «Lo Exterior en la Poesía», *Orígenes* 16 (1947), IV, invierno, pp. 16-22; «Nota para un libro sobre Cervantes», *Orígenes* 24 (1949), I, invierno, pp. 41-52; «Homenaje a Arístides Fernández», *Orígenes* 26 (1950), VII, p. 60. Véase: *Orígenes* (1944-1956), edición facsímil, introd. Marcelo Uribe. México: El Equilibrista/ Madrid, Turner, 1989, 7 vols.

[2] Fina GARCÍA MARRUZ, *Estudios críticos I*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1964. *Temas martianos*, La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969. *Flor oculta de poesía cubana (siglos XVIII y XIX)*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978.

[3] Fina GARCÍA MARRUZ, *Hablar de la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986; *La familia de Orígenes*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1997; *El libro de Job*, Matanzas: Ediciones Vigía, 2000; *Darío, Martí y lo germinal americano*, La Habana: Unión, 2001; *Quevedo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003; *Ensayos,* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003. *Estudios Delmontinos,* La Habana: Ediciones Unión, 2008.

[4] Pueden completarse los datos que enumeramos en la compilación de Araceli García Carranza y Josefina García Carranza, «Bibliografía de Fina García Marruz», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1-2 (2003), 94, enero-junio, pp. 108-132.

[5] Fina GARCÍA MARRUZ, «En torno a un cuento y una novela de García Márquez» en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1-2 (2003), 94, enero-junio, pp. 9-16.

[6] Fina GARCÍA MARRUZ, «José Martí», en la revista *Lyceum* 30 (1952), VIII, mayo, pp. 5-41.

[7] Stefan BOLLMANN, *Las mujeres que leen con peligrosas*, prólogo de Ester Tusquets, Madrid, Maeva, 2006, p. 28.

[8] Asunción BERNÁRDEZ, «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro» en *Edad de Oro*, XXVI (2007) p. 79.

[9] Ana NUÑO, «Visto desde Cuba: Entrevista a Cintio Vitier y Fina García Marruz», en *Quimera*, 163 (1997), pp. 18-19.

[10] Citaremos por Fina García Marruz, *Obra poética*, La Habana: Letras Cubanas 2008, tomos I y II. En adelante citaremos los poemas indicando el tomo y la página, entre paréntesis, en el texto.

[11] Jorge Luis ARCOS, «Fina» en *Encuentro de la cultura cubana*, II, 1999, p. 6.

[12] Fina GARCÍA MARRUZ, «Lo Exterior en la Poesía», *Orígenes* 16 (1947), IV, invierno, pp. 16-22. La cursiva es de la autora.

[13] Fina GARCÍA MARRUZ, *Las miradas perdidas (1944-1950)*, La Habana, Orígenes, 1951.

[14] José LEZAMA LIMA, *Obras completas*, tomo I, México, Aguilar, 1977, p. 653.

[15] *Ibid*., p. 663.

[16] Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía, teatro, pensamiento*, introducción, selección y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, Madrid, Espasa Calpe, 2004. Transcribimos la cita exacta: «y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña que era la causa motiva, bailaba el trompillo» (p. 1.475).

[17] He tratado este tema en Carmen Ruiz Barrionuevo, «Fina García Marruz y el discurso de la pobreza» en

Ínsula, 853-854, enero-febrero 2018, pp. 37-40.

18 Robert Lesman, «La función de la nostalgia en la poesía origenista de Fina García Marruz», *Hispanic Journal,* 2 (2010), 31, p. 81.

19 Véase la opinión de Emilio de Armas, «La poesía del encuentro en *Las miradas perdidas,* de Fina García Marruz», en *Encuentro de la cultura cubana*, 2, (1999), pp. 16-17.

20 Milena Rodríguez, «Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz» en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel Eds., *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos xx y xxi*, Madrid, Visor, 2009, pp. 1166-1167.

21 Laura Maccioni, «Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz» en *Letral*, 20 (2018) p. 155.

22 Fina García Marruz, *Visitaciones,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, Ediciones Unión, 1970.

23 Katherine M. Hedeen, «La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz», *Revista Iberoamericana,* 226 (2009), 75, p. 174.

24 Fina García Marruz, *Hablar de la poesía*, *op. cit*., p. 434.

25 Milena Rodríguez, «Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz» en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel Eds., *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos xx y xxi*, Madrid, Visor, 2009, pp. 1.164.

26 Milena Rodríguez Gutiérrez, «Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz», *op. cit*., p. 1176.

27 Milena Rodríguez Gutiérrez, «Secretos femeninos en la escritura poética: las estrategias de lo pequeño» en *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 52 (2002), p. 76.

28 Texto de presentación de *Orígenes*, en su primer número (i, p. 8) firmado por *Los editores*, pero redactado sin duda por Lezama.

29 Jorge Luis Arcos, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Eds. Unión, 1990. Véase en especial el capítulo tercero (pp. 208-232).

30 Katherine Hedeen, «La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz», *loc. cit*., p. 173.

31 Un análisis más completo de este libro puede verse en mi artículo: Carmen Ruiz Barrionuevo, «*Habana del Centro*, *summa poética* de Fina García Marruz, en *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, 43 (2013) pp. 17-39.

32 Fina García Marruz, *Créditos de Charlot*, edición facsimilar. La Habana, Letras Cubanas, 1994. La primera edición apareció en edición artesanal en Matanzas, Ediciones Vigía de la Casa del Escritor de Matanzas, 1990.

33 Fina García Marruz, *Hablar de la poesía*, *op. cit*., p. 437.

34 Hernández, Wilfredo. «Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa». *Romance Notes* 2, xl (2000), p. 240.

35 Luisa Campuzano, «José Martí en la poesía de Fina García Marruz», *Casa de las Américas*, 198 (1996), p. 90.

Música y ritmo en la poesía de Gastón Baquero:
«La música de este vocablo extraño»

> No se sabe quién toca, pero repiquetean guitarras
> sobre un fondo de maracas movidas suavemente.
>
> Gastón Baquero

Incluso en una primera lectura de la poesía de Gastón Baquero (1914-1997)[1] llama la atención no sólo la potencia de sus imágenes, sino su firme sentido musical que se entrevera y modifica, y por qué no, se engrandece, a lo largo de toda su trayectoria. El poeta cubano comienza a ofrecer su producción poética en Cuba, dentro del grupo de *Orígenes* (1944-1956), un conjunto de poetas singulares de la poesía latinoamericana del siglo XX, que fue propiciado y dirigido por José Lezama Lima –al que el resto de sus integrantes llamaban el «Maestro»– y al que muy pronto se acercó Gastón Baquero y luego Cintio Vitier, Eliseo Diego, Virgilio Piñera y un amplio grupo de poetas que fueron fundando, sucesivamente, varias revistas en las décadas de 1930 y 1940 como modo de expresión en medio de la atonía de aquellos años. Para todos ellos, la música tenía una importancia primordial. Hay que recordar que el propio Lezama, evocando los primeros años de los origenistas recordaba que «no sólo se reveló en la poesía la forma de su trabajo. Hay los pintores de *Orígenes* y los músicos de *Orígenes*»[2], y en efecto, el grupo aglutinó en La Habana a creadores de diversas artes, de la palabra y de la plástica, y también a músicos, sobre todo a través de la amistad de dos de los mejores compositores del momento, ambos de origen español y nacionalizados cubanos, José Ardévol (1911-1981), y más especialmente, Julián Orbón (1925-1991). Cintio Vitier, amigo y

* «Música y ritmo en la poesía de Gastón Baquero: "La música de este vocablo extraño"» fue publicado en Alfredo Pérez Alencart (coord.), *Palabras del Inocente, XVII Encuentro de Poetas Iberoamericanos, Antología por el centenario de Gastón Baquero, Salamanca*, EDIFSA, 2014, pp. 321-339. ISBN: 978-84-941805-7-6. Y en la revista *Crear en Salamanca*, http://www.crearensalamanca.com/carmen-ruiz-barrionuevo-conferencia-de-clausura-del-xvii-encuentro-de-poetas-iberoamericanos-palabras-del-inocente-dedicado-al-centenario-de-gaston-baquero/

compañero de Orbón en *Orígenes*, pues ambos mantuvieron una larga y continuada amistad, considera que Orbón llegó a realizar una importantísima labor musical, hasta llegar a concebir incluso «una Poética Musical de Iberoamérica»[3], para recordar a continuación que a partir de 1944 se integró en la revista de Lezama relacionándose con el resto de los origenistas en las veladas que los reunían. Su primer encuentro, así como alguna de estas reuniones, las evoca Vitier en el capítulo IV de la primera parte de su novela *De Peña Pobre*[4] (1978), cuando Julián Orbón aparece en una de estas veladas interpretando una obra de Manuel de Falla: «el Músico, poniendo en el piano la partitura del Retablo de Maese Pedro, rompía a tocarla en un frenético rapto de alegría, de comunión y trance, vertiendo toda la orquesta al piano inabarcable», y en el artículo publicado en *Unión*, arriba citado, resume bien la trayectoria musical de Orbón en ese periodo cubano:

> Según su propio testimonio, estos fueron los años de su formación espiritual, durante los cuales escribió la *Sinfonía en do* (estrenada por Eric Kleiber con la Orquesta Sinfónica de La Habana), la Sonata para piano, el *Homenaje a la tonadilla* (también estrenada en La Habana por Frieder Weissman), su *Preludio y danza para la guitarra* (grabación de José Rey de la Torre, a quien está dedicada esta obra), su *Cuarteto de cuerdas*, y obtuvo el Premio «Juan Landaeta» en el Primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas, con sus *Tres versiones sinfónicas* en 1955[5].

Como se puede advertir, los escritores de *Orígenes* apreciaban bien el valor de la música como arte, la disfrutaban y la difundían en sus reuniones y publicaciones, y no resulta extraño que la misma relación se produzca en Gastón Baquero, que en las primeras reuniones del grupo hubo de asistir a esas veladas musicales. Pero si en todos ellos la música aparece de una forma u otra, normalmente como necesidad, alusión o motivo, en el caso de Baquero esta presencia tiene una más dilatada trayectoria y adopta una doble dimensión: el cuidado rítmico del verso y la frecuente referencia culturalista a los grandes autores de las obras musicales de los siglos XVII al XX. Aunque se ha considerado a Baquero un poeta lateral respecto a los grandes nombres del grupo cubano de *Orígenes*, primero por su alejamiento de la revista al volcarse por entero en el periodismo dado su cargo de jefe de redacción del conservador *Diario de la Marina*, en segundo lugar también por su escasa presencia en las páginas de la revista que los aglutinó, en la que sólo publicó un poema[6] y finalmente por su salida de Cuba con el triunfo de Fidel Castro y su larga residencia de 37 años, hasta su muerte, en España. Sin embargo, la distancia y los años han evidenciado e incrementado la cubanía de Baquero, y es en esta historia poética en la que debe integrársele

para comprender su obra, o mejor aún, incluirlo para valorar su calidad como poeta en el conjunto de los más destacados poetas de la lengua española. El estilo del poeta cubano ha ido delimitándose en dos largos tramos sucesivos, que se corresponden con sus dos etapas vitales: los años cubanos, marcados por su proximidad al grupo de *Orígenes*, un momento en que compone sus célebres poemas, «Testamento del pez» y «Palabras escritas en la arena por un inocente», que traducen su esencial cubanidad; y la época española, que ha acendrado sus entregas en obras de rara perfección. Porque, aunque en aquellos primeros años cubanos ofreció algunos poemas de muy considerable acierto, ha sido en su etapa madrileña en la que el poeta ha ido produciendo lo más notable y sólido de su obra, ha conformado un estilo, una poética personalísima, como es bien visible en el prólogo a *Magias e invenciones* de 1984, cuando, al exponer una definitiva declaración de principios de la fase última de su vida –la titula significativamente «Al final del camino»–, dice que «la poesía es la fantasía, la lectura que completa ante nuestros ojos la desnudez (la realidad) de lo existente» y añade que «lo único que me ha interesado en este viaje hacia el morir que es estar vivo, es *inventar, imaginarle a una realidad cualquiera la parte –el completo– que creía le faltaba*» (140). Esta intencionalidad constructiva de un hacer poético, de la que forma parte el ritmo y la música, como veremos, define y da sentido al itinerario poético del poeta cubano.

Los primeros poemas que Baquero compuso están recogidos en su *Poesía Completa* en el apartado titulado *El álamo rojo en la ventana* (1935-1942), son poemas olvidados por el autor y que fueron conservados por sus amigos cubanos origenistas de aquella época, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Bella García Marruz. Son poemas de los que confiesa en las palabras aclaratorias, tituladas «Poemas inéditos», que le «resultan extraños o totalmente desconocidos» y, aún más, que le producen «un cierto disgusto» (233). Es visible que estos poemas no tienen todavía su impronta, hay mucho clasicismo, muchos sonetos, apego a la rima, pero se aprecia una búsqueda en la variedad de tonalidades. Si tuviéramos que elegir un par entre los más representativos, podríamos citar «Muerte del ave» (243-245) porque ya impulsa el versículo y se aprecia la importancia que concede al ritmo anafórico, y por tanto a la musicalidad del poema, y «Canción de canciones», de mayor calado en este aspecto, pues se aprecia un esfuerzo por incorporar los recursos técnicos que producen esa musicalidad. Son procedimientos como la recurrencia de sonidos y de ciertos sintagmas, el uso del paralelismo y de la repetición anafórica que se armoniza con la aliteración sonora. Los siguientes versos lo evidencian: «Cántame en la mañana más sólo con tu risa / Como la Primavera canta por dentro de la hoja, / Como el Amor

que ríe aún después de la vida // Cántame tan sólo con tu hablar todo el día» (353). Además, la música está ya incorporada a la temática del poema: «Haz cesar los violines, pues naciendo en tus labios, / La más débil palabra es en ti melodía» (253). Pero ni en estos versos ni en los que aparecen en este apartado vemos la maestría posterior, son obras que no dejan de mostrar el tanteo, y hasta el tropiezo y la dispersión, de los comienzos.

La historia poética de Baquero comienza con los poemas incluidos en la famosa antología de Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos* (1937-1947), que consagra a la decena de los máximos poetas del grupo publicando sus poemas de aquellos años, así sucede en Baquero, aunque a ellos hay que sumar otros varios, pocos, insertos en las revistas que el grupo fue editando, desde *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943), que él dirigió, y *Orígenes*. En todos ellos se percibe el mismo clasicismo que cultivaban todos los integrantes del grupo y que les llevaba a practicar con denuedo el soneto, lo que ya en sí mismo les obligaba a ceñirse al ritmo de la estrofa y a buscar la rima. En Baquero esto es más evidente que en el resto de los poetas del grupo, por esa tendencia casi innata a trabajar el ritmo y el tono de la frase. Se pueden citar, entre los seleccionados por Vitier, el «Soneto a las palomas de mi madre» (41-42), «Sintiendo mi fantasma venidero» (42), «Génesis» (43), o «Nacimiento de Cristo» (43-44). Pero los procedimientos rítmicos más personales del Baquero posterior se encuentran ya ensayados en otros poemas más largos, como «El caballero, el diablo y la muerte» (46-51), «Testamento del pez» (51-55), «Saúl sobre su espada» (58-65), así como en el poema publicado en *Orígenes*, «Canta la alondra en las puertas del cielo» (39-41). En todos ellos se utiliza el versículo, lo que quiere decir que el poeta utiliza el verso corto o largo siguiendo el ritmo del propio desenvolvimiento del poema, adoptando así algo que las vanguardias habían instaurado en la poesía: que cada poema debe nacer con su propia forma, desterrando las estrofas clásicas heredadas de la tradición. Si revisamos estos poemas advertimos que la extensión del versículo es muy larga en «Canta la alondra en las puertas del cielo», larga en «Saúl sobre su espada», intermedia en «Testamento del pez» y en «El caballero, el diablo y la muerte», la tendencia es al verso corto que incluso puede tener en algún caso dos sílabas. Da la impresión de que Baquero, en mayor medida que otros origenistas, con excepción de Lezama, intenta organizar estos poemas con libertad en torno al ritmo que va creando, para lo cual utiliza los recursos más frecuentes, como las aliteraciones, los paralelismos y las frecuentes anáforas. Son procedimientos que sobre todo la vanguardia surrealista puso en boga, recordemos los poemas de *Residencia en la tierra* (1935) del chileno Pablo Neruda. Sin tener que

ver con él, Baquero ensaya en estos poemas un ritmo propio que más tarde se convertirá en verdadera musicalidad. Algunos ejemplos son explícitos, como el comienzo del primer poema citado:

> Canta la Alondra en las puertas del cielo sus arpas infinitas.
> Canta espacios de oro rindiéndose ante el alba en suaves pasos.
> Canta la Alondra la angélica alegría de los astros, canta el coro de Dios.
> Iluminando fuentes y tránsitos de estrellas en la carne del cielo. (39)

Lo mismo sucede en «Testamento del pez» donde las recurrencias anafóricas de los versos llegan a ser casi agobiantes, al usar términos como «cuando», «porque», «como», «yo soy», «yo te amo» o la abundancia de gerundios, «vistiéndola», «haciéndola», «volviéndola», «dejándola», «soñándose», entre otros. Neruda ya advirtió el efecto temporalizante, y hasta desasosegante, que tenía el gerundio, cosa que bien le reprochó Amado Alonso al analizar estilísticamente sus *Residencias*. Cito algunos versos del comienzo del poema de Baquero:

> Yo te amo, ciudad,
> cuando la lluvia nace súbita en tu cabeza
> amenazando disolverte el rostro numeroso,
> cuando hasta el silente cristal en que resido
> las estrellas arrojan su esperanza,
> cuando sé que padeces,
> cuando tu risa espectral se deshace en mis oídos,
> cuando mi piel te arde en la memoria,
> cuando recuerdas, niegas, resucitas, pereces,
> yo te amo, ciudad. (51)

Y en último extremo, en el poema «El caballero, el diablo y la muerte» el ritmo se articula con versos cortos, buscando cierto tenebrismo y una musicalidad inquietante, acechante, muy en consonancia con el tema que trata. Las anáforas y los paralelismos se distribuyen, para producir un mayor impacto, estratégicamente, al comienzo de cada estrofa: Los sintagmas nominales «Un caballero» y «El caballero» inician las estrofas en, al menos, siete ocasiones en los poemas que se centran en la figura de «El caballero» y en la figura de «El diablo»; en cambio en el poema dedicado a «La muerte» la anáfora se produce en el comienzo de las estrofas iniciales con el temporalizador «Cuando» («Cuando alguien hiere»; «Cuando alguien deja hundir su sueño»; «Cuando alguien olvida»; «Cuando es llamada» 48-49). Es evidente que estas repeticiones o recurrencias de elementos lingüísticos producen, y buscan, un ritmo, una musicalidad adaptada a cada poema. De ello es consciente el autor.

La época de España marca con intensidad a Baquero al recuperarle de su silencio e iniciar una lenta pero continuada producción de versos.

Su primera entrega se titula *Poemas escritos en España* y aparece en 1960 conteniendo las «Canciones de amor de Sancho a Teresa». Es significativo que se trata de canciones, en principio, de origen popular, por lo que en sí mismas entrañan una musicalidad, una oralidad. En la nota prologal dice su autor:

> ¿Cómo fueron aquellas nonatas canciones de amor, aquellas mudas endechas que Sancho joven enviaba desde su silencio a Teresa? [...] Aquí se escorzan, se abocetan, unas incitaciones, unos balbuceos de aquel cántico oloroso a pan y a romero, que debió salir del corazón riente y brincador de Sancho (69).

Se trata de una reescritura ficcionalizada, de un intento de adivinar y parodiar, valiéndose del verso corto popular, entre los que abunda el ritmo musical y saltarín de la seguidilla, así en «La luz del día» (71), en «La rosa» (72), en «Ausente conmigo» (75-76); pero también explora en «Celos» (73) los versos hexasílabos, en los que reproduce, según anota, versos de Lope y algunos términos de Góngora. Son poemas de ritmo popular pero tratados por un poeta que combina lo popular con elementos que provienen de la poesía de los cancioneros de origen culto. Porque son una recreación y una relectura, Baquero añade unas «Notas a estas cartas de Sancho» (79-80) en las que se demuestran las búsquedas y las lecturas efectuadas. Es ahí donde refiere las intertextualidades y algunos términos menos cercanos al lector. Así del poema titulado «Las estrellas» explica las reminiscencias de Luis Vélez de Guevara en su comedia *La luna de la sierra*; del «El bululú», indica las recreaciones de Lope, Góngora y de Juan González de Rodil proveniente de la Segunda Parte del *Cancionero General*, Zaragoza, 1552. De esta simple enumeración se colige que el poeta cubano ha entrado en contacto en España con los autores del Renacimiento y del Siglo de Oro español, a los que homenajea. Y aún más, si contemplamos estos poemas desde el punto de vista del ritmo, Baquero ensaya una musicalidad popular muy alejada de los poemas precedentes escritos en Cuba y apartada también de otros origenistas que no tuvieron la misma experiencia. Hay que añadir además que el tercer poema del conjunto, el titulado «Canción» no está inspirado en poetas españoles, sino que es, como bien indica en la nota, una traducción del rondelet de Ronsard, «Toda mi miel y toda mi delicia», y pone de relieve un aspecto que nos interesa en especial con vistas a sus siguientes producciones: «Este rondelet fue puesto en música por Roland Manuel» (79). Es decir, Baquero está pendiente de la relación música y poema y considera importante indicar que le puso música el compositor francés Alexis Roland-Manuel (1891-1966), tal y como más tarde hará referencia a otros músicos en relación con sus propios versos.

Pero parece evidente, si se lee cronológicamente la poesía de Gastón Baquero, que los procedimientos poéticos que consolidan su estilo y que nos interesan para marcar la presencia de la música en sus versos, se manifiestan a partir de *Memorial de un testigo* de 1966. Un libro que fue publicado en Madrid en la prestigiosa colección Adonáis, y en el que articula los mejores recursos al recuperar personajes y hechos del pasado entretejidos mediante el dinamismo verbal de un «testigo» que posee, como cotidiana existencia, por su facultad de traspasar el túnel del tiempo, el don de lo poético. Aquí cada poema nace con su forma, el versículo produce el propio impulso rítmico del poeta, por eso cada uno de los poemas tiene un ritmo y sus versos no se ajustan a una medida preestablecida. El primer poema, del mismo título que el libro, «Memorial de un testigo» presenta la asociación insólita y sorpresiva de figuras y hechos evocados, rescatados de los pasados siglos que se asocian, en una amalgama de fantasía y humor, con el sujeto poético que centraliza el itinerario. Así llega a diseñar un itinerario culturalista que reúne a la poesía y las otras artes, recreando mediante una provocadora parodia las referencias del archivo cultural de occidente: Bach, Rafael, Mozart, Napoleón, Whitman, Cleopatra, el Rey Sol, Fra Angélico, Schubert, Vivaldi, entre otros:

> Cuando Juan Sebastián comenzó a escribir la Cantata del café, yo estaba allí:
> llevaba sobre sus hombros, con la punta de los dedos,
> el compás de la zarabanda.
> […]
> ¿Y quién le sostenía el candelabro a Mozart,
> cuando simboliteaba (con la lengua entre los dientecillos de ratón) los misterios de la Flauta, y el dale que dale al Papageno[7] y a la Papagina? (83).

Es este un poema que aglutina muchos de los temas obsesivos de Baquero y que irá desarrollando en los poemas sucesivos. Entre esos nombres, en sus cuatro apartados, menudean los músicos, pero también Napoleón, Cleopatra, Fra Angélico, Rilke, Cristina de Suecia y Eleonora Duse. Si nos desplazamos hasta 1992, momento en que Baquero reúne su *Autoantología comentada*[8] habremos de observar que, en este momento en que su obra empieza a ser apreciada y visibilizada por críticos y por los lectores, anota una composición musical para acompañar la lectura de cada uno de los poemas elegidos. Pues bien, en el caso de «Memorial de un testigo» sugiere escuchar la «*Suite para orquesta* n.º 1 (1066) de J. S. Bach», un músico que admiraba, tal vez por incidir en esta composición en la misma multiplicidad de los motivos con la diversidad musical ofrecida por los varios instrumentos solistas que van adosándose en las distintas

partes de la composición. Lo que está claro es que a través de esa incorporación enumerativa de «Memorial de un testigo», encontramos desplegada la concepción poética de Baquero, en la que no falta la música, una poética centrada en la elección de la poesía como instrumento frente a la imposibilidad consciente de apresar lo real, y mucho más de traducirlo en palabras. Expresa: «Ante esa imposibilidad ontológica de dominar la realidad, existe para el hombre el instrumento de la poesía, llave que permite entrar e instalarse en el *doble* imaginativo o fantástico de toda realidad»[9]. Se instituye así en su obra el verso como invención, como herramienta, «con la que se puede o bien conocer a fondo el mundo que nos rodea, o bien rehacer y construir a nuestro antojo ese mundo», todo ello apoyado desde sus comienzos sobre ese deseo de «arreglar el mundo»[10] para verlo como el poeta quiere que sea. El poema se concibe entonces como ente verbal, autónomo, pues para él, hacer un poema es construir «una entidad rigurosamente autónoma, desprendida por completo de la anécdota, de las ideas»[11] y este objetivo de liberación se comprueba instalado ya en *Memorial de un testigo*. Pero lo que más nos importa en cuanto a sus procedimientos es cómo elabora Baquero esas dos modalidades de su poesía, que también tienen que ver en fondo y forma con el ritmo y la música, y que él denominará años después «magias» e «invenciones». Son muchas las «magias» que se insertan en esta colección y que se plasman como una nueva realidad verbal de diferentes maneras; a veces se trata de acumulaciones de perspectivas, que emergen de intertextualidades más o menos evidentes; a ello se une la ironía y el humor, factores fundamentales en el poeta cubano porque frenan y a la vez potencian el desarrollo de muchos temas serios. El mejor ejemplo podemos encontrarlo en *Los lunes me llamaba Nicanor* (111) donde el tiempo lineal queda vencido por la irrupción de la circularidad expresada por los días de la semana. Por cierto, que la asociación musical que recomienda para este poema es la «Sinfonía número 40» de Mozart[12], tal vez porque se trata de una sinfonía que combina la serenidad con los elementos dramáticos, muy en consonancia con la trágica temporalidad que se desgrana mediante la humorística circularidad del paso del tiempo. «Magias» son, pues, en el sentido en que las denomina Baquero, la mayor parte de los poemas de este libro, es decir una realidad nueva instaurada mediante el efecto verbal de las imágenes y de su concurrencia sorpresiva que consigue alumbrar una realidad nueva, o una nueva mirada.

Pero el paso decisivo en su estilo poético lo marca la transformación de la «magia» en «invención», lo que ya exige el desarrollo de una peculiar y muchas veces personal anécdota. Este procedimiento se ofrece en *Memorial de un testigo* tan sólo en contadas ocasiones, un ejemplo es la «Canción sobre el nombre de Irene» donde la entusiasta exaltación

del comienzo da paso al esbozo de la invención en la segunda parte del texto para concluir con una inesperada y humorística respuesta:

> Yo paseaba un día por el Tíber
> –Tíber de cascabeles ahogados, Tíber de pececitos oscuros,
> Tíber meado por Tiberio–,
> y vi en medio del río una isla verdeante
> trabajada en la materia de las madréporas o de las malaquitas
> ¡vaya usted a saber!, pero pequeñita y completamente real;
> […]
> —Perdone usted, señor, ¿cómo se llama esta isla?
> Y con un gran desdén, entreabriendo apenas los labios y mirándome para nada, dijo suavemente:
> —¿Cómo va a llamarse esta isla? Esta isla se llama Irene (100).

Este final, y este tono, son ya los característicos de la poesía del último Baquero, donde los grandes temas del tiempo y de la muerte, aparecen trasmutados bajo el desarrollo, aparentemente intrascendente, de las «invenciones».

Pero en cuanto al tema que nos ocupa de la presencia del ritmo y de la música en sus poemas, notemos que una serie de títulos de este libro tienen que ver con la música. Aparte del primer poema que abre libro y ya comentado, tenemos poemas como «Rapsodia para el baile flamenco» (86-88), donde uno de sus versos ofrece quizás una clave de la asociación de música y poesía: «Dialogar con la muerte es la hermosa imprudencia / de quienes aprenden a cantar desde la cuna al borde del abismo. / El canto y la danza también pueden ser fervorosos rituales de la desesperanza» (86), versos que inician un poema acusadamente paralelístico y anafórico en el que intenta reproducir el ritmo del cante y del baile flamenco. Dentro de similar tema hay que añadir «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla» (94) en el que las referencias al baile flamenco son visibles desde el comienzo hasta por el uso de algunas onomatopeyas, recurrencias y aliteraciones: «rompen su piel los gitanos y los negros, peleando / contra la noche siendo ellos mismos parte de la noche siendo noche, / en sus trajes, en sus voces, en sus taconeos tenaces contra el silencio de la noche» (95). Además, dos poemas llevan en este libro el nombre de canción o canciones, «Para Berenice, canciones apacibles» (90) y sobre todo «Canción sobre el nombre de Irene» (99-100), ya comentado anteriormente, pero que desde el punto de vista del ritmo asocia los procedimientos ya señalados de los paralelismos, las repeticiones y la acuciante coordinación que va amalgamando los distintos elementos de las imágenes inventadas. Un adelanto de la mayor presencia de la música como elemento consustancial al poema lo encontramos en el titulado «Fanfarria en honor del Escorial» (112-113) en el que anota:

«Poema para el Quinteto de Órgano Numero 6 del Padre Antonio Soler». Una vez más Baquero nos demuestra su cultura y su gusto musical. Se trata del famoso compositor del siglo XVIII, Antonio Soler (1729-1783), que terminara sus días como monje jerónimo, organista y director del coro del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde sabemos que tuvo como alumno al infante Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, dato al que alude en el poema. Soler fue autor de una «Fanfarria Imperial», de la que Baquero tal vez tomó una parte del título del poema, pero aún más, si leemos los versos teniendo en cuenta la musicalidad advertimos lo intencionado de cada frase, la exaltación que infunde a las constantes admiraciones, el júbilo implícito en el tono, las recurrencias verbales anafóricas, los paralelismos que contribuyen al impulso de la música. sólo quien haya escuchado y meditado con detalle la música del Padre Soler, sería capaz de componer este poema. Aparte de estas referencias concretas, habría que revisar con cuidado la cantidad de detalles musicales esporádicos en otros varios poemas de este libro cuyo tema son la música o la canción. En ellos se aprecia ya que Baquero no entendía la vida, y la poesía, sin la música. Habría que reflexionar acerca del gusto que tiene el poeta de usar, desde sus inicios, la palabra canción para titular sus poemas, ello indica también una asociación deliberada con la música.

En sus últimas entregas, *Magias e invenciones* de 1984, *Poemas invisibles* de 1991 y *Otros poemas invisibles* (1992-1994), que en el fondo desarrollan y amplían los procedimientos del libro anterior, encontramos a Baquero en su máxima plenitud. En ellos se siguen combinando las magias y las invenciones, utilizando estas últimas en poemas tan celebrados como «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto» (142-145), del que José Prats Sariol[13] ha puesto de relieve las asociaciones insólitas que le llevan al poeta a hacer confluir a Anaximandro y a Marcel Proust en torno a esa experiencia singular del tiempo que es *A la sombra de las muchachas en flor* (1919). Quizá incluso más expresivo para nuestro tema es «Brandenburgo 1526» (145-148) donde la fábula y el humor tejen el proceso del mestizaje, y la sociedad europea se doblega ante la irrupción vitalista y erótica de lo antillano. Si leemos el poema desde el punto de vista de la musicalidad encontramos una cuidadosa distribución de versos y sonidos que hacen del versículo, tremendamente largo, un instrumento capacitado para una expresividad auditiva insólita. Incluso leyendo los versos del comienzo advertimos esa musicalidad palaciega, un ritmo de danza en el que unos burlan a otros y al final todos parecen quedar contentos:

> Exquisitas damas brandenburguesas
> procuraban dominar la cólera del Barón Humperdansk,

no obstante que conocían la justificación de aquella cólera:
la Baronesa, a la que se tenía por mujer feliz en su castillo rodeado de abetos gigantescos,
se levantó muy al alba, vestida ya de amazona, bebió de pie su taza de Etiopía,
y dijo al palafranero por única despedida:
«cuando llegue el momento dígale al Barón que salí a ver qué cosa es esa del
Nuevo Mundo de que se habla tanto ahora» (145).
[…]
Todos bailaban locos de felicidad.
Y extraña cosa en los bosques de Brandenburgo:
todos quedaban castamente desnudos, envueltos por el humo traído de las islas,
y danzaban al son de una música extraña:
una música hecha con tamborines de oro, y palmas, y sahumerios (148).

En «Brandenburgo 1526», como en «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto», se percibe el triunfo de la pura «invención» y su ligazón con el cuento maravilloso, ámbito en el que se pierde la conexión lógica de las imágenes, ofreciéndose la entrada al dato minucioso, que propicia aún más la dimensión de lo mágico y sorprendente: «—"Hoy no hay nada más que decir que la señora baronesa partió a las cinco y treinta de la mañana en su caballo alazán Bucefalito, dejándole dicho a Vuestra Excelencia que iba al Nuevo Mundo"» (145) dice en el último poema citado. O también en «El gato personal del conde Cagliostro», en el que juega tanto con la poesía como con la música:

Tuve un gato llamado Tamerlán.
Se alimentaba solamente con poemas de Emily Dickinson,
y melodías de Schubert.
[…]
Porque él sólo quería masticar,
hoja por hoja, verso por verso,
viejas ediciones de los poemas de Emily Dickinson,
y escuchar incesantemente,
melodías de Schubert (167-168).

Varios son además los poemas en los que la música se alía con otras referencias históricas o literarias con una libertad no exenta de humor, así «Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas» (176-177) es una invención extremadamente musical construida con elementos enumerativos, anafóricos y paralelísticos. Es evidente la ironía de Baquero, que, como la mayoría de los origenistas era contrario a la música

afrocubana, y de ello tenemos prueba en la nota prologal a sus *Poemas africanos* (1974) donde explica su intención de «añadir un argumento más en contra de esa estulticia llamada "poesía negra", "afroantillana", "afrobrasileira", etc. que, salvo excepciones contadísimas, ni es negra ni es poesía». Y justificaba: «Al ofrecer esos poemas africanos intentaba exaltar la belleza y la sensibilidad de una poesía que muestra a la perfección –como toda poesía auténtica– la conmovedora y magnífica espiritualidad de hombre negro» (121). Y a continuación incluye poemas de poetas de Nigeria, Mozambique, Senegal, Madagascar, República Sudafricana junto a un par de anónimos.

Por eso el poema «Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas» presenta a un personaje negro[14] que, en un medio poco favorecedor, se esfuerza en sacar las notas de la música culta de su violín, justamente en la ciudad cubana de Matanzas famosa por los grupos de salsa y conjuntos populares. El violín de Joseíto no toca sones populares, sino música culta, pues para Baquero, mulato, era muy necesario romper con estereotipos. Pero notemos que lo hace con extremado humor:

> Dale que dale el niño, en su éxtasis,
> entraba y salía sin cansancio de las melodías
> […]
> Cuando Joseíto Juai tocaba su violín, allá en el Versalles de Matanzas,
> las mariposas se detenían a escucharle,
> y también las abejas, los solivios, los sinsontes clarineros,
> el tomeguín comedido, y las palomas, ¡siempre las palomas! (177).

Referencias a la música de diferente tipo aparecen en otros varios poemas de este libro, así en «Primavera» (159) donde un epígrafe muy explícito indica: «Beethoven, opus 24», en referencia a la obra del compositor alemán del mismo título. Otras alusiones musicales aparecen en «Elegía risueña número 1» (179), y en el estremecedor poema «En la noche, camino de Siberia» (180-182) donde el sujeto poético entre la realidad y el sueño cuenta su camino hasta la prisión de Siberia, represaliado por Stalin, con una música de fondo, la de las «Danzas Alemanas» de Beethoven. El contraste entre la belleza y la alegría de la música y el triste destino que le espera, constituye un poema de especial intensidad trágica pues estos ritmos musicales puntean cada uno de esos momentos en los que no se sabe si es de día o de noche, si es realidad o sueño. La música también resulta elemento fundamental de la «Pavana para el Emperador» (177-178) donde la figura de Napoleón es desrealizada con el fondo de un cuento maravilloso: «Napoleón tenía un manto lleno de abejitas de oro. / Cuando el dolor de lumbago acometía al Emperador, / Las viejas hechiceras de Córcega le aconsejaban: –Polioni, vuelve el manto al revés, ponte las abejas en la piel» (177). El elemento musical

aparece al final del poema donde se describe el baile del Emperador, curado de su mal, por los salones de las Tullerías. Baquero llega hasta producir sonidos onomatopéyicos: «Tra-la-la, tra-la-lá, bailaba y cantaba, y decía olé, y viva la vida, y olé. / Y en tanto bailaba de nuevo feliz el Señor del Mundo, / las doradas abejitas de su manto, felices también, reían y cantaban» (178). Esta tendencia narrativa con despliegue de anécdota se acentúa en la mayor parte de los poemas de las dos últimas compilaciones que hemos citado, en las que abundan sobre todo las «invenciones», pues Baquero ha hecho casi exclusivo este procedimiento. Estos efectos de falseamiento deliberado, que ejercen una rectificación de la historia o una nueva reescritura, suponen incluso en *Poemas invisibles* un paso más acentuado, porque aparte de que la-parodia se alía con el homenaje a varios personajes célebres, la construcción ficcional de los elementos anacrónicos o inesperados despierta nuevas emociones en las que forma parte fundamental la música. Las referencias musicales son varias empezando por el poema que abre el libro y que se titula «El viajero» (199-200) donde la «Barcarola de los cuentos de Hoffmann» de Jacques Offenbach (1819-1880) alivia el camino y el temor del viajero pues, «Silbar en la oscuridad para vencer el miedo es lo que nos queda» (199). Otros poemas del mismo libro presentan más reminiscencias musicales, como en «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana» donde la musicalidad está cuidada al máximo, dado el tema, pues se trata de una evocación de Federico García Lorca, y por tanto en él se cruzan una alianza de sonidos que traspasan continentes: «No se sabe quién toca, pero repiquetean guitarras / sobre un fondo de maracas movidas suavemente» (203). Poema largo en el que se combina el versículo y el verso de origen popular, tanto cubano como español, incorporando incluso alguna dramatización. También «Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia» (208-210) es un poema con referencia directa a la música, donde los acordes del violoncelo, la voz de contralto, y el compás de un rigodón enmarcan las figuras de Manuela Sáenz y de Garibaldi, pero también de los evocados nombres de la antigüedad clásica como Temístocles, Arístides o Alejandro. Otro poema toma también como centro a un personaje femenino en «Luigia Polzelli mira de soslayo a su amante, y sonríe» (214) donde desarrolla la pícara anécdota que relaciona al músico Joseph Haydn con su amante Luigia Polzelli y el archiduque Teobaldo. Salpicado de referencias musicales está también el poema dedicado a «Nureyev» (225-226) de la sección *Otros poemas invisibles* (1992-1994). Poemas todos ellos en los que la reescritura de lo histórico colinda con la fábula en ese esfuerzo que continúa siendo, como desde sus comienzos, el desvelar las cosas: «Puedo decir, sin faltar a la humildad a qué venimos obligados los humanos, que

dentro de mis posibilidades para *transver* en lo que me rodea, es esa lógica de la imaginación la que me llevó y me lleva mundo adentro de lo oculto que cae ante mis ojos»[15], o lo que es lo mismo, Baquero fuerza o ensaya una explicación para cuanto le rodea, objetos, seres o hechos históricos, explicaciones que sabe que no tiene que ver con la realidad aparente de las cosas.

Su pasión por la música, como es perceptible, aparece bien expresa en sus poemas, pero es en su *Autoantología comentada*[16] a la que ya hemos hecho alusión, donde esta pasión se hace patente de forma singular. Se trata, en efecto, de una antología de algunos de sus poemas, de los que asegura que «no es una selección de 'mis mejores poemas' [porque] Yo no sé nada sobre mí mismo, ni sobre el valor o no valor de los poemas que escribo. Recuerdo de tiempo en tiempo, pocas veces, este o aquel poema cuya lectura me agrada, porque veo ingerida en él una cierta dosis de esa *voluntad de representación mediante la palabra*, que existe en mí o va conmigo, *espontánea*, desde la niñez»[17]. Pero bien es cierto que es aquí donde el autor incluye los poemas que más recordamos los lectores y también los más musicales por su estructura y por sus referencias. Justamente en una entrevista de 1994 que le realiza Felipe Lázaro, poeta y editor cubano, le pregunta por la recomendación musical que aparece al pie de cada poema y Baquero responde:

> Recomiendo esos aires de música porque me parecen, en cada caso, los más adecuados, como un marco para un cuadro, para leerlos con un poco de atmósfera. […] Esas recomendaciones son, naturalmente, subjetivas, ambientales, diría. No se trata de «acompañamiento musical», la antigua melopea, cosa horrible. […] ¿Qué tiene que ver «El veronés» de Mozart con el gato del conde Cagliostro? Para mí tiene mucho que ver, por contraste, porque es el reverso de la eutrapelia del poema. El choque y el disentimiento son tan fuertes, que queda abierto el estupor que el poema debe producir, o a mí me produce»[18].

Y en la misma *Autoantología comentada*, ya avanzada casi la mitad de la selección, indica el poeta cubano: «El lector habrá observado que al pie de los poemas […] hay una llamada que conduce al título de una obra de música. No se trata de indicar "música de fondo" sino de sugerir, como el marco para el cuadro, la obra que a mi juicio enriquece y *descubre* el poema. La música mejora la poesía» (57). Así pues, Baquero creía en la proximidad de música y poesía, cosa que discutiblemente hubieran aceptado otros componentes del grupo de *Orígenes*, tal y como él lo concibe. Para Baquero la música es presencia activa, sustancial, no de acompañamiento, sino de raíz, porque no es algo vacuo, sino una experiencia artística a la par del arte de la palabra.

Si revisamos los poemas incluidos en la *Autoantología* desde esta perspectiva podemos observar las preferencias musicales del poeta cubano, y como resultan ser tan sólo sugerencias, queda para el lector aceptar o no la ambientación, dependiendo también de su bagaje musical. Enumerando algunas de las anotaciones musicales que hace el autor, advertimos que la música europea, sobre todo la clásica, convive en menor medida con la de otros lugares: el «Adagio *El Veronés*» de Mozart ilustra «El gato personal del conde Cagliostro» (17); «*Castor y Polux*» de Rameau» se usa como marco de «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto» (19); el «Concierto para clavicémbalo de Falla, con Falla como intérprete» ilustra «El Galeón» (24); el «Minueto sobre el nombre de Haydn» de Ravel se adjudica a la «Canción sobre el nombre de Irene» (27); «Memorial de un testigo» sugiere la «Suite para orquesta n.º 1 (1066)» de J. S. Bach (29); «Brandenburgo 1526» el «Concierto para órgano y orquesta, Op. 4» de Händel (36); «Saúl sobre su espada» el «Concierto para cuatro clavicordios» de Vivaldi-Bach (45). Es justamente refiriéndose a este último poema cuando Baquero comenta una anécdota que puede estar en el origen de la idea de acompañar sus versos con sugerencias musicales, ello está ligado a la figura de otro pintor de *Orígenes*, René Portocarrero (1912-1985):

> Cuando sugiero para «Saúl sobre su espada» el concierto para cuatro violines de Vivaldi, el transcrito por Juan Sebastián para cuatro clavicordios, lo hago en memoria de René Portocarrero, artista mágico en la pintura, quien sentía pasión por ese poema, y siempre precedía su lectura con una deleitable audición del 'cuatro clavicordios' (57).

Hasta qué punto tales obras enriquecen y sugieren otros matices a los versos es algo que podría elucubrarse con el análisis detenido de cada texto. En todo caso en el apartado de los poemas que denomina «personalizados» sigue parecida pauta y «Los lunes me llamaba Nicanor» se acompaña con la «Sinfonía 40» de Mozart (59); «Pavos reales en un jardín de Oviedo», con «La siesta del fauno» de Debussy (61); «Es muy hermoso el verano, muy hermoso», con la «Sonata Primavera para violín y piano» de Beethoven (65); «Pavana para el Emperador» con el «Concierto italiano» de J. S. Bach (80); «Oscar Wilde dicta en Montmatre a Toulouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt», con la «Sinfonía» de George Bizet (84); «Testamento del pez» se asocia con el «Concierto de violín» de Alban Berg» (88). Se sugieren también dos obras de músicos latinoamericanos, el brasileño Heitor Villalobos con la «Misa de San Sebastián» en la «Variación antillana sobre un poema de Mallarmé» (67) y el «Concierto de violín» del cubano José White para «Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas» (76). El

análisis de cada poema y de cada obra musical podría darnos una pauta de su elección, y de ello es prueba que este último poema es un homenaje al músico cubano José White (Matanzas, 1836 – París 1918), hijo de francés y de criolla negra, niño prodigio, músico y violinista, que junto con Ignacio Cervantes (1847-1905) fue uno de los mayores nombres de la música cubana de su siglo. Parece claro que el nombre de Joseíto es el diminutivo familiar de José y Juai viene a ser una pronunciación popular españolizada del apellido White.

La inclusión de estas acotaciones musicales no trastoca la lectura de los poemas, es cierto, pero potencia el carácter de creación total, sinestésica, que abarca a todos los sentidos. Puede considerarse esta selección realizada por él mismo el legado más característico de Baquero y ello refuerza su idea cuando manifestaba en la misma *Autoantología* que «No se sorprenderá el lector si declaro mi *penchant* por lo fabuloso, por lo irreal realizado» (15). Tal aseveración ofrece el índice de que se ha efectuado un tránsito, desde la «magia» en la que se asedia a un motivo real mediante procedimientos desrealizadores, hasta la «invención» que consistiría en la máxima posibilidad de la fábula: hacer posible lo irreal. Y el tránsito, como se ha visto se efectúa también con la concurrencia de la música.

Notas

[1] «La música de este vocablo extraño» procede del poema «Fúnebre mariposa» de Gastón Baquero, incluido en *Magias e invenciones*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1984. Citaremos en adelante entre paréntesis en el texto por Gastón Baquero, *Poesía completa (1935-1994),* edición a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Madrid, Fundación Central Hispano, 1995. La cita está en la p. 174.

[2] José Lezama Lima, «Un día del ceremonial» en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, 1981, p. 45.

[3] Cintio Vitier, «Orígenes en la música. Tres notas sobre Julián Orbón» en *Unión,* 18 (1995), p. 56.

[4] Cintio Vitier, *De Peña Pobre (Memoria y novela),* Veracruz, Universidad Veracruzana, 1990, p. 77.

[5] Cintio Vitier, «Orígenes en la música», *loc. cit.,* p. 53. Otros datos biográficos y valorativos pueden encontrarse en el mismo trabajo.

[6] Gastón Baquero, «Canta la alondra en las puertas del cielo», en *Orígenes* n. 1, 1944, en edición facsímil: *Orígenes*, México, El Equilibrista-Madrid, Turner, 1989, vol. I, pp. 11-13.

[7] Se refiere a los personajes de *La flauta mágica* de Mozart. Corrijo la errata de la edición de la *Poesía completa* que reproduce «Pajarero».

[8] Gastón Baquero, *Autoantología comentada*, Madrid, Agencia Española de la propiedad Intelectual, 1992.

[9] Felipe Lázaro, *Conversaciones con Gastón Baquero***,** Prólogo de Alfredo Pérez Alencart, Prefacio de Jorge Luis Arcos, Epílogo de León de la Hoz Madrid, Betania, 2012, p. 31.

[10] *Ibid*., p. 28 y 27.

[11] *Ibid*., p. 31.

[12] Gastón Baquero, *Autoantología comentada*, *op. cit.,* p. 59.

[13] José Prats Sariol, «Baquero, el instinto indomable» en Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, *Celebración de la existencia, Homenaje internacional poeta cubano Gastón Baquero*, Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, pp. 245 y ss.

[14] Más adelante haré alusión al dato que aparece en su *Autoantología comentada*, y que nos facilita totalmente la identificación del personaje.

[15] Gastón Baquero, «Volver a la Universidad» en *Celebración de la existencia, op. cit.,* p. 228.

[16] Gastón Baquero, *Autoantología comentada*, *op. cit*. De aquí en adelante, citaremos los poemas por esta edición entre paréntesis en el texto.

[17] *Ibid.,* p. 11.

[18] Felipe Lázaro, *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.,* pp. 54-55.

Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera*

El mejor conocimiento de las letras cubanas del último medio siglo ha llevado a la convicción de que Virgilio Piñera (1912-1979) es uno de los grandes de esa literatura, y a colocarlo con, y frente, a la obra de José Lezama Lima[1], que oculta y fagocita en esas décadas la obra del resto de los autores cubanos. Es conocido que, aunque Piñera pertenece en su inicio al grupo de la revista *Orígenes* (1944-1956), acompañó a la figura de Lezama con poco entusiasmo, que fundó la revista disidente *Poeta* (1942-1943)[2] después de la desaparición de la unificadora *Espuela de Plata* (1939-1941), y que su voz inconforme aparece ya en los primeros poemas que *Orígenes* le publica en abril de 1945: «Paseo del caballo», «Tesis del gabinete azul» y «Secreto del espía»[3], poemas que, aunque todavía dentro de las exigencias generales del grupo, ofrecen una denostación rebelde del neto misticismo que practicaban. A ello se suma la censura implícita en el mismo número de 1945, al comentar el libro de poemas *Camarada Celeste* de Samuel Feijoo, de la línea subjetivista y sentimental vigente en la época de la visita de Juan Ramón Jiménez que denuncia como trasnochada, como poseedora de una «parte falsa», de un «fabricado ingenuismo», y justifica: «En este sentido el libro de Feijoo se presenta cubriendo sus tapas con una piel que ya estuvo en circulación diez años cumplidos»[4]. Todavía más, en artículos como «El país del arte» aparecido en el número 16, invierno de 1947, y en «Nota sobre literatura argentina de hoy»[5] que vio la luz en el número 13 del mismo año, se acaba de delinear su postura literaria, su más nítida y personal trayectoria apoyada en su desdén por el esteticismo, lo que nos configura su propio camino disidente frente a la égida que Lezama imponía por esos años. Piñera residía en Argentina desde el año anterior, a partir de febrero de 1946, e instigado por ese ambiente cultural, reflexiona en esos ensayos sobre la manipulación de los valores artísticos, sobre el carácter sagrado y restrictivo con que los

* «Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera» apareció en Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría (Coords.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid, Colibrí, 2004, pp. 191-206. [Actas del Coloquio celebrado en Yale University, Spanish and Portuguese Department, 4 y 5 de octubre de 2002].

recibe la sociedad, sobre la impostura de lo que califica de «extra-artístico», porque tales actitudes convierten al escritor en un falso simulador o «súbdito del país del arte», cuyo fin de recorrido es la esterilidad[6], a la vez que en «Nota sobre literatura argentina de hoy», su actitud se torna más beligerante ya que desciende a los nombres concretos del presente argentino y denuncia el adocenamiento formal y el muro metafísico que, frente a la realidad, mantienen los más destacados autores del momento, porque aplican soluciones «puramente técnicas y no espirituales»; y por ello, autores como Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges son escritores recusables, principalmente este último, que sería un escritor excepcional si se despojara «de su tantalismo, [de] dejar de segregar tantalismo», y evitara «tantalizar más a sus lectores» apareciendo ante ellos más preocupado «por la experiencia libresca», «por la entelequia del tema que por la necesidad real de manifestar sus propias contradicciones»[7]. Es decir que por estos años Piñera tiene bien definida su concepción literaria en la que, como ha notado Alberto Abreu, «intenta ontologizar una ética (estética) de la *Autenticidad*» lejos de los que intentan tiranizar al arte, «haciendo de él un ente pasivo expuesto a la adoración de sus súbditos»[8]. Todavía publicará algún texto más en *Orígenes*, como *Falsa alarma* (1948), fiel índice de sus posibilidades como dramaturgo dentro del teatro del absurdo en América, después de la inicial *Electra Garrigó* (1941)[9], y que justificará más tarde en su primacía cronológica con la *Soprano calva* de Ionesco porque, con todo, era hijo de su época y «vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso»[10].

Esta obra de teatro será su última colaboración en el medio de expresión del grupo origenista, porque desde 1949 y hasta el cierre de la revista en 1956, no volvió a remitir ningún nuevo texto. En resumen, se puede decir que estos trabajos, publicados en el órgano principal del grupo, conforman no solamente su postura estética particular, sino la sustancia del narrador y del dramaturgo posterior del que van a ser buena muestra las colaboraciones aparecidas en *Ciclón* (1955-1959), revista cuyo contenido, es ya sabido, adelanta el camino de *Lunes de Revolución* (1959-1961).

En consecuencia Virgilio Piñera encontró en la revista disidente *Orígenes*[11], un campo más acorde de actuación, y aunque sólo aparezca como secretario desde el número 4, en ella pudo imprimir su impronta, casi diseñarla a su medida. Había vuelto por tercera vez a Buenos Aires en enero de 1955 y en la ciudad porteña permanece hasta noviembre de 1958, como él mismo manifestará, esta vez en calidad de «corresponsal de la revista *Ciclón*»[12]. El hecho es que el primer número de 1955 rezuma las ideas de Piñera por los cuatro costados, no sólo por lo expresado

en el manifiesto «Borrón y cuenta nueva» que propone a los jóvenes, frente a la postura «saturniana» de Lezama, una actitud distinta: «provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros» (*Ciclón,* 1, 1955)[13], sino porque es mucho el espacio a él dedicado o promovido por él. Pero más que nada nos interesa seguir en la revista algunas de esas nuevas orientaciones estéticas y, sobre todo, la recepción y la reacción ante la publicación de sus *Cuentos fríos* que habrá de publicarse en la editorial Losada de Buenos Aires, en 1956. Respecto a lo primero, Piñera puso todo su interés en una sección novedosa: «Textos futuros» que, en sus primeras entregas venían a introducir la traducción de *Las 120 jornadas de Sodoma* del marqués de Sade, en cuya presentación explica la genialidad del autor francés que supo ver la importancia de la vida sexual humana mediante la instauración de una «metafísica del eros»[14]. Es decir que Piñera inicia el gusto por determinados autores perseguidos, marginados e iconoclastas, a los cuales interpreta y justifica; y no sólo extranjeros, como Jean Genet u Oscar Wilde, sino que intenta recuperar en su verdadero sentido al cubano Emilio Ballagas orientando su obra fuera de cualquier tabú social[15], a lo que se añade que, a la hora de valorar la literatura cubana, como hace en su artículo «Cuba y la literatura»[16], considera a los autores cubanos «irremediablemente incoloros» resultado de una tradición inexistente. Porque si la *revista de avance* (1927-1930) fue un fracaso por su simplismo, el grupo siguiente, al que no nombra –se entiende que son los integrantes de *Orígenes*– recurre a meros alardes de ingenio y erudición desligados de la realidad y del público lector: esteticismo estéril en suma. Frente a todo ello, propone para la nueva generación, cuyo papel rector aspira a asumir *Ciclón*, una postura renovadora imprescindible para la consecución de una literatura cubana más próxima a los valores del tiempo presente.

Al hilo de estos textos se puede pensar que el tiempo de *Orígenes* y de Lezama va pasando y que llega el tiempo de Piñera, pero ello no sería más que un espejismo que la política se encargaría de complicar: para ambos fueron difíciles, aunque también productivos, los nuevos tiempos. En cuanto toca a la estética que Piñera intenta implantar, era ya una realidad en textos como su novela, *La carne de René* (1952), que es reseñada en *Ciclón* con sensible admiración por el director de la revista, José Rodríguez Feo, y cuyas afirmaciones entusiastas pueden servirnos para evaluar el ascendiente de la figura y la obra de Piñera entre los integrantes de la revista[17]. Es decir que una gran parte de los números de *Ciclón* están marcados, ya bien directamente por su obra, o bien por su concepto literario o por sus opiniones.

Y en la instauración de la nueva directriz es muy evidente que jugaron un gran papel la publicación en *Ciclón* de algunos de sus *Cuentos*

fríos, como el significativo «El gran Baro»[18], de 1954, texto rupturista e iconoclasta que poquísimo tenía que ver con la estética de los origenistas, o «El muñeco» de 1956, histriónico y desmitificador relato sobre el poder[19], para, en el número siguiente, anunciar con gran aparato, que ocupa una página, la «próxima aparición» de *Cuentos fríos* en la Editorial Losada de Buenos Aires, anuncio que se sustituye en el número siguiente por el encabezamiento: «Acaba de aparecer». Es decir, que tanto el grupo, como los reseñistas de la revista, perciben que, en la sucesividad de los títulos de sus *Cuentos fríos*, puede observarse la armonización de una singular y muy propia concepción del mundo, apoyada en un rechazo del misticismo origenista y su sustitución por distorsionados elementos tangibles que expresan, en cambio, una más cercana y humanizada poética, llena de las contradicciones de todo lo humano. Así, los cuentos presentaban una propuesta diferente dentro de la narrativa cubana, y ello podía percibirse en la primera reseña de la obra, la realizada por Niso Malaret en 1956 en la revista *Ciclón*, donde destacaba ya algunas cosas fundamentales: que ese histrionismo o la aparente locura de sus anécdotas alcanzaban el valor de parábolas de la vida humana porque proponían con desenfado valores libres y sinceros. Y añadía que si se llegaba a admitir que la condición humana proviene del mal –mal que, con hipocresía, el hombre rechaza sin asumir–, los cuentos de Piñera proponen la «anti-hipocresía», el reconocimiento de su verdadero origen para poder atacarlo en su raíz, porque, justifica Malaret, «únicamente asimilando la maldad lograremos hacerla inofensiva» e inmunizarnos contra ella»[20].

Este primer crítico del libro constata cómo esos cuentos de Piñera se sitúan sobre la tangibilidad de lo más próximo al ser humano, y que su hallazgo es advertir, frente al espiritualismo de los origenistas, una presencia inquietante, el lastre de lo maligno que circula en toda sociedad humana. Pero lo que no concretiza Malaret –a pesar de lo importante de su reseña– es que su propuesta está cimentada por una especial concepción de lo corporal, que Piñera acabaría perfeccionando hasta el final de sus días, y que consiste en evidenciar que el hombre no es nada sin su cuerpo, que no hay otra forma de vislumbrar el ser más que a través del cuerpo, porque no sólo es sede de los instintos o el lugar de las pasiones, sino también el recinto de las emociones, y en definitiva, de todas las pulsiones que hacen del ser humano un ser viviente. Y con ello su estética de raíz existencialista[21] rompía radicalmente con las pautas origenistas cuya concepción se apoyaba en el eterno gozo de lo corporal que arrastraba pautas católicas.

Es importante penetrar, por tanto, en esta especial concepción para, con este referente, desvelar su particular concepción del mundo. Y nada mejor para ese propósito que un texto muy posterior, «Discurso a mi

cuerpo», que presenta el carácter definitivo de una personal declaración literaria. Piñera parte de un dualismo y de un extrañamiento, de la percepción de nuestra entidad física como ajena, siempre en conflicto con un *yo* que enfrenta e intenta someter al cuerpo, pero sin certeza y sin control alguno; una rebeldía que justifica con términos contundentes:

> Eras tú el inguiable, el intraducible, el refractario; asomarme a ti era como asomarme a una negra superficie que no me reflejaría; llamarte, supondría llamar al silencio que jamás desciende a escuchar la voz de los mortales[22].

Este conflicto se exterioriza en el texto que citamos mediante un sorprendente monólogo participativo, en el que explica el continuado acoso que mantuvo frente a su propio cuerpo desde su infancia, en una especie de creencia de que el cuerpo es «el otro» a quien se persigue en un curioso desdoblamiento de la propia personalidad. Porque, en completa paradoja, «nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú», con el agravante de que además «tenía que padecer todas las horas y minutos de la existencia; asistir cruzado de brazos a tu yantar, a tu yacer; a tus gástricas o pulmonares calenturas». De lo que se deduce que ese lastre y condena impuesta a la condición humana que es el cuerpo –aunque en su concepción no encontremos ninguna inclinación hacia el sentido religioso de la culpa, sino una simple constatación terrena–, es soporte del yo y adopta una esencia intrínsecamente inasible, categoría que se suele atribuir al alma pero que en los textos de Piñera se adjudica a lo corporal. Para él, lo inasible no es el alma, que presenta una mayor integración en la personalidad del *yo*, sino el cuerpo, ya que éste actúa como *el otro* que se escapa, y reta, y exige, como una presencia impositiva e invasora. Con humor fantasmagórico justifica:

> En casa se armaba gran confusión cuando me oían exclamar: «Lo voy a bañar…» por «me voy a bañar…»; o «tiene fiebre…» por «tengo fiebre…». Entonces me preguntaban quién tenía fiebre o a quién bañaría, pero yo me limitaba a repetir la frase sin más explicaciones[23].

Tras estas irónicas afirmaciones se traslucen, creemos, más fundamentales cuestiones, y sobre todo una decisiva, Piñera erige una poética que toma como centro la realidad más tangible del cuerpo y a través de él entrevemos cuestiones sobre la esencia, comportamiento y existencia humanas. Ha sido Antón Arrufat quien ha sintetizado bien estas ideas al observar que en él predomina «el cuerpo sobre el alma o la mente, marginándose así del canon dominante en la cultura occidental, en el que la mente prevalece sobre el cuerpo», y añade que sus relatos realizan «una comprobación simple, y a la vez compleja en sus consecuencias:

el hombre está hecho de carne»[24]. En definitiva, Piñera instaura, frente a la norma origenista, una poética de lo tangible apoyada en la dualidad humana, cuya pugna es radical y hasta inconciliable y cuya parte más negativa arrastra el cuerpo. Interesa observar algunos momentos de este libro de cuentos porque concentra como ningún otro la nueva propuesta literaria que Virgilio Piñera ofrece a los integrantes de *Ciclón*, y, por ende, para toda la literatura cubana: un existencialismo que se traduce en fantásticas y paradójicas imágenes corporales, tan lejanas de la estética implantada por Lezama.

Un claro ejemplo de esa conflictiva dualidad aparece en el relato titulado «La cara»[25], en el que un sujeto desconocido, y con el cuerpo oculto a su interlocutor, confiesa que «su cara tenía un poder de seducción tan poderoso que las gentes, consternadas, se apartaban de su lado como temiendo males irreparables» (94). Ello provocará la ocultación del cuerpo y la sustitución por la voz, que a su vez convocará en el otro la imperiosa necesidad de contemplarlo. Pero lo que hay que subrayar en este relato es la escisión entre el yo y el cuerpo, representado en este caso por la cara, pues el invisible personaje confiesa que «juntos cometimos más horrores que un ejército entero» y que «Mientras yo aspiraba, con todo mi ser, a la posesión de la ternura humana, ella [es decir, la cara] multiplicaba sus crímenes con saña redoblada» (99). Está claro que la cara –metonímicamente el cuerpo–, resulta ser sede de la violencia, una violencia que el alma no puede doblegar y que le llevará a confesar a su amigo que incluso no está «seguro de que mi alma vaya a defenderlo a usted de los ataques de mi cara» (100), porque el alma depende de «la cara» –hay que entender del cuerpo–. El desenlace de la historia asume por necesidad, como es habitual en Piñera, la automutilación de los ojos del sujeto narrativo, y su ceguera, al proponer en su fantástico final, una solidaridad con el otro. La misma dualidad se expresa en «El conflicto», un relato más extenso, cuya anécdota, centrada en un inminente fusilamiento, expresa el contacto conflictivo entre cuerpo y alma en la búsqueda de la salvación. La indocilidad del cuerpo se evidencia, y por eso, en un momento dado, el protagonista Teodoro clama por la separación o el aislamiento del cuerpo, «¡Separe el cuerpo, aíslelo!» (132), aludiendo a ese conflicto que el título expresa, porque para «detener el suceso en su punto de máxima saturación se impone la fatal necesidad de que este cuerpo sea salvado» (120)[26]. En definitiva, la pregunta por el ser en el mundo marca los textos de Piñera en una concepción existencialista que por esos años domina la literatura en Europa, pero con la especial peculiaridad de proyectar, en sus imágenes, y hasta la máxima distorsión, la parte física del ser. De parecido modo en «La condecoración» un padre en el lecho de muerte condecora a su hijo adolescente

y lo arma caballero de la orden del Gran Fracaso (103) entregándole un cuentamillas que medirá el número de kilómetros que sus piernas hayan recorrido a lo largo de toda la vida con una recomendación que es también su legado: «Caminarás sin descanso hasta caer vencido en la carrera» (103). Esas piernas, que representan el cuerpo, de nuevo mediante un especial efecto metonímico, adquieren el carácter de un tesoro paradójicamente serio y risible a la vez, de cuya esencia emana la errancia y el fracaso como los dos horizontes impuestos por la herencia del padre. Y si hacemos caso al relato titulado «Cómo viví y cómo morí», las cucarachas son la normal compañía de la vida, porque la voz narrativa llega a convencerse de que «si no existía una sola cucaracha en mi cuarto, tampoco mi vida podría tener el ínfimo valor de una cucaracha», y en consecuencia hay que vivir con ellas, porque «comprendí que eran parte de mí mismo» y frente a la mera apariencia del mundo «ellas [son] la única realidad» (106). En este, como en otros títulos, es innegable que estas esencias y esos horizontes de lo humano están presentados con una gran ironía y una efectiva economía de medios. Nada de retórica, ninguna concesión por el lado de la frase, tampoco por el de las imágenes bellas y placenteras y mucho menos por el de la musicalidad, con lo que también venía a romper con la estética precedente.

Hablando acerca de una gramática social de los cuerpos Nicolás Rosa expresa que «El cuerpo como actividad circulatoria, anímica y como tránsito de evacuaciones es la morfología de la ciudad. El cuerpo como recinto de las emociones es el cuerpo gestual; en el gesto y las actitudes, en la pose y en las posturas se tramita una narración de las emociones»[27]. Observación que se cumple en la narrativa del cubano porque nadie más que él está convencido de que la sociedad consta de cuerpos, que es la historia de los cuerpos, de que se ve al otro a través del cuerpo, de que entramos en diálogo con los otros a través de los sentidos del cuerpo; y que por lo tanto, gestos, posturas, actuaciones, son expresiones comunicativas que los cuerpos lanzan a otros cuerpos en una prolongación que Piñera plantea con absoluta despersonalización y, en la mayor parte de estos cuentos, como una especie de enfrentamiento del sujeto narrativo con otro ser que aporta una nueva sensación, visión o situación.

Y ello ocurre en todos sus textos donde la dimensión social se articula con expresivas metáforas, una de las cuales es la que hace referencia a la carne, carne como cuerpo, pero también como sustento y que trae como consecuencia la insólita mutilación de los miembros del ser físico, e incluso por su intermedio, la inapelable participación en los rituales sociales. Tangencialmente queda la otra posibilidad de la carne, la alusión al erotismo, por el cual Piñera pasa como de puntillas, apenas sin aludirlo, en una pudorosa enunciación. Amparado en la expresividad

de esta imagen, porque ella concita cuanto quiere expresar acerca del ser humano, la recurrencia a la carne resulta casi obsesiva en el autor cubano, recordemos su novela *La carne de René* donde con grotesca ironía se sentencia con ambigüedad: «No se aflija, mientras hay carne hay esperanza…» o bien: «Dadme carne y moveré al mundo»[28], y en cuyo discurso narrativo el protagonista principal, el apocado René, descubre con terror que su aprendizaje y su trayectoria en la vida debe hacerse a costa de su propio cuerpo, de su propia carne física, de su propio y repetido dolor –gran metáfora que encarna, desde luego, una visión existencialista del mundo–. Pero ateniéndonos exclusivamente a los cuentos que comentamos, uno de los más expresivos en este aspecto es «La carne», que data de 1944, y que plantea una anécdota de gran sencillez, pero también de espeluznante imaginación. La falta de carne lleva al sufrido pueblo a comer vegetales, hasta que el señor Ansaldo descubre con gran placer y delectación, que podía comer un buen filete de su propia nalga izquierda:

> Sólo que el señor Ansaldo no siguió la orden general. Con gran tranquilidad se puso a afilar un enorme cuchillo de cocina, y, acto seguido, bajándose los pantalones hasta las rodillas, cortó de su nalga izquierda un hermoso filete. Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó –como se dice– por la parrilla, para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo (38).

Mutilación y autofagia se describen con truculenta impasibilidad. Los cuerpos son entes físicos, son carne, y tienen necesidad de otra carne, tanto en el sentido físico como en el espiritual. Así los personajes de este cuento se autodespojan de su cuerpo físico, y son presentados por el escritor como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo, o como elementos inertes cosificados, introduciendo las más crueles manipulaciones, con lo que el lector acepta la lectura al sesgo que moviliza su imaginación. Frente a ese pueblo hambriento, el señor Ansaldo es el héroe salvador, cuyo descubrimiento reporta pretendidas ventajas en el plano del pudor: «Por ejemplo, las [señoras] que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir de telas su caja torácica»; o en el plano del poder político: «Y el Alcaide del penal no pudo firmar la sentencia de muerte de un condenado porque se había comido las yemas de los dedos» (39). «La Comida –dice Nicolás Rosa– como el Poder, son formas de devoración del mundo, de la conservación de las reservas y de la dilapidación de los bienes utilitarios» y «Se come para satisfacer necesidades fisiológicas y para satisfacción de impulsos de apropiación del mundo y de sus objetos»[29]. Aunque Rosa apunte que, en un contexto social y literario, el hambre da origen a la rebelión popular

y genera la subversión, provocando las estrategias del débil para apropiarse de la comida mediante el hurto o el robo, Piñera utiliza la misma imagen para invertirla y hacer valer la ironía; ya no se trata de apropiarse de lo ajeno, sino de engullir el propio cuerpo, que por fantástica paradoja piñeriana, resulta satisfactorio: «¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia?» y concluye: «Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado» (40). Que la anécdota haga referencia a cierto hecho político, como es el apoyo económico y humano de la Cuba prerrevolucionaria a los Estados Unidos con ocasión de la Segunda Guerra Mundial, no impide la lectura más amplia y generalizadora del texto, que curiosamente puede ser leído también en una proyección futura.

Pero si hemos dicho que la comida, o más bien, la falta de comida, lleva a los personajes de «La carne» a la autofagia, y que éste es uno de los procedimientos favoritos de Piñera, al mismo tiempo y en consonancia, la estética de lo cruel es practicada con asiduidad y naturalidad extremas por el escritor cubano. La crueldad en el arte tiene especial ascendencia surrealista y Antonin Artaud (1896-1948) denominó así a su concepción dramática, que hacia 1938 proponía un especial exorcismo de la escena: el «Teatro de la crueldad». En ese espacio, el gesto y la visualización resultaban fundamentales, a la vez que proponía «hacer metafísica de un lenguaje hablado» con el objeto de que «exprese lo que no expresa ordinariamente»[30]. En Piñera tenemos una similar intencionalidad, la crueldad se expresa también fríamente –de ahí la fría realidad de sus cuentos– convirtiendo a los personajes en marionetas mediante las cuales, como en el caso de Artaud, se promueve el exorcismo. En él, absurdo y crueldad se alían con el objeto de conseguir imágenes expresivas de la real situación del hombre en el mundo. La mutilación tendría esa finalidad. Así, un texto como «La caída», que data de 1944, al frente de la colección, ya nos pone en guardia acerca de su implacable poética que se extenderá al resto del libro. Dos escaladores solidarios caen al abismo, y en esa trayectoria distintos movimientos los emparejan, los separan, y al fin les hacen desembocar en parecida suerte. Ambos ostentan un peculiar fetichismo, uno por no perder los ojos, otro por no perder la «hermosa barba». Y es justamente eso lo que nos interesa, Piñera construye su cuento sobre ese gozne, y el progresivo despedazamiento del cuerpo se sucede sin angustia, sin tristeza, casi como una natural consecuencia. Lo singular también reside en que la voz narrativa se ejerce desde la conciencia de uno de los escaladores que cuenta la experiencia desde dentro, y en diálogo con el propio cuerpo, contemplando el despedazamiento de sí mismo y de su amigo, hasta el momento en que

> ya sólo nos quedaba, respectivamente, lo que sigue: a mi compañero, las dos manos (pero sólo hasta su carpo) y su hermosa barba gris; a mí las dos manos (igualmente sólo hasta su carpo) y los ojos (36).

La crueldad aquí practicada no tendría que ver con el inconsciente sino que «La crueldad es la conciencia, es la lucidez expuesta»[31], y del mismo modo el despedazamiento en Piñera tiene mucho de consciente automutilación, por la serena aceptación del destino, y también de castración, porque «La caída» pretende ser la metáfora lúcida y disparatada de la vida humana, de su azaroso destino, que es la inevitable dispersión del cuerpo. Se puede entender así, desde este mismo comienzo, la filosofía de Piñera: todo cuerpo lleva inscrito su soledad y su final, aún aquellos que viven en concordancia y en solidario existir, el cuerpo es símbolo de lo finito, pero Piñera resulta extremadamente drástico, su literatura lo expresa con imágenes de fría crueldad, de irónico pero efectivo sadismo. De ahí que los mismos títulos de estos cuentos tengan una especie de apariencia de ejercicio narrativo que toma como centro el propio título, directo y lacónico, y que sus personajes no tengan nombres casi nunca, sino que son identificados por sus cuerpos y por sus gestos ritualizados.

Porque en consecuencia una parte fundamental de sus textos se apoya en una ritualización de los actos, en la observación de los gestos y actos comunitarios que socializan las relaciones, todo se entiende integrado en una sociedad, hay siempre un diálogo, otras presencias, cuerpos y aspectos físicos que se pliegan a una ritualización, y los gestos y las actitudes se convierten a menudo en risible circunstancia, pero también en motivo de reflexión. Por eso, la mayor parte de estos títulos destacan por su brevedad, Piñera hiperboliza o describe con exacta precisión algunos sucesos hasta hacernos ver el absurdo de su consistencia, ello sucede en «La batalla», «La boda», o «El comercio» por ejemplo. En otros casos, como en «El baile», la intención de reproducir un gran baile de gala celebrado cien años atrás, por parte de la gobernadora, la lleva a enumerar siete posibilidades de realización, y acaba tropezando con la incomprensión del esposo, el gobernador, que pretende la exacta reproducción del baile «haciendo caso omiso de reseñas de cronistas y de la propia imaginación de los allí reunidos» (62), con lo que el cuento se convierte en una discusión de tipo metafísico que alude a la imposibilidad de reproducir cualquier acto humano, por los múltiples puntos de vista que cualquier hecho entraña. En este, como en otros relatos, el procedimiento de Piñera consiste en acudir a los rituales del cuerpo en su inserción social, para demostrar su ridícula entidad como metáfora de la ineficacia de lo real encarnado en la verdad. Otro ejemplo en este mismo sentido de utilización de un motivo social, pero dilatado hasta

el absurdo, lo encontramos en la larguísima sesión contada en el «El álbum», en el que la descripción de una sola instantánea fotográfica puede durar meses, con lo que da cabida a absurdas y desproporcionadas reacciones por parte de los asistentes:

> También me convencieron de que no constituiría vergüenza alguna defecar sobre el asiento en que me encontraba. Defequé, pues, copiosamente sobre mi butaca, mientras la jovencita a mi lado me ofrecía un pedazo de carne asada, y yo, en justa reciprocidad, la obsequiaba con un trozo de pollo frío (80).

Comer y defecar como actos connaturales al cuerpo, que asumen la confusión de los espacios público y privado, suponen una dosis de sarcástico realismo que eclosiona por el alargamiento mismo de los ritos, en este caso el de contemplar algunas imágenes, y porque lo que se contempla es el cuerpo, esa parte indómita en la que residen los sentidos.

Es posible que la culminación de este proceso ritual podamos encontrarlo tanto en «El gran Baro» como en «El muñeco», dos relatos en los que el factor político resulta más evidente. En el primero es importante la descripción física de un hombre que al decir del texto «ni a payaso había llegado» (137) y que, si al dueño de un circo se le ocurre convertirlo en payaso, lo es por sus especiales características risibles. Pero lo terrible es que el Gran Baro induce a los que lo ven, remedando sus profesiones, a convertirse en payasos, y que esos espectadores salen del circo convertidos en inconscientes payasos y, lo que es peor, haciendo proselitismo de la payasería. Un gran problema aflige al Gran Baro y es que es el único que no puede hacerse a sí mismo payaso, y por ello es rechazado por los prosélitos de la nueva religión, lo que lo lleva a vivir como Antipayaso entre los payasos. La cárcel será al fin el destino al que le conduce la cooperación de los tres poderes, político, militar y religioso, que acuerdan su tormento y muerte: «había que descubrir la cosa capaz de hacerlo morir a carcajadas» (143). Esa muerte de risa del antipayaso escéptico que va contra corriente de la sociedad, pero que es entronizado como santo en la catedral –aunque transitoriamente, ya que años después aparecerá el Gran AntiBaro (145)–, resulta ser una gran metáfora de las manipulaciones ideológicas de las masas por parte de los héroes, profetas, o dirigentes. Pero lo que nos resulta importante ahora es observar que tal denuncia, bien perceptible en una lectura atenta, se realiza resaltando los poderes del cuerpo –en esa dualidad el *yo* queda exento–, o potenciando las ritualizaciones de los actos, en este caso del Gran Baro, el gran artista de la payasería.

Pero si en ese relato el cuerpo físico es ya un artefacto, tal procedimiento alcanzará su culmen en «El muñeco» porque la perspectiva es la

de «un inventor de artefactos mecánicos» (539) que aventura en correlato que la literatura es también un artefacto. La propuesta irónica es salvar al Presidente, cuyas apariciones públicas ritualizadas rozan el reblandecimiento de su cerebro. No se omiten corrosivas alusiones a toda la parafernalia que rodea a los altos políticos, los sarcasmos acerca de sus funciones y de su comportamiento personal, pero la anécdota cobra fuerza en el aviso que se dirige al presidente: que se está convirtiendo en muñeco, y de ello dan muestra sus apariciones públicas, porque

> Nadie, a no ser un actor, puede estar a gusto con su muñeco. El muñeco acaba por hacernos la vida un infierno; creemos estar a gusto, pero sentimos que es él quien manda y ordena; impotentes, asistimos, desde el fondo de nuestra propia alma, a esa tiranía vitalicia (559).

El muñeco vuelve a adquirir en el relato la fuerza de un simbolismo: la mecanización de lo humano, por ello la propuesta risible será sacarle el muñeco con otro muñeco, es decir, con un particular doble: «El señor Presidente tendrá a bien ordenar la reproducción en goma de su propia persona. Deberá ser una reproducción en todo y por todo exacta» (562), un muñeco que no es una reproducción, sino una analogía, por lo que al final se produce una ridícula rebelión del doble: el pueblo aclama y prefiere al muñeco, lo que progresivamente se convierte en una plaga que afecta a todos los dignatarios:

> Muñecos a medida, perfectos y relucientes. Tan perfectos que como en el caso del señor Presidente, ellos también se insultaron y abofetearon a sí mismos. Sí ellos eran los muñecos de sus muñecos; instrumentos de diversión de las masas y espantados sustitutos de sus espantosas figuras oficiales de goma (569).

Adivinamos, aunque sólo sea por esta cita, lo corrosivo de la propuesta: Piñera destruye la imagen oficial del poder, la de los dirigentes del máximo nivel, los ridiculiza hasta hacerlos creíblemente espantosos. Y de nuevo se trata de una hiperbolización de comportamientos o elementos gestuales, como esa sonrisa perpetua «de la comisura izquierda a la derecha» (539), de que hace gala el Presidente de «El muñeco».

Son así sus cuentos como una página en blanco en la que se escriben y se inscriben con impasibilidad los motivos corporales, irónicos, sarcásticos o crueles que llevan a reducir a sus personajes al nivel de artefactos, anulando la propia personalidad anímica o la facultad del habla. Pero la propuesta de Piñera no se explica tan simplemente por esas referencias al cuerpo. Si volvemos, para finalizar, al «Discurso a mi cuerpo» podemos ver cómo la contradicción entre el yo y el cuerpo se

resuelve en la palabra, porque eso es el cuerpo –nos dice– «una palabra; la palabra Cuerpo». Claro que la consecuencia es más que evidente: el yo es también otra palabra y así, dice el escritor cubano, «de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama Contradicción: tercera palabra de la vida»[32]. Es posible que ahora esté completamente claro: el gran exaltador del cuerpo es en el fondo un gran idealista, y el cuerpo en Piñera no es más que una gran presencia metafórica en la que mediante la presentación del dolor y la angustia que lleva implícito lo físico se traduce lo inescapable y condicionante de la existencia humana. De este modo Piñera venía a proponer en sus textos una estética nueva, arraigada en lo real, exenta de lo mítico y de misticismos, una vertiente que venía a contradecir la estela lezamiana, y que a nuestro modo de ver alcanza difusión y aceptación muy notables a partir de los *Cuentos fríos*.

NOTAS

[1] «Negar al autor de *Enemigo rumor*, polemizar con él, cuestionar la eficacia y la validez de sus procedimientos poéticos, concebir una poética y un discurso donde el espíritu antilezamiano fuese el signo distintivo, deslezamizar esa ciudad de sólo cien lectores, fue para Virgilio Piñera una premisa en su proceso de búsqueda y definición como escritor». (Alberto ABREU ARCIA, «Cada cual en su lugar», *Crítica*, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla 73 (1998), p. 51.

[2] Aparecieron sólo dos números, correspondientes a noviembre de 1942 y a mayo de 1943. Aunque en ella colaboraron María Zambrano, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Cintio Vitier y el propio Lezama, entre otros, su espíritu es de disidencia del planteamiento general. Cintio Vitier no duda en calificarla de «agresiva orientación antilezamiana» (García Marruz, Fina y Cintio Vitier. «La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo» en ESPINOSA, Carlos. *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 51.

[3] Citaremos en adelante por la edición facsímil de *Orígenes*, introd. e índice de autores, Marcelo Uribe. México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, 7 tomos. El disidente tono de sus poemas puede evaluarse en estos versos de «Tesis del gabinete azul»: «Puede el gabinete azul brindarme su espacio / y sus pausas enguantadas brindarme puede; / puede también brindarme su lecho / reducido por el horror que provoca al visitante de las dos en punto […] Jamás podrá el gabinete azul entrar en mi espacio / ni que yo le brinde mis mortales esperas / de gabinete azul dispuesto a todo / horrorizado por el horror que provoca el visitante de las dos en punto» (*ibid*. I, p. 248).

[4] *Ibid*., tomo I, pp. 266-267.

[5] *Ibid*., tomo III, pp. 198-202, y 48-53.

[6] *Ibid*., «El país del arte», tomo III, p. 201.

[7] *Ibid*., tomo III, p. 52. Aclara y complementa estas afirmaciones en sus notas autobiográficas, dedicando gran espacio a su decisiva relación con el escritor de origen polaco Witol Gombrowicz (1904-1969) y su integración en el grupo de traducción de la novela *Ferdydurke*. También declara: «Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta, tan informada como la de Europa» […] «Sin embargo de tantas excelencias todos ellos padecían de un mal común: ninguno lograba expresar su propio ser» (Virgilio PIÑERA, «La vida tal cual» en *Unión*, III, 10 (1990), p. 34.

[8] Alberto ABREU, *Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*. La Habana: Eds. Unión, 2002, p. 14.

[9] Así lo asumen críticos como Raquel AGUILÚ DE MURPHY, *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera*. Madrid, Pliegos, 1989, p. 26 citando a Tamara Holzapfel, («Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre» en *Latin American Theatre Review* 12/1, 1980, p. 38).

[10] Virgilio PIÑERA, *Teatro Completo*, La Habana, Eds. R., 1960, «Piñera teatral» p. 15. Años después, en 1957, con ocasión de su representación en la sociedad del Lyceum, Rine Leal le dedicará una reseña en *Ciclón* destacando sus valores fundamentales dentro del teatro del absurdo para aseverar que Virgilio Piñera es «nuestro mejor (y casi único) dramaturgo» Rine LEAL, «Dos farsas cubanas del absurdo» en *Ciclón, Revista Literaria* 3, 2 (1957): 65-67. En la misma reseña se habla de *El caso se investiga* de Antón Arrufat, cuyo texto se publica en

el mismo número (*ibid*.: 41-59) pero destacando la mayor debilidad de la obra, que «tiene demasiados puntos de coincidencia con la de Piñera» además de proponer parecidas tesis.

11 La crisis entre los integrantes de *Orígenes* se manifestó en el número 31 de 1952 con unas décimas epigramáticas de Jorge Guillén que despiertan la ira de Juan Ramón Jiménez. La inclusión de la respuesta de este último zahiriendo la personalidad de Vicente Aleixandre se traduce en la enemistad entre los directores José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, con lo que los números 35 y 36 de la revista son dobles, uno por cada director, hasta que Lezama registra la cabecera a su nombre y consigue publicar varios números en solitario hasta el 40 de 1956. *Ciclón* recoge ese espíritu disidente. He tratado más extensamente esa relación en Carmen RUIZ BARRIONUEVO, «Virgilio Piñera en *Ciclón*» en Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno (Coords). *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1996, pp. 105-115.

12 «Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas». «La vida tal cual», *loc. cit*., p. 31.

13 El manifiesto aparece como encarte fuera de texto y resaltado en un llamativo color amarillo.

14 *Ciclón*, 1, 1955, p. 35.

15 «Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podamos hablar de Ballagas en tanto que homosexual», para insistir más adelante en que «la lucha de Ballagas no era con la sociedad sino consigo mismo» (*Ciclón*, 1, 5, 1955, p. 42).

16 Resultado de una conferencia «leída el 27 de febrero de 1955 en el Lyceum para iniciar la Sociedad de Conferencias de la revista *Ciclón*» (*Ciclón*, 2, 1955, pp. 51-55).

17 *Ciclón*, 1, 1955, p. 43

18 *Ciclón,* 1, 1955, p. 4.

19 *Ciclón,* 2, 2, 1956, 9-30. Después de esta publicación y de su inclusión en *Cuentos fríos* (Buenos Aires Losada, 1956*)* no ha sido vuelto a publicar después en sus recopilaciones de cuentos. La edición de *Cuentos completos*, 1999, con prólogo de Antón Arrufat lo incluye, indebidamente, en la sección «Cuentos inéditos».

20 Niso MALARET, «Cuentos fríos» en *Ciclón* 3, 1, 1957, p. 65.

21 La importancia de *Ciclón*, de su director y de sus integrantes, por el existencialismo francés ha sido resaltada por Ricardo Lobato Morchón: «El existencialismo será después, el sustrato filosófico implícito de *Ciclón*», [y sus páginas] «testimonio, a la vez, de la asimilación del pensamiento de Sartre o de Camus por una parte de la intelectualidad cubana del momento». (Ricardo LOBATO MORCHÓN, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid, Verbum, 2002, p. 89).

22 Virgilio PIÑERA, «Discurso a mi cuerpo» en *Unión*, III, 10 (1990), p. 35.

23 *Ibid*.

24 Antón ARRUFAT, «Un poco de Piñera» en Virgilio Piñera, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 24.

25 Citaremos por Virgilio PIÑERA, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999. De aquí en adelante incluiremos la página en el texto.

[26] Un análisis de este cuento desde el punto de vista del uso de la temporalidad puede verse en Alberto ABREU, *Virgilio Piñera: Un hombre, una* isla, *op. cit.*, pp. 36-46.

[27] Nicolás ROSA, «Cuerpo/cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos» en *Revista de Letras*, [Facultad de Humanidades y Arte, Universidad. Nacional de Rosario] 6 (1999), p. 5.

[28] Virgilio PIÑERA, *La carne de René*, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 16 y 19.

[29] Nicolás ROSA, «Cuerpo/cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos» *op. cit.*, p. 10.

[30] Daniel ZALACAÍN, *Teatro absurdista hispanoamericano*, Valencia-Chapel Hill, Albatros Hispanófila, 1985, p. 37.

[31] Jacques DERRIDA, «El teatro de la crueldad y el cierre de la representación» en Paule Thevenin y otros, *Artaud, polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968, p. 72.

[32] Virgilio PIÑERA, «Discurso a mi cuerpo», *loc. cit.*, p. 36.

III

Educación, libros y lectura en el siglo XVIII*

Las diferencias educativas entre hombres y mujeres marcaron la enseñanza en el siglo XVIII tanto en España como en América. Mientras los varones podían asistir a centros de mayor o menor calidad que les preparaban para la vida social, las mujeres eran relegadas a una educación que dependía del entorno familiar o de otras mujeres, que, por lo general, no habían recibido una educación reglamentada. Al igual que en los siglos precedentes, diferentes trayectorias marcaban el proceso educativo de niños y niñas, pues los primeros podían acabar accediendo a la lengua del conocimiento, el latín, instrumento que de manera ocasional podía utilizarse por parte de las niñas. Por eso la mayor parte de los libros que empiezan a circular en este siglo, y que confirman el adelanto de las ciencias, están destinados tan sólo a la educación y la lectura de los jóvenes y no de las mujeres[1].

A comienzos de siglo la enseñanza estaba encomendada a las órdenes religiosas que establecieron en sus monasterios y conventos salas dedicadas a este menester en las que se difundía el arte de escribir y de contar, fundamentos de la doctrina cristiana, las reglas de Aritmética y de Gramática, así como preparaban a los niños para el estudio del latín. También existía desde los siglos anteriores la iniciativa privada y había maestros que impartían clases en casas particulares a grupos de estudiantes. Sabemos que en México en 1600 debió de reglamentarse esta situación mediante ordenanzas del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, a través de *La Ordenanza de los Maestros del Nobilísimo Arte de Leer, Escribir y Contar*, que según Francisco Larroyo constituye «la primera ley sobre educación primaria en la Nueva España»[2], pues se obligaba a los maestros a pasar el correspondiente examen que demostrara su preparación. Pero esta desconfianza no existía en los centros gestionados por las órdenes religiosas, en las que se estudiaba la lengua, la composición escrita y la retórica con el fin de dominar la expresión oral. Agustinos y

* «Educación, libros y lectura en el siglo XVIII hispanoamericano» se publicó en *Incertidumbres e inquietudes: la América Hispánica en el siglo XVIII*, Virginia Gil Amate (Coord.), en *América sin nombre*, 18, 2013, pp. 136-148.

jesuitas fueron órdenes que se ocuparon de la enseñanza en México, los primeros fundaron el colegio de San Pablo en 1575, y los segundos llegaron en 1572, para, dos años después, empezar a impartir la enseñanza a los jóvenes en el colegio de San Pedro y San Pablo. Los jesuitas establecieron tres cursos de gramática, otro curso de Humanidades y otro de Retórica. Ello adquirió fuerza de ley a través de la *Ratio Studiorum* aprobada por la Orden en 1599 e implantada en todos sus centros[3].

Como regla general, los libros educativos que se utilizaban en el siglo XVIII continuaban siendo los de los siglos precedentes, e incluso, como bien indica Elisa Luque Alcaide para el caso mexicano, podían seguir observándose hasta un siglo después en algunas instituciones, sin embargo en un plan de enseñanza de 1790, para el colegio San Juan de Letrán, se apuntan novedades en las que se aprecia el interés por la educación física, la salud y un trato más humano en la relación maestro y discípulo, con la propuesta del abandono de los castigos corporales y la intención de que escuela fuera un lugar de preparación para la integración social y un estímulo para sus habilidades naturales; y en lo que atañe a la lectura se indica que en tiempo vacacional, de agosto a octubre, se dedicará un tiempo cada día a otro tipo de estudios, lo que implicaba el aprendizaje de las lenguas francesa e italiana, Geografía e Historia sagrada y profana[4]. Con todo, las lecturas recomendadas presentaban una mezcla de títulos religiosos y libros de ejemplaridad, fábulas de Samaniego, los catecismos del abate Fleury y del obispo de Soissons, (traducido por Mayans y Síscar, Valencia 1787), el de fray Luis de Granada, *Las Reglas de la Buena Crianza civil y cristiana* y las normas de la Ortografía y Gramática de la Real Academia para los alumnos de gramática[5]. También en los colegios de los jesuitas se incorporaron las ciencias de la naturaleza, las disciplinas históricas, y en torno a la literatura se proscribió el barroco con la entrada del neoclasicismo. Por ello el material general puede ejemplificarse en la nómina siguiente que continuaba la de siglos anteriores:

> Catecismos de Ripalda, Astete y Fleury, catecismo de las Escuelas Pías de Madrid, Compendio de la religión, El Amigo de los niños, El ayo de la juventud, Ventajas de la sociedad fundadas en la religión cristiana, Ordinario de la santa misa por el P. Pouget, Moral de un filósofo cristiano, distribuidas en máximas deducidas de la Sagrada Escritura, Gramática castellana, ortografía castellana, Fábulas de Iriarte y Samaniego y compendios acomodados a la niñez de gramática, ortografía y caligrafía castellana, Aritmética de los mejores autores y cartillas en el método silabario[6].

En otros dominios americanos se producen también cambios paulatinos, así, en el Nuevo Reino de Granada durante la primera mitad del

siglo la educación se impartía en los conventos, y en el hogar por parte de preceptores que acogían las familias principales. La educación era, por tanto, «un fenómeno de élites, y el número de alumnos era muy reducido», además los centros se encontraban ubicados en las ciudades y villas en las que residían los españoles[7]. En la segunda parte del siglo se planteará que la enseñanza no debe restringirse al ámbito familiar, sino que debía ser iniciativa y objeto público del estado con lo que se arrebata su poder a los eclesiásticos, aunque los proyectos educativos no prescinden tampoco de la fundamentación religiosa. Un proyecto de importancia en este ámbito fue la fundación emprendida en 1766, por la santafereña Clemencia de Caycedo y Vélez (1710-1779), al casarse con Joaquín de Aróstegui y Escoto, y poner en marcha la única institución religioso-educativa dedicada a la enseñanza de las jóvenes[8]. Se trata de la Compañía de María y Enseñanza que se establece en Santafé en 1783. Una institución que ya había abierto sus puertas en México en 1754. A su vez en el Río de la Plata el cabildo de Buenos Aires en 1722 plantea la educación obligatoria para los niños en edad escolar y en el último cuarto de siglo les impone la necesidad de costear las escuelas primarias; varios colegios se abrirán en la última década del siglo, con lo que los libros alcanzaron relieve también. El primer texto de lectura escrito en el país se atribuye a fray José Antonio de San Alberto, *Instrucciones para los niños*, así como el primer catecismo de educación cívica (Madrid, Imprenta Real, 1783) en el que se proclamaba el absolutismo[9]. Sin embargo Manuel Belgrano, ya influido por Jovellanos y Campomanes, «en su Memoria de 1796, aseguraba que la educación es el principio de donde resultan los bienes y los males de la sociedad» y se ocupaba de la enseñanza mercantil, agrícola, rural y también de la de las mujeres[10].

De modo general, ya avanzado el siglo xviii se va a producir la entrada de las nuevas teorías que tenderán a socavar el tradicionalismo y a conmover las costumbres establecidas. El escritor que encarna esta inquietud renovadora de modo más general y representativo es fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) que, con el *Teatro Crítico Universal y Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1726-1739), atacó el principio de autoridad aunque salvara el principio divino, esto es, que en las materias no teológicas, y por tanto, en todo conocimiento humano, las soluciones debían contemplarse a la luz de la razón y no por los argumentos ofrecidos por autoridades del pasado. Feijoo estuvo muy presente con sus críticas y teorías en los países de América. Además en la primera parte del siglo eran conocidos importantes estudiosos franceses de signo reformista, muy especialmente los que estaban dentro de la ortodoxia, como François de Salignac de La Mothe, Fenelon, (1651-1715), Claude Fleury (1640-1723) y Charles

Rollin (1661-1741), así como, derivado del último, la obra del español Manuel Rosell (1735-1796), *La educación conforme a los principios de la educación cristiana, leyes y costumbres de la nación española,* Madrid, 1786[11]. En lo que atañe a la obra de Fenelon acerca de la educación de la mujer era conocida, probablemente, tanto en su edición francesa, *De l'education des filles* (1687), como en traducción española, y su influencia, al igual que la de los otros dos citados, cubre todo el siglo XVIII. Del mismo autor era muy divulgado y valorado *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse: ou suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère* (1699) de la que circulan ejemplares en idioma original, pero también traducciones al español, *Aventuras de Telémaco hijo de Ulysses: continuación del libro IV de la Odyssea de Homero* por el señor Arzobispo de Cambray, 2 vols, cuya primera edición encontrada en México, sin lugar de imprenta, data de 1716. También en francés y en español eran conocidas otras obras suyas que tenían que ver con la educación, *Diálogos de los muertos antiguos y modernos,* obra que añade «algunas fábulas selectas para la educación de príncipes, y caballeros» (Madrid, 1759). De Fleury se manejaban, aparte de varios catecismos, muy posiblemente su *Tratado de la elección y método de los estudios* que fue traducido al español por Manuel de Villegas y Piñatelli en 1717. En cambio, de Rollin, al igual que en la península, son muchas las obras que circulaban, sobre todo su tratado *De la manière d' enseigner et d' étudier les belles lettres par rapport a l'esprit et au cœur*, del que al menos se difundió la edición de Paris de 1741-1748 en 4 volúmenes. El mismo tratado, traducido al español, da cuenta en su amplia presencia del interés de los lectores: *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras para ilustrar el entendimiento y rectificar el corazón*, traducido por María Cathalina de Caso (Madrid, 1755 en 4 vols). Otro pedagogo conocido y que entraba dentro de estas pautas fue François de La Mothe Le Vayer, cuya enciclopedia aparecida bajo el nombre de M. de Chevigny: *La science des personnes de la cour, de l'épée et de la robe* (París, 1706), fue traducida al español con el título de, *Ciencia para las personas de corte, espada y toga: enriquecida a más de las adiciones con los tratados de la física, y retórica* dividida en seis tomos, a través del idioma italiano, como consta en el título, por el Dr. J. B. C. S, que se identifica con Juan Bautista Company y Soler (1699-¿) y cuya primera edición apareció en Valencia, Imprenta de Antonio Balle, 1729-[1736] en seis vols. Se tuvo acceso a otros autores menos famosos como el controvertido Eustache Lenoble, Baron de Saint-Georges y de Tenneliere, (1643-1711) con su obra *L'école du monde, ou, Instruction d'un père a un fils: touchant la manière dont il faut vivre dans le monde* (Ámsterdam, 1739) en seis volúmenes. Sin embargo, andando el siglo, la verdadera renovación de la enseñanza y el afianzamiento de la

Pedagogía quedarán marcadas, además de por la persistencia de la obra de Fenelon, por la difusión de la obra de Charles Rollin, en español desde mediados de siglo y *Algunos pensamientos acerca de la Educación* (1690) de John Locke. A ellos se añade el autor que revolucionará la pedagogía en el siglo XVIII, Jean Jacques Rousseau (1712-1778), cuya obra era conocida en México hacia 1763[12] de manera fragmentaria, aunque es muy posible que sus célebres tratados circularan en francés en fechas tempranas y fueran leídos por algunos de los estudiosos del siglo. Varias de sus obras fundamentales se encontraban en francés y, dada la polémica que suscitó el autor, no fue transparente su difusión en el siglo XVIII en los dominios españoles: *La nouvelle Héloïse, ou, Lettres de deux amans: habitants d'une petite ville au pied des Alpes* (1780), *Pièces diverses* (1782), y mucho menos del *Contrato social* y el *Emilio* (1762) que, como en los casos precedentes, tardaron varias décadas en ser vertidos al español. Sin embargo, la impresión que produce es que estos libros están ocultos pero presentes en el siglo XVIII, por lo que no se puede negar su lectura e influencia. Un caso parecido puede ser el libro de John Locke (1632-1704) cuyo tratado aparece en traducción francesa *De l' éducation des enfants* a su vez traducido del inglés por M. Coste, (Paris, 1747, 2 vols.), una de las varias traducciones francesas del original inglés que data de 1693. En todo caso este autor pudo ser difundido también a través de la lectura de Ignacio de Luzán (1702-1754) que, habiendo leído a John Locke da a conocer las teorías pedagógicas francesas, las difunde y ofrece algunos consejos para la enseñanza en España.

En otros lugares de América la política reformista produjo cambios en la educación superior, al igual que sucedió en España, así la creación de un virreinato en Nueva Granada supuso «fuerte impulso para la ilustración neogranadina que, con su estímulo y apoyo entró en contacto con la ciencia, el pensamiento y la cultura de la Europa moderna» tal y como ha estudiado Pilar Foz. Así, José Celestino Mutis «en 1762, al inaugurar el curso de matemáticas en el colegio del Rosario, exhortaba a los discípulos a dejar los estudios tradicionales y a emprender el de las ciencias, matemáticas y física, el camino seguido por los sabios que mira hoy con singular respeto toda la Europa». Ello indica que la «La reforma educativa se inició con la crítica de los programas y métodos de enseñanza vigentes y con la manifiesta voluntad de incorporar las ciencias útiles, de crear nuevas cátedras en las universidades y de fomentar la enseñanza primaria»[13]. Por su parte en la zona de Venezuela se puede comprobar cómo a fines del siglo existía un gran interés por el pensamiento ilustrado, aunque la educación estaba dominada por las instituciones religiosas y el mismo ambiente social propiciaba la insistencia en las obligaciones del cristiano que se fijaban con indeleble impronta en la

niñez. No obstante, las nuevas ideas de que la educación redunda en la búsqueda de la felicidad y de la prosperidad económica de las naciones –con lo que se cargaba de una gran importancia social–, eran conceptos manejados por los ilustrados venezolanos a fines del siglo XVIII, por lo que la minoría ilustrada «se preocupaba por los mismos problemas y hacía las mismas críticas a la realidad social, así como las mismas proposiciones de reforma, que la minoría ilustrada de la Península y del resto de las Colonias»[14]. Los criollos venezolanos habían leído a Rollin y a otros ilustrados españoles, y sus ideas son volcadas en documentos de la época: «Testimonios que encontramos no en amplios tratados sino en forma de principios de consenso, expresados en los considerandos para la toma de decisiones sobre la educación en los organismos político-administrativos, principalmente el Ayuntamiento»[15]. El mismo autor enfatiza cómo se leían con avidez libros de temas pedagógicos como bien se refleja en los textos de Simón Rodríguez (1771?-1854), *Reflexiones sobre los defectos que vician la Escuela de Primeras Letras de Caracas y Medios de lograr su Reforma por un nuevo establecimiento*. No hay que olvidar que, tanto Juan Bautista Picornell (1759-1825) implicado en la conspiración de San Blas y de La Guaira, como Simón Rodríguez y Miguel José Sanz (1756-1814) se hacen eco de las nuevas doctrinas con citas alusivas, demostrando que su pensamiento está en la línea de los ilustrados españoles como Campomanes y Jovellanos y otros autores europeos. Es el caso de Picornell que en su obra *Discurso teórico práctico sobre la educación de la infancia* cita a Rousseau al menos en cuatro oportunidades como «un moderno», «un anónimo francés» al decir de Lasheras[16]. Otro ejemplo significativo son los testimonios de cómo existe un interés por establecer la escuela pública controlada por el estado, cosa que se comprueba al exponer el costoso Plan de Escuelas Simón Rodríguez en 1795: «las Rentas Públicas apenas pueden tener mejor inversión que la que se dirige a la pública educación, enseñanza e instrucción de la juventud»[17]. Es destacable que uno de los temas que preocupó a Simón Rodríguez fue el de la calidad de los libros de lectura, porque los maestros, condicionados por el ambiente y las familias «ponen en las manos de los niños únicamente libros de meditaciones o discursos espirituales porque se cree generalmente que estos son los libros que se necesitan en las escuelas»[18]. Con lo que se puede apreciar que sus preocupaciones no eran muy diferentes de las de los ilustrados españoles.

Factor de gran importancia es que a mediados de siglo entra en crisis la pedagogía de los jesuitas, la orden educadora por antonomasia en las primeras décadas del siglo hasta su expulsión de Portugal en 1759 y de los dominios españoles en 1767. Una expresión clara de este estado de opinión contra el tradicionalismo de la orden, y de la educación

en general, es el libro del portugués Juan Antonio de Verney (1713-1792), apodado el «Barbadiño», *Verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia, proporcionado al estilo y necesidad de Portugal*, traducido al castellano por D. José Maymó y Ribes, (Madrid, 1760, 4 vols.), que había aparecido por primera vez en portugués en 1746. Su autor, antiescolástico y antijesuita, entró en contacto en Italia con los más significados hombres de la ilustración italiana como es el caso de Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), y como resultado escribe un tratado en el que fustiga a las universidades de la península. Por esta razón los ilustrados españoles lo esgrimieron como importante instrumento de su política y se desencadenó una significativa polémica en la que se fueron enlazando respuestas varias. Así el traductor, José Maymó y Ribes (1712-1775), tras años de prohibición de su traducción por la censura, pudo publicar en 1758 un libro titulado *Defensa de Barbadiño en obsequio de la verdad* (Madrid, 1758). Y en ese mismo año vertió al español, continuando la controversia, el libro del también portugués, Joseph de Seabra da Sylva, *Deducción cronológica y analítica en que por la sucesiva serie de cada uno de los reinados de la monarquía portuguesa… se manifiestan los horrorosos estragos que hizo en Portugal y en todos sus dominios la Compañía llamada de Jesús* (Madrid, 1768) en tres volúmenes.

Las respuestas de la Compañía no se hicieron esperar y varios jesuitas escribieron libros que terciaban en la polémica, así José de Araujo (1681-1759) publica en portugués *Reflexoens apologeticas a obra intitulada Verdadeiro metodo de estudar: dirigida a persuadir hum novo metodo para em Portugal se ensinarem e aprenderem as sciencias*, (Valensa, 1748). Pero es el padre Isla con su *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* y Antonio Codorniu (1699-1770), profesor del Colegio de Barcelona, los que tuvieron una mayor repercusión en los dominios españoles, saliendo en defensa de los ataques que en el libro se hacían contra ellos. Codorniu con *Desagravio de los autores y facultades que ofende el Barbadiño en su obra Verdadero método de estudiar*, Barcelona, 1764. Pero la obra de Verney tuvo mayor ascendencia tras la expulsión de los jesuitas pues revisaba todos los estudios y señalaba los vicios más destacados, con lo que «supuso indudablemente en España un paso firme adelante en la preparación del ambiente que impondría la necesidad de las reformas»[19], y muy significativamente en Portugal como consecuencia del ascendiente que su autor tenía sobre el marqués de Pombal, a quien conoció en Italia y que llevaría a cabo las reformas universitarias en este país a su llegada al poder.

La primera medida para reformar los estudios fue la expulsión de los jesuitas a los que se acusaba del estancamiento y la decadencia

de las letras humanas y tras ello, hacia 1770, se impulsa en España un movimiento pedagógico importante fundamentado en el conocimiento de los autores franceses a la vez que se recuperan autores y tratados de los siglos precedentes, lo que da muestra de una mayor inquietud por el método de aprendizaje y enseñanza. A este espíritu responde la recuperación de Luis Vives (1492-1540) y su tratado *La instrucción de la mujer cristiana* o la curiosa obra de Francisco Gutiérrez de los Ríos, *El Hombre práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, cuya tercera edición aparece en Madrid en 1779. Esta obra de Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, que ha sido considerada como un manual de educación y perteneciente a los novadores o autores puente entre el barroco y los ilustrados, data en su primera edición de Bruselas en 1686. Todo se fortalece con el conocimiento de las ideas de Rousseau y de la *Enciclopedia* (1851-1782) que empiezan a difundirse bajo el reinado de Carlos III (1759-1788) y de manera más general a fines de siglo.

En estas últimas décadas del siglo, la preocupación por la reforma de la enseñanza se materializa en obras e informes de prestigiosos ilustrados, como Mayans y Síscar, que al año siguiente de haber sido expulsados los jesuitas, en 1768, publicó su *Gramática latina* con la pretensión de sustituir el tradicional *Arte* de Nebrija. Mayans rechazaba los sistemas pedagógicos vigentes y la costumbre de enseñar la gramática en latín, proponiendo la sustitución por el español con el fin de que los jóvenes emplearan su tiempo en actividades de mayor utilidad. Por eso en 1768 publicaba su *Idea de la gramática de la lengua latina* (Valencia, 1768), pero no fue sino en 1774 cuando el Consejo dejó libertad a las Universidades para explicar la gramática de Mayans, aunque la disposición no debió de ser muy bien acogida en determinados medios como demuestra Lázaro Carreter[20]. Por esta razón, si el latín sigue siendo, a lo largo del siglo XVIII, la lengua escolástica, la lengua de las universidades, el español va cobrando progresiva fuerza como lengua de la enseñanza. Y junto a ello la necesidad de reforma de los planes de estudio, en 1766 Mayans había recibido el encargo de renovar los estudios en España y el resultado es *Idea del nuevo método que se puede practicar en la enseñanza de las universidades en España* y un año después Antonio Tavira, por encargo de Campomanes, presenta su *Plan para la reforma de la Universidad de Salamanca* (julio de 1767), pero como dice Françoise Etienvre «La Real Cédula firmada por Campomanes el 22 de enero de 1786, con su intento de extender a todas las universidades el sistema salmantino de exámenes previos, no hizo sino reafirmar la voluntad de conservar una base humanística a la enseñanza superior»[21]. Ello respondía al enorme deterioro de la enseñanza pues, como refuerza Gregorio

Weinberg incluso «en las universidades otrora prestigiosas no se diferenciaba entre astronomía y astrología, o entre química y alquimia, mientras que la física se enseñaba como parte de la filosofía escolástica»[22].

En esta revisión de la cultura y de la educación hay que recordar estudios e informes que ejercieron enorme influencia en España y en América, tales son los títulos del conde de Campomanes (1723-1802), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y Francisco de Cabarrús (1752-1810) en apoyo de un sistema nacional de educación. Las reformas sugeridas se centraban en torno a una política educativa y cultural que, de llevarse a cabo, modificaría hábitos y valores, lo que permitiría asimilar las innovaciones de los nuevos tiempos[23], pues los ilustrados no confiaban en la Iglesia para llevar a cabo su programa, y el único promotor había de ser el Estado tanto en España como en América:

> En el caso de las colonias […], los representantes del iluminismo actuaron a partir del apoyo prestado por la Corona, que facilitaba el acceso a puestos de relativo poder en el aparato político de la administración colonial y confiaron en su respaldo para el desarrollo de las iniciativas. Pero a poco de iniciado este proceso, el estallido de la Revolución Francesa y sus consecuencias sobre la monarquía como sistema, produjo un retroceso importante en los impulsos renovadores de los Borbones. Este reflejo trajo aparejado el rechazo de numerosas iniciativas originadas en los medios ilustrados de las colonias […], entre ellas las vinculadas a la educación. Pero evidentemente la consecuencia más seria de esta reacción del espíritu borbónico, por llamarlo de alguna manera, fue hacer perder a los «ilustrados» las esperanzas puestas en la Corona española como factor de cambio. Esta alternativa volcó a dichos sectores a favor de la propuesta emancipadora[24].

Sin embargo, estos esfuerzos no significaron avances efectivos ya que incluso en los países de Europa los progresos en materia educativa y estudios primarios datan del siglo xix. En todo caso, obras de los autores reformistas españoles se pueden rastrear en los países de América, es el caso de los varios volúmenes de Campomanes presentes en sus bibliotecas, como *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Madrid, 1754); *Discurso sobre la educación popular de los artesanos, y su fomento* (Madrid, 1775); *Apéndice a la Educación popular* (Madrid, 1775-1777). Las varias ediciones de la obra de Cabarrús, *Cartas del conde de Cabarrús al señor D. Gaspar de Jovellanos, sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, publicado por primera vez en 1783; y también de Jovellanos: *Informe de la sociedad económica de esta corte al real y supremo consejo de Castilla en el expediente de ley agraria, extendido por su individuo de numero el Sr. D. Gaspar Melchor*

de Jovellanos a nombre de la junta encargada de su formación y con arreglo a sus opiniones (Madrid, 1795). A ello se añade el *Proyecto sobre la educación pública* traducido del original francés *De l'éducation publique* (Ámsterdam, 1763) por Jaime de Abreu (Madrid, 1767) en el que se realiza un alegato a favor de la educación promovida por el estado.

También podemos encontrar algunos de los tratados de educación más famosos de todo el siglo y de parte del siguiente pues aportaban novedades en el tratamiento de la infancia, el de Jacques Ballexserd (1726-1774), *Crianza física de los niños desde su nacimiento hasta la pubertad, y método el más seguro de robustecer la especie humana contra los insultos de las enfermedades, disertación que gano el premio de la Sociedad holandesa de las Ciencias año 1762* puesta en castellano por D. Patricio de España, (Madrid, 1787). Si este tratado incidía en la parte física, de modo más exclusivo lo hacía el de Joseph Raulin, (1708-1784) *Tratado de las enfermedades de las mujeres paridas: con el método de curarlas* traducido al castellano por el Lic. D. Felipe López Somoes (Madrid, 1783). A él hay que añadir uno de los más importantes tratados que adaptaba a la religión cristiana las teorías rousonianas, *L'école des mœurs, ou, Réflexions morales et historiques sur les maximes de la sagesse* de Jean Baptiste Blanchard, (1731-1797), (Lyon, 1784); y la temprana traducción española: *Escuela de costumbres, o, Reflexiones morales e históricas sobre las máximas de la sabiduría: obra útil a los jóvenes y a toda clase de personas para conducirse en el mundo,* lo que vuelve a dar muestras de la necesidad que se tenía por este tipo de tratados.

Los libros eran bienes apreciados en esta época, sabemos que la biblioteca de la Universidad de México contaba en 1784 con 20.000 volúmenes, pero la selección de lecturas para los estudiantes todavía adolecía de los recuerdos del pasado. En materias como la Teología habían de leer y comentar los cuatro libros de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, en Derecho se seguían las *Decretales* y los libros de *instituta*, en Filosofía se seguía a Aristóteles y las versiones tomistas, sin embargo en el último tercio del siglo XVIII la Universidad recibió los *Elementa Recentioris Philosophiae* (1774) de Juan Benito Díaz de Gamarra, obra en que este criollo mexicano introducía por primera vez en su país los métodos modernos aunque con un eclecticismo respetuoso con los principios tradicionales. En medicina se usaban los textos de Herman Boerhaave, Juan Gortes y otros[25].

Al mismo tiempo que este entusiasmo por la educación, se incrementa la circulación de libros hacia los países de América que, en el caso de Venezuela, es realmente importante, como ha destacado Ildefonso Leal, pues para el periodo de 1700 a 1767 en los navíos de la Compañía Guipuzcoana llegarán abundantes cargamentos de libros no obstante las

prohibiciones de la Corona. El 65 % de los libros versan sobre temas religiosos y el resto responden a variadas disciplinas en las que aparece el pensamiento ilustrado[26]. Autores como Benito J. Feijoo llegaron a mitad de siglo a tierras venezolanas, un poco después se leyó *Fray Gerundio* del Padre Isla, así como el *Compendio de la Historia de España* (Lyon, 1731) del padre Duchesne que tradujo el mismo Isla en 1754 y que Leal indica que fue el compendio más usado en las escuelas. Lo mismo puede decirse de Diego de Torres Villarroel cuyos libros circularon por Venezuela en todo el siglo, muy especialmente sus *Pronósticos* y la obra *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo*. Prueba de que también había calado el interés por la reforma lo revela la presencia del libro de Verney, *Verdadero método de estudiar* que se conoció en Venezuela en fecha bastante temprana, pues aparece en el inventario de los bienes del rico hacendado caraqueño Lorenzo Antonio de Ponte y Villegas en el año 1762. Al mismo tiempo se documenta que Baltasar de los Reyes Marrero, introductor de la filosofía moderna en la Universidad de Caracas, confesaba en 1790 haberse inspirado en Verney para la reforma de los estudios en sus aulas[27].

En otro ámbito de lectura los criollos venezolanos leyeron cantidad de libros como el *Tratado de la Regalía de la Amortización* (Madrid, 1765) donde se plantea la riqueza de la Iglesia en los bienes de manos muertas. Este tratado «se hizo presente en Venezuela con una velocidad asombrosa, pues un año después de haber sido editado en Madrid en 1766, llegó un ejemplar en el navío «Santa Ana» de la compañía Guipuzcoana, que cubría la ruta entre Cádiz y el puerto de La Guaira» También los criollos venezolanos analizaron los problemas de la economía y el comercio en *Teórica y Práctica de Comercio y de Marina* (Madrid, 1724) de don Jerónimo de Ustáriz, donde se señalan las causas del atraso industrial y comercial. También en el libro de Francisco Solano Luque, *Idioma de la Naturaleza* (1768) pudieron leer que «en materias naturales y físicas, como lo es la medicina, es libre el entendimiento para abrazar aquella sentencia que fuere más o menos conforme a la razón» y en «Los libros de Martín Martínez, *Anatomía completa del hombre* y *Medicina Scéptica*, llegados a Venezuela en 1756, insisten también en recomendar la experimentación, la observación y la disección de cadáveres para así combatir el supersticioso respeto a los antiguos»[28].

Muchos libros franceses están presentes en estas bibliotecas, como el *Espíritu de las Leyes* de Montesquieu (1748) que llega a Caracas en 1752, aunque había sido motejada de herética, por intermedio del obispo Manuel Machado y Luna, y que se prohibirá cuatro años después. Voltaire fue conocido por los lectores venezolanos desde el año 1766 al llegar al puerto de la Guaira su *Historia de Carlos xii, Rey de Suecia*

(1731) pero había sido prohibido por la Inquisición en 1762. Otros libros, algunos de ellos prohibidos, que circularon en la zona la primera mitad del siglo,

> son aquellos que trataban sobre la literatura teológica y el derecho eclesiástico, como son las obras de Fleury (*Discursos sobre la Historia Eclesiástica e Instituciones del derecho eclesiástico*), la de Don Calmet *(Historia del Antiguo y Nuevo Testamento* y *Comentarios sobre la Biblia)* y el libro del padre Isaac Berruyer, *Historia del pueblo de Dios*, cuya primera y segunda parte fue condenada por el papado en 1734 y 1775[29].

Muchos otros títulos relacionados con la ciencia circulaban en tierras venezolanas, de física y ciencias de la naturaleza como *Spectacle de la nature* de Noel Antoine Pluche, que se leyó en Venezuela desde el año 1765 en traducción al español: *Espectáculo de la naturaleza, o conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural*. Y *Essai sur l'electricité* del abate Jean Nolet, traducido en 1747[30]. Además son cuantiosos los libros de Matemáticas, Geometría, Astronomía, Náutica, Geometría, Medicina, Filosofía, Historia, Derecho y Literatura.

La educación y las lecturas de las mujeres en México

Como se ha notado, se mantenían las diferencias educativas entre niños y niñas heredadas de los siglos precedentes. Como máximo, la educación de las jóvenes llegaba hasta los doce años, pues se consideraba poco honesto que la joven saliera fuera de casa. Siguiendo similares pautas, una minoría de criollas recibía una educación formal en lectura y escritura, y las más privilegiadas, entre las que se encontraban las que ingresaban en los monasterios, aprendían latín y música. Las llamadas «amigas», que Gonzalbo Aizpuru describe como

> escuelas privadas de mujeres que enseñaban las primeras letras, eran de menor nivel educativo, y en ellas se aprendía el catecismo, la lectura y las labores del hogar. Mientras tanto, las niñas siguieron gastando sus años de infancia en largas sesiones de silencio y costura, amenizadas con algún pescozón, pinchazo de aguja o golpe de dedal, y alternadas con el monótono canturreo del catecismo. Esto era lo que las amigas llamaban educación y lo que satisfacía a la mayoría de las familias[31].

A mediados de siglo se comenzó a aceptar la capacidad intelectual de las mujeres lo que incidió en la reducción del analfabetismo, aunque sólo a fines del siglo xviii las escuelas públicas y privadas empiezan a abrirse a todas las niñas de cualquier clase social[32].

Con todo, existieron en este siglo importantes instituciones renovadoras, como en el caso mexicano, el Colegio de San Ignacio o de las Vizcaínas, de iniciativa privada, creado por bula pontificia en 1766 y en el mismo año por real cédula de Carlos III. En él se manejaban los

> Principios y oraciones de la doctrina, «cartilla» de la lengua castellana, leer por el *Catón*, *Catecismo* de Ripalda, y, terminado este pasaban a estudiar *el Belarmino* y *el Fleury*, ejercitándose en la lectura de libros y también en letra escrita a mano. Se les enseñaba a coser en lienzo, labrar y bordar y hacer «cuanto conduzca a una buena y perfecta educación mujeril»[33].

Como ha enfatizado Josefina Muriel, en esta institución las colegialas tenían a su disposición una biblioteca que fue enriqueciéndose a lo largo de los siglos mediante donaciones, y que estaba constituida por obras de carácter religioso y moral, pues se pretendía enseñarles los deberes de la mujer cristiana en función del matrimonio y de la vida conventual[34]. Claro que el nivel más alto de lectura y de conocimientos se producía en los conventos de monjas donde, aparte de las labores femeninas, se podía aprender lectura, escritura y aritmética.

Muy significativa fue la llegada de la Compañía de María a México, gracias a los esfuerzos de la madre M.ª Ignacia de Azlor y Echeverz, hija de los marqueses de San Miguel de Aguayo, que profesó en 1745 en la península en la Orden de la Compañía de María, y, tras conseguir la autorización en 1752, funda en México el primer convento de la Orden de María, institución originaria de Francia en el siglo precedente, y que se dedicó a la educación de mujeres de la clase alta colonial[35]. A lo largo de todas estas décadas se crearán otras varias escuelas laicas, patrocinadas por confraternidades o seglares, hasta acabar a finales de siglo con la aparición de escuelas públicas con recursos municipales o sociedades patrióticas alentadas por la ilustración europea, hecho que tampoco cambió el patrón de total sumisión dentro de la familia. Y, sin embargo, a pesar de la marginación evidente, la educación de las mujeres es un tema importante del siglo, cuya discusión irá en crecimiento a medida que avancen los años, aunque las jóvenes seguirían recibiendo una similar instrucción religiosa y las labores propias del hogar, frente a los conocimientos que el devenir del siglo iba proporcionando a los varones. Las décadas finales abren una leve perspectiva de mejora. Y en efecto fue decisivo el impulso que propició la real cédula del 11 de mayo de 1783, que ordenaba el establecimiento de escuelas gratuitas de niñas en los barrios de Madrid para «fomentar la buena educación de las jóvenes en los rudimentos de la Fe Católica, en las reglas del bien obrar, en el ejercicio de las virtudes y en las labores propias de su sexo»[36].

Como de superior formación, era frecuente que las monjas escribieran sus propias crónicas, como es el caso de las que integraban el convento de la Compañía de María, que en 1784 escriben y publican la *Relación Histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar* en torno a la biografía de su fundadora. Comenta con acierto Josefina Muriel: «El hecho de que estas monjas escriban para publicar manifiesta la llegada de los aires de la ilustración», a la vez que pone de relieve un claro ejemplo de mujer letrada en el siglo XVIII, la criolla María Anna Águeda de san Ignacio (1695-1756), monja dominica recoleta, gran lectora desde niña, pues aprendió por sí misma el latín con lo que accedió a muchas otras lecturas, como la Biblia y el Nuevo Testamento, así como le eran familiares desde la adolescencia san Agustín, san Gregorio, san Jerónimo y otros padres de la Iglesia. Autora de varios títulos, su obra *Modos de exercitar los Oficios de Obediencia* circulaba por todos los conventos de monjas de Nueva España como manual indispensable[37]. Pero sin duda fue un caso muy especial e insólito.

En cambio, las mujeres que vivían en el siglo presentaban una situación muy diferente, sus lecturas eran muy limitadas. Tanck de Estrada ha reconstruido un día de la escuela en la amiga, en la que las niñas y los niños menores de siete años recitaban en voz alta la *Cartilla o Silabario para uso de las escuelas* que databa del siglo XVI y de la que se imprimían muchos miles cada año, así como el *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* del Padre Jerónimo de Ripalda que también memorizaban con preguntas y respuestas[38]. Esta era, para la gran mayoría de las mujeres, la única educación que recibían en su vida porque incluso no les eran accesibles los libros que usaban los niños en las escuelas como *El Amigo de los niños*, *El ayo de la juventud*, ortografías, fábulas de Iriarte y Samaniego[39]. La educación de la mujer era mucho más sumaria y expeditiva con destino a una vida familiar que todo lo justificaba. Una vez cursada la «amiga», la joven sólo podía acceder a los libros en el hogar familiar. Era allí donde el padre elegía y seleccionaba los títulos que constituían la pequeña o gran biblioteca y que se leían en voz alta. Eran libros generalmente formativos, de meditación o de moral cristiana entre los que se encontraban las Sagradas Escrituras, los Padres de la Iglesia, vidas ejemplares como las contenidas en el *Flos Sanctorum*, o bien poesía, teatro y libros históricos[40]. Esta actividad relacionaba a las mujeres con la lectura y les proporcionaba el conocimiento del catecismo y del silabario, con lo que la niña, una vez madre de familia, se podía implicar de algún modo en la educación de los hijos. La temática de estas lecturas era limitada y estaba centrada en la ejemplaridad, las hagiografías eran las lecturas preferidas, pues era un tipo de libros que se leía con agrado y por pasatiempo en las reuniones familiares como anteriormente las novelas de caballería.

Y sin embargo es muy posible que las mujeres novohispanas de la época, al menos una parte de esa clase superior, tuviera acceso a libros y a lecturas cuyos títulos y rastros podemos hoy revisar por las bibliotecas mexicanas. Fondos imprescindibles son para ello el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, y la Biblioteca Sutro, Almacén de Alejandro Valdés y Abadiano, en cuyos catálogos hemos podido encontrar ejemplares que en muchos casos presentan numerosas marcas y ex-libris indicativos de su circulación. Ello afecta a los tratados educativos y pedagógicos y también a los libros de lectura, los primeros como constancia de cuánto interesaba el tema, y los segundos como prueba del interés de los lectores.

Durante todo el siglo las pautas de la educación femenina estaban marcadas por la lectura de autores cristianos del siglo precedente y desde luego la obra de Fleury y de Fénelon, tanto en su edición francesa, *De l'éducation des filles* (1687), como en traducción española, cubren con su influencia todo el siglo XVIII. Pero sin duda a partir de la década de los años 70 del siglo son mucho más numerosos, y más variados los textos relacionados con la educación, los pedagógicos y los de lectura. Se pueden citar obras de origen francés que acentúan este elemento didáctico y moralizante, como la Pierre Le Moyne (1602-1671) de la Compañía de Jesús, *Galería de mujeres fuertes*, Madrid, Benito Cano, 1794 y del también religioso francés, Pierre Collot (1672?-1741), *Conversaciones sobre diferentes asuntos de moral: muy a propósito para imbuir y educar en la piedad a las señoritas jóvenes. Obra nuevamente útil a todas aquellas personas que tuvieren a su cargo la educación de niñas*, en traducción de Francisco Fernando de Flores (Madrid, 1787), de la que se conserva un ejemplar con abundantes marcas procedente del arzobispado de México, del Colegio Apostólico de San Fernando y la Catedral de México. Todas son obras de moral recomendadas para los educadores de la juventud femenina así como otra bien conocida, *La escuela de la felicidad,*[41] en traducción del francés de Diego Rulavit y Laur, anagrama de Jacobo Villaurrutia (Madrid, 1786). De ambas da noticia Elisa Luque como conocidas en México y como incluidas en las noticias de la *Gazeta de México*[42].

También podemos encontrar algunos de los tratados de educación más famosos de todo el siglo y parte del siguiente, y que hemos citado más arriba como derivados de la lectura de Rousseau. Se trata de *Crianza física de los niños desde su nacimiento hasta la pubertad* de Jacques Ballexserd (el ejemplar conservado tiene marcas de su procedencia, el Colegio de San Pedro y San Pablo, y algunas notas de lectura); el de Joseph Raulin, *Tratado de las enfermedades de las mujeres paridas*, con la marca «Bermúdez» de su antiguo poseedor. Y por último *L'école des*

mœurs, ou, Réflexions morales et historiques sur les maximes de la sagesse de Jean Baptiste Blanchard, en lengua francesa y en su traducción española, *Escuela de costumbres, o, Reflexiones morales e históricas sobre las máximas de la sabiduría*: *obra útil a los jóvenes y a toda clase de personas para conducirse en el mundo*. Lo que es buen índice del interés que se tenía por este tipo de tratados.

Distinto pero sorprendente y apreciable es otro tratado que también consta en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, el de la española Josefa Amar y Borbón (1749-1833?), *Discurso sobre la educación física y moral de las mugeres* (Madrid, Benito Cano, 1790). De familia de médicos de élite ilustrada y mujer de amplia formación e ideas neojansenistas, traductora de griego y latín, y que enviudó en 1798. Su tratado es un elaborado y cuidado texto que tiene en cuenta lecturas precedentes, sobre todo en lo que afecta a la educación y presencia de la mujer en la historia. Sin embargo, su autora no busca una ruptura, sino la revisión de lo establecido, al apostar por una educación doméstica, aunque desconfiara de la que se realizaba en los conventos de religiosas. Amar creía en la absoluta capacidad regeneradora de la educación y aunque pueda parecer conformista y hasta conservadora, evidencia una especial fe en la disposición de las mujeres para cualquier actividad intelectual. Josefa Amar junto con Inés Joyes y Blake (1731-1806) con su obra *Apología de las mujeres* (1789), forman parte del reducido grupo de escritoras españolas preocupadas por la educación[43].

Sin asegurar que todos ellos fueran a parar a manos femeninas sí se puede observar que la situación va cambiando de forma progresiva y en el último tercio del XVIII cuando se introducen en Nueva España obras científicas y literarias portadoras de nuevas corrientes de pensamiento que inciden en la educación, entre ellas bastantes obras francesas, como se puede apreciar en periódicos como la *Gazeta de México* y la *Gazeta de Literatura*. El tono moralizante y educativo cubre las obras de ficción de este siglo. Así eran muy celebradas las obras del portugués Theodoro de Almeida (1722-1804), adaptador cristiano de la obra de Rousseau, con *El hombre feliz independiente del mundo, y de la fortuna, o, Arte de vivir contento en qualesquier trabajos de la vida*, (Madrid, 1783); del mismo autor, *Recreación filosófica, o, Diálogo sobre la filosofía racional: para instrucción de personas curiosas que no frequentaron las aulas* (Madrid, 1787).

Al lado de la persistencia de autores ya clásicos como Fénelon, algunas escritoras francesas tienen un éxito significativo, al menos en círculos restringidos, dado el número de ejemplares encontrado, como son la Marquesa de Lambert, Madame Leprince de Beaumont y la condesa de Genlis. La primera, Anne Therese de Marguenat de Courcelles, marquesa de Lambert (1647-1733), cuya obra es accesible desde mediados

de siglo a través de sus *Oevres* (París, 1751 y 1761) en dos volúmenes que recogían importantes reflexiones sobre la vida y la educación de las mujeres. Con todo, su obra más conocida es *Avis d'une mère a son fils et a sa fille, et autres ouvrages* (La Haye, 1748), donde dedicaba una gran parte de las páginas a reflexionar sobre las características y educación de las jóvenes. Mayor cantidad de títulos se conservan de Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), que se dedicó a la educación de niñas y fue además autora de celebrados cuentos infantiles, entre ellos el muy divulgado de «La bella y la bestia». De ella se conservan numerosas obras que tocan la educación en general y más específicamente de la mujer: *Conversaciones familiares de doctrina christiana entre gentes del campo, artesanos, criados, y pobres*, traducido al castellano por el Doctor Don Miguel Ramón, y Linacero (Madrid, 1773); *La devoción ilustrada, o, Conversaciones familiares entre una sabia directora, y algunas personas de distinción sobre el verdadero camino de la virtud,* traducida en castellano el Dr. D. Juan Manuel Girón (Madrid, 1782); *Biblioteca completa de educación o instrucciones para las señoras jóvenes en la edad de entrar ya en la sociedad y poderse casar: Instruye una sabia directoria a sus nobles discípulas en todas las obligaciones pertenecientes al estado del matrimonio y a la educación de sus hijos*, traducido al castellano por Joseph de la Fresa (Madrid, 1779-1780). Pero también se encuentran de su autoría obras literarias o compilaciones de cuentos tradicionales que servían para la educación, así *La nueva Clarisa: historia verdadera. Cartas y conversaciones de Clarisa Derby, y Madama Hariota*, traducido en castellano por Josef de Bernabé y Calvo (Madrid, 1797); además están presentes sus *Obras* traducidas al castellano por D. Plácido Barco López (Madrid, 1787), entre las que se cuenta el *Almacén de señoritas adolescentes o Diálogos de una sabia directora con sus nobles discípulas*, libro incluido también en la Biblioteca Sutro y que fue continuación de su famoso y difundido *Almacén de los niños*, compilación de cuentos infantiles, y que aparece en la Biblioteca Nacional de México en cuatro volúmenes fechados en 1790.

Igualmente conocidos en la época fueron los títulos de la condesa de Genlís, Stéphanie Félicite Ducrest de Saint Aubin (1746-1830), con sus tratados *La religion considérée comme l'unique base du bonheur et de la véritable philosophie: ouvrage fait pour servir a l'éducations des Enfants de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans…* (Orleáns, Paris, 1787); *Adèle et Théodore, ou, lettres sur l'éducation* (Paris, 1782 y Maestricht, 1784) en tres volúmenes; a ello se añaden también traducciones españolas de Bernardo María de Calzada, *Adela y Teodoro, o, Cartas sobre la educación escritas en francés por Madame de Genlis* (Madrid, 1785) y *Los anales de la virtud para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexos*

(Madrid, 1792) en dos volúmenes. Pero al igual que Madame Leprince, recogió historias de lectura para niños, entre las cuales la más conocida es *Las veladas de la quinta, o, Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia a quienes las dedica la autora puedan instruir a sus hijos juntando la doctrina con el recreo* traducida al castellano por Don Fernando de Gilleman (Madrid, 1788 y 1791) en tres volúmenes.

En definitiva, aunque las mujeres no tienen acceso a los estudios y a los libros que producen el cambio de la historia de la humanidad en el siglo XVIII, y se mantienen gran parte de los métodos y las escasas lecturas de los siglos anteriores, la implantación y el desarrollo de las ideas ilustradas supuso también para ellas el comienzo de un cambio pedagógico que se sustanciaría en los siglos sucesivos y cuyo empuje sería ya irreversible.

NOTAS

[1] Véase también: Carmen RUIZ BARRIONUEVO, «La literatura educativa: La retórica, la pedagogía, la literatura para los jóvenes y la mujer en el siglo XVIII» en Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina Coords, *Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España en el siglo XVIII*, volumen 3 de la *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días,* México, Siglo XXI Editores, 2011, pp. 570-597. El libro de José Carlos CHIARAMONTE, *Pensamiento de la Ilustración. Economía y sociedad iberoamericanas en el siglo XVIII*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, contiene textos imprescindibles para el estudio de la época.

[2] Francisco LARROYO, *Historia comparada de la educación en México*, 17 ed., México, Porrúa, 1982, p. 117.

[3] Véase José DEL REY FAJARDO, *La enseñanza de las humanidades en los colegios jesuíticos neogranadinos (1604-1767),* Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005, pp. 39-63.

[4] Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1970, pp. 154-156.

[5] *Ibid*., p. 155.

[6] *Ibid*., p. 151.

[7] A. MARTÍNEZ BOOM, «La educación en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada» en Buenaventura Delgado Criado (Coord.), *Historia de la Educación en España y América*, Madrid, Fundación Santa María, Ediciones SM, 1993, p. 886.

[8] María Pilar FOZ Y FOZ, *Mujer y educación en Colombia. Siglos XVI-XIX*, Santa Fe de Bogotá, Academia Colombiana de la Historia, 1997, pp. 147-166.

[9] H. E. BIAGINI, «La educación en el Río de la Plata» en Buenaventura Delgado Criado (Coord.), *Historia de la Educación en España y América*, *op. cit.,* pp. 900-901; véase también Purificación GATO CASTAÑO, *La educación en el virreinato de La Plata: acción de José Antonio de San Alberto en la Audiencia de Charcas, 1768-1810*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990.

[10] H. E. BIAGINI, «La educación en el Río de la Plata» en Buenaventura Delgado Criado (Coord.), *Historia de la Educación en España y América*, *op. cit.,* p. 903.

[11] Aparte de la difusión de Rousseau en francés, ya que todavía no se había traducido al español, Larroyo cita estas y otras obras pedagógicas que se conocieron en la época (Francisco LARROYO, *Historia comparada de la educación en México*, *op. cit.,* pp. 179-182.

[12] Jefferson R. Spell ha demostrado en «Rousseau's 1750 *Discours* in Spain and Mexico» que, en esta fecha, 1763, se publica en Puebla la *Oración vindicativa del honor de las letras* de Cristóbal Mariano Coriche que comenta con apasionamiento la opinión del ginebrino en su *Discurso* acerca de que la cultura y la ciencia se oponen a la virtud, aspecto que había comentado también Feijoo en la década precedente a poco de su aparición en 1751 (Jefferson Rea SPELL, *Bridging The Gap. Articles on Mexican Literature*, México, Ed. Libros de México, 1971, pp. 71-81). Para la presencia de Rousseau resulta imprescindible revisar su libro, Jefferson Rea SPELL, *Rouseau in the Spanish World Before 1833*, Austin, University of Texas Press, 1938.

[13] María PILAR FOZ Y FOZ, *Mujer y educación en Colombia. Siglos XVI-XIX*, *op. cit.*, p. 37.

[14] Jesús ANDRÉS-LASHERAS, «Ideas pedagógicas en Venezuela a finales de la colonia» en Jesús ANDRÉS-LASHERAS,

Luis Antonio BIGOTT y otros, *Temas de Historia de la Educación en Venezuela. Desde finales del siglo XVIII hasta el presente*, Caracas, Fundación Gran Mariscal de Ayacucho, 1997, p. 47.

15 *Ibid*., p. 34.

16 *Ibid*., p. 49.

17 *Ibid*., p. 38.

18 *Ibid*., pp. 44-45.

19 Antonio ÁLVAREZ DE MORALES, *La ilustración y la reforma de la universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Eds. Pegaso, 3.ª ed., 1985, p. 43.

20 Fernando LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC., 1949, p. 143.

21 Françoise ETIENVRE, «Antigua y nueva retórica en tiempos de Carlos III» en *Actas del congreso internacional de Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, tomo III, 1990, p. 167.

22 Gregorio WEINBERG, «Ilustración y educación superior en Hispanoamérica» en *Revista de Educación*, número extraordinario, 1988, p. 35.

23 Gregorio WEINBERG (1995), *Modelos educativos en la historia de América Latina*, Buenos Aires, UNESCO, CEPAL, AZ Editora, 1995, p. 85.

24 *Ibid*., p. 86.

25 Véase Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, *op. cit.,* pp- 65-67.

26 Ildefonso LEAL, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial 1633-1767*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1979, p. 69-96.

27 *Ibid*., pp. 96-100.

28 *Ibid*., pp. 81-87. Todos estos datos proceden de Ildefonso LEAL.

29 *Ibid*., p. 83.

30 *Ibid*., pp. 85-86.

31 Pilar GONZALBO AIZPURU, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana,* México, El Colegio de México, 1990, p. 41, y pp. 39-41.

32 Margarita Ortega López se refiere a la educación de las que no solía acudir a las escuelas: «Simplemente, no era ese el papel que se le asignaba a la mujer a lo largo del Antiguo Régimen. Su educación, por el contrario, se centraba en una serie de valores que consideraban útiles para la cultura patriarcal dominante –encarnada primero por el padre, luego por el marido, más tarde por el hijo– que como denominador común, significaba una exaltación de los valores internos de la persona (es decir, el desarrollo del amor, de la sensibilidad, de la paciencia, de la espontaneidad, etc.), en contraposición con la cultura oficial» (Margarita ORTEGA LÓPEZ, «La educación de la mujer en la Ilustración española» en Revista de Educación, 1 (1988) número extraordinario, p. 308.

33 Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, *op. cit.,* p. 179.

34 Josefina MURIEL, *Las mujeres de Hispanoamérica. Época colonial*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 107.

35 Véase el libro de María Pilar FOZ Y FOZ, *La revolución pedagógica en Nueva España (1754-1820)*, María Ignacia de Azlor y Echeverz y los colegios de la Enseñanza, Madrid, CSIC, 1981.

36 Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, *op. cit.,* p. 3. Con información procedente de los documentos del conde de Floridablanca presentados a Carlos III con los hechos principales de su Ministerio.

[37] Datos que aporta Josefina MURIEL, *Las mujeres de Hispanoamérica. Época colonial*, *op. cit.*, pp. 161-173.

[38] Dorothy TANCK DE ESTRADA, *La educación ilustrada 1786-1836. Educación primaria en la Ciudad de México*, México, El Colegio de México. 2.ª ed., 1984, pp. 217-220. Véase también de la misma autora, Dorothy TANCK DE ESTRADA, *La ilustración y la educación en la Nueva España*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985.

[39] Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, *op. cit.*, p. 151.

[40] Josefina MURIEL, *Las mujeres de Hispanoamérica. Época colonial*, *op. cit.*, p. 113.

[41] Es traducción de la obra del matemático y moralista Joseph A. SIGAUD DE LA FOND (1730-1810), *L'Ecole du bonheur ou tableau de vertus sociales dans lequel le précepte mis à côté de l'exemple, présente la route la plus sûre pour parvenir à la félicité* (Paris, 1782).

[42] Elisa LUQUE ALCAIDE, *La educación en la Nueva España en el siglo XVIII*, *op. cit.*, p. 12.

[43] De 1792 data una de las primeras y más reconocidas obras que establecen las bases del feminismo, *Vindicación de los Derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft (1759-1797), donde defendió que las mujeres no son inferiores al hombre, sino que no reciben la misma educación.

Aurora Cáceres (Evangelina), entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista*

La personalidad de la escritora Zoila Aurora Cáceres (Lima, 1872-Madrid, 1958), que usó con frecuencia el pseudónimo de Evangelina, empieza a ser recuperada en los últimos años. Algunos estudiosos han llamado la atención en su país, muy especialmente con la inclusión de sus cartas a Miguel de Unamuno en un volumen colectivo dedicado a la correspondencia del escritor español con una serie de autores peruanos[1], y más recientemente la reedición de su novela *La rosa muerta* llevada a cabo por Thomas Ward[2]. Sin embargo son muchos los datos que nos quedan por completar en su biografía y en su obra que, además, han sido leídas en exceso en función de los hombres con los que convivió, en un primer momento, su padre, el general Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), héroe en la época de la ocupación chilena[3], que sería presidente de la república en dos periodos (1886-1890 y 1894-1895) y posteriormente ministro plenipotenciario del Perú en Europa; y luego el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), tras su matrimonio en 1906, cuya relación y posterior rompimiento aparecen reflejados en su libro *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929)[4]. Pero Aurora Cáceres tuvo una personalidad por sí misma, tal vez tachada y negada por la cultura masculina dominante en la época y por su propio condicionamiento educativo. Muy aferrada a la religión, fue al mismo tiempo una mujer privilegiada entre las de su clase y, si bien su producción es víctima de la subsidiaridad en el campo literario, poseyó una excelente formación adquirida en su país y fuera de él pues hasta llegó a ser alumna de la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad de la Sorbona (1902-1906), centro en el que se graduó. Posteriormente desplegó su labor en la actividad pública con la fundación en Lima de varias sociedades relacionadas con la asistencia a las mujeres, el *Centro Social de Señoras* en 1905, *Evolución Femenina* en 1911, *Feminismo peruano* en 1924, con el propósito de trabajar en favor

* «Aurora Cáceres (Evangelina), entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista» apareció inicialmente en *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, (número especial «Perú Contemporáneo: nuevo trabajo crítico»), 67-68, 2008, pp. 27-44.

de los derechos de las mujeres para las que pidió el derecho al voto, y, en los años de la Segunda Guerra mundial la organización antifascista *Acción femenina*, a la par que fue conferenciante de temas sociales y culturales. Estas iniciativas evidencian unas inquietudes que consolidó con la fundación en París y Madrid de la *Unión Literaria de los Países Latinos* (1909) con proyección en los países hispanoamericanos, y luego en Lima la *Asociación Nacional de Escritores y Artistas* (1938), para ser representante del Perú en la *Comisión Interamericana de Mujeres* (1940-1945) con sede en Washington. Por la simple enumeración de estas sociedades nos damos cuenta de que la autora era una activista de uno de los tipos del feminismo que entonces arraigaba con fuerza en Europa y que su obra tiene mucho que ver con esta temática e inquietudes.

Aurora Cáceres conoció y mantuvo correspondencia con escritores y poetas del fin de siglo de España y América. Además de las cartas y libros que de ella se conservan en la Casa Museo Miguel de Unamuno de la Universidad de Salamanca, contamos con una correspondencia con Rubén Darío, escasa, pero significativa para valorar cómo se desenvolvía en el medio literario. Entre Aurora Cáceres y Darío se cruzaron, además del prólogo que el poeta nicaragüense le escribió a su libro *Oasis de arte* en 1912[5], cinco misivas, casi todas breves: dos tarjetas, dos notas y una carta, al parecer escritas cuatro de ellas en París, y la quinta y última en Berlín, donde acompañaba a su padre, el general Cáceres, porque, aunque carecen de fecha, corresponden a la época en que Darío aceptó dirigir la revista *Mundial Magazine* en 1911, que le proponen los empresarios uruguayos hermanos Guido, junto con otra revista dedicada a la mujer, *Elegancias*[6]. Me parece poco pertinente el juicio descuidado de Luis Alberto Sánchez al prologar el libro de Willy Pinto Gamboa, *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*, cuando expresa:

> Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) aparece en esta colección con varias cartas, pero todas ellas banales. Se refiere a encuentros con Rubén y a datos sobre su propia vida en París y en Berlín. El compilador ha hecho bien en agregar al texto la crónica de Rubén sobre el matrimonio de Zoila Aurora con Enrique Gómez Carrillo, a quien Darío amaba y temía por su estilo de vida tempestuoso y sus expresiones generalmente lapidarias y adversas a él[7].

Palabras que son consecuencia de una lectura muy superficial, no sólo de la propia correspondencia sino del desconocimiento total de la autora, emitidas además con la distancia del tiempo y sin profundizar en la biografía ni en el entorno que la condicionó, no sólo por su carácter de mujer en un medio aristocrático sino por su deseo de tomar parte en la vida literaria en paridad de condiciones a los hombres. Pero en todo caso, no es posible hacer juicios apresurados, ya que nunca será

fácil saber el número de cartas que cruzaron y la importancia real de su relación, sólo se puede constatar que la correspondencia de Aurora Cáceres se inserta en esta empresa parisina de Darío, pues la primera y breve misiva hace referencia a las revistas, para las cuales la autora peruana podía resultar propagandista y colaboradora de importancia, por la facilidad con que se movía en los círculos aristocráticos de la sociedad francesa y europea al dominar también los idiomas francés y alemán. De ello estaba persuadido Darío con toda seguridad. Dada la ausencia de fechas, puede hacerse tan sólo una cronología aproximada por su contenido y así parece que la primera tarjeta fechada el 1 de abril debe corresponder al año 1911 pues le comunica a Darío que se quedará algunos días más en París y que espera «tener el gusto de verle y de poder hablarle respecto a las revistas que Usted dirige»[8]. El tono resulta siempre respetuoso y admirativo y la despedida se inserta con un «Reciba Usted el más atento y afectuoso saludo de su sincera amiga. Aurora Cáceres». La siguiente tarjeta es una nota que da a entender que Evangelina ha emprendido alguna actividad a favor de la difusión de las revistas de Darío, tan necesitado de solvencia económica que, como es sabido, los empresarios Guido le obligaron a realizar de abril a noviembre de 1912 una gira propagandística de sus revistas por varias ciudades de Europa y de América. Por eso de modo apresurado Aurora Cáceres le hace saber dos direcciones de dos damas de la capital francesa[9] cuya causa había ganado para suscribir las revistas del nicaragüense. El tercer documento es una nota en la que brevemente le comenta:

> Muy distinguido amigo: Por Bonafoux he sabido que deseaba V. hablar conmigo a propósito de la *Elegancia* (sic) lo que me procurará el placer de verle. Tenga la bondad de decirme lo más pronto que sea posible cuándo le encontraré en su casa, para ir a hablar con V. Yo permaneceré muy pocos días en París, pues vamos a Berlín donde papá ha sido nombrado ministro. Le envía un afectuoso saludo su amiga, Aurora Cáceres.

Parece curioso que sea precisamente el escritor español Luis Bonafoux (1855-1918)[10] el intermediario entre ambos, sin embargo sabemos que tuvo una buena relación con ella y que llegó a prologarle el primero de sus libros, *Mujeres de ayer y de hoy*, en 1909[11], al que más adelante nos referiremos. La cuarta carta que conservamos parece ofrecer un nuevo matiz en la relación con Darío pues de un «estimado amigo» pasa a trazar, como también la quinta carta, un «Muy estimado y admirado amigo» y un «Muy estimado y admirado poeta» respectivamente, y no sólo eso, sino que en esa cuarta carta se permite una iniciativa al proponerle una cita para tomar el té en su casa antes de volver a Alemania, pues «Se encuentra de paso en esta un joven escritor peruano de gran talento

y de fortuna en el que todos los peruanos vemos un gran elemento de utilidad para la patria. Yo desearía presentarle a Vd. a este amigo quien admira a Vd. tanto como yo». Es decir que Aurora Cáceres también tomaba las riendas sociales a la hora de presentar al poeta a otros escritores. No sabemos qué escritor era y si Darío accedió a la visita. En la última carta, la más extensa y ya desde Berlín, se confirma el interés de Aurora Cáceres en la colaboración en *Mundial* («Sólo hoy me es posible enviar a Vd. una correspondencia, para *Mundial*, conforme le ofrecí en París. Ojalá sea de su agrado!»). Es esta la carta más expresiva, pues llega a hacer alguna observación personal que se aparta de las notas de colaboración empresarial de las precedentes, «Desde que llegué a Berlín he estado sin trabajar, esta ciudad me entristece de tal modo que siento el espíritu como muerto», le dice, dándole cuenta de su estado de ánimo; o indicaciones sobre su itinerario que incluye el viaje a Múnich para visitar a las Infantas Isabel y Paz y luego los desplazamientos a Montecarlo y París. Y lo que debía importarle más, sus publicaciones: se queja de no haber recibido ninguna de sus revistas, ni *Mundial*, ni *Elegancias*, y no saber si ha aparecido el retrato que le remitió, así como, más importante, si Darío ha realizado el prólogo a su libro *Oasis de arte*:

> hace algunas semanas me escribieron de la casa Garnier que sólo esperaban el prólogo de Vd. para que apareciese mi libro *Oasis de Arte*. Sus múltiples ocupaciones le han dejado un momento para dedicarme unas líneas? Qué dicha si así fuere!

Como Darío era un nombre de importancia en la vida literaria, Aurora Cáceres, en su deseo de hacerse un lugar en ella, había encontrado la oportunidad de pedirle un prólogo. Es más que evidente que el poeta sintió en esos momentos el peso de la obligación acerca de una escritora que se había comprometido a ayudarle en la difusión de sus revistas, y esto lo forzó a escribir el prólogo en un momento en que la actividad de la autora peruana estaba en su mayor desenvolvimiento. Justamente en ese año 1912, Aurora Cáceres realiza su primer viaje a España, país en el que colaboraba en *ABC* y *Blanco y Negro* con su seudónimo de «Evangelina», por lo que fue invitada a diversas reuniones sociales en Madrid, y a impartir una conferencia en el Ateneo sobre el tema de «España en la poesía del Perú»[12]. Esta actividad continuaría en los años sucesivos porque publicaría en la capital madrileña dos de sus libros *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* y *La princesa Suma Tica* (1929)[13], así como colaboraría al año siguiente en la *Revista de las Españas* con un artículo titulado «El arte pictórico en el Perú»[14].

Estos éxitos también debieron estimularla para continuar su actividad literaria, pero en lo que se refiere a *Oasis de arte*, el libro prologado

por Darío, aparece hacia 1912, reuniendo crónicas de viajes por Europa, Suiza, Italia, Francia, Bélgica y Alemania, y adjuntando también la conferencia que impartió en la Sorbona acerca del Perú, que es quizá la parte mejor del libro. Rubén Darío, por tanto, no tuvo más remedio que escribir el prólogo solicitado para su libro de crónicas. El nicaragüense tenía una idea negativa de las mujeres escritoras, cosa que se evidencia en el mismo texto en unas líneas que tampoco nublan su desaforado machismo: «Confieso ante todo que no soy partidario de las plumíferas; que Safo y Corina me son muy poco gratas», para continuar:

> Una Teresa de Jesús, o una George Sand, me parecen casos de teratología moral. Ahora, una literatura discreta, un escribir como se borda, o se cuida una flor; una manifestación de impresiones y sensaciones, sin dogmatismos ni pedanterías, confieso que suele ser en ocasiones no solamente excusable sino encantador[15].

Y sigue en plan jocoso al afirmar que no le gustan las mujeres de letras porque «con ciertas excepciones, han sido y son feas [aunque] Evangelina no se encuentra en este caso, pues ha sido y es gala de los salones, tanto por su espíritu como por su beldad, gracia y elegancia. Baste con decir que es una compatriota de santa Rosa de Lima»[16]. Humor, ironía, que rozan la falta de respeto so capa del elogio, aunque es posible que ni la propia autora lo considerase vejatorio, al ser ese tono el característico que empleaban los escritores para con unas publicaciones que consideraban pueriles, aniñadas e inconsistentes. Que el compromiso era ineludible para Rubén Darío lo prueba incluso que la mayor parte del prólogo del poeta sea una enumeración fatigosa de los lugares por los que se detiene Aurora Cáceres en su libro y que tiene por fin cubrir el espacio sin nada decir, para ocupar el resto de sus páginas con la transcripción de un largo párrafo de la autora con el mismo fin de escribir lo menos posible y cubrir el expediente. Como valoración total de su trabajo sólo quedan para Darío «ocurrencias candorosas» y algunas descripciones estéticas que al final se reducen a un solo párrafo, el único que destaca y que se refiere a su país natal.

También el propio Rubén Darío había reflejado por escrito en junio de 1906, la boda de Aurora Cáceres con Enrique Gómez Carrillo, gracias al cual, es muy posible, ella conociera personalmente al escritor nicaragüense. El artículo, en plan jocoso y desenfadado, como escrito para una revista de sociedad, «Carrillo, casado», se centra en el escritor guatemalteco, manifestando la perplejidad que tal situación le producía, a la vez que se erigía en su guía espiritual y cultural:

> Vengo del matrimonio de Gómez Carrillo. Gómez Carrillo casado! Vida bien llenada con lo que falta. Y veo al joven que conocí en

> Guatemala hace ya muchos años. Era yo director de un diario político que consagraba su mayor parte a la literatura. Tenía como colaboradores a los principales jóvenes que entonces sabían halagar a las musas en aquella tierra amable. […] Me complazco en haber hecho cambiar de rumbo aquel talento primaveral y en haberle señalado el camino de esta Galia que debía adoptarle por hijo espiritual[17].

Aunque no deja de ironizar sobre su trayectoria personal: «Ha tenido, entre tanto, muchas aventuras, muchas originalidades…»; sobre su fama: «Se ha hecho famoso, ha escrito muchos libros y una cantidad fabulosa de artículos en la prensa española y americana»; y sobre sus veleidades y ataques al propio Darío: «Ha representado la comedia del amor, la del odio, la del duelo, la de la bohemia, la de la diplomacia; ha escrito la célebre frase: «Cuando Rubén Darío tenía talento…». La descripción de la novia nos interesa por su inconsistencia, pues desde luego no es más que un trazo estético al que se añade un valor irónico: «La novia es de hermosos ojos, graciosa, voluptuosa. Es también literata». Y tras referirse a «el discursito» del alcalde con todos los tópicos del caso y alusiones al famoso padre de la contrayente termina el artículo como una crónica de sociedad en la que puede haber algún trazo premonitorio:

> Ya Carrillo está casado. Ya partimos los concurrentes al Hotel Royal, donde almorzamos y nos regocijamos. Las frases son frescas y sabrosas. Hay una dama linda y enlutada. Ríe una niña que es como un querubín. El champaña acapara sol en las copas. Luego todos nos despedimos. El General siempre nervioso, se retuerce el bigote; se va a Roma. Carrillo con su novia se va probar la miel de la luna. Y todo esto está perfectamente.

No distaba mucho la opinión de Unamuno, a quien Aurora Cáceres se atrevió a escribir al descubrir la correspondencia con su esposo Gómez Carrillo[18], y a través de cuyas misivas podemos observar la verdadera actividad de la escritora peruana, preocupada no sólo por las reivindicaciones feministas y su propia obra, sino por las relaciones culturales entre los pueblos[19]. Una opinión de Unamuno acerca de *Oasis de arte*, que tal vez proceda de una carta personal y que fue colocada en su libro *La ciudad del Sol* de 1927 nos puede aclarar su postura al respecto:

> Tanto como en general me fastidian las escritoras, gusto de las mujeres que escriben como Ud., amiga mía. El desarrollar la distinción sería larga cosa; Madame Sevigné era una mujer que escribía; Madame Staël, una escritora y pocas cosas gusto más que sus breves y repetidos relatos de viaje y es lo que mejor cuadra a una mujer, la impresión rápida del detalle, el sentido de lo real[20].

Juicio que podemos incluir también dentro de esa concesiva cortesía en la que caen las opiniones masculinas acerca de las escritoras, y hasta incluso puede interpretarse el párrafo final como irónico, dentro de la seriedad característica del vasco, cuando alude al prólogo de Rubén Darío: «tiene razón Rubén: el párrafo que le reproduce es lo mejor del libro… Gracias por su presente, nos ha hecho pasar unos buenos ratos hasta cuando ha excitado mis viejas antifobias». Como vemos, Unamuno se solidariza con Rubén y, aunque más cuidadoso, las opiniones son coincidentes ante una personalidad que se contempla como feminista, aunque sea aburguesada, y una obra que, bien es cierto, nunca alcanzó el nivel estético de los varones de su época, pero cuya labor siempre fue dirigida con esfuerzo y tenacidad.

Zoila Aurora Cáceres es autora de relatos y crónicas que va publicando a partir del primer volumen *Mujeres de ayer y hoy* (1909), y que tienen por título, *La rosa muerta y Las perlas de Rosa* (1914)[21] y *La princesa Suma Tica* (1929), todos son relatos de distinta extensión que pueden integrarse en las líneas de narrativa modernista e indigenista, así como *Oasis de arte* (1912) y *La ciudad del Sol* (1927), en los cuales recogió crónicas de viaje y sus impresiones sobre Cuzco. Pero es significativo que se inicie en la vida literaria con *Mujeres de ayer y de hoy*, un libro cuya estrategia es nítida desde su comienzo, no en vano estaba dedicado a la condesa de Pardo Bazán[22], un ejemplo de escritora admitida y admirada en los círculos españoles y en la que sin duda buscaba un apoyo y un estímulo para su gran pasión literaria. Una vez divorciada de Enrique Gómez Carrillo hacia agosto de 1907, Cáceres retorna con más pasión a la literatura y es cuando emprende el proyecto de escritura de este primer libro. En él se advierte que tenía recientes sus estudios en la Universidad, y que, planeándolo con un carácter dual, sin duda deliberado, le permitía explorar en los dos ámbitos que le interesaban, por un lado, el de sus conocimientos históricos y por otro, el de sus experiencias directas como periodista y reportera. Se trataba de realizar una obra de base y fundamento para poner de relieve la importancia de las mujeres en la historia desde la perspectiva de algunas de las corrientes feministas de finales del XIX y comienzos del siglo XX que bien conocía, y ello condiciona la distribución de la materia y la bimembración del título, que no responde en realidad al contenido, pues no son «mujeres de ayer y de hoy», es decir, no son simples semblanzas con mucho costumbrismo, sino que es algo mucho más ambicioso, se trata de poner de relieve la labor de las mujeres a través de la historia antigua, y por otro lado presentar su actividad en la época contemporánea en defensa de sus derechos, tanto sociales como jurídicos. Y en cada uno de los apartados, y de diferente manera, pero muy especialmente en el segundo, se

nos aparece la escritora peruana de cuerpo entero con su bagaje cultural, sus juicios y opiniones proyectadas hacia el futuro.

Claro que un libro así –del que el autor del prólogo, el escritor español Luis Bonafoux, comenta: «Con titularlo *Feminismo* hubiera bastado, porque eso es el libro: del Feminismo en Europa y América»[23]–, no debía ser una muy honrosa carta de presentación en la sociedad aristocrática, religiosa y conservadora en la que se movía Aurora Cáceres. Ello se evidencia en el mismo comentario paternalista y devaluador del prologuista que nos pone en claro qué opinión se tenía del feminismo en aquella época en los círculos hispanos: Son «semblanzas típicas, interesantes y bonitas; libro de historias femeninas, de anécdotas falderas, seleccionadas con tacto de artista y presentadas con discreción de dama» (IX). Es decir, que el libro podía obtener, a pesar de su peculiaridad femenina, la aprobación de esa sociedad de lectores conservadores gracias a esa aparente frivolidad constructiva que el prologuista descubre en su lectura. Es evidente que tal situación, prevista de antemano, debió de provocar una autocensura en la escritora peruana, con lo que no deseó titular a su libro de forma más expresiva, sino que acogió una expresión que a todos recordaba las inofensivas estampas del costumbrismo decimonónico: *Mujeres de ayer y de hoy*. Es posible que también ese temor condicione el contenido del libro y su estructuración, pues da la impresión de que no acierta a numerar los apartados en capítulos, evidenciando una torpe aglutinación de artículos dispares y de epígrafes con cierto desorden. Este fallo es corregido en parte en el índice, de posible autoría del editor, al incluir una numeración en capítulos y una somera indicación del contenido que al final no da idea de todos los temas tratados. Además, la pretendida división binaria queda oculta al lector en este índice y sólo es perceptible con la lectura atenta de la obra.

La primera parte se inicia con una introducción para luego desarrollar lo que podemos llamar las «Mujeres de ayer», a través de una serie de artículos, «Egipto, Asiria Persia», «El oriente», «Grecia», «Roma», «Emperatrices romanas», «Esparta, Cartago, Arabia», y «El Renacimiento». Esta es la parte que podemos llamar teórico-histórica, que infunde un basamento a todo lo que va a venir después, pues la autora recurre a todos los datos históricos a su alcance con el fin de demostrar la valía de las mujeres en todos los tiempos históricos que enumera, salvando expresamente la Edad Media, que considera una época retrógrada. La tesis implícita en esta parte combina ideas aparentemente contradictorias, pues por un lado proceden del mundo conservador y católico, al que al autora pertenecía, (la mujer es descrita como la encarnación de la belleza y la ternura emanadas de Dios[24]), pero al mismo tiempo se suceden las apoyaturas históricas que apuntalan sus conocimientos, como cuando expresa su

punto de partida por el concepto de la historia como ejemplo moral (9), idea muy antigua que le sirve para demostrar que, en la humanidad culta, la fortaleza de la mujer ha sido una «fuerza desarrollo de las naciones» (3), salvo en los tiempos presentes en que también es fuerza productora. Esta idea tan sóo esbozada en la introducción se clarificará más adelante cuando ya pasado un tercio de su libro exprese:

> Al principiar el siglo xx se encuentra el feminismo en plena actividad, ya que la mujer no se conforma con aspirar a cultivar su inteligencia de la misma manera que el hombre, y pretende que la palabra compañera, a la que tan grande importancia en la vida social le ha dado Jesucristo, se convierta en un hecho positivo ante la ley y que ésta le otorgue iguales derechos que al hombre (110).

Algunos de los estudios históricos que Aurora Cáceres consultó en francés aparecen citados como fuentes de las ideas que desarrolla en la parte introductoria, así la expresiva referencia a Cleyre Yvelin y su historia del feminismo en la antigüedad[25]; la cita de Paul Gide (1832-1880), autor de un importante estudio sobre la condición privada de la mujer en el Derecho antiguo y moderno[26] que luego volverá a usar como referencia en varias ocasiones a lo largo de esta primera parte; la expresiva cita de la feminista Madame Avril de Sainte-Croix (1855-1939) en defensa del papel de las mujeres en las sociedades de todos los tiempos (7) cuyas ideas debió de leer en un título como *Le féminisme* (1907) y en el informe presentado al Congreso Internacional acerca de los derechos de las mujeres en 1900[27]. En cambio rechaza expresamente las teorías de Johan Bachofen (1815-1887) que enfocan la vida de los seres humanos desde el punto de vista fisiológico (2) y que debió de revisar en francés e incluso en su versión original, en alemán, pues la peruana dominaba este idioma[28]. Todos estos estudiosos son incorporados con bastante rigor a su trabajo usando las citas pertinentes al analizar desde la perspectiva de la mujer las civilizaciones antiguas. Además en su exposición recurre a la selección de las anécdotas más expresivas, y a los ejemplos femeninos más notables, aunque no prescinde del contexto y valora esas acciones en relación con las de los hombres, pues Aurora Cáceres pensaba, y lo expresa muy a menudo, que hombres y mujeres deben realizar sus vidas en unión y que la realización de las mujeres no se llevará a cabo sin el aliento de los hombres. Así al referirse a la mujer en Grecia dirá: «Si la mujer griega se ilustra y llega a ser cortesana, filósofa y poetisa, es por su afán seductor, y alentada por la magnanimidad de hombres de genio» (51). Ni que decir tiene que se advierte que esta idea muchas veces lesiona su proyecto de ideal progresista.

En la exposición de las historias de las civilizaciones antiguas del Oriente se aprecia una especial polaridad, pues, mientras sus comentarios

de la Biblia (27) son amplios –evidenciando un buen manejo de los textos sagrados– resultan en exceso prudentes, y en contraste, considera en general a la civilización oriental refractaria a la sensibilidad europea por la devaluación de la personalidad de la mujer que supone la poligamia. Cáceres se documentará con las referencias a algunos estudios de diferente corte para enfatizar la importancia de las reinas en las civilizaciones egipcia y persa, es el caso de la historia de las naciones de Jorge Rawlinson[29] (11) y la historia de la mujer de Louis-Auguste Martin con su trabajo acerca de la condición política, civil, moral y religiosa de la mujer a través de la historia[30]. Claro está que la época clásica de Grecia y Roma es la que le parece más significativa y le dedica un mayor espacio, pues si la primera «abre el paraíso de la cultura» (36) al resaltar cómo la mujer, aún en el caso de la cortesana artista, intentaba igualar la labor del hombre (36), tanto en la vida social como en la intelectual, en Roma constata con placer que la ley inviste a la mujer de autoridad, por lo que pasa a documentar bastante pormenorizadamente estos aspectos basándose en la lectura de historiadores antiguos como Tito Livio, y sobre todo, tal y como sucede en el caso de Grecia, en los trabajos de Paul Gide (43, 56). Sin embargo, es evidente que sus opiniones y su visión de la mujer están condicionados por cierto romanticismo idealizado como puede explicitar alguna de sus fuentes[31]. Pero con todo, es apasionante el apartado dedicado a las emperatrices romanas en el que recoge las bondades y perversidades de sus existencias[32], y ante cuyas monstruosas veleidades dentro de su ideario feminista no puede por menos de justificar: «Además, debemos tener presente que la historia ha sido escrita por hombres, y que es sentimiento muy humano achacar los delitos al más débil» (97). Es decir, la autora aparece escindida en sus opiniones entre una admiración al genio masculino y la conciencia de que de la debilidad de la mujer de la que a pesar de todo emerge su fortaleza y su capacidad.

El último artículo que recoge esta primera parte histórica es el dedicado al Renacimiento. Es sin duda el apartado que agrupa más referencias culturales, y no sólo de lecturas sino de pintores y artistas. Cáceres recuerda sus visitas a museos de Francia e Italia y describe determinados cuadros de figuras femeninas como el de Beatriz de Este, atribuido a Leonardo, en la Galería Ambrosini de Milán o el de Isabel de Este en la colección Goldshmidt de París (119)[33]. A la vez el apasionamiento artístico se combina con referencias varias[34] y, junto con autores de la época como Maquiavelo o Castiglione (118), cita entre otros varios estudiosos, a Emmanuele Rodocanachi (1859-1934) para ilustrar acerca de las mujeres de la época como Lucrecia Borgia (127) (Rodocanachi, 1907)[35], y desde luego al gran estudioso del renacimiento Jacobo Burckhardt, (116), autor del renombrado estudio *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860).

Pero si en esta parte que acabamos de comentar se vinculan los conocimientos históricos y los anecdóticos en aras de la defensa del valor de la presencia de la mujer en la civilización de todos los tiempos, en la segunda parte el planteamiento entrará dentro de otras pautas, Aurora Cáceres toma las riendas de sus fuentes y ejerce una actitud más activa, de hecho se convierte en periodista y comienza a evaluar de forma directa la situación de la mujer y sus derechos en las naciones contemporáneas de Europa y América que conoce bien. A su vez la estructuración de esta parte del libro resulta un tanto sorprendente y sólo tiene explicación en los propios intereses de la escritora peruana, pues da la impresión que no quiere prescindir de cosas que le son muy queridas, como la consideración de la valía de las mujeres en Perú, y también la gran admiración que sentía por las escritoras y artistas francesas. Así se plantea un curioso recorrido que empieza por el feminismo alemán, sigue por una serie de consideraciones acerca de dos países latinoamericanos como Argentina y Perú, para dedicar las páginas siguientes por extenso al movimiento feminista francés, a las escritoras y las artistas, con una interrupción notable, la del capítulo que dedica a «Las sufragistas de Londres».

No es sorprendente que empiece por Alemania («Intelectuales de Alemania»), pues su dominio de la lengua facilitaba las cosas, pero es que en este artículo la escritora se presenta con su propia y decidida intención: «Aprovechando nuestra estancia en Berlín, hemos procurado estudiar la labor intelectual y social de la mujer en la capital alemana» (139) y:

> Creyendo la forma del *reportaje* la más apropiada para manifestar la manera de pensar de las reputadas escritoras a las cuales nos hemos dirigido, hemos solicitado algunas *interviews*, por medio de las cuales hemos podido apreciar la opinión de las mujeres notables residentes en la capital del Imperio. / Nuestro cuestionario, de palpitante actualidad y que admite discusión, es el siguiente. El movimiento feminista, la educación de la mujer, su profesión, el movimiento social, el papel que corresponde a la mujer en el movimiento social, la acción femenina en el periodismo y el lugar que ocupa la mujer en Alemania (139).

Lo cierto es que Aurora Cáceres consigue una excelente información directa y viva de una serie de mujeres que en Alemania ejercían y luchaban por los derechos de sus coetáneas, y lo hace con detalles que las valoran y sitúan en ese importante contexto, a la vez que muestra su entusiasmo por sus trayectorias y empeños. Así expone una sucinta biografía de Lina Morgenstern (1830-1909), la decana del movimiento social femenino en Berlín (140-141) que fundó los Kindergarten en 1859, las cocinas populares en 1866 y una academia para jóvenes dos años después. Y luego de Helene Lange (1848-1930):

> Elena Lange, es la directora de la principal revista feminista *Die Frau* (La Mujer) la cual contiene magníficos discursos literarios y científicos, además, sus conferencias públicas son notables, llamando la atención entre sus discursos «*Die Abische Bedeutung der frauenfrage*» (La cultura moral de la mujer), «*Die frauenbevegung un Bervustein unserer zeit*» (El movimiento feminista ante la conciencia del siglo) y otros muchos, que demuestran la elevación moral de sus conceptos, al tratar la cuestión feminista (143).

Y le siguen Minna Cauer con su revista, que «representa al paladín más intrépido de la causa de la mujer» (146), y muchas otras de diferentes tendencias, como Lily Braun que es la principal representante del feminismo en el socialismo, de la que destaca su libro, *El problema feminista* (146); Alice Salomón (148); María Raschke, doctora en derecho, y a la que identifica con el trabajo de «la mujer en el nuevo código civil» (149-152). El entusiasmo rige la presentación de cada figura que, además, se encuentra incentivado por el cuestionario que les envió y con cuyas respuestas ha realizado el reportaje[36]. Esas respuestas, que en muchos casos copia de manera textual, evidencian disparidades que no se le ocultan a la autora, pero valora con satisfacción el hecho de que todas defiendan la mejor educación para la mujer (la consecución de su libre acceso a la educación secundaria era algo todavía pendiente en muchos países), y desde luego la necesidad de seguir una carrera profesional para lograr su independencia. Y en concordancia con la propia opinión de la peruana, todas ellas manifiestan la necesidad de que la mujer tenga el mismo papel que el hombre en la sociedad y que se inserten en el periodismo como manera de presentar con imparcialidad los problemas que afectan a su sexo. Claro que Evangelina percibe la distancia que existe en torno a los objetivos últimos de las corrientes feministas en Alemania, pues mientras unas piensan en la simple acción social, otras creen en el socialismo, lo que las distancia desde la misma raíz.

Respecto al apartado que se dedica a la América Latina es evidente que de una manera intencional introduce dos perspectivas, la de Argentina y la del Perú. La primera, porque para Cáceres el país rioplatense es un ejemplo de cómo la mujer argentina ha logrado hacerse visible en la sociedad, tanto en las sociedades de Beneficencia fundadas en el siglo XIX, como en la escritura y en el periodismo –el caso de Juana Manuela Gorriti[37] le resulta especialmente significativo, así como la actuación del importante Consejo Nacional de Mujeres: «Esta es la única sociedad feminista que existe en Sur América, con carácter representativo e internacional» (183), nos dice. Claro que, visto desde otra perspectiva, la crítica ha enfatizado que «dedicarse a la beneficencia, a la educación, o participar en alguno de los escasos movimientos feministas, fueron las

únicas posibilidades de participación social abiertas a la mujer argentina entre 1860 y 1926», procedimientos con los que se inculcaba un orden moral contrario a cualquier conflicto de clase. Y ello traería como consecuencia que «La sociedad argentina del siglo xx estaría marcada por estas formas subordinadas de expresión y de ocupación de espacios secundarios por parte de las mujeres»[38]. Nada tiene que ver, entonces, la actividad argentina con el feminismo alemán, y menos con las mujeres peruanas que Aurora Cáceres trata con alguna extensión, intentando rescatar lo más valioso de su país en este aspecto. Tal vez por eso era necesaria la transición que representaban las mujeres argentinas, porque advierte que la mujer peruana está dedicada exclusivamente al hogar, aunque no deja de enumerar cuantos nombres en las décadas pasadas y actuales han contribuido al progreso de su sexo, Clorinda Matto[39] (190-1), Mercedes Cabello de Carbonera[40] y otras (192-3), pero al final tiene que conceder: «La obra social femenina aún es deficiente, la mayor parte de las sociedades las forman congregaciones religiosas» (202). Es entonces cuando ella se refleja aún más en el espejo del libro e incluye un importante documento: el programa del Centro Social de Señoras que la autora fundó en Lima en 1905 (203 y ss). El texto es un testimonio interesante a través del cual conocemos mejor las inquietudes y el pensamiento de Aurora Cáceres, observamos su feminismo conservador, que quiere realizar una labor productiva y quizá no puede, porque cuando se propone fundar un Liceo para mujeres, abunda en no aportarles conocimientos tan vastos como a los hombres, sino una instrucción media con algunas carreras seleccionadas (206), dando gran importancia a los trabajos manuales (salvo la costura), la música, la gimnasia, el canto, la fiesta del árbol, y sobre todo idiomas: inglés, francés y alemán. Su conclusión es también clarificadora: «Los trabajos del Centro Social de Señoras representan la mejor expresión de la caridad cristiana, y llenan un vacío, puesto que divulgan la educación moderna» (211). Eso era lo que la condicionaba, los valores cristianos y la beneficencia impartida por las damas aristocráticas le parecían todavía a Evangelina el medio fundamental para hacer avanzar los derechos de las mujeres. La inclusión del texto in extenso lo prueba.

Pero no hay que dudar de que su modelo de representación y de valores femeninos para el mundo actual sigue siendo Francia donde la labor literaria de las mujeres «iguala a la del hombre» (215). A esta nación le va a dedicar más de un tercio de su libro y van a ser además las mujeres francesas las que por primera vez en la organización de su tratado tengan un apartado propio con su nombre al frente, un capítulo casi siempre corto, pero expresivo de sus personalidades, es el caso de Jeanne Catulle Mendès (218), la esposa del escritor del mismo apellido

y cuya actividad de «Les samedis de Madame» se expone en apasionadas imágenes líricas. Es perceptible en este apartado que Aurora Cáceres quiere glosar en las evocaciones de las escritoras francesas un procedimiento similar a las famosas semblanzas de Rubén Darío, que sin duda habría leído con pasión, sobre todo las incluidas en *Los raros* (1996), que fueron las más conocidas y aplaudidas por los lectores de la época.

Pero ahora, en cambio, se proponía realizar retratos líricos e impresionistas de mujeres escritoras, por una parte, y por otra, trazar el cuadro entusiasta de la cultura mundana a la que tenían acceso en el París de su época. Es imposible analizar todos los juicios y los datos interesantes que aporta la autora de esa aristocracia finisecular de las escritoras de Francia: Lucie Faure Goyau, que enfatiza la postura del cristianismo social; Juliette Adam; Juliette Lambert; Mme Avril de Sainte-Croix, «una de las feministas que hoy goza de mayor estimación en Francia» (242), autora de un libro que historia el feminismo en Francia; la condesa de Noailles, de la que justifica su prosa y su verso; María Henri de Regnier, que escribe novelas de gran aceptación, con el pseudónimo masculino de Gerard d' Houville (260), y tantas otras. Por otro lado bastantes páginas se dedican a la cultura visible y vistosa de los salones y teatros que tanto la complacían, lo que aparece expreso en los artículos dedicados a la duquesa de Rohan y sus tés poéticos, («Sus tés poéticos constituyen una de las fiestas de la aristocracia parisién más selecta», 230), o «Sarah Bernardt en su camarín», que describe la transformación de la famosa actriz en el momento de salir a escena (281) o «Hanako en París», sobre el teatro japonés en París (284). Un nivel distinto lo ocupan los ensayos finales, por algo los más camuflados en el índice, ya que pretendían presentar una postura más activa en la lucha por los derechos de las mujeres en Francia, así «El congreso feminista de París», un artículo de experiencia personal de reportera, pues le encargan la representación de la Asociación de la Prensa en el Congreso Nacional Feminista, que se reúne en la calle Danton. O también «Nuevas leyes», que enfatiza el logro conseguido por la mujer francesa al autorizarle a disfrutar del salario que gana y a poder declarar en el juzgado sin tutoría del marido (301). Es este un artículo de reivindicación pero en el que muestra de nuevo una curiosa e incoherente opinión: «Las feministas que desean tanto mejorar la condición social de la mujer, podrán observar que el mejor medio de obtener reformas es confiarlas a los hombres. Ellos saben lo que conviene a las mujeres» (304). Otros dos títulos, «Participación de la mujer en los congresos modernos» (306) y «Las sufragistas en Londres», son también dos ejemplos de las contradictorias posturas de su autora que por una parte creía en la mujer, pero por otra no lograba desasirse de sus raíces católicas. Termina el libro con un cierre que podemos considerar

fundamental para Aurora Cáceres como escritora, pues se trata de un repaso, una enumeración de las mujeres escritoras, casi exclusivamente francesas, y llegado el final lanza una propuesta: «lo que nos queda por saber es si los libros escritos por mujeres encierran el alma femenina» (343), para responder: «por lo general, las novelas femeninas no difieren de las que escriben los hombres: son tan osadas, pornográficas, impetuosas y apasionadas como las que produce la pluma masculina» (344). Opinión que de nuevo no deja de sorprender por el entusiasmo con que se emite en una dama de tan arraigadas creencias.

En definitiva, *Mujeres de ayer y de hoy* era, en el contexto hispano un libro no sólo sorprendente por su carácter híbrido, sino por su carácter novedoso[41]. Ello fue bien percibido por Luis Bonafoux en el prólogo, aunque no pudiera desasirse de sus condicionados prejuicios sociales, y después de recordar a su padre, para evidenciar que la autora estaba bien recomendada y era de buena familia, elogia su conferencia en La Sorbona por no haber cometido el «pecado de bachillería». Era evidente que para Bonafoux la mujer no tenía que sobresalir por encima de los hombres, y de hecho no evita el paternalismo y la sensación de compromiso, al destacar la valía de la escritora y sus buenas relaciones con el mundo literario en Madrid y en París. O incluso la sonrisa burlona cuando enuncia sus «ocurrencias candorosas» devaluando sus opiniones, para conceder al final que *Mujeres de ayer y de hoy* es «El [libro] más completo, en lengua castellana, que se ha escrito del movimiento femenino». Y esto no era concederle demasiado.

NOTAS

[1] Wilfredo KAPSOLI, *Unamuno y el Perú. Epistolario, 1902-1934*, Lima, Universidad de Salamanca / Universidad Ricardo Palma, 2002, pp. 25-31.

[2] Véase Esther ANDRADI, «Damas en caravana. Mujeres en las crónicas de Darío». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35 (2006), pp. 69-76, donde además se cita el artículo de Fernando CARBALLO, «Entre el Sagrado Corazón y la Belle Epoque» en *Revista Manuela Ramos*, aparecido en Lima en 2004 como uno de los que ha llamado la atención acerca de Aurora Cáceres en su país. Véase también mi trabajo Carmen RUIZ BARRIONUEVO, «Aurora Cáceres, corresponsal peruana de Miguel de Unamuno» en Luis SANTOS RÍO y otros (Eds). *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 1047-1054; y la edición de Thomas Ward, Aurora Cáceres, *La rosa muerta*. Ed. de Thomas Ward. Buenos Aires, Stock Cero, 2007.

[3] La autora fue secretaria de su padre durante su estancia en Europa, cuyas memorias recogió en el volumen *La campaña de La Breña* (1921) y en el *Anecdotario* (1950-1951), con importantes anotaciones de su actuación política y militar. Z. Aurora CÁCERES y Andrés Avelino CÁCERES, *La campaña de la Breña, memorias del mariscal del Perú, D. Andrés A. Caceres*, Lima, Imp. Americana, 1921. Tauro del Pino, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 3.ª ed. Lima, Peira, 2001. Véase, Alberto TAURO DEL PINO, *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 3.ª ed., Lima, Peira, 2001.

[4] Aurora CÁCERES (Evangelina). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid, Renacimiento, 1929.

[5] Aurora CÁCERES, *Oasis de arte*. Prólogo de Rubén Darío, París, Garnier, s. f. [1912].

[6] *Mundial Magazine* apareció mensualmente desde mayo de 1911 a abril de 1914; *Elegancias. Revista mensual ilustrada artística, literaria, modas y actualidades* desde el mismo año 1911 y al parecer duró hasta la misma fecha. Ambas tenían como sede París.

[7] Willy PINTO GAMBOA, *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos-Universidad de Chile, 1967, p. 12.

[8] En todos los casos, las cartas de Aurora Cáceres las transcribimos del *Archivo Rubén Darío*, Universidad Complutense de Madrid.

[9] «La invitación a la condesa Gloria Fca(?) di Brugno se la pueden mandar a la Rue Cléber 67 y la de la Sra. Rosa Finaly –donde la de Catulle Mendés, Hôtel Palais d'Orsay. Justino de Montalvao (20 rue de Longchamp) ya está advertido. M. Ferdinand Gavary está fuera, ya averiguaré cuando llegue. Le saluda afectuosamente su amiga Aurora». (La carta está fechada el 14 de abril en el sello, se puede situar en 1911).

[10] Luis BONAFOUX, conocido por su periodismo virulento y sus radicales opiniones sobre política y literatura, su obra comienza con *Ultramarinos* (1882) y luego aparecen, entre otras, *Bilis* (1908), *Clericanallas* (1910), *Españoles en París* (1912). La propia Aurora Cáceres anota en su diario el 17 de octubre de 1906: «Realicé el gran deseo de conocer a Bonafoux; tanto había oído decir de su pluma terrible y de su mala lengua, que le supuse un maldiciente feroz que a nadie guarda ley, al extremo de no simpatizar con persona alguna. / Me sorprendió gratamente la franqueza

con que se expresa, arriesgando contraer las enemistades que el decir la verdad ocasiona; lo que revela, más que atrevimiento, un gran valor», Aurora CÁCERES (Evangelina). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*, *op. cit.,* pp. 168-169.

11 Atribuimos al libro la fecha de publicación de 1909 ya que el prólogo de Bonafoux está fechado en París, en julio de 1909. Z. Aurora CÁCERES, *Mujeres de ayer y de hoy*. Prólogo de Luis Bonafoux, Paris, Garnier, s. f., [1909].

12 Juana Martínez Gómez y Almudena Mejías Alonso dan cuenta de su actividad literaria y periodística en el Madrid de esos años: «cuando llegó a la capital de España ya se la conocía sobradamente por sus artículos, y además también se habían leído y comentado muy favorablemente algunos de sus libros publicados en París. No es de extrañar entonces que fuera invitada, sin cartas de presentación previas, a reuniones de escritores como la tertulia de la Pardo Bazán». A su conferencia en el Ateneo titulada «España en la poesía del Perú» asistieron ministros de Estado y los enviados americanos al Centenario de las Cortes de Cádiz. Juana MARTÍNEZ GÓMEZ y Almudena MEJÍAS ALONSO, *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*, Madrid, Dirección General de la Mujer / Horas y Horas la Editorial Feminista, 1994, pp. 82-83.

13 Aurora Z. CÁCERES (Evangelina), *La princesa Suma Tica. Narraciones peruanas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

14 Juana MARTÍNEZ GÓMEZ y Almudena MEJÍAS ALONSO, *Hispanoamericanas en Madrid, op. cit*., p. 83.

15 Aurora CÁCERES, *Oasis de arte*, *op. cit*., pp. VII-VIII (prólogo).

16 El texto se publica en *Variedades*, Lima, VII, 299, 20 de julio de 1912 con alguna variante pues la palabra «plumíferas» en la frase que citamos, se sustituye por «sabihondas». De nuevo atribuimos la fecha de 1912 a este libro por la fecha de publicación del prólogo de Darío.

17 Willy PINTO GAMBOA, *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*, *op. cit*., p. 60. Fue publicado en *Monos y Monadas*, año I, núm. 44, Lima, 27 de octubre de 1906. Otros datos sobre la biografía de Gómez Carrillo en Alfonso Enrique BARRIENTOS, *Gómez Carrillo, 30 años después*, Barcelona, Rumbos, 1958.

18 Anota en su libro que Carrillo recibe una carta del Rector de Salamanca fechada el 2 de octubre de 1906, que transcribe por extenso, por lo que se deduce que conocía la amistad entre ambos. Aurora CÁCERES, *Mi vida con Enrique Gómez* Carrillo, *op. cit*., pp. 205-208.

19 Véase Carmen RUIZ BARRIONUEVO, «Aurora Cáceres, corresponsal peruana de Miguel de Unamuno», *op. cit*., pp. 1047-1054.

20 Aurora CÁCERES, *La ciudad del Sol*. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo, Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial Rosay, 1927, pp. 179-180.

21 Acerca de *La rosa muerta*, sus características y significación véase el prólogo de Thomas Ward a la edición (Aurora CÁCERES, *op. cit*., pp. VII-XXIV). Primera edición, *La rosa muerta, Las perlas de Rosa*. Prólogo de Amado Nervo, Paris, Ed. Garnier Hermanos, col. Biblioteca Moderna Ilustrada, s. f. [1914].

22 «Dedicatoria, A mi querida amiga la condesa de Pardo Bazán en testimonio de admiración y de cariño a la española, dedico mi primer libro. Z. Aurora Cáceres».

23 Z. Aurora CÁCERES, *Mujeres de ayer y de hoy*, *op. cit*., p. IX. De aquí en adelante citaremos por esta primera edición, entre paréntesis en el texto.

[24] El comienzo resulta expresivo: «Un poeta, Olegario Andrade, dice de la mujer: 'Es la esencia de lo bello, la hija de una lágrima de Dios» (1)

[25] Cleyre YVELIN, *Étude sur le féminisme dans l'Antiquité, série d' articles parus dans* Le Petit Var *de Toulon* (1905-1906). Préface de Mme. Héra Mirtel. Paris, V. Giard et E. Brière, 1908.

[26] Paul GIDE, *Étude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne et en particulier sur le sénatus-consulte velléin, suivie du caractère de la dot en droit romain*. Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1867.

[27] Eugénie AVRIL DE SAINTE-CROIX, *Rapport présenté au Congrès international de la condition et des droits des femmes tenu les 5, 6, 7 et 8 septembre 1900*, Congrès tenu à l'Exposition Universelle au Palais de l' Economie sociale et des Congrès, Paris, Imp. des Arts et Manufactures, 1901. Y de la misma autora, *Le féminisme*, Paris, V. Giard et E. Brière, 1907.

[28] Johann JACOB BACHOFEN, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Krais & Hoffmann, 1861; *Le droit de la mère dans l' Antiquité*, Paris, Groupe français d'études féministes, 1903. Una reciente traducción: *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. de María del Mar Llinares García, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2007.

[29] George RAWLINSON, *Les religions de l' ancien monde: Égypte, Assyrie, Babylonie, Perse, Inde, Phénicie, Étrurie, Grèce, Rome*, trad. par Clément de Faye, Genève, E Beroud; Paris, Librairie de la Suisse française, 1887. George Rawlinson, *Ancient Egypt,* London, T. Fisher Unwin, 1886.

[30] Louis-Auguste MARTIN, *Histoire de la femme, sa condition politique, civile, morale et religieuse*, Paris, Didier, 1862-1863. 2 vols.

[31] Es el caso de la obra de Alfred J. Church (1829-1912) que realizó versiones adaptadas y ficciones históricas de estas épocas para uso de los jóvenes.

[32] Agripina, Livia, Julia son algunos de los ejemplos que apoya con la base histórica de Tácito, René Cagnat (1908?), y Jean Réville (1855-1908) estudiosos de las religiones antiguas. René CAGNAT, *Figures d'impératrices romaines*, s. i.: 1908?

[33] El retrato de Beatriz de Este se atribuye a Giovanni Ambrogio de Predis y a Leonardo; Isabel de Este fue retratada por Tiziano y por Leonardo, este último se encuentra en el Louvre.

[34] Otros autores que cita: René Schneider (1867-1938) historiador del arte; Gabba del Lungo, en realidad Isidoro Del Lungo (1841-1927), en su obra *La donna fiorentina del buon tempo antico*, (1905); Pierre de Boudeille Brantôme (1540?-1614); Bayle, autor de un célebre *Diccionario histórico*, 1771 (112-117).

[35] Emmanuele Rodocanachi, *La femme italienne á l'époque de la Renaissance, sa vie privée et mondaine, son influence sociale,* Paris, Hachette, 1907.

[36] Explica: «A continuación exponemos las respuestas que hemos obtenido en las interviews con estas distinguidas escritoras, principiando por distinguir a las que toman parte en el movimiento feminista» (165).

[37] Juana Manuela Gorriti (1818-1892), ensayista y narradora argentina de orientación romántica y costumbrista. Vivió durante muchos años en Lima donde se dedicó a la enseñanza y mantuvo una tertulia literaria. Fue autora de cuentos y novelas. Reunió su producción en *Sueños y realidades*

(1865), *Panoramas de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886) y *Veladas literarias de Lima* (1892).

[38] Graciela MALGESINI, «Las mujeres en la construcción de la Argentina en el siglo XIX» en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, vol. IV, Madrid, Taurus, 1993 pp. 665-666.

[39] Clorinda MATTO DE TURNER (1854-1909), narradora, dramaturga y cronista peruana. Editó en Cuzco *El recreo* (1876). Publicó en 1884 y 1886 sus *Tradiciones cuzqueñas* donde ensayó su técnica realista que la hará famosa. En Lima desde 1887 dirige una importante tertulia literaria. Es autora de la que se considera primera novela indigenista, *Aves sin nido* (1889), luego escribió *Índole* (1891) y *Herencia* (1893).

[40] Mercedes CABELLO DE CARBONERA (1845-1909) se inició como colaboradora de *La Revista de Lima* y *El Correo del Perú*. Promueve la entrada del realismo en literatura, el positivismo y los ideales feministas, lo que provocó la reacción de los conservadores y el clero. Novelas: *Blanca Sol* (1888), *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887) entre otras.

[41] En la edición de *La ciudad del sol* se añaden una serie de «Juicios y opiniones» acerca de la autora, varios de los cuales dan cuenta de la recepción de *Mujeres de ayer y de hoy* en los medios y lectores de España, Francia y Latinoamérica, entre otros de Carmen de Burgos «Colombine», Z. Aurora Cáceres, *La ciudad del Sol*, *op. cit,* pp. 169-171.

La «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo*

No es Rubén Darío autor de muchos poemas largos, uno de ellos es la sorprendente «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» que da muestra de su maestría como poeta en la trayectoria final de su vida. Incluida en ese libro un tanto misceláneo que es *El canto errante* (1907), sin embargo, contó con una versión más larga que fue publicada el 7 de enero de ese mismo año en los *Lunes* de *El Imparcial* de Madrid, de cuyo texto suprimió 18 versos. Aunque esta omisión no afecta en demasía a la versión definitiva, sin embargo, tiene interés para la interpretación completa del poema. En su día Enrique Díez Canedo llamó la atención sobre este hecho y abogó por la inclusión de estos versos en una edición de las obras completas[1]. En cualquier caso, al redactar su obra, el poeta no sólo escribe una «epístola», rompiendo el molde clásico y actualizándolo, sino que introduce novedades sustanciales en el plano de la forma, al usar de la ironía en una especie de autoexploración vital en la que vuelca su biografía; un elemento que en la última parte del modernismo fractura la placidez de las formas estéticas del movimiento para alcanzar la transición a la vanguardia. Y todo ello trabajando el verso más emblemático del modernismo, el alejandrino, que sin embargo se plasma en un poema de una especial confidencia irónica que preludia la poesía conversacional de las décadas posteriores en la época posvanguardista.

Contexto de la escritura, la biografía y el acervo cultural

Escrita en 1906, está situada en diferentes momentos de ese año, en Anvers (Amberes), Buenos Aires, París y Palma de Mallorca. Resulta claro que a través del texto Rubén Darío establecía un diálogo con el poeta Leopoldo Lugones (1874-1938) con el que le unía gran amistad desde sus años bonaerenses[2], y sin embargo, para establecer ese diálogo utiliza

* «La "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones" de Rubén Darío, desmitificación poética del modernismo» fue publicado en *Anales de Literatura Española*, 28, 2016, pp. 251-267.

a la esposa de su amigo, Juana González de Lugones, como destinataria de la carta. Pero, como ya he podido demostrar en otro lado parece seguro que con su epístola Darío respondía a otra epístola de su amigo, titulada «A Rubén Darío»[3], aparecida en *Athenas* de Córdoba (Argentina) el 8 de enero de 1903, en la que le hacía algunas confidencias personales y amistosas para comunicarle el nacimiento de su hijo, e incluso lo emuló al seguir la misma forma métrica, pues ambos poemas son cartas que usan la misma forma, el alejandrino pareado[4]. Es cierto que en la comparación de los dos poemas, el de Lugones resulta menos logrado que el del nicaragüense, aunque los dos practiquen el diálogo a través de los versos con un tono coloquial y hasta humorístico con alusiones e insinuaciones varias a sus respectivas trayectorias, e incluso introduciendo anécdotas veladas que hay que leer al hilo del texto que Darío escribió al poco de conocerlo, «Un poeta socialista, Leopoldo Lugones», que dedicó al joven cordobés en 1896 en el periódico *El Tiempo* de Buenos Aires y que fue recopilado por Ricardo Gullón su antología de textos modernistas[5]. Este y otros testimonios abundan en la amistad que existió entre los dos poetas y que la epístola de Darío a la señora de Leopoldo Lugones también testimonia.

El poema[6] tiene una distribución muy certera, pues consta de siete partes desiguales que se corresponden con unos momentos vitales sucesivos, de las cuales la última es tan sólo un breve cierre de seis versos. Si revisamos la estructura del poema se observa que en realidad son seis apartados que revisan su propio itinerario biográfico, con lo que se coloca a sí mismo en el propio centro como sujeto poético. De este modo los tres primeros apartados son eco de su vida viajera por dos continentes, y los tres últimos, son expresión de su recuperación y convalecencia en la isla de Mallorca. Encontramos así una clara oposición entre los seis apartados que en realidad constituyen el poema, los tres primeros se caracterizan por su dinamismo y por la incisiva ironía acerca del mundo moderno; en ellos el Darío de los últimos años vuelca su experiencia viajera y la saturación de su vida inserta en la modernidad. En cambio, en los tres últimos apartados el sujeto poético encuentra el reposo de la isla paradisíaca en la que la serenidad contrasta con la febril actividad desarrollada en tres apartados precedentes.

Darío recoge la tradición de la epístola y la remodela, de tal modo que soslaya los condicionamientos clásicos de este tipo de poemas para centrar el desarrollo en el trascurrir de la propia vida, sin embargo hay elementos que continúan la tradición, como el tono confidencial al contar sus experiencias y la inserción de algunos elementos retóricos, como la original *salutatio* que da inicio a la primera parte y que contiene el nombre de la destinataria en dos versos que evocan el recuerdo de Amberes y de Rodenbach («*Madame Lugones, J'ai commencé ces vers /*

en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers.»). El escritor belga, Georges Rodenbach (1855-1898) era conocido por su obra poética y sobre todo por un título que fascinó en su época, *Brujas la muerta* (1892)[7], pero aquí sin duda la inclusión de su apellido es un juego con un autor que admiraba y cuyo nombre propicia la rima de los dos pareados, los dos primeros en francés y los otros dos en una rima extraña en español (Rodenbach, Bach) lo que lleva implícita la sorpresa, el cambio de perspectiva que se introduce en el comienzo del itinerario para proyectar el dinamismo del vivir y la mudanza de continente. Notemos que se dirige a la destinataria en francés, idioma que conocía, escrito o hablado, la clase intelectual de su época, lo que introducía también la confianza y hasta la broma establecida. Con todo, hay que tener en cuenta, que como en toda epístola, el autor trata de desgranar el paso de la vida, cuyo itinerario en este caso es la errancia inserta en el vivir del poeta moderno, un dinamismo expreso en los puntos suspensivos: «¡Así empecé, en francés, pensando en Rodenbach / cuando hice hacia Brasil una fuga… de Bach!». El tono admirativo de los versos que se configura como jocoso y esa palabra, *fuga*, es justamente la que marcará las tres primeras partes del poema. Se advierte además que estos cuatro versos son el pórtico o la introducción a cuanto se va a desgranar a partir de ahora, en realidad esos versos nos abren la confidencia que toda carta implica.

Los dieciocho versos de la primera parte y los veintinueve de la segunda hacen alusión a sus vivencias en Río de Janeiro adonde acudió como secretario de la Delegación nicaragüense para participar en la III Conferencia Panamericana[8]. Sin hacer alusión directa a su misión política, Darío prefiere introducir imágenes que hacen referencia irónica a su obra creativa de poeta en una recurrencia metapoética, «En Río de Janeiro iba yo a proseguir, / poniendo en cada verso el oro y el zafir», pero las imágenes mezclan de forma caótica las impresiones que proceden de distintos ámbitos, «el oro y el zafir», «la esmeralda de esos pájaros-moscas», «áureas siestas foscas», «cruel vómito negro», «fiebre amarilla». Imágenes que son interrumpidas por acotaciones conversacionales: «¡Me alegro!» e incluso con expresiones francesas: «*Et pour cause*». Cuando introduce la referencia al encargo que le llevaba a Brasil aparece una confesión irónica expresada en una frase que se hecho paradigma de su escasa disposición para la actividad diplomática: «Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe». En contraste, los versos se cargan de imágenes que sugiere el entorno brasileño y que expresan la cordialidad de la gente, el gozo de la vida, el calor y la sensualidad del trópico: «Me encantó ver la vera machicha», baile popular brasileño que se puso de moda en Europa a comienzos de siglo. Los puntos suspensivos al final de la enumeración apelan a la imaginación de la interlocutora para pasar a ejercer una llamada a la complicidad masculina en los versos

finales del apartado: «Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría tu marido. *Arcades ambo*»; esta última una expresión latina que, procedente de Virgilio, suele usarse para indicar que dos personas tienen caracteres o intereses comunes. Como se puede observar, los versos del apartado están llenos de una incisiva sugerencia irónica hacia sí mismo y la actividad desarrollada en la Conferencia Panamericana.

La segunda parte continúa el tema brasileño tomando como desarrollo las varias experiencias, algo que plasma mediante enumeraciones («ese Brasil maravilloso, / tan fecundo, tan grande, tan rico, tan hermoso»)[9] o con versos paralelísticos y anafóricos que denotan los placeres, pero también sus contrarios, el trabajo en la reunión y la presencia de uno de los personajes más conspicuos, Nabuco, Joaquim Nabuco (1849-1910), embajador de Brasil en EEUU que presidió la conferencia y fue activo defensor del panamericanismo. En esta enumeración el autor combina varias percepciones y sugiere momentos de agradable estancia («a pesar de Tijuca y del cielo opulento») y otros menos gratos que rememoran las discusiones de los delegados panamericanos. El tono irónico se percibe incluso en la desacostumbrada rima del alejandrino que rompe el verso con encabalgamientos abruptos («a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que / hicieron lo posible por hacer cosas buenas»). Placeres y trabajo traen su consecuencia: «saboreé lo ácido del saco de mis penas; / quiero decir que me enfermé». Es entonces cuando en los versos que siguen se abre un paréntesis reflexivo en el que, de nuevo, con versos paralelísticos y anafóricos da cuenta de su enfermedad, para intentar explicar ese presente en los antecedentes de su vida, dados al placer de la comida y la bebida, unidos al carácter de su inserción en la sociedad del momento que exigía un gran esfuerzo mental como propio del mundo moderno que se afianzaba. Ello nos configura a ese sujeto poético que cuenta y que es él mismo, como el ejemplo de un hombre marcado por el mal del siglo xx:

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

Si las epístolas clásicas ponderaban el *aurea mediocritas*, esta autoexploración del poeta nicaragüense se explaya en su contrario con una intencionalidad transgresora, pues abundan las referencias irónicas a esa modernidad implacable que hace inviable la recuperación del cuerpo y del alma. La época moderna ha puesto el cuerpo de los ciudadanos en manos de los médicos y científicos que hacen diagnósticos para

aconsejar remedios imposibles en ese mundo en el que rige la máquina, al recetar la retirada al campo, la vida saludable y deportiva, todo lo que choca con un mundo dominado por el dinero, algo que vuelve a ser comentado de forma irónica y coloquial: «¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*? / ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?» así, con estas expresiones entrecortadas propias de la conversación e incidiendo en el énfasis que producen las dos conjunciones coordinadas que unen los adjetivos *preciso* y *fatal*. Son versos en los que se transparenta esa obligatoriedad de profesionalizarse en el mundo moderno, una observación que ya realizó Ángel Rama, respecto a los poetas modernistas, cuando expresa que «la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que su sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas» y respecto a Rubén Darío en concreto:

> Rubén Darío fue toda su vida periodista. De la prensa, mucho más que de los cargos diplomáticos, obtuvo sus recursos económicos permanentes y a la vez ella fue el portavoz de su obra crítica y de su fama poética. Periodista en todos los países que visitó, conociendo antes las redacciones que las calles de la ciudad a la que llegaba; periodista forzado de gacetilla diaria o de crónica semanal, según los periódicos[10].

Por eso se añaden otros versos de irónicas observaciones: «Es preciso que el médico que eso recete, dé / también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*». Y rematan el apartado tres versos que redundan en ese espacio que ocupa el poeta, como ciudadano moderno, que debe acudir al banco o al automóvil como medios propios de esa civilización que en el fondo origina tedio en el hombre arrancado de sus valores más humanos: «en el cual pasee mi egregio aburrimiento / harto de profilaxis, de ciencia y de verdad».

La tercera parte del poema (cuarenta y siete versos) vuelve a repetir la misma alternativa arrastrando algunas imágenes de la conferencia panamericana. Y lo hace aludiendo a Elihu Root (1845-1939), el secretario de estado norteamericano que realiza el viaje de Nueva York a Brasil en el barco Charleston, al que irónicamente Darío llama «Charleston sagrado». La llegada a Buenos Aires es considerada como una vuelta a casa, aunque es consciente de no haber guardado la convalecencia de su enfermedad. Es un dato conocido que Darío acude a un banquete de homenaje que realiza *La Nación*. El poeta exalta el ambiente favorable de la ciudad porteña en la que se siente cómodo después de haber vivido algunos años en el pasado, le gusta su cosmopolitismo y el gozo de los placeres de la gran ciudad. Es evidente que el verso «y mis viejas siringas con su pánico estruendo» es una referencia a los versos de *Prosas profanas* (1896) que concibió y publicó en la ciudad

bonaerense. Es decir, Darío expresa el disfrute de ese presente halagüeño, pero también alude al pasado que ya es irrecuperable. Hacia el verso duodécimo la epístola da un quiebro en su itinerario marcando el nuevo cruce del océano hacia París. Este espacio está marcado, más que el de Buenos Aires, por frases negativas que delinean a la capital del mundo, la ciudad inclemente, más moderna y cosmopolita que Buenos Aires, y también más dañina para el ciudadano: «Me volví al enemigo / terrible, centro de la neurosis, ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage*». Ese papel de *sauvage* al que se alude hace referencia a la soledad que entraña toda gran ciudad y a la vez a la dificultad de guardar la propia vida, desarrollando la obra proyectada sin tener que cuidarse de intromisiones. Es esta la parte más confesional de la epístola pues Darío vuelca en estos versos la vida asediada por las confabulaciones, las miserias, las ingratitudes y las traiciones para trazar las notas más destacadas de su carácter, su sentimentalismo, su ingenuidad, tan poco válidos en un mundo de intrigas e egoísmos, su carácter visionario y su ideal de vida, amante de las cosas poco prácticas, mal calculador, fácil presa de cualquier truhán, pero a la vez con capacidad para saborear el lujo y el placer, muy distante de la *aurea mediocritas*:

> Que ando, nefelibata, por las nubes… Entiendo.
> Que no soy hombre práctico en la vida… ¡Estupendo!
> Sí, lo confieso: soy inútil. No trabajo
> por arrancar a otro su pitanza; no bajo
> a hacer la vida sórdida de ciertos previsores.
> Yo no ahorro ni en seda, ni en champaña, ni en flores.
> No combino sutiles pequeñeces, ni quiero
> quitarle de la boca su pan al compañero.

Al confesar esos gustos por la elegancia y por las gentes aristocráticas, se deduce como consecuencia que se siente obligado a conseguir el dinero necesario para disponer su vida dentro de ese ambiente. En este mundo moderno sólo el dinero rige la sociedad, y de ello es consciente el poeta en sus confidencias. Sabe que debe trabajar e implicar, nueva ironía, a tres elementos en estado líquido que cooperan a ese objetivo: «el sudor de mi alma, de mi sangre y mi tinta». Una manera expresiva de aludir a su profesión, la de periodista, en este caso corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, con la que se gana la vida.

Mallorca, la isla paradisíaca

Las partes IV, V y VI van a situarse en la isla de Mallorca, pero el primer verso del apartado iv traza de nuevo el recuerdo del viaje: «Tal continué en París lo empezado en Anvers. / Hoy, heme aquí en Mallorca,

la *terra dels foners*». Las referencias culturales de autores y lugares de Mallorca constituyen un verdadero homenaje a la isla y a la vez se erigen en una de las más exactas descripciones de la zona en aquellos años. Advertimos que empieza con un homenaje a un autor catalán, «Mossen Cinto», que es Jacinto Verdaguer (1845-1902), en el que ha leído la expresión que cita, *terra dels foners,* o lo que es lo mismo «la tierra de los honderos» que fueron los habitantes primitivos de la isla[11]. En este momento advertimos que Darío toma nuevo impulso al referirse de forma expresa a la destinataria de la epístola, en una nueva *salutatio* que es ahora también una ofrenda: «Y desde aquí señora, mis versos a ti van, / olorosos a sal marina y azahares, / al suave aliento de las islas Baleares». Esta parte cuarta consta sólo de catorce versos y tras la nueva referencia a la destinataria, se encauza el sentido para describir el entorno de la isla y su paisaje: el azul, el oro del sol, la alegría que dan las flores, la tranquilidad del mar y las barcas de los pescadores, un mundo idílico en el que no cabe la corrupción del mundo moderno. Se advierte que el culturalismo de Darío le lleva a establecer una comparación con el mundo clásico, cosa más frecuente en la época precedente, pero de la que no se libera nunca; así compara el mar mallorquín con el Partenopeo, es decir el que está en torno a Nápoles. Los versos finales de esta parte describen su alojamiento paradisiaco en su *villa*, situada entre el monte y el mar con abundantes flores que ofrecen paz y serenidad. Aparte de que esta descripción de la isla de Mallorca se ajusta bien a la realidad del mundo latino y mediterráneo, también corresponde al tópico del lugar paradisíaco, pues remite a la placidez de lo estático, alcanzado por fin después de la enfermedad y en la huida del dinamismo desasosegante del mundo moderno.

La quinta parte continúa con la descripción del mismo entorno, ahora el poeta no viaja, sino pasea, y le confía a su interlocutora cómo es ese lugar plácido en el que piensa recuperarse. El apartado, que consta de cuarenta versos, se divide a su vez en dos partes diversas, la descripción costumbrista, romántica y exotista del mercado de la Plaza Mayor de la ciudad y la reflexión laudatoria sobre Raimundo Lulio que «De los hondos espíritus es de mis preferidos»[12]. La descripción no está exenta de humor, como la interpelación que se hace a si mismo introduciendo una referencia a Coppée en el segundo verso («Qué Coppée, no es verdá») con el que viene a ironizar con la obra del autor francés al que Darío admiraba hacía muchos años; François Coppée (1842-1908), fue autor de una poesía de lo cotidiano y de lo humilde para lo que esgrimió también el prosaísmo. Siguiendo esta pauta descriptiva Darío elabora una panorámica de esa muchedumbre de vendedores de viandas de todo tipo, describe a las mujeres de Mallorca y a las aldeanas que venden en el mercado en sus atuendos y su físico; son mujeres que nada tienen

que ver con las mujeres modernas de la gran ciudad. Aunque el poeta es consciente de que su descripción procede de una limitada experiencia, y por eso dirá con humor que esas mujeres llevan falda, pañuelo y trenza, aunque concede: «Esto, las que yo he visto, al pasar, por supuesto. / Y las que no la lleven no se enojen por esto». Incluso introduce una expresión en mallorquín: «Y saludan con un *bon dia tengui* gracioso» para amalgamar una enumeración que no sólo describe el mercado, sino que recurre a la abundancia característica del lugar paradisíaco: «patatas y coles, / pimientos de corales, tomates de arreboles, / sonrosadas cebollas, melones y sandías, / que hablan de las Arabias y las Andalucías». Termina con una referencia culta a dos escritores, Madame de Noailles (1876-1933) y Francis James (1868-1938), para los que considera que tal efusión de productos del campo serían buenos temas de sus versos.

La segunda parte de este apartado quinto es una especie de evocación que se produce en medio de esta plaza del mercado. Así se figura estar ante la casa en que nació uno de los autores que más admiraba del mundo catalán, Raimundo Lulio (c. 1232-1315), místico y filósofo reconocido de la antigüedad, al que Darío llama «mallorquín de hierro», «mallorquín de oro», identificándolo con la propia isla, recordemos los títulos en prosa *La isla de oro* (1907) y *El oro de Mallorca* (1913): «De los hondos espíritus es de mis preferidos. / Sus robles filosóficos están llenos de nidos / de ruiseñor. Es otro y es hermano del Dante». Las frases exclamativas que vienen a continuación inciden en la misma idea de exaltar esa admiración y justificarla. Acerca de la figura de Raimundo Lulio evocada por Darío, Enrique Díez Canedo reproduce un párrafo de Gabriel Alomar (1873-1941) que es pertinente traer aquí, pues, tras destacar que los versos de Darío acerca de su figura «valen más que toda la precedente poetización de aquella figura», recuerda que esos versos tal y como aparecen en *El canto errante* «han sufrido una merma inexplicable. Cuando el gran poeta me los leyó en una noche inolvidable, y tal como fueron publicados, según creo, en *Los Lunes* de *El Imparcial*, tenían en el fragmento luliano una extensión mayor. Los versos que faltan en la edición corriente no merecen esa omisión». Advirtamos además que esos versos que aparecen en la versión primitiva al final de esa parte quinta se abren con una nueva invocación o *petitio benevolentiae* a la interlocutora que ahora aparece con su nombre real: «Excúsame, si quieres, oh Juana de Lugones, / Estas filosofías llenas de digresiones. / Mas que pasión por Ramón Llull es pasión vieja / perfumada de siglos, de verso y de conseja»[13].

La sexta parte enlaza ahora con el tema mallorquín, es decir, ya se ha abandonado el tema del viaje y ahora el enlace se establece con el mismo paisaje que se contempla: el aire, el ambiente, el temporal, los yates que entran en la rada de Porto-Pi y que resume con un solo verso:

«Vista linda: aguas bellas, luz dulce y tierra fresca». Pero por otro lado introduce otra vez la *salutatio* a la interlocutora que reviste del tópico de la vida retirada, deseando el apartamiento para siempre en estos lugares «para poder venir a hacer su vida entera / en esta luminosa y espléndida ribera». Tras una pausa da comienzo al recuerdo de los célebres huéspedes que en el pasado o en el presente residen en la isla, así recuerda que «Hay no lejos de aquí un archiduque austriaco» en evidente alusión al archiduque Luis Salvador de Austria (1847-1915) que vivió los últimos años de su vida en la residencia del monasterio de Valldemosa, como también recuerda la estancia de George Sand y Federico Chopin en la misma Cartuja. En efecto, esta tuvo lugar de noviembre de 1838 a febrero de 1839. Las confidencias de Darío en la carta que dirige a la señora de Lugones son, en esta parte, curiosas, por un lado alaba al archiduque y lo compara elogiosamente con Jean Orth (1852-1890) como protector de las artes y las letras, por otro también elogia a Santiago Rusiñol (1861-1931), uno de los artistas catalanes que más admiraba y con el que tenía una mayor afinidad, en cambio la historia de la estancia de George Sand y Chopin es presentada con humor no exento de ironía: «Ignoro si vino aquí con Musset, / y si la vampiresa sufrió o gozó, no sé». Una llamada al final de este verso corrige la travesura del poeta que necesitaba el nombre de Musset para guardar la rima y corrige en dos versos en nota: «He leído ya el libro que hizo Aurora Dupin. / Fue Chopin el amante aquí ¡Pobre Chopin!».

Como se puede apreciar este apartado es el más largo, consta de cincuenta y ocho versos que además están distribuidos en estrofas desiguales que acotan el cambio de los temas, pues esta es la parte más reflexiva. Y así es, después de las cuatro estrofas iniciales que dedica a los temas citados, en el verso vigésimo noveno da comienzo a otra estrofa en la que traza la añoranza de la utópica estancia en la isla paradisíaca. Es un apartado en el que hay imágenes y referencias a su vida y a su obra: «¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas / costas antes de que las prematuras canas / de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza». Versos en los que se aprecia el tono meditativo y metafísico de los versos precedentes de *Cantos de vida y esperanza* (1905), y también la alusión al mundo griego de *Prosas profanas*, pero es aquí el libro madrileño de 1905 el más presente, porque encarna el declive de su vida, y tanto, que en dos ocasiones repite en los versos su título: «de vida y esperanza» y «mis vidas y esperanzas». Otra estrofa, más corta, de sólo cuatro versos viene a incidir en el tema del *tempus fugit* y el *ubi sunt* que se introducen por las preguntas retóricas: «¿dónde está aquel templo de mármol», «Dónde los hombre ágiles que las piedras redondas / recogían para los cueros

de sus hondas?…». Como se observa, dos versos hacen referencia a su propia vida personal y otros dos a la prehistoria de la isla a sus célebres *foners* u honderos de los que habló más arriba. Y es que en la estrofa que viene a continuación, tras un nuevo recordatorio de la interlocutora («Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora»), se rompe la imagen del *locus amoenus* para ingresar la fractura de los tiempos modernos a través de las siluetas de los barcos que llegan a Mallorca de Valencia, Marsella, Barcelona y Génova para comentar: «La ciencia / comercial es hoy fuerte y lo acapara todo». La isla de Mallorca por aquella época ya está perdiendo ese carácter de lugar totalmente idílico. Como siempre los versos finales vuelven a ser irónicos y hasta sarcásticos ante ese progreso del mundo que todo lo subvierte, y el sujeto poético aprovecha el tonificante aire marino para concluir: «como Kant y como el asno, pienso. / Es lo mejor», nueva frase irónica y hasta sarcástica que equipara al gran filósofo con el asno de la fábula, usando para más ironía la doble significación de la palabra *pienso* (del verbo pensar y el sustantivo, comida para animales).

La conclusión o parte séptima de la epístola, tan breve que sólo consta de seis versos, contiene una despedida y una petición, aparte de resumir el contenido principal de la misiva en un único verso: «Si hay, he dicho, señora, alma clara, es la mía». Es como si esa claridad de espíritu se potenciara en la isla y se hiciera más consecuente la petición a los amigos: «Mírame transparentemente, con tu marido, / y guárdame lo que tú puedas del olvido». Este final contiene para algún crítico[14] la clave de lo que significa toda carta: el establecimiento de la memoria, la búsqueda de la amistad perdurable que traspase el tiempo y el olvido.

Una forma y un ritmo trasgresores

Las epístolas clásicas solían escribirse en endecasílabos, así lo hizo Garcilaso, por ejemplo, en la famosa «Epístola a Boscán» en endecasílabos blancos. Aunque el metro más frecuente era el terceto encadenado, los autores españoles introdujeron otros modelos estróficos, silvas, romances endecasílabos o versos sueltos[15]. Darío incluyó cuatro epístolas en su libro de 1885, *Epístolas y poemas*, «A Ricardo Contreras», «A Juan Montalvo», «A Emilio Ferrari» y «Erasmo a Publio», la primera está escrita en tercetos encadenados, la segunda y la cuarta en endecasílabos blancos y la tercera en sextetos asonantes de heptasílabos y endecasílabos[16].

En el caso que nos ocupa Darío utiliza un metro en principio poco apropiado para el cometido, lo que suponía un enorme reto. Ya se ha indicado que la razón por la cual eligió los versos alejandrinos pareados reside en que su amigo, Leopoldo Lugones, utilizó el mismo metro en su

poema de 1903[17], a lo que nos hemos referido en el apartado anterior, es decir esta epístola entraba en el juego amistoso entre los dos autores. El poema de Lugones no resulta tan acertado como el de Darío en su construcción formal, quizá porque el nicaragüense se evade de la solemnidad de la epístola y potencia la frase conversacional combinada con el manejo del alejandrino, de cuya composición surge un juego musical y prosaico al mismo tiempo. Si revisamos el poema nos encontramos con curiosos efectos rítmicos, no sólo por la frecuencia de la anáfora y de los paralelismos, sino por el uso de las rimas, notablemente atrevidas que sólo Darío podía llevar a cabo por esa época. Díez Canedo recuerda que:

> Aquella Epístola fue piedra de escándalo en los menudos corrillos madrileños. El verso que dice: «Los delegados panamericanos que,» se citaba entre risas como prueba de la torpeza de Rubén Darío para versificar. No fueron muchos los que entonces vieron la magistral ironía de la forma, la constante vena del riquísimo caudal de poesía que iba fluyendo de parte a parte en aquellos versos de Rubén (93).

Al comentar el poema Susana Zanetti destaca cómo Darío vuelve a su verso predilecto pero lo quiebra y lo presiona, «ahogando las posibilidades sonoras armoniosas de antaño, con finales de rima insólitos y rudos encabalgamientos», lo que lleva a este poema autobiográfico a una «continuidad forzada, a tropezones, que habla del desasosiego ante un deambular, un peregrinaje que parece alcanzar sentido sólo en lo fragmentario, en los trabajos y los días del artista asediado por la pérdida del reino» (132-133). En efecto, la rima es un condicionamiento fundamental en el poema, al utilizar el pareado de un verso largo como estructura formal, y ello asoma desde el comienzo, cuando los cuatro versos iniciales riman, los primeros en francés (vers / Anvers) y los segundos en español, con una isotopía que produce un efecto irónico y desdeñoso (Rodenbach-Bach). Posteriormente muchas de estas rimas inciden en el tono conversacional y en la ironía que a veces se desplaza hasta el sarcasmo. En la imposibilidad de hacer una lectura de la incidencia de todas estas rimas, destaquemos algunas, muy especialmente las que producen encabalgamientos abruptos al extremo, y que Darío había ensayado ya en alguna ocasión en su libro precedente, *Cantos de vida y esperanza*. En la misma parte primera aparece: «en panorama igual al de los cuadros y hasta / igual al que pudiera imaginarse… Basta». En la segunda parte: «a pesar de Nabuco, embajador, y de / los delegados panamericanos que / hicieron lo posible por hacer cosas buenas / saboreé lo ácido del saco de mis penas». Otro ejemplo en el mismo apartado: «con las alondras y con Garcilaso, y con / el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?». En el apartado tercero tenemos otro ejemplo: «Por eso los astutos, los

listos, dicen que / no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!». En el apartado sexto: «El temporal no deja que entren los vapores. Y / un *yach* de lujo busca refugio en Porto-Pi», y un poco más adelante: «¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el / dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel».

Uno de los aciertos del poema son las formas coloquiales y la inclusión de expresiones francesas, que eran frecuentes en un medio en el que este idioma era imprescindible. También aparecen términos en latín, en inglés y en mallorquín. Todas son encajadas de forma natural y magistral en los versos alejandrinos: «*Et pour cause*. Yo pan-americanicé / con un vago temor y con muy poca fe»; «Mi ditirambo brasileño es ditirambo / que aprobaría su marido. *Arcades ambo*» (Parte I); «Es preciso que el médico que eso recete, dé / también libro de cheques para el *Crédit Lyonnais*» (Parte II); «ombligo / de la locura, foco de todo *surmenage* / donde hago buenamente mi papel de *sauvage*» (Parte III); «Hoy, heme aquí en Mallorca, la *terra dels foners*» (Parte IV); «Y saludan con un *bon dia tengui* gracioso» (Parte V); pero con todo, en estos apartados dedicados a Mallorca «se serena la discordancia entre sintaxis y rima»[18]. Gran parte de estas expresiones coadyuvan a ese cosmopolitismo del mundo contemporáneo en el que está situado el poema, que es el mismo que el propio autor vivía. Por otro lado, son sorprendentes las frases entrecortadas que preludian las percepciones yuxtapuestas, que en un intento de presentar la vida en toda su riqueza, plasman los poetas en la vanguardia. El texto fragmentario, balbuciente y sugerente, asoma en versos como: «el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?» (Parte II); «Que ando, nefelibata, por las nubes… Entiendo. / Que no soy hombre práctico en la vida… ¡Estupendo!» (Parte III); «A veces me dirijo al mercado, que está / en la Plaza Mayor. (¿Qué Coppée, no es verdá?)» (Parte V). Insistamos que este coloquialismo está trabajado en alejandrinos pareados y que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, producen una especial sonoridad de confidencia irónica que nos revierte la propia imagen del poeta con su errante vivir y que se vuelca en la confidencia de un corresponsal a otro: «La mejor epístola poética: una persona escribe a otra, en verso y en confianza, cómo pasa la vida»[19]. Es evidente que esta epístola, tan trasgresora, sin embargo cumple como ninguna el precepto básico de la comunicación en confianza de dos interlocutores. Claro que hay que contar que tras la figura de la señora de Lugones estaba también la persona del amigo, el poeta argentino Leopoldo Lugones.

En resumen, Darío culmina en este texto el único modelo de epístola posible y que hoy nos interesa, una epístola vinculada a sus propias vivencias, un texto que admite la confidencia y el desorden mismo del fluir de la vida, una misiva que trata de aproximar a dos seres, aunque en este caso el lector irrumpa como transgresor esperado y necesario de

ese monólogo transmitido a la destinataria. Por otro lado la poesía de Darío en este caso avanza hacia formas del siglo xx en las que se rompe el hermetismo al implantar un tono conversacional que aparecería en la segunda mitad del siglo xx acompañado del humor y la ironía[20]. Lo que importa es que, al entrar en comunicación con el lector, aunque se adapta al modelo interpuesto de la epístola literaria, se anticipa la poesía del futuro.

Notas

1 Enrique Díez Canedo, «Otras notas acerca de Darío. Una digresión de Alomar y unos versos de Darío», en *Letras de América*, México, El Colegio de México, 1944, pp. 92-95.

2 Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 123-142.

3 Carmen Ruiz Barrionuevo, «La epístola y Rubén Darío» en *Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 a nos jours*, en *América*, *Cahiers du criccal*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 19, (1997), p. 109. La composición se publica en 1903 aunque pueda datar de 1897, año del nacimiento de único hijo de Lugones, cuyo tema ocupa la mitad de los versos.

4 Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1160-1162.

5 Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, p. 203.

6 Rubén Darío, *Poesía*, prólogo Ángel Rama, Edición Ernesto Mejía Sánchez, Cronología Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 344-349.

7 Víctor Valembois al estudiar la presencia de la geografía y de los autores belgas en la obra de Rubén Darío indica que «Puede haberlo conocido personalmente, pero no hay ningún indicio en este sentido». Y añade que en este poema «el poeta evoca la obra mayor de este escritor: *Bruges-la-morte*, cuya edición es de 1892, con ilustraciones del pintor belga Fernand Knopff». Parece que Darío nunca visitó Brujas Víctor Valembois, «Rubén Darío, catalizador intercultural (más sobre su estancia en Bélgica)» en *Romaneske, Vereniging van Leuvense Romanisten*, 22, 4 (1997) <http://www.vlrom.be/pdf/974rubendario.pdf> [18/6/2016].

8 Rubén Darío, *Autobiografía,* en *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, tomo I, pp. 164-166.

9 Para la relación del poema con Brasil, véase Ismênia Sales de Souza, «Rubén Darío y el país maravilloso de Brasil» en *Hipertexto*, 16 (2012), pp. 168-172; y sobre todo Juan Manuel Fernández, «Rubén Darío. Una obnubilaçâo brasílica», *Caracol*, 3 (2012), pp. 102-133. En ambos se hace alusión al viaje de los diplomáticos y del propio Darío a Río de Janeiro a través de su crónica «La conferencia de Río de Janeiro», *La Nación*, 28 de julio de 1906, y su relación con los literatos de Brasil.

10 Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, pp. 68-69.

11 Ya en su crónica inicial de *España contemporánea* (1901), «En Barcelona», Darío se refiere por extenso para los lectores de *La Nación* a la cultura y la historia catalana. Rubén Darío, *España Contemporánea*, edición de Noel Rivas Bravo, Ed. Renacimiento, Sevilla, 2003, pp. 44-54.

12 En la primera versión de la epístola, aparecida en el *Lunes* de *El Imparcial*, esta parte referida a Raimundo Lulio ofrecía diez versos más suprimidos después, véase Enrique Díez Canedo, «Otras notas acerca de Darío…, *op. cit*., p. 94.

13 *Ibid*., pp. 92-94.

14 Hace esta reflexión Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega y la epístola poética» en Manuel García Martín ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*», Salamanca, *Acta Salmanticensia*, 1993, vol. 1, p. 36.

15 Para un estudio de la epístola clásica: Begoña López Bueno (ed.), *La*

epístola, Eds. Universidad de Sevilla, 2000.

16 Véase mi trabajo «La epístola y Rubén Darío» en *Formes breves de l' expression culturelle en Amérique Latine*, *op. cit*., pp. 106-108.

17 Es conocida la obsesión que Lugones padecía por la rima, véase el «Prólogo» a *Lunario sentimental* donde afirma que la rima es esencial en el verso moderno, Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas* Madrid, Aguilar, 1979, 3.ª ed. pp. 194-195.

18 Susana Zanetti, «Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia: Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones», *celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Actas del iii Congreso Internacional celehis de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina*, 17, 19 (2008), p. 148.

19 Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega y la epístola poética», *loc. cit*., p. 17.

20 Alemany Bay, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante 1997, pp. 73-76.

César Vallejo
en el mundo
moderno*

La relación de César Vallejo (1892-1938) con el mundo moderno puede abordarse de dos maneras, se puede entender como la significación del poeta en su inmersión en ese mundo en que vivió en el primer tercio del siglo xx, o bien la significación de la poesía de Vallejo para los lectores del mundo moderno y contemporáneo; las dos aproximaciones son posibles. Prefiero, sin embargo, para evitar ambigüedades, adelantar que daré prioridad a la conexión de Vallejo con la penetración de la modernidad, imparable ya en la época en que le tocó vivir, y así valorar su postura y significación, su manera de enfrentarla y de vivirla.

Podemos partir de la idea indiscutible de que, en su obra, percibimos hoy como lectores, su gran modernidad o más bien su contemporaneidad, pues su poesía todavía nos es próxima y ha llegado a alcanzar esa permanencia de los clásicos. Vallejo es un autor que no puede olvidarse al trazar la historia literaria y poética del siglo xx en español, y con ello me refiero a un lapso temporal que comienza con el fin de siglo modernista y continúa con las vanguardias y su prolongación, aunque controvertida, en las llamadas posvanguardias. Aunque el autor murió en 1938, su poesía, en concreto, los denominados *Poemas de París*, que se publicaron después de su muerte con el título de *Poemas humanos*, no fue conocida en su totalidad hasta más tarde, sobre todo cuando llegaron a publicarse sus obras poéticas completas en las décadas subsiguientes[1]. Se advierte que todas las décadas del siglo xx cuentan con una o varias ediciones de las poesías completas de Vallejo y así se continúa en el presente. Ello quiere decir que es un autor vigente y necesario respecto a los lectores de esos momentos y más aún, un autor de referencia insoslayable de la poesía de todos los tiempos. Tanto, que se persiste en la realización de nuevos intentos de compilación, de mejoras en la edición y recepción de sus textos, en la convicción de que siempre encontrará una repercusión en los lectores.

* «César Vallejo en el mundo moderno» se publicó en *Archivo Vallejo, Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejianos*, vol. 2, n.° 2, julio-diciembre, 2018, 11-35.

Si atendemos a la evolución de la poesía de Vallejo, resulta muy evidente que su primera compilación, *Los heraldos negros* (1918), es un libro que entra dentro de las pautas del modernismo o más bien del posmodernismo, porque el poeta peruano ha leído con fruición a Rubén Darío pero también a otros modernistas tardíos que moderan la retórica e introducen otros elementos, como la cotidianidad de lo próximo, las vidas de los que lo rodean, olvidándose de esa desmedida mitificación que forma la sustancia de la plenitud modernista. Pero previamente al contraste de su obra en relación con la renovación modernista, –no se puede olvidar que esos autores finiseculares trajeron la modernización de la literatura en español–, hay que dejar establecida una diferencia acerca de las dos modernidades que se afianzan en el siglo XIX y que también gravitan en la obra de Vallejo. Matei Calinescu ha hecho notar que

> en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como un concepto estético[2].

Y añade que desde ese momento la relación entre las dos modernidades ha sido hostil, aunque se ha permitido una interrelación entre ellas, lo que a veces ha evidenciado el deseo de la mutua destrucción. Es muy visible que el Vallejo poeta posmodernista entra dentro de esos sentimientos de rechazo de la modernidad burguesa, tal y como la enfrentaron los autores modernistas de la época de plenitud. Jean Franco ha visto en alguna medida esta actitud en su primer libro al decir que «Vallejo aun en sus primeros poemas destaca la disparidad entre las ideas "modernas" recibidas a través de libros y revistas y el ambiente tradicional de la provincia» elucubrando que los filósofos que aparecen citados en sus poemas, como Rousseau, Kant, Hegel, Feuerbach, Marx y sus alusiones al lenguaje científico, «demuestran que Vallejo vivía la crisis moderna en todos los niveles desde la vida cotidiana hasta el pensamiento filosófico»[3]. Esa crisis había desplazado al ser humano al menos desde la década de 1880, lo había apartado del centro de compresión del mundo y lo había colocado en una inestabilidad que producía una situación de desamparo, de soledad y de angustia. La repercusión en los intelectuales y en el arte fue incluso mayor.

Los poemas de *Los heraldos negros* son de factura modernista, pero no siguen la línea consolidada. Vallejo perpetúa la modernidad estética pero no permanece fiel totalmente, ni siquiera, a las pautas poéticas posmodernistas. Se ha venido a decir que este su primer título es «una

manifestación tardía del postmodernismo», fruto de su conocimiento de José María Eguren del que recibe aliento en 1917, de sus lecturas de Abraham Valdelomar y de Manuel González Prada, el autor que más admiraba Vallejo[4]. El libro, difundido en realidad en el año siguiente de su publicación, es un conjunto de poemas que remite a corrientes superadas, en alguna medida, en otras zonas del continente, recordemos que por esos años Vicente Huidobro ya había lanzado su creacionismo, pero sin embargo en muchos de esos poemas el autor peruano sigue una estela modernista que supera y reelabora de una manera personal, haciendo gala de una original conciencia, ya presente en esta compilación, de la importancia del lenguaje en el poema. José Miguel Oviedo ha expresado bien el horizonte que percibimos en sus versos:

> Pero lo que distingue a Vallejo de todos estos es la forma cómo reelabora ese lenguaje, y lo fuerza, en sus mejores momentos, a expresar *otra cosa*: su propia experiencia del mundo, su visión del mal, del dolor sin término ni razón, y la íntima contradicción del ser humano[5].

Es justamente esta actitud ante la escritura lo que lo aproxima a un siglo XX cuya conquista literaria se apuntala en el lenguaje. Con la publicación de la obra de Ferdinand de Saussure en 1916 y el inicio del estructuralismo se pone en marcha algo que la literatura materializa, la importancia de la reflexión acerca del lenguaje en la obra literaria. La modernidad estética, tal y como la planteó el modernismo, conducía a una reflexión sobre el lenguaje poético que en Vallejo alcanza alta dimensión. Es evidente también que el poeta encuentra en los autores modernistas, como en el Rubén Darío de «Lo fatal», incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), el impulso para plantear una poesía que ahonda en el ser humano, a lo que se añade, como se ha advertido, la presencia del precursor del existencialismo, Søren Kierkegaard y, por supuesto Nietzsche, autor este último casi omnipresente en el modernismo finisecular en español. Ellos «orientan decisivamente la búsqueda poética de Vallejo y la colocan en otro plano: no en el esteticismo modernista sino en el de la ansiosa indagación por un *más allá humano* que caracteriza la conciencia moderna, pase ella o no por la experiencia vanguardista». En efecto, «la huella de Nietzsche es profunda en Vallejo» [6]. Y para un lector acostumbrado a las obras del modernismo es evidente que ese tono tiene una explicación más sencilla y verosímil de lo que suele creerse. Otra cosa es que ya el poeta peruano, en algunos de los mejores poemas de ese libro, infunde un tono personal que casi siempre abunda en una especial utilización de la sensibilidad y del lenguaje.

Si revisamos con esta perspectiva los poemas de *Los heraldos negros*, se puede extraer una selección significativa de este personal estilo: «Idilio muerto», «Ágape», «Absoluta», «El tálamo eterno», «Retablo», «Los dados eternos», «Espergesia», «Los pasos lejanos», «A mi hermano Miguel» y «Enereida». Comentamos algunos. En «Idilio muerto» se impone el establecimiento de un espacio utópico como el que aparecía en el Herrera y Reissig de *Los éxtasis de la montaña*, pero en el peruano ese recinto pastoril es sustituido por su espacio más próximo, el mundo andino. En esos versos también se establecen los dos espacios en conflicto, «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí / ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita / la sangre, como flojo cognac, dentro de mí»[7]. Estos son los versos iniciales del poema, en el que el mundo andino se opone a ese otro mundo, Bizancio, término admitido desde hace tiempo como una referencia coloquial a Lima. Queda establecido así el enfrentamiento de los dos espacios, uno pasado y adivinado, con auras de ensoñación y el mundo ciudadano con toda su complejidad. Es fácil observar desde el comienzo que en estos poemas de Vallejo se armonizan y contrastan esos espacios, el del mundo moderno que simboliza Lima, después París, y el mundo propio, el andino / peruano, que nada tiene que ver con el parisino. Es precisamente este enfrentamiento y esta añoranza lo que ha llevado a Rafael Gutiérrez Girardot a especificar que no fue un profesional de la literatura tal y como se entiende en el poeta moderno, llegando a definirlo como un «poeta de raíz campesina en la ciudad»[8]. Vallejo no tendría nada que ver con el poeta de gabinete, el poeta consciente de su propia poética que el crítico colombiano estudia en los autores finiseculares europeos y cuyo paradigma se exportó en cierta medida a los modernistas nuestros de lengua hispana. El mismo espacio se percibe en «Los pasos lejanos» (110), evocación de una estampa familiar percibida por contraste en la contemplación del sujeto poético, y en «A mi hermano Miguel» (111) en el que se combinan lo familiar y el estremecedor juego temporal. Quizá culmine esta ambientación andina en «Enereida» (112-3), en ese «enero que canta» y esa «mañana pajarina» que Vallejo describe a través de las figuras paterna y materna inmortalizadas frente al tiempo que huye en la persistente apacibilidad familiar: «Día eterno es este, día ingenuo, infante, / coral, oracional».

Hay mucho elemento religioso y mucha reflexión en este primer libro que anuncia el Vallejo más maduro, la queja contra Dios, el clamor por la unidad, la búsqueda de la plenitud en «Absoluta» (80), temas que vienen a preludiar poemas posteriores, así el pálpito humano y hondo de «Ágape» (74), en el que incide en la soledad humana; o la concepción del amor ligado a la muerte como horizonte universal en «El tálamo

eterno» (89). Poemas de otro signo requieren también un comentario, es el caso de «Retablo» (92), homenaje a Rubén Darío y que es al mismo tiempo, una interpretación propia de la poética modernista, observemos que Vallejo no se interna en el poema en la imagen de la «selva sagrada» dariana, sino que toma subrepticiamente «la nave sagrada» adonde acuden las sombras del pasado y añade: «Darío que pasa con su lira enlutada» (92). Gutiérrez Girardot dice de este poema que «Vallejo comprende la tarea del poeta moderno como la de un buscador de "entierros de oro absurdo" y al poeta mismo como "brujo azul" que hace sus "oficios" en el templo de la musa»[9]. De todos modos, se sigue concibiendo al poeta como sacerdote que practica el culto del arte, pero me parece que hay que destacar, aún más, que en este poema Vallejo presenta a la musa modernista con cierto humor distante, algo lúgubre, un poco paródico, la nave es la nave modernista donde ofician los «brujos azules», en los que se combinan la estética y los «cilicios», es decir el propio sacrificio personal respecto a una poética, que se percibe ya trasnochada. El final del poema alude a la ausencia de Dios, pues esos poetas nos hablan de lejos, quién sabe si ya con menos éxito, y «nos lloran el suicidio monótono de Dios». Ello prueba que Vallejo entendió que la poesía modernista, tal y como estuvo planteada en su época de plenitud, no era posible en la presente realidad, pero que también significaba un hito importante en el devenir literario, la emergencia de esa soledad en el mundo, el apartamiento de la divinidad, y la entronización del hombre como hacedor en solitario.

Un poema como «Los dados eternos» (96) –no se puede olvidar, dedicado con gran entusiasmo a Manuel González Prada–, refleja la rebeldía del hombre ante la divinidad en una interpelación angustiosa del rodar del mundo que acaba en la noche de la muerte, ese «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios» (96) es un posible precedente de la angustia blasfematoria de *Altazor* (1931) del chileno Vicente Huidobro. Tal vez en estas expresiones de Vallejo culmine ese uso desacralizador del lenguaje religioso, que tiene su origen en el modernismo, pero, como bien se percibe, la impostación artificial que aparece en más de uno de los poemas de los autores del modernismo, asume en Vallejo un entrañamiento del tema, lo hace suyo y muy personal. Un caso claro es «Espergesia» (114) que se centraliza en el anafórico estribillo «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo», con la aportación lingüística en el título, «espergesia», de un neologismo que fusiona términos y los sintetiza, tal vez, «espera», «origen», que, de nuevo, fortalece la obsesión por el lenguaje en el poeta peruano.

Todavía en su tierra, *Trilce* (1922), libro mosaico, fragmentado, al decir de Américo Ferrari[10], supone una progresión en esos planteamientos

poéticos que dimensionan como protagonista a la palabra. Vallejo asume algunos avances de las vanguardias y del mundo moderno ante un lector peruano que no estaba preparado para tan radicales innovaciones. Y en verdad el libro da en la clave de ese proceso que es la propuesta de colaboración y de complicidad con el lector, que va a ser una de las características de la literatura del siglo XX, tanto en el verso como en la prosa. En los textos de *Trilce* el modernismo es poco visible, aunque no prescinde en algunos poemas del tono familiar de filiación posmodernista, es el caso del número III, «Las personas mayores ¿a qué hora volverán?» (172). En realidad, el Vallejo de esta época sabe que su camino no es el modernismo ni el simbolismo como lo establece el poema LV de *Trilce*, que comienza: «Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza» (237) y continúa con la alusión a sí mismo desgranando a continuación una serie de imágenes que mucho tienen que ver con una concepción cubista del poema, es decir, adosa y colecciona imágenes que abundan en su percepción del mundo, un mundo fragmentado que es característico de la vanguardia y de la poesía del siglo XX. Aunque su poética, como dice Jean Franco, «derivaba en gran medida de los modernistas y los simbolistas. Fue precisamente descubrir la "elasticidad" del lenguaje lo que fascinó a Vallejo en los simbolistas franceses»[11] y ello favoreció también una evolución personal de su poética. De ahí la atracción, pero a mi modo de ver Vallejo emprende un camino poético, que acentuando el del libro precedente, introduce una percepción del mundo que marcará ya su poesía posterior: Dos ejemplos claros pueden citarse, el poema V, «Grupo dicotiledón. Oberturan» (174) en el que se establece la obsesión numérica con el dos y el tres que va a tener gran descendencia y significación en sus versos posteriores, y el poema XVIII, «Oh las cuatro paredes de la celda» (190), que me parece evidente adelanta componentes existencialistas y que puede leerse también como paradigma de la opresión del mundo moderno.

Desde 1923, al salir de su país e instalarse en París, se señala el comienzo de una nueva etapa. Esta ciudad europea, soñada por tantos escritores hispanos del siglo XIX y fundamentalmente del modernismo, llega a instituirse como la imagen de la ciudad moderna por antonomasia. Sus primeros artículos demuestran esa fascinación por la gran ciudad. Fue el 13 o 14 de julio de ese año cuando Vallejo llega a la capital francesa, pronto empieza a escribir artículos en los que vuelca la vida, acontecimientos, representaciones teatrales, la edificación ostentosa, hombres y escritores notables. En sus primeras crónicas[12], la marca modernista es evidente. Advierte Marta Ortiz Canseco que «En los primeros artículos que Vallejo envía a Lima desde París, sobre todo los dirigidos a *El Norte*, se percibe ese tono impresionista, ligero y frívolo que el modernismo había

puesto de moda en las crónicas periodísticas», pero añade más adelante que «según avanzan los años, el discurso de Vallejo irá adquiriendo un tono muy personal que no encontramos en los primeros textos»[13]. Un ejemplo muy claro es el titulado «La Rotonda» (*El Norte*, 13-15) que fechado en 1924 da comienzo de una forma totalmente modernista: «He aquí este hipogeo ambiguo, tablero iridiscente, ruidoso alvéolo de sarna cosmopolita. He aquí el café sonoro, amado de los artistas, de los vagabundos, de los snobs y de las faldas inciertas, entre Mimí y Margarita, entre griseta y garçonne» (13). El lugar que describe es el famoso café parisino, donde concurre gente de varias procedencias, y que es descrito de forma acumulativa y enumerativa, tal y como se hacía en las crónicas modernistas de la época; ello da salida también a su opinión paródica y poco favorable a la vanguardia que se mantendrá en el futuro: es en La Rotonda «donde Tristán Tzara, Max Jacob, Pierre Reverdy y todo el piquete dadaísta beben y gesticulan para las galerías, desde sus máscaras de sátrapas absurdos del azar» (13). También es en París donde Vallejo confirma la lateralidad o más bien la invisibilidad del mundo latinoamericano en la capital europea: «Europa simula ignorarnos, se esfuerza, con insistencia ridícula y simplona, en demostrar que nos ignora y nos desdeña. No es que se esfuerce en no conocernos. Nos conoce. Sería inútil que pretendiera ignorarnos» («Cooperación», *El Norte,* 16). La queja de Vallejo es justa, ha experimentado en el medio año que lleva en París que su prensa nunca se ocupa de los países latinoamericanos, y si hay necesidad de alguna cooperación con esos países siempre se inclina la balanza hacia el provecho de Europa. De ahí el grito final que contiene el orgullo y el deseo de alcanzar un centro imposible: «¡Bajo Imperio! ¡Aquí estamos los bárbaros!» (16). Es este un artículo que trasluce la sensación de que el poeta ya percibe con cierta indignación la exclusión de millones de personas y la propia exclusión del mundo. Vallejo tiene, por primera vez en Europa, la percepción de proceder de los márgenes, de lugares y países que no cuentan en el mundo moderno, por eso, como cronista en esos primeros años, escribe desde esta perspectiva, aunque tenga delante ese centro inasible que es París y cuya conquista parece imposible. Revisando la sucesión de sus artículos periodísticos de esta época, se observa que esas primeras crónicas que tienen como centro a París, están entreveradas con otras de temas y autores peruanos e hispanoamericanos. Habla de la última generación poética peruana (*El Norte*, 18) o de Enrique Gómez Carrillo, Ventura García Calderón, el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, Alcides Arguedas, Francisco García Calderón, y varios otros. Es como si el cronista quisiera dar cuenta a sus paisanos, porque los destinatarios son periódicos de su país[14], que los escritores de su propia procedencia también cuentan, y mucho, en el panorama de su presente europeo.

Pero, aunque los temas latinoamericanos fluctúen en diversas crónicas, persiste la admiración por ese mundo moderno europeo que tantos aspectos abarca. Dice acerca de la exposición de artes decorativas de París:

> Es un acontecimiento cultural que va a la zaga de la revolución rusa y de la guerra europea: por su contenido temático cosmopolita, por su alcance panorámico del arte, la ciencia y la industria moderna, por constituir, en fin, la más auténtica y ancha tabla de las inquietudes contemporáneas. La Exposición pone de manifiesto la vida y el espíritu de nuestra época en toda su carnación elíptica y cardiaca (*Mundial*, 38).

A medida que avanzamos en la lectura de las crónicas se observa que el poeta se va empapando del ambiente y la cultura francesa, de la ciencia, del cine naciente, las exposiciones, aun sin excluir la crítica. Ello «le permite ser un observador crítico de la ciudad y de sus habitantes, aunque su actitud no se reduce a mirar y a escribir, también participa en muchos de los acontecimientos que relata. Esta familiaridad afectiva con la ciudad no lo convierte, por eso, en uno de sus habitantes; sigue siendo un extranjero que puede asumir la distancia necesaria para leer los signos de la modernidad» justifica Luciano Hernán Martínez[15].

Aunque los temas son variados y son interesantes como documentos de época, es imprescindible destacar algunos títulos que tienen que ver con el tema que revisamos[16]. Es el caso de «El hombre moderno» (*El Norte*, 77), donde curiosamente parte de la misma propuesta que José Martí hizo ya en el «Prólogo a *El poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde» (1882): Si el cubano decía de su mundo: «Con un problema nos levantamos; nos acostamos ya con otro problema. Las imágenes se devoran en la mente. No alcanza el tiempo para dar forma a lo que se piensa»[17], Vallejo reflexiona: «La velocidad es la seña del hombre moderno. Nadie puede llamarse moderno sino mostrándose rápido», aunque si lo comparamos con Martí la mirada de Vallejo, más lejana de la eclosión de ese mundo moderno, se muestra más distante e irónica, no es un diagnóstico como en el cubano, sino que ridiculiza a los promotores de este hábito como son los ingleses y los norteamericanos, y sin embargo vuelve pronto a la seriedad de sus cavilaciones para abundar: «Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar». Es decir, que el peruano partiendo de propuestas iniciales que combinan la ironía con la incredulidad va a establecer una serie de conclusiones que tienen que ver mucho con sus convicciones respecto al mundo, en definitiva, con su poética. Vallejo propone unir la velocidad con lo que denomina la «perspicacia máxima» para percibir las cosas y traducirlas en su procedencia

del subconsciente, porque el objetivo es «emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas», y prueba de que le interesa el tema, aclara: «No hay que confundir la velocidad con la ligereza, tomada esta palabra en el sentido de banalidad. Esto es muy importante». Todavía más, el artículo termina con una frase que creo define bien su propuesta poética que contradecía la frialdad de la vanguardia: «Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, esa es la más moderna». Estamos en 1925, y tenemos aquí ya a Vallejo plantando cara a las convicciones poéticas vigentes en su época, para mantener cómo para él el concepto de *moderno* entra dentro de una modernidad estética que no es deudora sólo de las imágenes aisladas de la vanguardia, sino que la actitud moderna tiene que ver con la emoción, con la sensibilidad, con el acercamiento a las honduras de lo humano. Años después perfilará de otra manera la idea de la deshumanización contemporánea: «En esta sociedad de récords y de colmos el criterio dominante es el criterio de cantidad. Se busca la cantidad, mayor o menor para todas las unidades de medida. La calidad de los actos queda, de este modo, completamente fuera de la vida» («La vida como un *match*» *Variedades*, 1927, p. 233).

Una imagen que Vallejo hereda de las crónicas modernistas y, en concreto del Rubén Darío de *España Contemporánea*, es la oposición entre España y Europa, ello es bien visible en algunas de estas crónicas, por ejemplo, en «El secreto de Toledo» (*Mundial*, 1926,107) o en «Wilson y la vida ideal en la ciudad» (*Mundial*, 1926, p. 83). En esta última destaca el conocido tópico finisecular de la singularidad de Madrid frente a las capitales europeas, porque en la capital española no existe la «premura de la máquina», la prisa y la «angustia de la velocidad». Además, Vallejo no asume el tema finisecular vinculado a la decadencia española como sucedía en las crónicas de Darío, al contrario, en Madrid, los «instrumentos de progreso no nos angustian, ni nos dan de trompicones, ni nos dominan, ni obstruyen el libre y desinteresado juego de nuestros instintos de señorío sobre las cosas; en una palabra, que no nos hacen desgraciados» (84). Para él los elementos del progreso existen en Madrid, pero «no son ya nuestros amos y nuestros verdugos», y acto seguido establece la comparación con la superioridad del tráfico rodado parisino, apabullante y monstruoso. Por eso «la vida moderna en Madrid ha logrado una dirección de gran sentido histórico, y muy diversa a la de otras capitales» (85). Para el poeta peruano, la vida moderna en Madrid no se deja sentir. Lo que realmente le aproxima a una aceptación más humana.

Su breve artículo «Poesía Nueva» (pp. 140-141) es muy revelador del momento poético, tal y como la crítica ha destacado. Fechado 1926 y publicado en el número 1, de julio, de *Favorables Paris Poema* y aparecido

también en *Amauta* el 3 de noviembre del mismo año, era un texto disonante con la literatura del momento. Daba comienzo con dos frases demoledoras que alcanzaban el nivel de sentencia:

> Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

De una manera contundente Vallejo ataca los gustos de las vanguardias por el lenguaje retórico, barroco y vacío procedente del mundo moderno, cuya brecha abrió el futurismo, y terminó encajando en la mayor parte de las corrientes de ese primer tercio del siglo XX. El poeta peruano desarrollaba a continuación la idea enfatizando que eso no es «poesía nueva ni antigua, ni nada» porque esos materiales que la vida moderna nos presenta, para ser plasmados en una poesía nueva, «han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad». Vallejo sigue apuntalando su poética en el mundo moderno, pero no de esa manera vacua, para él los descubrimientos de ese presente deben producir nuevas respuestas, nuevas comprensiones, una nueva sensibilidad, una nueva «inquietud», empleando un término muy de época, recuperado en esos años de los procesos revolucionarios del pasado, sobre los cuales gravitaba el pensamiento de John Locke, en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). La inquietud se produce en la relación de los sujetos con los vínculos de poder, entre los cuales surge la necesidad de cambio del proceso histórico, imponiéndose una inquietud mayoritaria[18]. Esta sería la cultura verdadera que debiera ofrecer ese mundo moderno, de la que debe crecer una estética nueva desde su propio ser interno, y eso nada tiene que ver con los términos que se utilicen. «Tal vez es la verdadera poesía nueva». Frente a las dos posibilidades, usar palabras nuevas como en lo antes expresado, o usar metáforas nuevas, las dos formas serían erróneas, porque «En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o "rapports" [relaciones] nuevos –función ésta de ingenio y no de genio–, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad». Esta última es la clave de la propuesta de Vallejo: «La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna».

«Poesía nueva» fue reproducido también el 15 de agosto de 1926 en *1927, Revista de avance*, la publicación vanguardista cubana, con una

recomendación expresa en la que se decía que estas ideas debían tener su repercusión en Cuba, y que los editores lo acogían como procedente de la «fraternal revista *Amauta*», para indicar que el autor, Vallejo, era «una de las cabezas más agudamente pensativas de la joven América». Es evidente que para esa fecha el poeta peruano había reflexionado mucho y ya tenía una poética clara de su objetivo respecto a su labor creativa, suele decirse que ese artículo marca una impronta que nos traslada de la vanguardia a la posvanguardia con todas las consecuencias. Da la impresión de que modernismo y vanguardia se superan en su artículo de un golpe, en cuanto tienen de frívolo respecto al mundo presente y sin embargo no deja de ser fundamental observar también cuál es esa trayectoria anterior a su vida en París.

Por tanto, vemos cómo para Vallejo la vida no es excluyente de la poesía. Se hace poesía con las cosas y la vida de los seres humanos, que el poeta entiende que necesitan esa nueva expresión acorde con el nuevo tiempo. En varias de estas crónicas la relación es evidente. En «El salón del automóvil de París» (166) se vuelve a quejar del mundo de la máquina: «Hoy son los automóviles los que mandan y no los cuadros ni las estatuas como sucedía en las sociedades del Renacimiento» (166). Y en «Un gran descubrimiento científico» (*Mundial*, 1927, 177) llega a ponderar el valor de Picasso y Stranvinsky que han devenido clásicos saliendo de los ismos perecederos, a la vez que parodia y refleja el escepticismo acerca de las corrientes artísticas de su tiempo:

> Falta saber en qué pararán los polvorazos y sacudimientos que en materia de arte vienen produciéndose, año tras año, escuela tras escuela, desde los días de la guerra en todo el mundo. En qué parará el cubismo, el constructivismo, el dadaísmo, el superrealismo. Y en cuestión de ciencia, falta saber en que parará el cinematismo, el avionismo, el radismo y todo ese cúmulo de nuevas tentativas de vida, a las que ahora damos una importancia y trascendencia sin límites (178).

Tres años después en «Autopsia del superrealismo» (*Variedades*, 399) de 1930 se encargará de analizar su proceso y de llegar a la conclusión de que ha sido una mera fórmula, no habiendo llegado a «ningún aporte constructivo» (400). Se observa que, a medida que pasan los años, Vallejo aborda con mayor alcance y soltura el ambiente y las polémicas artísticas y culturales europeas. Se ha fracturado el desconcierto de su época inicial, que fue de encontronazo y de sorpresa, por lo que ya no tiene que desviar la atención hacia temas y cosas que conocía mejor como los autores de su propio origen, peruanos y latinoamericanos. Otro cambio que se observa, muy bien percibido por sus críticos, es que en los artículos de sus últimos años se incrementa el sentido social acerca de la sociedad coincidiendo con su afiliación al partido comunista.

Un artículo muy conocido y citado es «Contra el secreto profesional» (204-206) aparecido en *Variedades*, el 7 de mayo de 1927, en el que se palpa la verdadera incomodidad del poeta frente a la poesía de la vanguardia que orientaba a los autores coetáneos en la América Latina: «La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual, como las anteriores generaciones de las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana». Y es que «Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal» dice, dando asomo a la indignación. Les acusa de falta de originalidad y de no diferenciarse apenas de los autores europeos. Vallejo va desgranando en siete apartados las características de esa poesía que considera poco válida para el presente. No es momento para analizar aquí cada apartado con algunas acusaciones que hoy día, con la perspectiva que nos ha dado el tiempo, son bastante discutibles. Pero Vallejo enumera aspectos formales como la nueva ortografía, la nueva caligrafía, los nuevos asuntos y las nuevas imágenes, entre otras, para ir concluyendo que todas esas supuestas innovaciones, o bien proceden de autores europeos contemporáneos, o bien tienen su antecedente en el pasado. La conclusión es muy clara: «Acuso, pues, a mi generación de continuar los mismos métodos de plagio y de retórica, de las pasadas generaciones pasadas, de las que ella reniega» (205). Como hemos venido percibiendo, la propuesta del poeta peruano viene dada por otra actitud: «Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores». Por eso los poetas de su generación son plagiarios y faltos de honradez porque se ofrece «esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres del estilo, manera, procedimiento, etc.» (205). En este año 1927 en que Vallejo está continuando su obra poética, y tal vez está escribiendo algunos de sus mejores versos, se advierte que ha meditado con hondura esos temas y que, hoy lo observamos con claridad, su obra está engarzada con esas mismas reflexiones.

La preocupación social de estos años se vuelca en títulos como «Obreros manuales y obreros intelectuales» (285), «El espíritu y el hecho comunista» (299), «Literatura proletaria» (305), «Las lecciones del marxismo» (322), «La verdadera situación de Rusia» (362), en los que se realiza la defensa del obrero y valora su viaje a Rusia con reflexiones sobre los hombres y la política de ese país, así: «La psicología del obrero manual es un estado de santidad natural y de evidente sabiduría por el solo hecho de que su inteligencia no está tan sistematizada ni funciona con tan formalista complejidad como en el escritor» (285). No es el momento

de abundar en esta concepción del obrero, acerca de la cual la crítica ya llamó la atención y de la que ya existen observaciones varias, pero sí de apuntar su preocupación acerca de esa clase social tan vinculada al mundo moderno. Dentro del mismo tono social hay que citar algunos artículos de 1937 acerca de España, «Las grandes lecciones culturales de la guerra española» (441) y «América y la "idea de imperio" de Franco» (443), en los que combate las calumnias del bando que resultaría ganador y defiende el gobierno legítimo de la república.

De forma paralela a estos artículos escritos para revistas y periódicos, Vallejo continúa su obra poética. En realidad, son dos mundos distintos, cara y cruz de su actividad, en la prosa vuelca su opinión cada vez más clara y decidida, en el verso no existe esa inmersión. Tenemos que estar de acuerdo con Américo Ferrari cuando dice que la poesía

> es visiblemente en Vallejo un terreno aparte: en la medida en que revela una temática social, no acarrea elementos de política propiamente partidarista, de propaganda ni de ideología, sino sólo esa inmensa congoja ante el dolor, esa cólera ante la injusticia, esa solidaridad con los pobres y con los hambrientos del mundo que ya estaban –es evidente– difusas en *Los heraldos negros*; y a veces fuertes arrebatos de esperanza[19].

Es por tanto algo admitido y evidente que su ideología política nunca presionó ni se posesionó de sus versos, dando lugar a una serie de obras en las que sólo emerge el ser humano en su miseria y su grandeza. En cambio, en su prosa y en los ensayos como en *El arte y la revolución* se ven «más que convicciones bien establecidas, una ansiosa búsqueda de las coordenadas de la libertad en el mundo moderno, una interrogación incesante sobre la situación del hombre en su mundo y en su época y sobre las condiciones de la creación de un lenguaje libre»[20]. En cambio, en su poesía busca esa «sensibilidad nueva» radicada en la emoción y en la constante renovación. Se suele admitir que todo gran poeta lleva un crítico dentro, y desde luego se cumple en César Vallejo que va creciendo personal e intelectualmente en estos años, y tenemos la constancia de que la temática abarca tanto lo artístico como lo social y político. Otra cosa es que, visto desde hoy día, fuera injusto en algunos juicios, como cuando habla con tanto desdén de Borges y de Neruda.

Aun con los matices apuntados, el mundo de París con toda su dureza se traslada a su obra creativa, recordemos que el poema en prosa «El buen sentido» (309-10) comienza: «Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande» (310), poema que, como en sus obras precedentes, contrapone los dos espacios, pero ya no es Lima y su hogar familiar, sino París y la familia atraída por la memoria. Desde luego, el tema social es el dominante en la obra realizada

en la capital francesa, y no tarda en aparecer en sus poemas. Pueden ser ejemplos «Los mineros salieron de la mina» (356), «La rueda del hambriento» (364) y «Los desgraciados» (366). Lo más característico de estos poemas, y lo que conmueve, es la combinación de los dos sentimientos, el social y la introducción de la proximidad humana, es el caso de «Un hombre pasa con un pan al hombro» poema que también puede interpretarse como un rechazo justificado del mundo literario moderno (414-415), y ya personalizando en sí mismo en el que comienza: «En suma, no poseo para expresar mi vida / sino mi muerte» (435) y de modo más universal en el enorme acierto del poemario de «España, aparta de mí este cáliz» (449). En todo caso el espacio de París se opone a su mundo de procedencia, ese París es el mundo moderno, en «Calor, cansado voy con mi oro» (369) donde introduce algunos términos en francés que expresan esa opresión de la gran ciudad y la ironía implícita: «¡C'est Paris, reine du monde!» y «¡C'est la vie, mort de la Mort!»; pero el poema que mejor expresa la dureza de esta vida es «Parado en una piedra» (354-355) donde se traslada toda la agresividad de la ciudad moderna con un comienzo verdaderamente impactante porque combina este ámbito con la situación humana:

> Parado en una piedra,
> desocupado,
> astroso, espeluznante,
> a la orilla del Sena, va y viene.
> Del río brota entonces la conciencia,
> con peciolo y rasguños de árbol ávido:
> del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.
> El parado la ve yendo y viniendo,
> monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
> en el pecho sus piojos purísimos
> y abajo
> su pequeño sonido, el de su pelvis,
> callado entre dos grandes decisiones,
> y abajo,
> más abajo,
> un papelito, un clavo, una cerilla…

Es muy evidente que la obra de César Vallejo está con nosotros, viva, íntegra, que uno de los valores que más apreciamos fue justamente su comprensión de ese mundo moderno, su manera de asimilarlo y de vivirlo, un mundo que todavía nos acecha con sus valores positivos y negativos, y frente a cuyos valores más denostados sólo cabe la autodefensa, la actitud individual y la ironía, la que Vallejo planteó desde la periferia.

Notas

1 Algunas ediciones de las primeras décadas: César Vallejo, *Poesías completas (1918-1938),* recopilación, prólogo y notas de César Miró. Buenos Aires, Ed. Losada, 1949; *Obra poética completa*. Edición con facsímiles. Pról. de Américo Ferrari, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968. Ed. preparada bajo la dirección de Georgette Vallejo y realizada por Abelardo Oquendo; *Obra poética completa*, pról. de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Casa de las Américas, 1970; *Poesía completa*, ed. a cargo de Juan Larrea, Barcelona, Barral, 1978.

2 Mattei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia,* kitsch*, posmodernismo*, Madrid, Tecnos. 1991 p. 50. Adam Sharman, ha tratado este tema tangencialmente en «Semicolonial Times: Vallejo and the Discourse of Modernity», *Romance Quarterly*, 49, 3 (2002), 192-205.

3 Jean Franco, «La temática de *Los heraldos negros* a los poemas póstumos» en César Vallejo, *Obra poética*, Ed. crítica Américo Ferrari Coord. 2.ª ed. allca xx, col. Archivos, 1996, p. 576.

4 José Miguel Oviedo, «Los heraldos negros» en César Vallejo, *Obra poética*, col. Archivos, *op. cit*., pp. 5-10. Oviedo destaca que, en ese momento, en 1919, cuando se difundió el libro, ya se avizoraban otras direcciones de vanguardia en autores como Huidobro y Alberto Hidalgo, entre otros.

5 *Ibid*., p. 11.

6 Oviedo resalta que la lectura de poemas como «Los heraldos negros», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados» o «Espergesia», podrían corroborar esa influencia de Nietzsche como profunda. *Ibid*., p. 12.

7 Citaremos por César Vallejo, *Obra poética*, Ed. crítica Américo Ferrari Coord. 2.ª ed. allca xx, col. Archivos, 1996 p. 72. De aquí en adelante anotaremos la referencia entre paréntesis en el texto.

8 Rafael Gutiérrez Girardot, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Santa Fe de Bogotá, Panamericana Editorial, 2000, p. 20

9 *Ibid*., p. 141.

10 Américo Ferrari, «Trilce» en César Vallejo, *Obra poética*, col. Archivos, *op. cit*., p. 163. El mismo autor ha estudiado los temas y procedimientos del poeta en *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

11 Jean Franco, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984, p. 61.

12 César Vallejo, *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, 2.ª ed. Citaremos los artículos por esta edición señalando la revista o el periódico de procedencia y la página entre paréntesis en el texto.

13 Marta Ortiz Canseco, «Crónicas desde París: modernidad y capitalismo en César Vallejo» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, (2014), p. 361. Otro artículo de interés: Marta Ortiz Canseco, «La figura de Charles Chaplin en Vallejo» en *Espéculo* https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/chaplinv.html [1/3/2018].

14 Las primeras colaboraciones de Vallejo en los años 1923 y 1924 aparecen en *El Norte* de Trujillo, salvo las dos últimas de 1924 que ven la luz en *Alfar* de La Coruña.

15 Luciano Hernán Martínez, «Escribir la modernidad. París como pretexto. (En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo», *Celehis, Revista*

Centro de Letras Hispanoamericanas, 8, 11 (1999), p. 187.

16 «Las manifestaciones de lo moderno descritas por Vallejo en sus artículos y crónicas son muy diversas, pero todas ellas tienen que ver con la velocidad, el cambio en la concepción del tiempo y la nueva cultura de masas, marcada por el deporte como espectáculo masivo (la vida deportiva, la vida como match) y sobre todo por el cine. Todas ellas constituyen 'formas de la experiencia masiva', propias de la modernidad, que a través de los textos de Vallejo resumen una época en plena efervescencia cultural» (Marta Ortiz Canseco, *loc. cit.*, p. 376).

17 José Martí, *Obras completas*, tomo 8, Venezuela, Letras Hispánicas, Ed. dirigida por Cintio Vitier y Fina García Marruz, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2016, p. 101.

18 Véase para el análisis del término de inquietud, José Antonio Paniagua García, «La inquietud de Juan Marinello: propuestas de un intelectual» en http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2016/07/123-133.pdf [2/3/2018].

19 Américo Ferrari, «Los poemas de París» en César Vallejo, *Obra poética*, col. Archivos, *op. cit.*, p. 276.

20 *Ibid.*, p. 277.

La invención del personaje en los relatos de Juan Carlos Onetti*

Si todos los componentes de la obra literaria dependen del conjunto, el personaje, ese ente ficticio –que muchas veces se confunde equivocadamente con el autor como su portavoz o *alter ego*– se sostiene, entre otras cosas, por su interrelación con los demás personajes, por el horizonte y el entorno que lo circundan, así como por el espacio y el tiempo en que está situado y el punto de vista narrativo desde el que aparece.

En la obra de Juan Carlos Onetti, como en la de cualquier otro narrador, un personaje nunca puede surgir aislado, ni presenta tan notables diferencias que pueda romper los esquemas establecidos, antes bien aparece marcado por los rasgos específicos que configuran a otros muchos personajes de la narrativa que le es coetánea: seres solos, aislados, en los que la duda o la ansiedad se proyectan en prolongado diálogo, en los que no suele faltar la encubierta agresividad, con los demás y consigo mismo. Dice Ángel Rama: «Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil»[1]. Por estas razones y porque es parte fundamental de la narrativa tal y como la entiende Onetti conviene fijarse en el procedimiento constructivo que emplea en sus relatos, que, por otra parte, no parece muy distinto del que usa en sus novelas. Recordemos que esta preocupación por el personaje ha sido expresada en alguna ocasión por el novelista indirectamente, al cuestionar el exagerado protagonismo del lenguaje en la novela de nuestro tiempo:

> No creo –y esto lo digo categóricamente– que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija, pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida.

* «La invención del personaje en los relatos de Onetti» fue escrito para el *Coloquio Internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latinoamericaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1990, pp. 59-71.

> El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o de un cuento[2].

Personajes que surgen de lo cotidiano, sin trayectoria heroica, que se cuestionan sin cesar, porque como bien observó Mijail Bajtín el novelista de nuestro tiempo ya no describe al héroe, sino que ilumina su autoconciencia para que se describa. Los personajes adquieren así sentido en tanto en cuanto se enfrentan con su propia vida y se proyectan hacia la realidad que los circunda obligándonos siempre a valorar sus percepciones desde su especial punto de vista. No hay, pues, entorno real, sino el significado de unos hechos que cobran sentido en función del personaje. Y el escritor debe introducirnos en el horizonte del propio personaje, en su perspectiva, obligándolo a que se reconozca ante nosotros. O para emplear palabras de Bajtín: «Toda la realidad llega a ser elemento de su autoconciencia. El autor no deja para sí mismo, es decir, en su único horizonte, ni una sola definición importante, ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe; nos introduce en su horizonte, nos arroja al crisol de su autoconciencia»[3].

La configuración del personaje como nítido proceso de autoconciencia es muy perceptible en toda la obra de Onetti; sus personajes se preguntan, se cuestionan, se analizan, reconocen lo que les rodea, se apropian de su ámbito desde su parcial punto de vista, y desde estas limitaciones se proyectan creando otros seres u otros espacios. Onetti los suele convertir habitualmente en testigos en los que inciden las limitaciones de perspectiva o de conocimiento de los hechos. Del mismo modo que gusta de repetir el relato dentro del relato, el espacio dentro del espacio, nos muestra el personaje dentro del personaje, y la razón estriba en que cree firmemente en la indeterminación como principio fundador, y que en el mundo autónomo de la ficción sólo existen puntos de vista.

Esta clase de personajes que se auto-revelan creando nuevos ámbitos aparece muy pronto en su narrativa. En su primer cuento, «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (1933), Víctor Suaid expresa a través de los deseos, sueños y pensamientos, su irremediable soledad. Y mientras camina por las calles de Buenos Aires, Alaska se configura en su mente como un recinto conformado con fragmentos del mundo real que proyecta mediante la fantasía: «Como trofeos del fácil triunfo, llevó dos luces del coche desde la Avenida al desolado horizonte de Alaska»[4] e «instaló las luces robadas al auto en el cielo que se copiaba en el Yukón» (20). Hay en Víctor Suaid ya una deliberada voluntad de proyectarse, de crear nuevos ámbitos como lo expresa la misma firmeza de las frases («Hizo crecer, a los lados de la tira de nieve, dos filas de soldados a caballo», 21), y este espacio creado se puebla de seres que

también se apoyan en datos percibidos en su paseo por la Avenida, o de recuerdos atenazantes como lo indica la figura de María Eugenia, fruto de sus inquietudes y de sus temores. Se crea así ya el personaje arquetipo del mundo onettiano. Las mismas proyecciones del personaje, pero con connotaciones más humorísticas aparecen en «El posible Baldi» (1936)[5]. Y en formas similares en «Convalecencia» (1940), en «Mascarada» (1943), «Regreso al sur» (1946), «La larga historia» (1944) o en «Bienvenido, Bob» (1944). En todos ellos el punto de vista narrativo incide en la configuración de un personaje del que el relator es informante parcial y hasta sospechoso. En «Bienvenido, Bob», el Bob juvenil se proyecta en el recuerdo del narrador con el pelo rubio, su sonrisa esplendorosa, la actitud orgullosa y distante, sus diversiones rutinarias y sus sueños juveniles; frente al Roberto presente que «se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose» (89). La animosidad del narrador hacia Bob puede parecer interesada sobre todo porque nunca vemos directamente a Bob sino a través de la lente de su relator. Odio, temor, burla, fascinación, aparecen evidenciados en el absurdo reto que se desenvuelve en la polaridad juventud-hombre maduro para desembocar en el momento de la frustrada petición de matrimonio: «Vi en seguida que yo no había sospechado nunca cuánto y con cuánta resolución me odiaba; tenía la cara pálida, con una sonrisa sujeta y apretada con labios y dientes» (93). De este modo Bob/Roberto y su hermana Inés aparecen sólo a través del relator y terminarán asociándose en sus trayectorias: «en medio del odio y del sufrimiento me gustaba imaginar a Bob imaginando mis hechos y eligiendo la cosa justa o el conjunto de cosas que fue capaz de matarme en Inés y matarlo a ella en mí» (95-96) configurando a un relator en el que se puede aventurar el deseo de asemejarse a Bob o poseerlo, como doble o simplemente, como dice Deredita, fruto de un «homosexualismo latente»[6]. De este modo la segunda parte del cuento es el presente que se instala diez años después y la realización de la venganza «gozosa y enfurecida, un día y otro» (97) en la contemplación de la decadencia física del personaje y su ingreso en el mundo de los adultos.

Los conflictos se dramatizan en Onetti a través de personajes que interiorizan sus vidas y desarrollan, imaginan o crean otros mundos –en claras añoranzas de paraísos perdidos–, u otros personajes, con los que se identifican o viven, pero generalmente para odiarlos. Notemos que en «Bienvenido Bob» el personaje de Inés es recreado a menudo a través del rostro de Bob, tanto al comienzo del relato, como en el momento del desafío o casi al final, cuando expresa el envejecimiento simultáneo de los dos hermanos. Son personajes vistos a través de otro u otros, cuyos hechos son valorados dentro de las pautas de la ambigüedad de perspectiva. Tal sucede también en Esbjerg, en la costa» (1946).

Hay aquí un mundo autónomo, desligado, en el que un narrador describe y adivina a unos personajes con los que convive. Se trata de un triángulo de personajes que se relacionan por ambiguos sentimientos de odio y compasión. El narrador evocará o imaginará constantemente a sus personajes: «Me lo imagino pasándose los dientes por el bigote mientras pesa sus ganas de empujar el cuerpo campesino de la mujer (131), rasgo muy definitorio del procedimiento de su postura, por eso, si bien el relator se autopresenta, los personajes de Kirsten y Montes tan sólo aparecen descritos desde un punto de vista que puede despertar alguna sospecha. La primera impresión es de rechazo, vulgaridad, repugnancia, aburrimiento: «Kirsten, corpulenta, sin tacos, un sombrero aplastado en su pelo amarillo; él, Montes, hilo aburrido y nervioso» (131) y «Kirsten es gruesa, pecosa, endurecida; tal vez llegará a tener el olor inmóvil de establo y de crema que imagino debe haber en su país» (131-132). Pero la verdadera historia de la pareja se desarrollará después de la confesión del robo en la oficina de apuestas del relator. Comienza entonces el proceso de humillación y Montes aparece «enfurecido por la necesidad de decirlo» (132) y calificado por el narrador cano «un pobre hombre, un sucio amigo, un canalla y un ladrón» (132) y como objeto de rebajamiento: «desde aquel lunes quedó establecido que cada vez que yo insinuara que él era un canalla, indirectamente, mezclando la alusión en cualquier charla, estando nosotros en cualquier circunstancia, él habría de comprender al instante el sentido de mis palabras y hacerme saber con una sonrisa corta, moviendo apenas hacia un lado el bigote, que me habla entendido y que yo tenía razón» (133). Sin embargo, un paso fundamental en el trazado de la ambigüedad se produce cuando el relator transmite los datos de su informante Montes; que él mismo duda de su veracidad, está matizado desde el comienzo: «Creo que me contó la historia, o casi toda, el primer día, el lunes, cuando vino a verme encogido como un perro» (133). El halo de ternura de lo contado incide más en el punto de vista de Montes que, como marido de Kirsten, le infundiría el tono sentimental, por solidaridad con ella y por ablandar los sentimientos del jefe.

Esta transposición de sentimientos de un personaje a otro es un procedimiento muy característico de la narrativa onettiana, es la manera de salvar, sin incurrir en cursis melodramas, desdibujando los márgenes, los sentimientos humanos. Pero no todos los matices de la historia pueden ser atribuidos por interpuesto modo al marido de Kirsten. Tenemos que contar también con la injerencia del propio narrador. Así el primero transmitiría detalles íntimos como la tristeza, la añoranza de la patria perdida, la descripción física de esa Dinamarca de árboles altos y olorosos, de una primavera oculta bajo la nieve, y el segundo paliará el

sentimentalismo: «No veo la importancia de esto; pero él lo contó así lo estuvo repitiendo» (134) o en otro momento adivina: «Kirsten es gorda, pesada y debe tener una piel muy hermosa» (134); o trata de interpretar lo que cabalmente le dijo Montes y para ello tendrá que conjugarlo con la personalidad de la danesa y su inaprensible condición de extranjera: «Debe ser, creo, porque la frase que él no podía comprender era lo más lejano, lo más extranjero, lo que salía de la parte desconocida de ella» (135). Así pues, el narrador tiende a reconstruir la historia, escenificando, adivinando frases y gestos que es imposible que le transmitiera el informante porque «Esbjerg, en la costa» está organizado por un sutil juego de filtros que proporcionan el temblor y la verdad humana sin caer en lo sentimentaloide: el narrador refiere la confesión de Montes, a través del cual adivina o imagina gestos y palabras de su esposa Kirsten. Personajes dentro de personajes, así como el espacio deseado por Kirsten no es Dinamarca, sino un pequeño lugar dentro de una amplia geografía que se interioriza: «un lugar que ella había perdido como se pierde una cosa, y sin poder olvidarlo» (136-137).

De este modo en «Esbjerg en la costa» como en «Bienvenido, Bob» las estructuras son parecidas en la presentación de los personajes; en ambos casos un relator desde su introspección proyecta sus recuerdos o su vida a otros personajes mediante los cuales se define o expresa su sentir acerca de sí mismo, de los demás y del mundo. En todos los casos, tanto unos como otros evidencian su mezquindad, su rencor, su debilidad, su incomunicación y su soledad. Pero existe otra posibilidad que amplía el deseo proyectándolo más allá. Se trata de la realización que inaugura Víctor Suaid en «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» y que persiste en la Kirsten de «Esbjerg, en la costa» y en otros muchos relatos: la realización de lo soñado, o el deseo de configurar lo que se imaginó. Es ésta una de las constantes constructivas de Onetti y por eso se puede observar una predilección por los marginados y por los soñadores como personajes de sus obras. Esta observación, que también fue realizada por Bajtín acerca de Dostoievski, puede servir para el narrador uruguayo: «La conciencia del soñador, que quiere y no puede materializar su ilusión, y la del hombre del subsuelo son un campo favorable para la orientación creadora de Dostoievski, que le permiten hacer una especie de fusión entre la dominante artística de la representación con la dominante caracteriológica del hombre representado»[7]. En esta misma línea podemos integrar a los personajes de Roberto Arlt cuyas similitudes con el procedimiento del autor ruso son más próximas. Lo que llama Bajtín «hombre del subsuelo» puede encarnar simplemente en el ente sin definición que aparece como inmejorable sujeto para revestirse de amplias posibilidades facilitadas por su misma falta de conclusión.

En este tipo de personajes se pueden observar mejor los procesos de la autoconciencia y consiguientemente los impulsos de la ensoñación. Son estos personajes los que para el crítico ruso han roto con la línea monológica de la narrativa, adquiriendo libertad e independencia y por tanto una descripción indirecta de libre autorrevelación.

Hay dos cuentos en Onetti que tocan de modo muy especial el ámbito de la ensoñación, se trata de «Un sueño realizado» (1941) y «El álbum» (1953). En el primer caso, «Un sueño realizado», uno de los relatos más sorprendentes de su autor, se trata de la plasmación de un tiempo pasado y por tanto de la evocación de personajes desde el punto de vista de un relator que describirá al bromista de Blanes, por ejemplo, desde su perspectiva de viejo empresario de teatro fracasado que intenta justificarse ante el galán. Blanes aparece con pretenciosa indumentaria, vistosa corbata, broche de oro, cabeza atildada, que el narrador describe como hueco nido de malignidad; a su vez Blanes contribuye a presentar al relator Langman como un empresario ignorante y fracasado al prodigar la broma acerca de su ruina económica por representar el Hamlet de Shakespeare. En cambio, Langman se presentará a sí mismo como la imagen de la vejez más decrépita, permanente peluca rubia y dientes postizos. Pero el centro del relato gravita sobre la misteriosa visita de la mujer que le propondrá representar su propio sueño, o sea, el «sueño realizado». La figura de la mujer es uno de los personaje, más extraños y misteriosos de Onetti: cincuenta años, apariencia de adolescente, a lo que contribuyen sus pequeños dientes irregulares y su físico recubierto por una peculiar indumentaria: «La blusa tenía encajes y era ajustada, con un gran camafeo entre los senos agudos de muchacha, y la blusa y la pollera se unían y estaban divididas por una rosa en la cintura», todo lo cual lo llevará a calificarla de «jovencita de otro siglo» (62), es decir personaje emanado de otro recinto inalcanzable como lo es el del sueño, en el que se establece un claro presentimiento de muerte. El empresario Langman dejará sentada ante ella su superioridad, en ese conflicto en el que lo real y lo no real confluyen, pero forzado por las circunstancias seguirá el juego de la representación.

La mujer infantilizada capitaliza uno de los deseos más intensos que tienen los personajes del narrador uruguayo como plasmación de los sueños. Y estos sueños consisten en conformación de ámbitos en los que como aquí, parece que nada sucede («hay algunas personas en una calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza» 65) pero en realidad se condensa la vida misma y el tránsito de los seres, nacimiento y la muerte expresado en los sucesivos vestidos de la mujer, los triángulos de personajes, el amor, de ahí que en algún momento

se diga que ella lo cuenta «como si confesara alguna cosa cualquiera íntima de la vida» (69). El teatro es en este relato el escenario de la vida, punto de encuentro en el que confluyen realidad y ficción, con la conciencia de que la ficción puede superar la realidad, o por lo menos, que entra en conflicto con ella, así el traje negro de la mujer, que tan simbólico es de su destino le parece a Langman, como hombre de teatro, inverosímil en la escena representada, pues lo mismo que no se pueden producir vasos comunicantes entre los seres vivos mucho menos sucede cuando se trata de sueños. Así dirá el relator Langman: «el tipo que me imaginaba yo, claro, porque sepa el diablo cómo era en realidad» (74)[8].

El cuestionamiento de los propios personajes en este cuento es evidente, no sólo porque se trata de un narrador interesado que refiere su propia vida fracasada sino porque hay que asociarlos a otros espacios: los de la ensoñación. De este modo Blanes, el actor, aparecerá frío, banal, petulante al comienzo, aunque se humanizará un tanto en contacto con la mujer, a la que comprenderá al final, lo que no quita que el relator mantenga su punto de vista de animosidad: «pude ver que estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso. No le quedaban muchos años para seguir haciendo el galán ni para llevar señoras a los hoteles, ni para nada» (72). Pero será Blanes quien contribuya a ofrecernos otra perspectiva de la extraña visitante; si Langman insistirá siempre en su locura y le seguirá el juego, Blanes, que al parecer se aprovecha de su dinero, insistirá: «Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra. Pero nadie, ¿eh?, nadie dice que esté loca. Que siempre fue un poco rara, sí. Pero no loca» (72). La ambigüedad como componente constructiva en una deliberada imposición va tejiendo personaje a través de personaje, puntos de vista que se cruzan y ficciones que se ordenan como cajas chinas: si la representación teatral es ficción en sí, remite a otra ficción el sueño de la mujer, tan difícilmente comunicable. Notemos cómo al final del relato Langman nos ofrece una pista más de su sentido que ya definitivamente la asocia con otros ámbitos en los que la muerte alcanza su significación plena: «me pareció que era enormemente alta, mucho más alta y flaca de lo que yo había creído hasta entonces» (74). La confluencia de sueño-realidad tiene aquí una importancia decisiva para entender la plasmación de los personajes, todos están condicionados por la realización del sueño como están obligados por la vida misma a desembocar en la muerte. En «Un sueño realizado» debemos tener en cuenta la perspectiva del narrador para observar la conformación de los personajes en el ámbito externo del teatro, pero dejará a oscuras los inaprensibles motivos internos.

En cambio, en «El álbum» hay una mayor complejidad que viene dada en los cuentos de Onetti desde la fecha de «La casa en la arena» (1949). El

espacio es en «El álbum» la Santa María onettiana y Jorge Malabia evoca a una misteriosa mujer que surge en un ámbito caluroso de domingo: «Ella venía del puerto o de la ciudad con la valija liviana de avión, envuelta en un abrigo de pieles que debía sofocarla, paso a paso contra las paredes brillosas» (155); la idealización que proyecta el narrador es inmediata y pasa a encarnar los intangibles deseos irrealizados frente a la vulgaridad de la ciudad de Santa María condensada en los artículos de su padre. Así Tito, su amigo, es: «Gordito, sonrosado, presuntuoso, servil, tal vez ahora con los ojos húmedos, idiota, mi amigo» (159) frente a la persistente recreación idealizadora de la mujer que mira «la gran nube blancuzca apoyada en las olas, inventando sorpresas, aproximaciones» (160). Porque la mujer seduce a Jorge Malabia evocándole maravillosos lugares lejanos, el castillo de Aberdeen en Escocia, lugares de India o Amatlán y llega a creer que estos sueños suplantan la realidad e incluso que llegan a producir el apresamiento de otro ser, pero justamente porque son ficciones: «Y en el rimo de cada mentira estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable» (165). Por ello la desaparición de la mujer producirá en Malabia el desamparo y el hundimiento de una ficción que se ha vuelto realidad o por lo menos se ha convertido en un asidero que debiera servir para prolongar la propia vida. Pero el desenlace insólito de la historia consistirá precisamente en el descubrimiento de la realidad de lo evocado. Para Jorge Malabia sólo el sueño o su posibilidad de realización es lo que puede dar sentido a la vida.

Pero hay un rasgo importante en Jorge Malabia como narrador y es que se da en él una conciencia mucho más nítida de estar configurando personajes en su imaginación. «Era ancho y bajo y yo sólo quise enterarme de las pocas cosas que hoy siguen bastando para armarlo y sostenerlo» (165), fenómeno que se acentúa en muchos de los últimos relatos de Onetti donde la conciencia de creación de ámbitos de total autonomía es más amplia. Hay dos cuentos de la última época en los que esa diversidad de perspectivas y la conciencia del procedimiento es mayor. Es el caso de «Jacob y el otro» (1961) e «Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput» (1956). En el primero las distintas perspectivas de narración, así como la ocultación de datos esenciales llevan al lector a un sorprendente final. Si el Príncipe Orsini describe desconfiadamente a su representado, el gigante Jacob van Oppen, también lo hará del turco retador, sin ofrecer las posibles pistas que conduzcan al final. Pero de hecho lo fundamental es esa perspectiva del médico que al comienzo se plantea la imposibilidad de «conocer la verdad de aquella historia» (263) aun deseando conocer al otro contrincante, ya que es consciente de que únicamente podrá llegar a desentrañar, tal vez, lo relacionado con Santa María, pero no lo que

se refiere a los forasteros. Esta perspectiva marca la presentación de los personajes que habrán de ser configurados de otra manera, acercados por el narrador o por el propio Orsini[9]. Se trata de una presentación poliédrica que aparece también en el relato citado «Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput» en el que la aparición de los personajes del título se constituye en un tejido de desconfianzas que sólo se comprenderán bien hasta ya avanzado el relato cuando se pueda percibir la relación establecida con el grupo social. La conclusión será irónica porque, al ser de mejores sentimientos que los sanmarianos, irrumpen en sus malas conciencias echándoles en cara su condición: son «tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o miedo» (189), por esta razón serán los habitantes de Santa María o al menos los más representativos, como el médico, Lanza, o Guiñazú los que asedien a los personajes foráneos para apresar su sentido. Aquí usará el autor un plural intencionado que como bien dice Fernando Aínsa encarna «una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad»[10], pero que también expresa la consciencia del conocimiento[11]. Son muchas las veces que en la narración se insiste en diferentes medidas en esta intención, conocer o plasmar en lenguaje, en definición, en frase. Al principio incluso, después de la duda sobre el conocimiento se llega a vacilar de la existencia porque de algún modo, vinculados a la escritura, los misteriosos personajes sólo dependen de la evocación: «Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras» (173). Hay un dinamismo interno en un intento de definición que supera a los acontecimientos externos, porque el desarrollo es en realidad un proceso de conocimiento de sí mismos por parte de los que cuentan. De ahí que se diga: «Nos pusimos a reír, creyendo que la frase servía para definir al muchacho y que ya empezábamos a conocerlo» (176) o se insista en que «las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos, serán útiles y bienvenidas», 178). Así pues, desde la perspectiva de los relatores la desconfianza es casi un dogma, y lo es también para el lector.

La ley del contraste preside este cuento; bondad frente a envidia y recelo; claridad, casi excesiva diafanidad de sentimientos, frente a esa resentida comunidad de sanmarianos. Pero da la impresión, a través de las palabras de los diversos narradores, que ellos los conforman a medida que los conocen, que los imaginan, como si fueran sus dobles invertidos: «Podemos imaginarlos…» (178) y en este sentido estos extraños seres del Caballero de la Rosa y la enana son obra suya, encarnación

de sus complejos, que capitalizan el agresivo recelo de los sanmarianos porque entrañan el reverso de sus pecados en un efecto de duplicidad.

Creemos en conclusión, que en la concepción literaria de Onetti hay una profundización en varios factores narrativos entre los cuales es fundamental el planteamiento de los personajes, configurados, es cierto, con alguna monotonía y falta de dinamismo, como piezas de un engranaje que constituyen su visión del mundo; personajes que son puntos de referencia sobre los que refleja sus ideas y que por ello tienden al arquetipo en una especial aplicación de la ambigüedad y la multiplicidad de los puntos de vista.

Notas

1 Ángel Rama, «Origen de un novelista y de una generación literaria» en *El pozo* de Juan Carlos Onetti, Montevideo, Arca, 1969, p. 59.

2 Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Arca, 1975, p. 200.

3 Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, fce, 1986, p. 72.

4 Juan Carlos Onetti, *Cuentos Completos*, pról. de Jorge Ruffinelli, Corregidor, Buenos Aires, 1976, p. 20. De aquí en adelante citaremos por esta edición colocando el número de la página entre paréntesis.

5 Sobre los primeros cuentos de Onetti véase: Hugo Verani, «Los comienzos: Tres cuentos de Juan Carlos Onetti anteriores a *El pozo*» en *Hispamérica* i, n.º 2, (1972) pp. 27-34.

6 John Deredita, «El doble en los cuentos de Onetti» en *El cuento hispanoamericano ante la crítica.* Coord. y pról. de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1973, pp. 150-164.

7 Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.,* p. 76.

8 Aspectos interesantes relacionados con este cuento como la realización de lo soñado, la verdad y la ficción, aparecen en el trabajo de David Lagmanovich, «Acotaciones a Un sueño realizado» en *Juan Carlos Onetti,* ed. de Hugo y J. Verani. Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1987, pp. 205-216.

9 Véase el análisis de Gabriel Saad, «Jacob y el otro o las señales de la victoria» en *En torno a Juan Carlos Onetti* en Lídice Gómez Mango ed., Montevideo, Fundación de Cultura Económica, 1970, pp. 92-105.

10 Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti,* Montevideo, Alfa, 1970, p. 75.

11 Acerca del conocimiento y su relación con la escritura se puede consultar: Gabriel Saad, «Técnica de la narración en un cuento de Onetti» en *Juan Carlos Onetti,* El escritor y la crítica, *op. cit.*, pp. 279-288.

La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar*[*]

La voz poética del colombiano León de Greiff (1895-1976), que se impone con posesiva fuerza desde el comienzo mismo de su obra, se va diseminando en múltiples personajes que el poeta elabora con mayor o menor cuidado, y entre los cuales varios nombres alcanzan el carácter de visibles heterónimos: Gaspar de la Noche, Gaspar de la Nuit o Gaspar von der Nacht; Matías Aldecoa y Leo Legris; y a distancia, Sergio Stepanovich Stepansky, entre otros. La aparición de esos personajes de su invención a lo largo de toda su obra es amplio y continuo, con lo que ha creado un procedimiento individualizador que llega a adquirir la consistencia de un «método personal de imaginar, de acceder al lenguaje mediante una mitificación incesante del propio yo», hasta el punto de generar un «estilo, elemento consubstancial a sus fabulaciones»[1]. O lo que es lo mismo, esa diversidad de personajes se convierte para De Greiff en procedimiento ineludible de su expresión poética. Sin embargo, al comparar esa necesidad de heterónimos con uno de los máximos cultivadores, Fernando Pessoa (1888-1935), advertiremos que el colombiano no se encuentra en tan avanzado estadio. Si el portugués llegó a explicar su necesidad de heterónimos como una «tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y hacia la simulación», lo que le llevaría a sentirse, al crear sus criaturas, como «un poeta dramático escribiendo en poesía lírica» –de tal modo que un poeta llega a ser varios poetas con estilo propio, con sentimientos diferentes y hasta opuestos–[2] no podría aplicarse a De Greiff tan tajante aproximación, pues sus personajes no se definen con tanta nitidez. Tal vez su esfuerzo quedaría en ese estadio intermedio que el propio Pessoa considera como fruto de un «sujeto de sentimientos variables y ficticios, más imaginativo que sentimental, y viviendo cada estado de alma antes con la inteligencia que con la emoción», para dar lugar a una obra que se expresará mediante una multitud de personajes unificados en su propio

[*] «La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar*» apareció en *Aleph,* «Tradición y ruptura en la poesía hispanoamericana del siglo xx»20, 2006, pp. 25-39 [Coloquio celebrado en la Universidad Católica de Lovaina, 5 de marzo de 2005].

estilo[3]. Por ello, comprobar hasta qué punto estos personajes del poeta colombiano son emanación de ese yo absorbente y a la vez presentan una individualidad, sería trabajo arduo y tal vez inútil, ya que, al parecer, De Greiff no se sintió obligado a hacerles cobrar una vida característica como sucedería en el caso de un relato o de una obra dramática, sino que esos personajes se confunden y nos confunden con rasgos casi uniformes que emanan de ese sujeto creativo, como producto de ese yo que elabora la reduplicación. Aún más, no parece que esos personajes estén del todo desligados del pensamiento del autor, sino que más bien se sirve de ellos desde la imposición de la ironía. Sin embargo, Carlos García-Prada ha llevado a cabo un aceptable intento de caracterización según el cual cada personaje presentaría las siguientes aproximaciones:

> Matías Aldecoa, bardo inédito, truculento, gerifáltico, prístino, ácrata, rimador de libres fantasías; Leo Legris, taciturno, lunar, hamletiano; y Gaspar von der Nacht, atediado, brumoso, musicalizante, faústico, en perenne trance de fuga…[4].

Y Orlando Rodríguez Sardiñas, por su parte, en su estudio sobre el poeta se aventura a distinguir dobles de primera fila como Gaspar de la Noche, Matías Aldecoa y Leo Legris; personajes de segundo plano como Sergio Stepanovich Stepansky, y por último considera el resto de los personajes de menor importancia, justificando que estos heterónimos «van agrupados por afinidades: Gaspar y Sergio se hermanan en comportamiento, se unen en su soledad de raíz, soledad "nórdica", exotista si se quiere, que no encuentra horizonte adecuado» [5]. Todavía más Gaspar se apodera de todo un libro, *Prosas de Gaspar* (1937), en el que «trata de definirse como un ser vivo, real, en el variadísimo cosmos de la creación greiffiana», estableciendo diferencias de carácter respecto a otros heterónimos como Matías y Leo aunque compartan sus mismas fantasías y ensoñaciones[6]. En ese sentido este libro, *Prosas de Gaspar*, presentaría un especial valor respecto a la factura sus personajes literarios lo que justifica dedicarle una mayor atención.

Pero Gaspar como personaje tiene en la obra del poeta colombiano una amplia trayectoria. De Greiff lo presenta en su primer libro como autor de los poemas que reúne junto con otros dos heterónimos en un título que no ofrece dudas: *Tergiversaciones de Leo Legris, Matías Aldecoa y Gaspar* (1925), de tal modo que ya desde el comienzo el poeta pretende evadirse como autor directo de sus textos para facilitar la autoría de personajes interpuestos, utilizando el artificio, no demasiado evidente en la lectura, del manuscrito hallado, o producido por otras conciencias o personajes, como es el caso de la obra de Aloysius Bertrand[7] que, como veremos, sirve de curioso referente en el caso de sus *Prosas de Gaspar*.

Por eso los poemas, o irónicamente las «tergiversaciones» de este primer libro, son fruto de esa triple autoría resuelta en la unicidad de su propia conciencia, ya que el mismo poeta reconoce, en un poema en él incluido, titulado «Correspondencias» y datado en 1914, la multiplicidad psíquica que reside en ese sujeto poético, utilizando el artificio del obsesivo despliegue anafórico de la palabra «alma», hasta alcanzar una manifestación de ritualizada letanía profana, a la que se adjetiva y determina con numerosos elementos: «ingenua», «de margarita», «cándida», «romántica», «clasicoide», «decadente», «de Narciso», «exótica» etc. para culminar esa diseminación recolectiva reconociendo las «Multánimes almas / que hay en mí!»[8]. Por esta razón es muy posible que, en este primer libro, los temas nocturnos y la simbología de la noche –entre ellas la de la luna y la muy destacada del búho– se deban la pluma de Gaspar. Pero los poemas resultantes ya no responden a una poética romántica decimonónica como la de Bertrand, sino que su factura oscila entre la distorsionada seriedad y la inserción de la parodia burlesca o irónica.

Que tales procedimientos hacen referencia a la mirada desengañada que, como prolongación del romanticismo, adoptó la modernidad de nuestro tiempo, parece explicar la razón por la cual el poeta colombiano hace suya esta iconoclasta formulación de sus poemas. Y así, tal y como la «Balada trivial de los 13 panidas» (1, 32) es una cálida desmitificación de la poesía a través de su inicial grupo poético, denominado de la misma manera[9], los textos en los que se alude a las actividades poéticas de sus heterónimos, sean Leo Legris, Matías Aldecoa o Gaspar, alcanzan con igual inclinación el mismo carácter burlesco. El poema «Facecias» (1, 16), por ejemplo, nos presenta la contrafigura del poeta romántico mediante la intervención de Gaspar que, bajo un árbol sin hojas, un chopo «calvo y enteco», rumia «paradojas» y «fuma su tabaco», para terminar en una síntesis que insiste en lo paradójico: «y no sonrías: / lo que te digo es formidable loa!». Asimismo, en la «Balada intrascendente de Aldecoa, Leo y Gaspar» (1, 42-44) insiste en su característica de poetas que abarcan, entre los tres, los aspectos todos de la vida. El poema, que recurre al verso corto y a los efectos ripiosos de la rima («Leo, Aldecoa / y Gaspar/ van recorriendo el camino / diciendo versos sin tino») es de una jocosa y desmitificadora disposición. Todo ello confirma que esos juegos de dobles no pueden entenderse sin otros elementos retóricos que introducen morfológicamente en su obra la parodia, el humor y la ironía, recursos que inciden en los juegos de palabras, las paranomasias ingeniosas, o las litotes encadenadas que se prolongan anafóricamente casi al infinito. Son procedimientos que hunden su raíz en el modernismo, pero sin el lastre epigonal, lo que produce en sus poemas la iniciación de una peculiar vanguardia, en un «desarrollo dialéctico del modernismo literario

y de la modernización social» al decir de Gutiérrez Girardot, que en su análisis pone de relieve la crítica implícita contra la vieja estética y su carácter de «poeta bohemio que demuestra su conciencia de voluntaria marginalidad dentro de sociedad burguesa»; ya que

> ácrata, nihilista, De Greiff se refugia en la figura del poeta que ante la impotencia de transformar a la sociedad, niega en cuanto anarquista sus instituciones y la desafía con los medios de la provocación, [proyectando un] mundo que es la negación de lo establecido[10].

Y en esa pretensión, la larga nómina de personajes creados le sirve para delimitar otros mundos y para criticar desde fuera tanto a la sociedad como a los poetas adocenados.

En su segundo libro, *Libro de signos. Segundo mamotreto* (1930) la figura de Gaspar vuelve a mostrarse como autor de las nuevas «tergiversaciones», esta vez con un nuevo compañero como indica el texto añadido al título: «Tergiversaciones de Leo Le Gris, Matías Aldecoa, Gaspar Von Der Nacht y Erik Fjordson», pero es en la composición inicial, la «Farsa de los pingüinos peripatéticos» (1, 103-126), largo y jocoso poema de distribución musical, con una triple autoría, pues «La urdieron Gaspar von der Nacht, Matías Aldecoa y Leo Le Gris», el texto más expresivo; notemos, además, cómo en este caso el nombre completo de Gaspar, Gaspar von der Nacht, hace referencia a su verdadero origen, el de la obra de Aloysius Bertrand[11], y que el personaje se presenta como parte de un trío coautor, dentro del cual su función resulta menos activa, ya que desapareció «misteriosa u oscuramente en KORPILOMBOLO (LAPPLAND; SVERINGE; 66º, 40' aprox. latitud Norte; 23º 10' aprox. longitud Este, de Greenwich)» tal y como se aclara al comienzo de la «Farsa» (1, 104), y por ello Gaspar formaría tan sólo parte de esa autoría del texto, pero no sería el responsable de la edición y publicación del poema, obra exclusiva de Matías Aldecoa, ya que como se indica, «la edita MATÍAS ALDECOA, unidad del TRÍO COAUTOR» (1, 103). El resultado, en sus seis partes es, según la acotación del comienzo, una obra tan «Descabalada como ilógica e inútil: Lenta y fastidiante y vacía al modo del triple espíritu que la concibió para sus sarcásticos regocijos», y desde luego el efecto lúdico y paródico resalta en cada uno de sus apartados, desde el «Preludio» inicial en el que la referencia metapoética se ejerce sobre la propia escritura –«La escribí una noche (cuándo? –ya no sé–,) / La escribí una noche (de ello no hace poco). / La escribí una noche dentro de mi zahurda»– y se define metaliterariamente como «Poema de Befas y Malenconías!». Es lo cierto que en su desarrollo, al dar fe de la peripatética caminata de los «pingüinos poetas» desde el Polo Norte y por la superficie de la tierra, hasta su desaparición después de la disputa final que se describe en la

«Finida», utiliza recurrencias y tópicos del poeta romántico que podrían ser obra del espíritu atribuido a Gaspar, soledad, tedio, monotonía de la existencia, presencia de la luna, aparición del búho, pero no son menos por otra parte las onomatopeyas, los juegos de palabras regocijantes, los elementos musicales y las enumeraciones que contribuyen a una repetida, incesante y hasta agobiante desmitificación de la figura del poeta: «Vamos los pingüinos, / pingüinos poetas, / a filosofar» (1, 124); o bien: «Silencio…! / Reclinan las frentes / pensantes/ los pingüinos, ¡omnisapientes / hilarantes! / Hilarantes!» (1, 125).

De este modo, la «Farsa de los pingüinos peripatéticos», cuya elaboración abarca más de diez años (1915-1926) si hemos de creer la indicación final[12], responde muy claramente al tipo de expresión que la poesía de De Greiff estaba desarrollando por esos años, es decir, un planteamiento de lo poético de ficticia coralidad, cuyo fin es alejarla de su origen como poeta solitario y único, con la posibilidad de distanciar los efectos mediante otras voces que asuman mayor vida que la propia, pudiendo así introducir una parodia más drástica y efectiva al valerse de los intermediarios. La seriedad de su intención reside en el propósito o en el origen, es decir, en aquello que pretenden elaborar, y de ese modo la obra recibida del trío que forman Matías, Leo y Gaspar se erige como una autoparodia interpuesta. Y sin embargo los versos finales del poeta vuelven a recobrar, al parecer, una ambigua autoría individual, que puede atribuirse bien al editor Matías Aldecoa, o bien a un innominado sujeto poético que hace uso de una irónica repetición: «Y yo me quedé solo. // Solo. / Solo. // Solo / y mío», para finalizar con otra jocosa referencia: «Laus Leo».

Esta necesidad de los personajes interpuestos se prolonga en otros títulos posteriores como es el caso *Variaciones alredor de nada* (1936), donde en una de sus partes «Libro de relatos», podemos observar varios poemas que delinean a estos personajes reduplicados a partir del propio yo del poeta, como Matías Aldecoa, Sergio Stepansky y sobre todo a Gaspar, al que se le dedican tres poemas con el mismo título «Relato de Gaspar». Estos aparecen al principio de la sección (1, 396-402), tal vez para resaltar su importancia, porque es lo cierto que dos de ellos son en especial significativos; en el primero el personaje manifiesta su narcisismo, su desengaño, su aburrimiento y su hastío ante la falsedad de todas las cosas, abogando por el silencio y «la serena vida interior». Ello hace que el poema constituya a su través, una confesión poética, que proclama su radical verdad y su concepto de lo poético: «la Poesía? // Oh süave delicia, / oh süave leticia, oh süave eironeia! / Jamás fuera oratoria». Todo aquí nos lleva a constatar la importancia de la figura de Gaspar como uno de sus dobles más queridos y auténticos, él representa además esa

imposibilidad de la realización plena de lo poético a su vez duplicada a través de sus textos mediante su desaparición física. Y como Gaspar encarna la figura más verdadera del poeta resulta evidente que tras su máscara se puede hablar no sólo de la poesía sino de los poetas y sus figuras más eminentes. Ello lo realiza en el tercer «Relato de Gaspar» en el que usa como estribillo «Pero lo malo es que todas estas cosas / vienen a dar en un fracaso irremediable» (1, 400), expresivo y fundamental poema en el que la figura de Gaspar traspasa los siglos y las épocas, contempla y convive con los más destacados poetas y personajes para constatar la grandeza, pero también la mediocridad e inutilidad de la poesía cuando se desciende a las relaciones humanas:

> Julio Laforgue sedujo mi juventud –un tanto
> añeja (es triste?)–, y Ducasse compartía mi tedio
> y mi odio: su estro apocalíptico era más lancinante
> que mis Rapsodias, vaya!, que mis Rapsodias
> grises y planas, planas y grises: pero es cierta
> toda mi melancólica amargura vegetativa,
> que disuelve la Caravana de los Minutos
> en aguas quietas y pérfidas y eternas…
> Tristán Corbière y yo departíamos acerca del Mar, del Mar No Visto…
> (en ocasiones con Leo Le Gris y con Matías Aldecoa)
> Pero lo malo es que todas estas cosas
> vienen a dar en un fracaso irremediable. (1, 401)

Gaspar es, por tanto, quien mejor representa y refleja los conceptos poéticos, así como las ideas acerca de la poesía y del poeta, y sería la figura de este último en su más auténtica esencia, por lo que no le queda otra solución que desaparecer despidiéndose de sus amigos, dobles, o entes de ficción («Adiós, Le Gris, adiós. Adiós, Ricardo. Adiós, Matías»): «Y yo me voy –Gaspar– con el morral de mi desprecio / todo derecho, lógicamente, hacia el absurdo» (1, 398).

Casi era obligado, dadas estas circunstancias, que el poeta colombiano dedicara todo un libro a su *alter ego* más querido con el título de *Prosas de Gaspar*[13], aparecido en 1937, cuyo título puede recordar la famosa «Prose pour des Esseintes» (1885) de Mallarmé y, a la vez, en el mismo diálogo irónico, a las *Prosas profanas* (1896) de Darío. Como el primero, expresa en algunos poemas una hermética y sutil profesión de fe literaria[14], y como en el nicaragüense esas prosas se presentan como desacralizadas e iconoclastas creaciones, aunque esta vez de poemas realmente en prosa[15], y así el libro adopta una disposición fragmentaria, veinticuatro poemas, con lo que se asemeja en algo a la obra de Bertrand, pues también resulta ser una especie de cuaderno de notas en el que, en principio, Gaspar vierte sus pensamientos, visiones y opiniones.

Aunque, por otro lado, los poemas de De Greiff se aproximarían más a los cultivadores del poema en prosa que descienden de Baudelaire, ya que, frente al carácter romántico y de balada de la obra de Bertrand[16], las *Prosas de Gaspar* se despliegan desde la mirada del hombre de la ciudad que propicia la comunicación dialógica, el gesto irónico, frente a lo diverso y heterogéneo del mundo moderno. De ese modo brota una visión angustiosa, traducida por recursos de distorsión mediante los cuales el colombiano da entrada a una rebeldía arrogante que traduce su bohemia intelectual, en un lenguaje que reúne lo cotidiano, pero también el vocablo sugestivo, el hallazgo verbal de las combinaciones inesperadas, las paradojas, las paranomasias, las jocosas hipérboles, como procedimientos habituales de su estilo. En este sentido hay que entender la precisión de Rafael Maya cuando enfatiza su carácter hondamente introspectivo traducido en una dirección que lo aparta de la lírica precedente porque, aunque el poeta es «profundamente subjetivo, nada sabemos, a través de sus versos de sus peripecias sentimentales, de sus dolores de hombre, de las angustias de su corazón»[17]. En todo caso la ironía, como bien destaca Juan Manuel Cuartas, «descompone el Yo» en su obra, «es su discontinuidad y su escritura al mismo tiempo» y representa una síntesis en la que el yo pugna por intervenir en la dinámica de la escritura[18].

Prosas de Gaspar, en sus veinticuatro poemas parece surgir de un yo poético encarnado en su egocentrismo, con un Gaspar hondamente implicado en las dimensiones constitutivas del poeta, como se hace explícito en el poema XV, aunque a partir del XX, en que tiene lugar la desaparición de Gaspar, se acentúa la presencia del yo lírico indeterminado, intencionadamente confuso, bien que definidor del *alter ego* que da título al libro, y se suceden cuatro poemas dedicados a exaltar las cualidades de Gaspar como prototipo de ese poeta egocéntrico; así el XXI en que se traza un ejercicio literario en torno a la pereza, el XXII que supone un canto a su trayectoria aventurera aunque la ironía, sutilmente perceptible, deja entrever la falsificación de la vida que la letra produce en toda ensoñación; el poema XXIII, como su continuación, parte del tema de la abulia o del *spleen* superado por la aventura, para trazar su retrato de poeta consciente del oficio, aunque que tras estos intentos, se plantea la dificultad de apresamiento del alma de Gaspar: resultaba difícil «desentrañar el raro prisma iridiscente de su espíritu radiante» (1, 306).

Como era esperable, tras este predominio de Gaspar subyace una necesidad estructural de ampliar los heterónimos para asegurar la multiplicidad del Yo, como expresa el poema XI al decir: «Ninguno yo conozco. / Ninguno. / Y el multánime y el multiforme Yo, lo han sido todos ellos. Y otros más que olvidé», para concluir con la hiperbólica sorpresa irónica: «Y otro soy Yo: que se fugaron» (1, 285). En definitiva, que más

de una vez se observará que la perspectiva del sujeto poético no es únicamente la de Gaspar, sino que coincide a menudo con ese yo egocéntrico y multánime del poeta, lo que desfigura los límites de todos sus personajes. Porque condicionado por la poética del propio De Greiff, se certifica que Gaspar no es nada sin el grupo al que pertenece, que necesita de otros personajes y de otros dobles en los que se proyecta o le proyectan, lo mismo que el propio De Greiff. Así, de manera significativa el primer poema que abre el libro se dedica a la descripción humorística e hiperbólica de Matías Aldecoa, tan distinto de Gaspar y a la vez tan indispensable para su comprensión. Aldecoa se nos presenta aquí mediante una enumeración encadenada en su negatividad abarcadora para desembocar en un desajustado final:

> No en Mosul ni en Basora, ni Samarkanda. No en Karlskroma, ni en Abylund, ni en Stockholm, ni Koebenhavn. […] Ni en ninguna Cibdad de ensoñación […] pero sí en un adormilado villorrio de los Andes, vio la luz (del sol o de la luna y de las constelaciones, o del familiar velón) el amigo Aldecoa (Matías, Francisco, Odín), y en los años postreros del último (por ahora) siglo» (1, 269).

El poema colocado al comienzo del libro nos avisa de sus intenciones. Por una parte, continúa su línea poética, pero, por otra, nos ofrece un índice de un carácter más confidencial, como el que constituye esta memoria de Gaspar y que en definitiva se traza como una jocosa parodia de las propias reuniones literarias de las que tanto gustaba el autor. No faltan las alusiones al físico de varios integrantes, a sus costumbres y a las burlas que expresaban alguna beligerancia con la sociedad[19], y a la vez introduce a ese doble del doble que es Matías: «Y en el cafetín conocí a Matías –Matías Aldecoa– bardo inédito por esos idus más que hoy: charlador infatigable como infatigable rimador de fantasías humorísticas y burlescas» (1, 271). Este tema del doble se recupera por parte de Gaspar en otros poemas como el VIII, en el que proclama a Matías afectuosamente «Cincelador de tu 'Yo', de ese maravilloso microcosmos que es el Yo…», y, en consecuencia, «Señor de la Quimera»; lo describe como el enamorado, «tal un Romeo de leyenda galante o un pajecillo de chanzón» (1, 282); y también es poeta gozador, distanciado de los que se lucran con el comercio literario. Por eso el poema XII resalta –diferenciándolo de sí mismo, de Gaspar– su figura de «poeta decadente», pues Matías es el gozador del *Gaspar de la Noche* y los *Cantos de Maldoror* que lleva de su casa a la oficina: «Acaso ni para leerlos aína –que ya los tenía hartas veces leídos» (1, 286); con lo que Matías es doble del doble, de Gaspar y del autor.

En cambio, Gaspar no se ve desde fuera –si acaso, pueden considerarse así los poemas finales del libro, como hemos comentado más

arriba, en los que, al parecer, el yo poético autorial toma las riendas–, y se nos empieza a desvelar en sus rasgos personales en el poema II (1, 271) donde, a la manera romántica, con evidentes conexiones con su modelo, ansía ser el único habitante de una ciudad brumosa, casi una no ciudad, en la que sería para siempre «el solitario Gaspar». Aquí la figura aislada de Gaspar, recuperada de poemas anteriores, fumando en su pipa bajo un árbol se constituye en paradigma del poeta romántico en cuyos rasgos, como en los de Matías, también se reconoce De Greiff, por lo que igualmente se burla e ironiza. Pero Gaspar es poeta de ciudad, del *spleen* de la ciudad, a pesar de sus añoranzas:

> Porque todo es monótono en la ciudad.
> Porque viviría o vegetaría, Gaspar, en ella, sin albur de evadirse, y poderoso de alas!
> Porque…
> ¡Oh soleados puertos de Borneo y Batavia! ¡Oh fjords de Noriega! ¡Campos de hielo, ilímites! (1, 273).

En el poema XIV se define a sí mismo como ansioso de aventuras y deseoso de contarlas, es decir se reconoce como escritor y como materia misma de lo que escribe, por eso afirma que una vez más en primera persona: «quiero hacer el relato de mis últimas andanzas, para regocijo y mofa»[20], con lo que la enumeración se convierte en hiperbólica burla, pues afirma vivir de lo que le producen «las pesquerías de perlas de Manaar y el Cabo de la Vela, y los placeres platiníferos de Chocó, y la cacería de mariposas en Muzo…», sarta que continúa, en referencia metapoética ahora acerca de la labor del poeta: pues aunque elabora, entre otras, «Farsas, tergiversaciones y facecias feriales. // Juegos de invención y fantasía, sonatas melancólicas, lancinantes», «escribe poco, poquísimo –mi pluma–, casi únicamente cuando estoy muy cansado de no hacer nada, o de hacer 'mi pereza' como dicen» (1, 289); añadamos que en notorio perjuicio de actividades más nobles y fructíferas como la agricultura, la veterinaria o la burocracia.

En este afán desacralizador, varios poemas reflejan las reuniones y las costumbres de los poetas bajo la mirada de Gaspar, lo que da entrada a irónicas o sarcásticas opiniones. Es esta la intencionalidad del poema IV, paródica trayectoria de un pseudopoeta cuya debilidad de apasionado al fagot y versómano incansable se presenta con agudas e irónicas precisiones. Claro que como el fagot es el instrumento de Matías Aldecoa siempre queda la duda de que pueda tratarse de una proyección más, esta vez socialmente incisiva, contra los poetas adocenados. También en el poema VII, bajo el epígrafe de Baudelaire, se ironiza acerca del ego del poeta y las reuniones en las que el centro lo constituyen la

bebida y la exhibición desinhibida de la propia alma: «La mía, al menos, tal así se mostró –impúdica y cínica en su morbosa desfachatez y en su grandiosidad» (1, 280), donde se observa bien, que de esta ironía paródica, ejercida como filosofía vital, a veces descarnada, surge, como algo inevitable, la melancolía acerca de la propia esencia. Ello puede percibirse en los poemas que abarcan los espacios vitales de Gaspar, «el cafetucho habitual» o «el cuarto del Búho» en los que reflexiona con «esplinético humor»: «Sin duda estoy destinado a una gris vida tarda y recurrente. Y es de flagrante evidencia que no hallo, que no encuentro –lejos de mi ensueño– triaca ninguna para el aburrimiento» (IX; 1, 283); y también el XVI donde en el Cuarto del Búho, espacio de antiguallas en eficaz enumeración caótica, guarda no sólo cosas viejas, amojamadas, sino «vivas en apariencia», que enclaustran la falsedad. Entre ellas, un elemento intertextual reconocible, «vejeces» (1, 292), hace referencia al famoso poema del modernista colombiano José Asunción Silva (1865-1896), ambigua referencia que sirve de homenaje y de afirmación de su propia postura literaria.

Pero el libro es, además, y sobre todo, una meditación poética que se expande por cada resquicio y que encuentra también su destino en varios poetas. Si seguimos fijándonos en el paralelismo con Bertrand y este refleja la actitud romántica, que en el seno de una sociedad industrial, científica y positivista, se complace en la soledad y en el gusto por las ciencias ocultas, en el misterio y las tinieblas, la brujería, la magia, el espiritismo, lo que ha llevado a considerar que su trabajo tiene mucho de alquimia[21], en De Greiff, poeta del siglo XX de fuerte arraigo simbolista, tal situación no puede continuar, la ciudad es propicia para «soltarle bridas a su descabalada o descabezada fantasía soñadora» como se afirma en el poema II. Por eso en el fragmento III a la vez que cuenta con concesiva ironía las costumbres de las propias reuniones poéticas[22], Gaspar se identifica ante ellas como de otro tiempo, como «leopardiano y ultra-romántico» (1, 276). De este modo, a través del doble, el poeta puede reconocer sin apuro su propio romanticismo[23], pues como ya expresó Hugo Friedrich la lírica del siglo XX está marcada por una serie de rasgos que proceden del mundo romántico entre los cuales destacamos la «interioridad neutral en lugar de sentimientos», la «fantasía en lugar de realidad», «mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje»[24]. En este sentido, el poema VI supone una declaración poética que debe tomarse como procedente de Gaspar, de ahí el vínculo romántico y finisecular, elitista y sugeridor: la poesía no es «aquello vulgar y manido y accesible», «es lo que no se cuenta sino a seres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles», «es lo que "no

se dice", que apenas se sugiere» (1, 279). Ello explica también el carácter del poeta incomprendido por las multitudes, «Esfinge muda» o «flor anómala», frente al arte «aborigen» que es la «poesía sentida», la preferida por los filisteos que pretenden entender de calidades como se afirma en el propio poema.

El poema XIX, que precede al que señala la desaparición de Gaspar, puede considerarse también dentro de esta órbita metapoética pues, bajo el epígrafe sugeridor de Remy de Gourmond, en realidad meros puntos suspensivos, proclama: «Mi verdadera vocación es el silencio. Mi vicio incoercible, la aridez. Mi sólo crimen, la soledad». Y así lo que viene después se centra en el balance de su trayectoria literaria: hace un tiempo soñó «ser cazador de muy donosas hamadríadas», «Otro tiempo fui leogrifo, y otra acasión juglar de larga travesía, y alguna vez hube de incursionar por cotos vedadísimos» (1, 297), para resolver su evolución en la más intensa multiplicidad. Cierra el libro el poema XXIV, «un cántico de vívido erotismo y de lustral acento hiper-humano», y en realidad es una propuesta de una poética imposible que después de desgranada mediante imágenes irracionales y aproximativas («Pero, para qué iría a contar yo lo que no íbaseme a entender?») conlleva en si misma el fracaso implícito: «esa no sería sino una luciola errante a la que le prestó esplendor sideral mi fantasioso anhelo, sólo; lucerna fugitiva que enajenó mi sueño» (1, 310). Para terminar el libro con una pregunta imposible que se adscribe al sujeto autorial una vez desaparecido Gaspar: «Si, alguna vez, en mí renace el elegíaco, será imposible que se escriba ese Canto?».

Concluido el poemario parece claro que *Prosas de Gaspar*, enlazado con los poemarios precedentes y natural derivación de ellos, es un texto de gran complejidad y eficacia escritural porque auna temas y procedimientos capitales de la poética de León de Greiff, tal y como hemos visto a través de esta aproximación, y lo que es más importante, al enfatizar y asumir un esfuerzo reduplicativo, mediante sus heterónimos moderniza su perspectiva, la objetiviza para proyectarse como la espina dorsal de toda su obra.

NOTAS

1 Jaime DUQUE DUQUE, «La poesía de León de Greiff» en Oscar Collazos, *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península, 1977, p. 163.

2 Véase Fernando PESSOA, *Teoría poética*, Barcelona, Júcar, 1985, apartados «Cartas a Adolfo Casais Monteiro» y «Páginas íntimas y de autointerpretación», pp. 188; 202-203. En estos textos puede apreciarse la minuciosa concepción de sus heterónimos.

3 *Ibid*., «Páginas íntimas y de autointerpretación» p. 202.

4 Carlos GARCÍA-PRADA, «La fuga inefable hacia Ulalume» en Arturo Alape (Comp.), *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central/ La Habana, Casa de las Américas, 1995, p. 192-193. Añade el autor: «A los tres fue añadiendo otros de menor importancia: Erik Fjordson, parecido a Matías; Claudio Monteflavo, parecido a Gaspar; Diego de Estúñiga, ardido, picaresco; Sergio Stepansky, fino, sutil, errátil, canallesco; Guillaume de Lorges, refinado, sensual, descreído y galante». También destaca la asociación de los personajes con los instrumentos musicales, así: «el fagot, de esplendentes resonancias, expresa el ánima de Matías Aldecoa; la viola, de queja masculina, susurrante, expresa el ánima de Leo Legris; la tuba, honda, monótona, obsesionante, expresa el ánima de Gaspar».

5 Rodríguez Sardiñas recuerda a personajes menores como Diego de Estúñiga, Gunnar Tromholt, Proclo, Harald el Obscuro y Guillaume de Lorges. Véase: Orlando RODRÍGUEZ SARDIÑAS, *León de Greiff: Una poética de vanguardia*, Madrid, Playor, 1975, p. 97.

6 *Ibid*., pp. 94-95 donde el autor señala la coincidencias y discrepancias de sus heterónimos.

7 Louis Bertrand, que firma la presentación de la obra de Gaspard de la Nuit, reproduce así la entrega del manuscrito de la obra: «Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayé, mes lèvres avant d'arriver à celui que rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur.[…] Lisez-le; vous me le rendrez demain. Six heures sonnent à la cathédrale; elles chassent le soleil que s'esquive le long de ces lilas. Je vais m'enfermer pour écrire mon testament. Bonsoir». (Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit, Fantaisies à la manière de Rembrand et de Callot*, Édition présentée, établie et annotée par Max Milner, Paris, Gallimard, 1980, p. 76). León de Greiff, sin embargo, anuncia el texto de este primer libro como producto de esos personajes, aunque luego no le interesa deslindar, tal vez por su propósito de coralidad, la intervención de cada uno, y el yo poético se refiere en ocasiones, en tercera persona, a esos personajes.

8 Citamos por León DE GREIFF, *Obras Completas*, Bogotá, Tercer Mundo, 1975, 2 vols. p. 21, vol. 1. De aquí en adelante incluiremos el volumen y la página en el texto.

9 En Medellín en 1915 fue uno de los trece «panidas» que fundan el grupo y la revista del mismo nombre. Lo integraban José Gaviria Toro, Fernando González, Teodomiro Isaza, Rafael Jaramillo Arango, Bernardo Martínez Toro, Félix Mejía Arango, José Manuel Mora Vásquez, Libardo Parra, Ricardo Rendón, Jesús Restrepo Olarte, Eduardo Vasco y Jorge Villa Carrasquilla. Glosa este ambiente

Eduardo Castillo en «Leo Legris, el panida» en *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, *op. cit.*, p. 37.

10 Rafael Gutiérrez Girardot en *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, *ibid.*, pp. 474-475.

11 La trasposición al alemán del nombre real de Gaspar de la Nuit, Gaspar von der Nacht, puede responder a un irónico entrañamiento por parte de De Greiff, cuyo origen escandinavo, en concreto sueco por parte de padre, es aprovechado poéticamente en más de una ocasión por el poeta colombiano. Véase, para los datos biográficos, Juan Lozano y Lozano, «León de Greiff en persona» en *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, *op. cit.*, p. 7.

12 Al final anota con humor: «*1915- Villa de la Candelaria de Aná del Aburrá. 1923- Santa Fe del Altiplano. 1926- San Xoaquín de Bolombolo*» haciendo referencia a Medellín, Bogotá y otros topónimos.

13 *Prosas de Gaspar*, Primera Suite, 1918-1925, (Cuarto Mamotreto), Bogotá, Suplemento de la *Revista de Indias*, n.º 4, Imprenta Nacional, 1937. Rafael Vásquez hizo notar que en ese libro se resumen «quizá las mayores experiencias del autor» y «es un eslabón imprescindible de la cadena literaria forjada por su autor y enlaza y aclara muchos puntos de su estilo» («La poesía de León de Greiff» en *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, *op. cit.*, p. 49; fue publicado originariamente en *Revista de Indias* 50, (1943), pp. 394-403).

14 Como es sabido Mallarmé lo escribió en respuesta a las decisivas páginas (capítulo xiv) que, referentes a su obra poética le dedicó Joris-Karl Huysmans en su novela *Á rebours* (1884). Véase Stéphane Mallarmé, «Prose pour des Esseintes» en *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor el G. Jean-Aubry, Bib. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, pp. 55-57 y 1472.

15 Aunque el libro puede considerarse compuesto de poemas en prosa en su mayoría, hay textos más próximos al uso del versículo como pueden ser los poemas v, ix, xi, xix y xxi. También en esto De Greiff se manifiesta transgresor.

16 Véase Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Librairie Nizet, 1959, pp. 51-72 y 103 y ss.

17 Rafael Maya, «León de Greiff» en en *Valoración Múltiple sobre León de Greiff*, *op. cit.*, p. 83.

18 Juan Manuel Cuartas, «León de Greiff, problemática del 'yo' en poesía» en *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo* li, 1 (1996), pp. 113-114.

19 Una de las notas nos habla de «Mosén Canijo, vate ultra-romántico y humorístico, aventurero, pintor trashumante, y el primero en optar por la fuga definitiva (método directo)». Trabajos que ubican la obra y el contexto del poeta: Fernando Charry Lara, «Los poetas de *Los Nuevos*» en *Revista Iberoamericana*, 128-129 (1984), pp. 633-681; María M. Caballero, «León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana (1895-1976)» en *Philologia Hispalensis* iv, 1 (1991), pp. 67-83.

20 El carácter dionisíaco y faústico de su poesía que responde a su intento transgresor ha sido señalado por Germán Espinosa, «León de Greiff el lujuriante, el musical, el satíritico», en *Valoración múltiple… op. cit.*, pp. 221 y ss.

21 Son ideas expresadas por Rejane Blanc, *La quête alchimique dans l'oeuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet, 1986, p. 23

22 Orlando Rodríguez Sardiñas anota que las batallas sobre poesía que

sostienen Matías Aldecoa y Gaspar de la Nuit en este libro «recuerdan en algo al período francés y enlazan a 'Los Nuevos' con el ardor literario que sopla sobre la Europa de la postguerra», Orlando RODRÍGUEZ SARDIÑAS, *León de Greiff: Una poética de vanguardia*, *op. cit.*, p. 20.

[23] El peculiar romanticismo de De Greiff es explicado con alguna justeza por Carlos GARCÍA-PRADA: «Creyéndose antirromántico –a veces y por no ser dulce, ni blando, ni quejumbroso–, De Greiff es el romántico sin par en tierras colombianas. Que yo sepa, ningún otro poeta colombiano ha hablado de sí mismo ni tan a menudo ni en forma tan sincera y penetrante. Las cosas externas no le importan. Es un introverto» en *Valoración Múltiple…*, *op. cit.*, p. 190.

[24] Hugo FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 37.

Cinco visiones con Gonzalo Rojas*

ACOMPAÑAR A UN POETA, en este caso al chileno Gonzalo Rojas, en el itinerario que él mismo nos traza, tiene para el lector el aliciente de transitar senderos conocidos y alcanza la sorpresa de lo inesperado. Estas «Cinco visiones» reordenan otra vez sus poemas, nos proponen nuevas aristas, nos ofrecen nuevos choques entre las piezas del engranaje, de cuyo frotamiento brotará, una vez más, renovada, la chispa comunicativa. Y es que Gonzalo Rojas ha demostrado siempre que es autor de un único libro –el único que en todos los casos debería escribirse–, por lo que sus poemarios se recomponen de título en título, con poemas inéditos, con otros precedentes, o bien se articulan dentro de otros engarces, cobrando en cada ocasión una intensidad luminosa e eficaz. No es extraño que la crítica haya advertido que sus rasgos poéticos fundamentales se encontraban ya en su primer libro *La miseria del hombre* (1948), y que los títulos posteriores no han hecho sino afianzar el círculo, expandir las ondas, madurar motivos y procedimientos, en busca de perfeccionar ese libro abierto y único[1] cuya savia comunicante se derrama en una continuidad nunca acabada.

En la destacada tradición de la lírica chilena de nuestro siglo, Gonzalo Rojas (Lebu, 1917) se afirma como uno de los más valiosos poetas de la lengua española. En las décadas primeras de este siglo los también chilenos Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda trazaron una línea que trascendió las fronteras. Más tarde, cuando Neruda ya había entregado algunas de sus más significativas colecciones (*Residencia en la tierra I* (1931); II, (1935), surge la promoción poética de 1938. A este grupo, y en concreto al que se formó en torno a la revista *Mandrágora*, se suele adscribir a Gonzalo Rojas[2], pero él ha rechazado esta filiación, pues, aunque se deslumbró en un primer momento, pronto abandonó esa disciplina para siempre. No obstante, el grupo de la revista –al que pertenecieron Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa,

* «Cinco visiones con Gonzalo Rojas» formó parte del ensayo introductorio a *Cinco visiones*, selección de poemas Gonzalo Rojas, prólogo y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1992.

y Jorge Cáceres–, perseguía una actitud revisionista cuyo punto de vista transgresor era la poesía de Vicente Huidobro. Es conocido el proclamado cerebralismo de este primer poeta de la vanguardia latinoamericana que le llevó a negar cualquier injerencia externa al poder de la propia imagen, y frente al cual *Mandrágora* proponía las pautas del surrealismo, como movimiento más libre y universal. En un texto que aparece como prólogo a su libro *Materia de testamento* (1988), Rojas ha contado una significativa anécdota de su relación con Huidobro y se ha referido a otro poeta radical y marginado, Pablo de Rohka, así como ha dado cuenta de sus lecturas de Vallejo, de Borges o de Neruda:

> Vallejo, por ejemplo, me dio el despojo y desde ahí el descubrimiento del tono; Huidobro, acaso, el desenfado; Neruda cierto ritmo respiratorio que él a su vez aprendió de Whitman y en Baudelaire, pero yo gané el mío desde la asfixia. ¿Y Borges? El rigor, *l'ostinato rigore* que dijo Leonardo. Y el desvelo. Un desvelo lúcido al que se llega sin prisa, por incesante crecimiento[3].

No es, por tanto, Rojas un poeta encastillado en la defensa de la absoluta originalidad, sino que admite la coralidad de lo literario en el diálogo que los textos permiten.

Mandrágora duró básicamente de 1938 a 1941, y la actitud disidente del poeta se manifestó pronto en su huida a las tierras andinas de Atacama donde en 1942 y 1943 compartió las experiencias de dolor y sacrificio de los mineros del norte de Chile. Allí nacerá su primer hijo y gestará su primer libro, *La miseria del hombre*, exento de cualquier automatismo surrealista, en el que nunca creyó, aunque no haya dejado de sentirse religado a las visiones que este ismo en su esencia plantea. Así, su poesía se inicia en contacto con la vida y lo intensamente humano, elementos de los que no prescindirá nunca, y sobre todo en una actitud de sorpresa que abarca el poder contradictorio de la palabra, luminosa condición e indispensable instrumento. En 1948 el propio poeta confesaba: «Personalmente, estoy condenado a dar testimonio de lo efímero, antes de deshacerme»[4]. La palabra se concibe ya como inevitable, pero también como deslumbrante condena, y el tiempo es su aliado en la amenaza de las cosas y del propio ser. Esta temporalidad adelgaza el verso estremeciendo las imágenes visionarias de Rojas, adheridas para siempre a la autenticidad de lo vital.

Para comprender el itinerario poético a que los libros de Gonzalo Rojas nos inducen, hay que partir de una expresión que él utiliza para referirse a sí mismo, cuando alude a «lo larvario de mi trabajo poético»[5], es decir, una labor de crecimiento incesante, madurando el mismo proceso de las larvas, pero este crecimiento se entiende de peculiar manera,

apoyándose en cualquier caso en un centro irrenunciable y similar a las ondas concéntricas que el agua va trazando, poema a poema, en un encadenamiento insistente, título a título, proponiendo otros eslabones, que completan o perfilan el nuevo desarrollo de cada poemario. «La mía es una poesía de intento visionario»[6] nos dice, y justifica el que por esa razón sus visiones han sido, a lo largo del tiempo, las mismas. De ahí también las múltiples conexiones entre los versos iniciales y los últimos, las varias recurrencias, como si las distancias siempre se mantuvieran en inestable equilibrio, porque en definitiva se parte en todos los casos de un centro al que se accede desde la misma perspectiva.

Como indicó Lilia Dapaz Strout, su primer libro es en realidad un único poema, con una estructura cíclica, o más bien espiralada, adecuada para incidir en el problema crucial del regreso a los orígenes, a la semilla, y «aunque el título como el contenido es deceptivo, socráticamente irónico, y los poemas son a veces abiertamente salvajes, *La miseria del hombre* es un diario espiritual, una meditación prolongada acerca de la vida y de la muerte»[7]. E Hilda R. May lo reconoce como libro esencial de su largo oficio que goza todavía de «la lozanía de una fiereza visionaria»[8]. De la misma opinión es el propio poeta que si bien concedió a Mario Benedetti que era «un libro arrebatado, iconoclasta, disparado, un poco en la línea de lo terrible», añade en otro momento, con gran lucidez, que

> sigue siendo mi cantera y 'quod scripsi scripsi', todo está ahí y perdura, el respiro-asfixia, el desenfado, el vaivén pendular de lo muy abierto a lo crítico, el desollamiento, el tono, la ambigüedad riente. Aprendí a escribir demorándome y en eso ando todavía[9].

En efecto, poemas como «Alcohol y sílabas», «El sol y la muerte» o «El condenado»[10] marcan una línea poética fundacional que parte de la necesidad del mecanismo escritural y del apartamiento del azar surrealista, aunque a la vez «en el límite del escalón sonámbulo», que en un poema como el primero de los citados remite a esa disciplina de la escritura como antídoto contra la retórica. –En este mismo sentido «La vaca racional» nos viene a aclarar una actitud distante del automatismo surrealista pero también del racionalismo a ultranza con el que el texto mantiene un irónico diálogo–. Y al mismo tiempo «Alcohol y sílabas» marca al unísono su línea existencial en un presentimiento de quiebra del mundo, en la amenaza del transcurso temporal, «porque el tiempo está ahí con su materia / traslúcida». No es casual que este poema abra su *Antología del aire* (1991) ya que en él recoge una primera alusión al término que define el contorno de lo poético como fundamento de la palabra: «en este aire adivino / que me sube por las venas». Del mismo modo «El condenado» marca la pauta de un oficio «condenado a pan y

agua / por descifrar las manchas de este mundo» y «El Sol y la muerte»[11], dentro de esa visión desvalida, resalta el condicionamiento de lo físico y la dualidad inherente a todo ser. Se ha apuntado que en este primer libro de Rojas aparece con insistencia esa estética del mal que Georges Bataille percibió en varios escritores contemporáneos. En efecto, el erotismo del poeta chileno puede incluirse dentro de esa tradición, aunque es la suya también, de modo consciente, una pasión exaltatoria del poder de lo femenino que con tanto acierto supieron aprovechar los surrealistas, así puede verse en poemas como «La salvación», «Perdí juventud» y «Carta del suicida»; pero es que además su postura avanza hacia otros extremos que llegan a relacionar el eros y el poema en un único espacio sagrado. De ahí también el desquiciamiento del lenguaje y su apariencia hirsuta y hasta agresiva, porque en estos primeros textos Rojas adelanta los procedimientos más sutiles que varios títulos concéntricos después se van a convertir en personal costumbre.

Sorprendió a la crítica y a los lectores, ya captados por el libro precedente, la tardanza de un nuevo título. Y en efecto, sin prisas, sale a la luz en 1964 la colección titulada *Contra la muerte*. Rojas vuelve a sus temas anteriores, pero ya es dueño de una mayor precisión, lo que lo lleva a cierto remanso verbal en apoyo de una técnica ya definitivamente ganada. El tema metafísico que procede de su primer libro se refuerza, sigue siendo el poeta visionario consciente de que el poema se hace con imágenes y que éstas a su vez se ejercitan con las palabras. El mismo título en su resolutiva propuesta, *Contra la muerte*, planteaba una respuesta a la actitud más radical de su primera entrega. Ya existe una certeza absoluta, apoyada desde luego en los carriles abiertos en su libro anterior. Porque «contra la muerte» debe entenderse en su sentido amplio de negativa al perecimento del ser, pero también contra lo que significa la pequeña muerte de la falta de autenticidad, de los mezquinos intereses humanos. Así lo explica en el poema del mismo título, donde la rebelión es afirmación y queja:

> Me arranco las visiones y arranco los ojos cada día que pasa
> No quiero ver ¡no puedo! Ver morir a los hombres cada día.

También el ejercicio poético se afina y se articula en varios poemas, «Victrola vieja», «La palabra», «Al silencio». Rojas plantea su oficio «no para respirarlo / sino para vivirlo» y ese concepto de la poesía como conducta, como algo que se vive, será una de sus características esenciales. Aparece además una tendencia oximorónica que tiende a explicar lo inexplicable y cuya raíz hay que buscar en la admiración que siempre manifestó por la poesía de san Juan de la Cruz. Por ello poemas como «Al silencio» y «Oscuridad hermosa» delinean el concepto de lo poético

próximo a ese no sé qué de lo máximo trascendente; a ello contribuye el tono balbuciente del primer poema citado, en un deliberado uso del paralelismo. Surge ahora también con intensidad un concepto característico, el de la oscuridad o lo oscuro. Una oscuridad creadora que por un lado tiene algo que ver con el afán que los surrealistas recibieron de los románticos alemanes, y por otra con ese ámbito de la noche oscura en la que se funde la llama, oscuridad «guerrera, tan terrible, tan hermosa / que todo cuanto existe, / para mí sin tu llama, no existiera». Pero este ámbito no se puede entender sin la compañía de lo erótico, el amor como nexo, como necesidad y deleite no tan sólo epidérmico, así «Cítara mía» o «Las hermosas».

Tales hallazgos se continúan en el tercero de sus libros, *Oscuro* (1977), aparecido durante su estancia en Caracas, y que fue amplia y gozosamente recibido por la crítica. Que tiene mucho que ver con el anterior, lo denota el epígrafe de su prólogo «Lo que de veras amas no te será arrebatado», pero de nuevo se articula una organización poética que nos presenta una nueva lectura en tres partes: «Entre el sentido y el sonido» que incide sobre lo poético; «Qué se ama cuando se ama» que se vuelca sobre la vertiente erótica; y «Los días van tan rápidos» sobre aspectos históricos, metafísicos y temporales. Se trata de una ordenación de sus visiones que conforman su ámbito personal, ámbito que se funda en su primera parte en esa silenciosa oscuridad para iluminar un solo instante, el alumbramiento de lo poético. Es significativo por ello su «Ars poética en pobre prosa» donde en el comienzo del libro descubre todas las claves que unen lo vivencial de la memoria al nacimiento de lo poético: «Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra 'relámpago' –«Relámpago, relámpago»–. Y voy volando en ella, y hasta me enciendo todavía». Ese descubrimiento de las palabras en la infancia como objeto obsesivo, marca el hacer del poeta con una especial sensualidad: «Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo». Tal poética se enlaza también con lo oscuro germinal que señala el nacimiento de la escritura, como en esa infancia nunca desaparecida.

Marcelo Coddou, Ricardo Gullón y José Olivio Jiménez entre otros[12], analizaron su libro y advirtieron su tradición analógica dentro del vanguardismo. Otro crítico, Jorge Rodríguez Padrón, años después, destacaba que «es la de Rojas una poesía original, una poesía que se deja arrastrar por el gozo de la revelación verbal y que no confirma, sino que impone la duda, la incertidumbre»[13], porque siempre domina en ella el afán dinámico y el especial cuidado por el ritmo nacido del tono dialogante. En efecto, es la poesía del poeta chileno intrínsecamente rítmica

y sin este componente sería imposible entenderla, dice: «si no respirara yo rítmicamente la palabra, si no respirara la palabra rítmicamente, no se me daría lo que se llama lo poético y la poesía»[14], porque como ha hecho notar también, apoyándose en Ezra Pound, la palabra poética ha de entenderse como dialogada, como conversada, como cántico en definitiva. Y esa sensación de diálogo o de cálido monólogo que atraviesa el espacio de la página es claramente perceptible en la lectura de sus poemas y se articula como una llamada al lector necesario.

Los libros sucesivos van ajustando el círculo, van proponiendo nuevas posibilidades, otras presentaciones de los antiguos poemas, con otros recién elaborados que ciñen la mirada. Así ocurre en *Transtierro* (1979) que incluye muchos poemas de su libro precedente, cosa que él mismo explica porque

> no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje: *Contra la muerte*, *la miseria del hombre*. Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal, y es Uno: repetición de lo que es[15].

La circularidad de sus libros va creciendo en los títulos posteriores; así en *Del relámpago*, en sus dos ediciones de 1981 y 1985. En cambio, en *El alumbrado* (1986) al continuar la trayectoria de sus temas, acentúa el tono elegíaco en poemas como «Descendimiento de Hernán Barra Salomone», «Tan callando», o «Mariposas para Juan Rulfo» siempre dentro de una original innovación que aprovecha su multiplicidad sensorial y dialogante; o se fija en lo erótico con cierto humor: «Qedeshím qedeshót», o «Memoria de Joan Crawford». *El alumbrado* en su edición chilena era un libro de poemas inéditos, pero de nuevo la edición española vuelve a dialogar con los títulos precedentes y a incluir otros poemas que insisten otra vez en la circularidad, lo mismo que *Materia de testamento* (1988), una de sus mejores compilaciones, e incluso la *Antología del aire* (1991), aunque dentro de un particular modo, esta vez buscando las secretas galerías dentro de un orden cronológico y temporal.

Tiene el poeta, como obseso por las secretas analogías de las cosas, una pasión numérica que se observa a cada paso en sus poemas y en la disposición de los apartados de sus libros. Hay una preferencia por el tres en varias colecciones, por el cinco y por el siete. No es extrañar que en esta ocasión haya elegido el cinco como número distributivo de esas visiones. Cinco son los dedos de la mano, instrumento humano por excelencia, y cuyos dedos, dentro de las correspondencias planetarias de la astrología, establecen conexiones estelares: Venus, Júpiter, Saturno, el Sol y Mercurio, con sus proyecciones sobre el amor, la divinidad, la tierra y sus maleficios, y la naturaleza dual del mundo. Quiere también

aquí Gonzalo Rojas atraparse y atraparnos en estas «cinco visiones» que desgranan las caras del poliedro de su cosmovisión y que abarcan las posibles vertientes de su poesía –lo que no quiere decir que otro libro no pudiera presentar otra disposición, otro encarnamiento–. Ya en otra ocasión había dicho que «tres son, por lo menos, mis vertientes: la numinosa en el sentido de *Das Heilige*; la erótica y toda la dialéctica del amor; la del testigo inmediato de la vida inmediata»[16]. Es evidente que estas tres líneas axiales aparecen también en estas cinco visiones. Así bajo el epígrafe «… Estaba / pensado en lo peligroso, de repente / estaba pensando en lo peligroso», la parte primera intenta relacionar la corporalidad con la dimensión que él denomina numinosa o sacra, justo ese espacio en el que se produce la poesía, pero teniendo en cuenta su especial milagro, ya que surge en un acto de rozamiento o de desencarnamiento momentáneo, un querer ser, que toca lo imposible (véase «Costillas, rejas del corazón). Porque cree el poeta chileno que la poesía se produce siempre en la órbita de lo «numinoso», término que recoge del filósofo alemán Rudolf Otto (1869-1937), en su libro *Das Heilige* (1917); «numinoso» se deriva de «numen», es decir, divinidad, pero en un sentido que excluye los aspectos racionales y éticos de lo religioso, y a la vez adquiere una implicación con lo misterioso, *mysterium tremendum*, que relaciona lo inefable con esa divinidad. Por ello varios de los poemas incluidos en este apartado hacen referencia a esta dimensión numinosa aunque sin perder de vista los vasos comunicantes o los diálogos textuales con los poemas de otros apartados: un caso notorio puede observarse en el poema final, «Desocupado lector», del que extrae dos versos que actuarán de epígrafe en el apartado tercero.

Pero si bien esas recurrencias enlazan los poemas con todo el conjunto, impidiendo la disposición de casillas cerradas, el tema dominante de esta primera parte es la incidencia de lo metapoético en sus múltiples posibilidades, ya sea utilizando el correlato objetivo, trabajando lo simbólico o aprovechando la dimensión oximorónica. El poema «Numinoso» –en el tercer lugar de la compilación–, viene a señalar, junto con el poema siguiente «Oscuridad hermosa», un ejemplo significativo, y ambos pueden constituirse en los más representativos de este planteamiento. «Numinoso» se apoya en la necesidad del ejercicio de la palabra, labor minuciosa y nada accidental, pues su objetivo es iluminar el número de acceso al origen mismo de las cosas. Tal labor no está regida por azar alguno, sino por una especial precisión («no hay azar / sino navegación y número»), por un control que rige el pitagorismo, inapresable en su dimensión cósmica, intensamente, «en el abismo de las cosas», es decir, apuntando hacia el ser de toda la realidad, buscando remediar lo transitorio con las ansias de lo absoluto. Advirtamos además que el poema

está dividido en tres estrofas, señaladas numéricamente, que determinan los eslabones del proceso y que, por otra parte, el uso de la primera persona del plural establece el tono dialogante y participativo que siempre entraña su poesía. La segunda estrofa advierte la raíz ensoñadora y existencial para precisar el ámbito de la oscuridad creadora que implica «el oficio ciego», del que constituyen dones la cautela y el silencio –en el expresivo poema del mismo título, «El silencio», se apunta a su necesaria matriz generadora– pero que también arrastra al despojamiento y la marginalidad. Por ello la tercera estrofa persiste en la cualidad de la errancia, que poetas como Rubén Darío y Gabriela Mistral unieron a su oficio, y tras las negaciones, se afianza la posibilidad de lo que es: Aire y Tiempo, es decir, caladura en lo humano en su doble dimensión espacio-temporal; en definitiva: sonido, palabra. Por otra parte, el carácter sacral del «oficio ciego» se manifiesta en su esencia dual analógica, al pertenecer a dos ámbitos («No / somos de aquí pero lo somos»), el primero tan sólo avizorado, pero que no deja de manifestarse en su divinidad («dicen santo, santo, santo»).

José Olivio Jiménez[17] ha hecho notar que la serie de negaciones que presenta este poema tiene que ver con la escala de lo purgativo que arrastra a la noche oscura de los sentidos; por ello el sujeto poético se siente conducido hacia una presencia misteriosa desconocida que adivina de dimensión sacral. Y es que para cualquier lector resulta evidente esta dimensión misticista de su poesía, un misticismo que hace referencia a los «estados místicos» profanos experimentados en la soledad, como apuntaba Georges Bataille[18], estados en los cuales se puede conocer la verdad original del mundo, y por esa participación que existe entre el sujeto y el objeto en la verdadera poesía, también del mismo sujeto fusionado. O lo que es lo mismo –según José Olivio Jiménez– su propósito sería «salvar, sin negarlos la colisión actual del hombre, sus desdoblamientos y fracturas; y restaurar, por el ritmo y la analogía, la plenitud del ser en la unidad primaria del origen»[19]; propósito relacionado por tanto, con esos grandes mitos que el romanticismo alemán resucitó como son «el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano»[20], y es que tras la poesía del chileno –como él mismo reconoce– late el mismo anhelo originario.

Este acercamiento queda más delimitado en el poema «Oscuridad hermosa» en el que la experiencia de la mano, tan vinculada desde el comienzo de los siglos a la creación humana, se relaciona con una oscuridad preñada de posibilidades, que expresa mediante el símbolo, de nuevo de asociación mística, de la llama. Es lógico por eso, que en esta parte abunden los poemas que tienen que ver con la experiencia de lo poético, ya sea de manera directa o simbólica, es el caso de «Foto con

nevazón», «Encuentro con el ánfora», «El sol es la única semilla», «En cuanto a la imaginación de las piedras», «Réquiem de la mariposa», «Escrito con L», «Fragmentos», «La piedra», «La viruta», «Adiós a Hölderlin» o «Para órgano». Rojas parte de un afianzamiento en lo real para indicar:

> vivo en la realidad.
> Duermo en la realidad.
> Muero en la realidad.
> (El sol es la única semilla)

O bien define en mundo en un animismo no exento de humor, como los poemas que incluyen el símbolo de la piedra[21] que rescata de su tradicional connotación de esterilidad para cargarla de la textura de lo numinoso, ya que [las piedras] «viven del ocio sagrado» y son en esencia musicales («En cuanto a la imaginación de las piedras»). De referencia marcadamente metafísica es el «Réquiem de la Mariposa» pues introduce el estremecimiento de la metamorfosis temporal traducida en un desorden de las palabras ante la irrupción de «la Arruga», pero con un trasfondo histórico presentido que el poeta ha explicado alguna vez[22]. Casi al final de este primer apartado el «Adiós a Hölderlin» incide en la estética del mundo vacuo y artificial, que proclama la proscripción de la mariposa y exige otra belleza, incluso en la dimensión irónica de lo que ha sido vaciado de contenido:

> Abrieron la
> tapa del prodigio del
> seso, no hay nada sino un poco
> de pestilencia en el coágulo del
> Génesis alojado ahí.

Al mismo tiempo otros poemas se fijan en ese sujeto de la poesía, «Pasto del verano», «Me levanto a las 4», «Del animal que me rodea a medida que voy saliendo», «Código del obseso»; o en un poema como «El alumbrado», las creaciones lingüísticas, muy próximas al sentir de Vallejo, («y así ojeando orejeando la / no persona que anda en el crecimiento / de sus días últimos, acostumbra / callar) hacen referencia a las limitaciones físicas del lenguaje, aunque propician también la peculiar dimensión expresiva. Es significativo en el poeta el uso de este tono balbuciente, que recurre literariamente al anacoluto y que se desborda en la creación de nuevos términos, efectos que no sólo deben relacionarse con la poesía de Vallejo, sino con la de san Juan de la Cruz, a quien Gonzalo Rojas ha confesado en más de una ocasión, constante admiración; un poema que lo demuestra en este apartado es «El domingo en persona soñé con Juan de Yepes» donde ese tono balbuciente se transmite por el aprovechamiento del blanco de

la página, en una distribución espacial de los verbos y sustantivos, que remiten en su escueta expresividad al máximo apresamiento de lo poético.

Pero la poesía, y por tanto la escritura, es ritmo y tiene que ver con el número y con la música; eso es lo que explicitan otros poemas, como «Para órgano», con sus tres estrofas que se centran en la limitación de todo lo humano y que remiten a un oyente de la poesía en tanto que lector: poema que además actúa de vaso comunicante hacia el segundo apartado: «Nace el ritmo, lo echan desnudo y llorando / como el mar, lo mecen las estrellas…», versos del segundo poema incluido en esta parte: «Acorde clásico. Ya Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) llamó la atención sobre el fundamento rítmico de la poesía nacida del fin de siglo XIX, y Gonzalo Rojas, dentro de la misma tradición analógica, cree en la respiración rítmica de la palabra, y que el ritmo abarca los aspectos todos de lo humano, percibiéndose incluso a través de la concordancia de los sentidos, por lo que se declara «un defensor de la palabra que se oye y de la comunicación que zumba de los juegos de las vocales, del sentido y significado y del intrasentido vocálico y silábico»[23]. Por eso se conducen como ritmo los hechos coincidentes de «La litera de arriba», o lo que podemos llamar los azares concurrentes de «Latín y jazz», o se materializa en el «Zángano» como ritmo que ronda el remolino de la página, o se traduce en el galope de caballos en «Rimbaud». Al respecto ha observado Jorge Rodríguez Padrón que se trata de un ritmo cuya movilidad se consigue gracias a la utilización de «nexos copulativos, o gracias al uso de una repetición intencionada de ciertos enlaces», «un ritmo que el poema retiene hasta el final, en una sucesión de fragmentos o de alteraciones sintácticas»[24].

También en varios poemas el «aire» alcanza corporeidad como símbolo del mundo y de lo respirable que es en esencia lo vital, palabra o sílaba («silabeo el mundo porque necesito silabearlo para decirlo»[25]; por ello se debe destacar la importancia de poemas irónicos como «Victrola vieja» contra la crítica diseccionadora y erudita, o el breve poema «Saludos a Tzara» que deja sentado que «lo que no es aire / en poesía, ni rotación y traslación, son míseros libros / oliscos a inmortalidad, pura impostura», porque el aire, asociado al viento y al aliento, remite a lo humano en su conexión sideral, y en el medio propio de la luz, se constituye en vía de comunicación del nivel terrenal a ámbitos superiores. De aire están hechas las palabras como radicaliza el brevísimo poema titulado «La palabra» –aire y sonido, como en «Vocales para Hilda» incluido en la quinta parte–, pero continuando su pretensión no purista, ese aire sirve «no para respirarlo / sino para vivirlo». Como sucedía en la parte anterior, los poemas finales concentran en expansivo círculo los rasgos de su poética, se insiste en el carácter vivencial y físico de las palabras en «Ars poética en

pobre prosa», y en «Tres rosas amarillas» nos remite al proceso de su hacer poético como medida; en la propuesta «remo en el aire», «remo párrafo tras párrafo tras párrafo» recoge la alusión analógica que cubre el proceso creador, y las tres rosas amarillas concentran la dualidad del mundo mediante apresamientos simbólicos del bestiario (paloma-serpiente); luego, el tercer acto del proceso alcanza duración en la página, como tejido del que surgirá el mundo germinante. Sin embargo, no podemos considerar al poeta chileno individualista a ultranza, es sabedor de que entre todos se escribe el Libro de lo poético y que su escritura tiene mucho que ver con el orden rítmico que se establece en «Concierto», donde la larga lista de nombres (Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Pound, Nietzsche, san Juan, Kavafis, Bataille, Celan, etc.) plantea un desfile de ultratumba en la magnífica composición concertada del gran hacer literario.

Con un epígrafe del poema «Desocupado lector»: «cumplo con informar a usted que últimamente todo / es herida…» Gonzalo Rojas agrupa los poemas que tienen que ver con cuanto significa dolor, agresión, padecimientos, y ello en las variadas dimensiones que abarcan la violencia, pero también el inflexible paso del tiempo. Comienza con esta serie el tono dominante en las tres últimas partes de estas «cinco visiones», que se centran con más intensidad en lo vivencial humano, sin que ello quiera significar que estos poemas abandonen sus lazos hacia las referencias anteriores. Preside el grupo el titulado «El señor que aparece de espaldas» que puede considerarse emblemático de la constante infelicidad humana, pero el poemario avanza con poemas como «Orompello» en el que se asoma el dolor recobrado de la infancia, o las vivencias del exilio en «Domicilio en el Báltico»; o los varios textos que se refieren a la violencia en su Chile natal: «Desde abajo», «Cifrado en octubre», o «Sebastián Acevedo». También nos encontramos con otros poemas que remiten su efecto como hilo conector hacia lo precedente, es el caso de «Conjuro» que finaliza con la afirmación de la escritura: «y escribe, escribe con él, lo invisible escribe, lo que le dictan / los dioses». En el mismo sentido se incluye en esta parte un poema cargado de misterio, «Torreón del Renegado»[26], que cumple como poética inserta en su paisaje con dolorosa fuerza. El Renegado, río de Chillán, paisaje al que el poeta vuelve, se niega a lo horizontal para elevar su propósito en un efecto zigzagueante:

> …que no escribe
> en lo libérrimo agua ni
> pétalos pero cumbre
> escribe y descumbre.

Río y sujeto poético se identifican en sus inciertas trayectorias, pero tras ellos se asienta la firmeza de la piedra, porque la escritura

conecta, en análogo recorrido, naturaleza y sujeto poético en una dinámica actividad que conduce a la morada final. El poema se despliega en una vertiginosidad adosada a la errancia como factor inevitable del transcurrir del poeta. El Torreón es la morada y el asilo en tierra chilena, refugio del tiempo, que también se asocia al tejido en deliberado juego paranomásico: «a Hilda / honda que soñó este sueño, hiló / hilandera en el torrente»; tejido, poema en el blanco de la página, oficio ciego, y la vivencia presente en la alusión al final de la violencia, lo que lleva a anclar el poema en momentos históricos chilenos dolorosamente vividos.

La violencia de esta tercera parte lleva a una cuarta dedicada a todas sus dimensiones generales y particulares en el tema de la muerte, que va materializándose en personajes queridos, padres, familia, amigos, escritores admirados, siempre vistos en esa conexión. El epígrafe recoge los versos finales de «Papiro mortuorio»: «por favor tierra, / únicamente tierra, a ver si volamos…», poema fundamental para entender el sentido que en Rojas adquiere la muerte, como despojamiento o desnudez de lo terrenal. Si ya dijimos que su segundo libro, *Contra la muerte*, planteaba ese deseo de negación de lo mortal, en este poema recoge el sentido de la negación misma de los duelos funerarios («Fuera con lo fúnebre: liturgia / parca que este rey que fuimos») para plantear en el retorno al polvo de la tierra la búsqueda y hallazgo del origen primigenio, el pensamiento original que la naturaleza y la escritura significan: «por favor tierra, / únicamente tierra, a ver si volamos». Paradójicamente la tierra produciría esa elevación que requiere un despojamiento de nuestra forma exterior, de nuestra piel perecedera, y adoptar formas externas de las piedras –ya hemos señalado la importancia de este símbolo en su poesía– para ahondar hacia el agua germinante que unifica en la tierra genesíaca todos los cuerpos. El poema inédito «Cítara por el muerto» que inicia esta parte, plantea el trasfondo metafísico de múltiples interrogantes que sitúan al ser humano en su dimensión cósmica y natural, pero sin olvidar que esa pregunta, «¿hilo blanco / de la irrealidad, hilo negro de las estrellas?», relaciona al ser con el doble ámbito de lo terreno y de lo escritural, y que la muerte tiene que ver con la primera propuesta: «lo primero que el desnacido de sí ha de hacer es deshacer / sus pasos», o sea, retornar al pasado originario como contradictoria negación y afirmación de lo vital. Pugna, por tanto, por ofrecer una optimista postura solidaria que tiende al rescate de todo el pasado, aunque no excluya las posturas humorísticas, algo melancólicas –véase el poema «Parece que de lo que muere uno es de maniquí»–. En ese pasado resulta lógico que cobre especial importancia la propia familia y ese Lebu natal orlado de romántica transcendencia en la figura paterna:

Veo un río brillar como un cuchillo, partir
mi Lebu en dos mitades de fragancia, lo escucho,
lo huelo, lo acaricio, lo recorro en un beso de niño como entonces,
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento
como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.
Es él. Está lloviendo.
Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor
a caballo mojado. Es Juan Antonio
Rojas sobre un caballo atravesando un río.

O en la figura de la madre que alcanza una dimensión sacral en «Celia», o la continuidad de los hijos y nietos («Crecimiento de Rodrigo Tomás», «Oráculo», «Aparición»). A ellos se unen las elegías conversacionales como «Descendimiento de Hernán Barra Salomone», «Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres», o «Epístola explosiva para que la oiga Lefebre (1917-1971)»; por otra parte, las viejas admiraciones se plasman en «Pablo de Rokha» y «Auleia por la resurrección de Georges Bataille», o viene a ser un diálogo con la Parca aproximándose al poeta español del Siglo de Oro en «Almohada de Quevedo». Cierra el apartado el poema «Materia de testamento» que con su ritmo paralelístico, abarcador, restituye el poder sobre las cosas, reuniendo amores y rechazos, imágenes insólitas que aspiran a dominar y recomponer el mundo: «A mi padre, como corresponde, de Coquimbo a Lebu, todo el mar / a mi madre la rotación de la tierra»; fenómenos fundadores que resuelven lo positivo y lo negativo mediante rápidas respuestas que entrañan la magia de lo que se alumbra en su sorprendente desproporción.

El último apartado del libro lo constituye uno de los temas fundadores de su poesía, el amoroso, que él considera la «vertiente mayor» de su obra[27]. –Recordemos la compilación *Las hermosas* (1991) que reúne hasta ese momento toda su poesía erótica–. La mujer entraña para el poeta el significado máximo, es puente y participación, misterio y vida, muerte y gozo, y en ello hay que recordar cuanto, al igual que otros poetas actuales como Octavio Paz o Neruda, recibe de Baudelaire y el surrealismo. Se trata de una exaltación de lo corporal que va más allá de cualquier norma y que convierte a la mujer en el centro de la escritura. El propio Rojas ha señalado que pretende una «búsqueda de la visión del mundo a partir de lo erótico»[28]; ello propicia exaltaciones y transgresiones lingüísticas, frecuentes rescates de arcaísmos, forzamientos del lenguaje que no excluyen palabras y temas relacionados con esa estética del mal. Sobre esa hermosura gravita el temor al paso del tiempo, pues nostalgia y melancolía entraña el epígrafe «Ay, cuerpo, quien / fuera eternamente cuerpo», procedente de «Las pudibundas». Es atributo de la mujer la hermosura, pero llega a ser más importante su capacidad erótica («Enigma de la deseosa») porque la

máxima realización de todo ser se produce en la unión amorosa sexual y en consecuencia el acto del parto, «gozosa de parto» («Tela de Chagall»). El eros, por tanto, confirma la vida e implica la muerte individual, como también trasciende en la relación rompiendo la soledad del ser y conectándolo con su origen. Ese poder genesíaco de la mujer procede únicamente de la realización del eros; por ello son las prostitutas las que contienen en sí el máximo poder («Toda puta / resplandece» y son «cuerpo sagrado» («Perdí mi juventud en los burdeles»). Del mismo modo esa unión proporciona el desasimiento de la muerte («La salvación»[29]) y en «El fornicio» el mismo acto conecta musicalmente con el cosmos como «cítara de Dios». Que esta concepción tiene una raíz misticista lo prueba la presencia de versos como los finales de «La palabra placer» que recogen en intertextualidad evidente la lírica sanjuanista:

> …esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, no
> importa el aceite de la locura:
> —Vuélvete, paloma, que el ciervo vulnerado
> por el otero asoma.

A su vez un poema como éste, situado en el comienzo del apartado, nos previene acerca de la frivolidad, y nos remite a los fundamentos últimos de su pensamiento poético. Y sin embargo tampoco esta concepción está reñida con el humor en poemas como «Vibraciones acerca de las cuales las estrellas no dan para más» o en el imaginativo apresamiento de «Qedeshím qedeshót», en el que los siglos alejados del Cádiz fenicio confluyen en un túnel del tiempo en el mismo acto amoroso que lo rescata:

> Pertenezco al Tempo, mi dijo: soy Templo. No hay
> puta, pensé, que no diga palabras
> del tamaño de es complacencia. 50 dólares
> por ir al otro Mundo, le contesté riendo; o nada.

La cortesana impone así su ritmo, procede del Templo, pero ofrece su cuerpo para acceder al otro Mundo; Templo, Mundo, así como esas mayúsculas que en su poesía capitalizan el significado de lo inasible a través de la fuerza de lo erótico.

En resumen, tenemos en este libro reunidas estas «cinco visiones» que delinean el mundo poético de Gonzalo Rojas, poesía que una vez más confirma la opinión de Edmund Wilson de que «la historia literaria de nuestro tiempo es, en gran parte, la del desarrollo del simbolismo y de su fusión o conflicto con el naturalismo»[30]; porque en su obra se cumple la mejor dirección analógica derivada del Fin del siglo XIX pero unida siempre a un fundamento vigilante, a un concepto de la escritura como base metafísica del ser y del tiempo humanos.

NOTAS

1 Gonzalo Sobejano se refiere a «una autoantología en formación perpetua» en «Gonzalo Rojas: el alumbramiento» en Enrique GIORDANO (Ed.), *Poesía y poética de Gonzalo Rojas,* Santiago, Eds. Del Maitén, 1987, pp. 63-67.

2 En varias ocasiones Rojas ha explicado esta relación. Véase, por ejemplo, Mario BENEDETTI, «Gonzalo Rojas y su poesía activa» (entrevista), México, Marcha Eds., 1981, 3.ª ed. pp. 129 y ss.; y Estrella BUSTO OGDEN, «Una entrevista con Gonzalo Rojas» en *Revista Iberoamericana* 135-136, (1986) p. 677-8.

3 Gonzalo ROJAS: «De donde viene uno» en *Materia de testamento*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 16; acerca de Huidobro ha dicho también: «creo sentirme ligado a esos poetas de pensamiento como Huidobro, en quienes tal pensamiento va unido a un ejercicio muy libre de la palabra» (José OLIVIO JIMÉNEZ, «Fidelidad a lo "oscuro": conversación con Gonzalo Rojas» en *Ínsula*, 380-381, [1978] p. 4).

4 Citado por Hilda R. MAY, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 275.

5 Mario BENEDETTI, «Gonzalo Rojas y su poesía activa» (entrevista), *loc. cit.,* p. 128.

6 José OLIVIO JIMÉNEZ: «Fidelidad a lo "oscuro": conversación con Gonzalo Rojas», *loc. cit.,* p. 4.

7 Lilia DAPAZ STROUT, «Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas» en *Revista Iberoamericana*, 106-107, (1979) p. 353-354.

8 Hilda R. MAY, *La poesía de Gonzalo Rojas*, *op. cit.*, p. 273.

9 Mario BENEDETTI, *loc. cit.*, p. 126; juicio del poeta en entrevista publicada en 1989 en la *Revista Babel* de Buenos Aires. Citado por Hilda R. MAY, *op. cit.,* p. 132. Que el libro no fue bien entendido en su época lo prueba el que, a pesar de haber sido premiado por la Sociedad de Escritores de Chile, fue acusado de peligrosidad y de ejercer una actividad catastrofista, véase Hilda R. MAY, *ibid.,* pp. 130 y ss.

10 Citamos por Gonzalo ROJAS, *Cinco visiones,* Ediciones Universidad de Salamanca, 1992. Los poemas no incluidos en esta selección hacen referencia a su *Antología del aire,* Santiago de Chile, FCE, 1991.

11 Véase Gonzalo ROJAS, *Antología del aire*, *op. cit.*, pp. 16 y ss.

12 Marcelo CODDOU, «*Oscuro* de Gonzalo Rojas» en *Revista Iberoamericana* 102-103, (1978) pp. 249-251; Ricardo Gullón, «Saludo a un gran poeta: Gonzalo Rojas» en *Ínsula,* 380-381, (1978) p. 5: José Olivio Jiménez, «Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas» en *Homenaje a Luis Leal*, Madrid, en *Ínsula*, 1978, pp. 187-202.

13 Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, «La poesía de Gonzalo ROJAS» en *Revista de Filología* [Universidad de La Laguna], (1987-1088), 6-7, p. 404.

14 Estrella BUSTO OGDEN, «Una entrevista con Gonzalo Rojas», *loc. cit.,* p. 680.

15 Citado por Hilda R. MAY, *La poesía de Gonzalo Rojas, op. cit.,* pp. 281-282.

16 Gonzalo Rojas, *Materia de testamento, op. cit.,* p. 16.

17 José OLIVIO JIMÉNEZ, «Una moral del canto…» *loc. cit.,* p. 192. Véase el análisis que realiza el propio poeta en Julio Ortega, «Gonzalo Rojas: juicio de residencia» [entrevista] en *Revista Chilena de Literatura* (1987), 30, pp. 92-94.

18 Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971, p. 45.

19 José OLIVIO JIMÉNEZ, «Una moral del canto…» *loc. cit.,* p. 200.

20 Albert BEGUIN, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954, p. 77.

[21] El símbolo de la piedra es recurrente en su poesía. Véase Julio Ortega, «Gonzalo Rojas: juicio de residencia» [entrevista], *loc. cit.,* p. 99. E Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, *op. cit.,* pp. 242 y ss., donde esa visión se vincula a elementos concretos de su experiencia.

[22] Véase el comentario realizado por el autor a este poema en Julio Ortega, «Gonzalo Rojas: juicio de residencia» [entrevista], *loc. cit.,* pp. 97-99.

[23] Estrella Busto Ogden, «Una entrevista con Gonzalo Rojas», *loc. cit.,* p. 680.

[24] Jorge Rodríguez Padrón, «La poesía de Gonzalo Rojas», *loc. cit.,* p. 95.

[25] Gonzalo Rojas en Julio Ortega, «Gonzalo Rojas: juicio de residencia» [entrevista], *loc. cit.,* p. 95.

[26] Véanse las aclaraciones del poeta en Estrella Busto Ogden, «Una entrevista con Gonzalo Rojas», *loc. cit.,* pp. 683-685, y las precisiones de Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas, op. cit.,* pp. 229 y ss.

[27] Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, *op. cit.,* p. 126.

[28] Mario Benedetti, «Gonzalo Rojas y su poesía activa» (entrevista), *loc. cit.*, p. 125.

[29] Véase Carlos Cortínez, «La salvación de Gonzalo Rojas» en *Revista Iberoamericana*, 106-107, (1979) pp. 359-367.

[30] Edmund Wilson, *El castillo de Axel*, Barcelona, Versal, 1989, p. 28.

La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor y la destrucción*

Maqroll el Gaviero, *alter ego* en verso y prosa

Como imagen expresiva del obligatorio fracaso que constituye la vida, la figura de Maqroll el Gaviero ha acompañado casi desde sus inicios poéticos a la palabra de Álvaro Mutis. Heterónimo, *alter ego*, «esta especie de otro yo que escribe mis cosas»[1], se ha convertido en instrumento, en figura simbólica indispensable de cuanto ha querido volcar en su obra, prosa y verso. La particular consistencia del Gaviero lo convierte en un ser dual, nacido de ensoñaciones literarias que el poeta no ha ocultado: «El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta… es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos». Pero también añade a continuación: «El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió de haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros»[2], con lo que ese *alter ego* asume además una importancia decisiva, algo así como una verticalidad indicativa y catártica, una representación colectiva, en la que tiene mucho que ver la propia experiencia: «No hay nada en Maqroll […] que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, […] de mi mundo, de las sustancias que circulan entre el mundo y yo…»[3]. Entrañablemente vivido y líricamente proyectado, Maqroll va constituyendo a lo largo de varias décadas algo más que una figura simbólica referencial, por su encarnadura humana, por las experiencias que lo acercan al vivir de todos los hombres, por sus deseos, sus esperanzas y sus desesperanzas, por el peregrinaje que

* «La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor y la destrucción» fue, en origen, parte del estudio preliminar de la edición de Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, Ediciones de la Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1997.

condiciona su existir. Porque todo es peregrinaje en Maqroll, todo es viaje, con lo que la trayectoria de su vida, tan fabulada en la prosa, alcanza un desarrollo mítico, pero también se convierte en paradigma del comportamiento humano desde la perspectiva de lo ético que conlleva su esencia. El personaje ostenta un componente intemporal que nos hace evocar su ascendiente romántico, pero del mismo modo el forjado modelo clásico, el del viajero Ulises que surca los mares entregado a su destino, asumiendo también el riesgo de su propia libertad al aceptar otros itinerarios; por eso se ha señalado que su trayectoria vital puede ser entendida como «un proceso de depuración espiritual hacia el desprendimiento, el despojo y la soledad, y, en definitiva, hacia la muerte»[4], siempre dentro de un margen modelado con el conocimiento y el escepticismo de lo inevitable de la aceptación.

Pero si en su ser es intemporal, Maqroll el Gaviero en gesto y perspectiva está inevitablemente ligado a nuestro siglo, su espacio es el que vivimos; su carácter de antihéroe le hace valer su independencia y lo lleva a perseguir múltiples objetivos y a fracasar siempre[5]. Sus hechos y sus pensamientos inundan también de un característico componente épico a los poemas de Mutis cuya proximidad a la prosa ha sido advertida muy pronto, pero que sobre todo convierte en ámbito unitario por su intervención en el mundo de su narrativa y de su poesía. Es así como la poesía de Mutis se va a ir orientando en la configuración de un «héroe»[6], desarrollo del paradigma antiguo, pero que es también su contrafigura, su trágico espejo, más acorde con la filosofía escéptica y desesperanzada del hombre de nuestro siglo.

La figura del Gaviero se torna pronto necesaria en la poesía de Álvaro Mutis, su primer libro *La balanza* (1948), realizado en colaboración con Carlos Patiño y perdido a poco de su publicación en el estallido de violencia que sucede al asesinato del jefe de los liberales de izquierda Jorge Eliecer Gaitán, aparece ya la «Oración de Maqroll»[7], título que después recupera en su segunda colección poética *Los elementos del desastre* de 1953. En la «Oración de Maqroll», se da vida a un personaje exento de encarnadura física, definido por el hecho fundamental de su voz, a través de la cual expone la experiencia habida en el transcurso de su vivir. La voz de Maqroll se constituye, en este primer poema, al mismo tiempo, en oración y ruego, que se disuelve desde los primeros momentos en una serena ironía, al recubrir el cotidiano rito que se aconseja «como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada». Pues como contrafacto religioso, la supuesta oración propone ruegos que evidencian casi siempre lo inevitable del mal en el mundo («Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia»); la posibilidad tan sólo de un bien fugaz, («¿Por qué quitaste a los ciegos

su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?»); la imposibilidad de ser oído, la constatación de la inutilidad de todo ruego a lo trascendente, de ahí la carga afectiva, casi grotesca, de la petición final en la que imprecatoriamente se pide al Señor «la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento» –Sorprendente petición que expresa en su violencia el único fin posible para los seres menesterosos abandonados a su suerte en el mundo–. La «casa infame», ha llegado a interpretar Martha Canfield, puede ser también un «espacio sagrado»[8] porque es el único lugar posible al alcance de seres limitados, en los que se produce la realización de su destino, y al mismo tiempo la purificación de su propia existencia. En todo caso parece evidente que en este poema tenemos ya diseñada la ética anticonvencional de Maqroll, quien en efecto, como recuerda al Señor, «ha observado pacientemente las leyes de la manada», y también las características fundamentales de un personaje que en la aceptación de su miseria como centro productivo de su mayor caudal existencial –el único posible porque integra la humillación de estar vivo, que sostienen su soberbia y su fuerza–, se impone una existencia errante mediante descabellados y siempre fracasados proyectos. Y todo en torno a una absoluta soledad. O como ha interpretado con acierto Guillermo Sucre: La infamia que asume Maqroll «es la de saber –y decir– que la muerte lo infecta todo. Su rebelión no consiste en oponer este mundo al otro, sino en verlos a ambos como algo finalmente vacío. Su obediencia tiene, entonces, un alcance devastador. La verdadera ley de la manada, que él observa, no es otra que la ley de la muerte»[9]. Rasgos todos que convertirán a Maqroll el Gaviero en promontorio emergente de una visión poética que Mutis comienza a elaborar por estos años.

Esta misma línea se evidencia –aunque no se cite directamente a Maqroll– en otro texto de la misma fecha, «El viaje» (1948), en el que el sujeto poético encarna en un conductor de trenes. Tenemos ya aquí la característica ambigüedad de la obra de Mutis, la proximidad de la poesía al relato, la belleza del realismo tropical que se deshace en sorpresivas imágenes que traducen cuanto de maligno resulta inherente a naturaleza de seres tan deslumbrantes: La «música del cuarto vagón», la «tierra sembrada de jugosas guanábanas», las «hermosas mujeres de mirada fija», dan paso al otro oficio del conductor, el de sepulturero de ancianos fallecidos o jóvenes celosos envenenados por sus compañeros. Por ello el misterioso tren de vagones pintados «de amarillo canario»[10] puede ser también un correlato destartalado y brillante de la vida: un recorrido de incierta seguridad en el que se suceden los momentos de felicidad, de tristeza y de dolor, y en el que la muchedumbre se ordena en un caos establecido:

> En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero, viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares.

No puede negarse que, aunque no expresamente nombrado, el sujeto poético de «El viaje» responde al paradigma de Maqroll, así como varios de los poemas de *Los elementos del desastre* responden a la persistencia de su voz, porque ya el personaje ha creado un modo, un clima que invade por ejemplo a la doliente presencia femenina de «204», o al titulado «Hastío de los peces» donde el sujeto poético es «celador de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe», o la visión desolada de «Los elementos del desastre» donde «los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte», o más todavía en «El húsar», en el que se combina una doble faz, la aureola de un glorioso pasado casi mítico con un presente de soledad entregado a la molicie («Gloria del húsar disuelta en alcoholes de interminable aroma»), en espera del fin de sus días vencido por la disolución de sus costumbres, para concluir sepultado bajo «poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica»[11]. Del mismo abolengo parecen otros personajes, como el desarrollado en «La muerte de Matías Aldecoa»[12], y mucho se asemeja la trashumancia vital de Maqroll a la de «La muerte del capitán Cook» de *Los trabajos perdidos* (1965), pero también es cierto que otros varios de los poemas de este último libro constituyen una experiencia interna que puede atribuírsele sin esfuerzo, o puede adjudicársele como autoría al *alter ego* de Maqroll, es el caso de «Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust».

Pero previamente, en 1955, había aparecido en la revista *Mito*, otra breve compilación, *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, que contenía los poemas «El hospital de la bahía», «El hospital de los soberbios», «Fragmento» y «Las plagas de Maqroll»[13]. Varios años después, en 1959, publica en la misma revista, bajo el título de *Memoria de los Hospitales de Ultramar*, «Las plagas de Maqroll», «El coche de segunda», «Fragmento», «El hospital de los soberbios», «El mapa» y «Moirologhía»[14]; posteriormente, y desde 1973 con la compilación de su obra poética, *Summa de Maqroll el Gaviero*, este grupo de poemas pasa a constituir la segunda parte de *Los trabajos perdidos*, con el título primero de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, añadiendo tres poemas nuevos con el largo epígrafe de «Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan

algunos de sus objetos más familiares y antiguos»[15]. Es en este conjunto de poemas donde se redondea la figura del Gaviero y se intentan ofrecer, ya de modo más unitario los rasgos de su personalidad, sobre todo en lo que atañe a su faceta de relator del maravilloso y aceptado desastre que la vida significa. A esta intencionalidad responden la breve presentación de los poemas en la que se explica que «pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y la muerte rondaba sus días», así como la explicación de lo que entiende el Gaviero como «Hospitales de Ultramar»: «males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas». Y todo ello se cumple hasta configurar una sensibilidad especialmente atenta a la captación del espíritu de descomposición de las cosas y seres. Los hospitales son lugares contradictorios en su dualidad, son recintos de atractiva belleza, que ocultan, irónicamente, todo el espectro del dolor humano. No sorprende por eso el tono del «Pregón de los hospitales» que abre la colección donde una vez más reaparece el mismo tono irónico –aquí crecido en el sarcasmo– de las letanías blasfematorias de la «Oración de Maqroll»:

> ¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!
> ¡Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas, siempre húmedas, protegidas por un halo
> de plateada pelusa, dan sombra a las avenidas por donde se pasean los dolientes!
> […]
> ¡Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre y conocer el temblor seráfico de la anemia
> o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas noches, [...].

Llamada o pregón doliente en el que Maqroll anima a sus iguales a cumplir una especie de macabra danza que tendrá como desenlace «el noviciado de la muerte» y el fin de toda esperanza; una filosofía de los sentidos sobre la que se impone el escepticismo, porque la vida se le revela en el esplendor más lujoso que corresponde al cumplido tópico de la naturaleza tropical pero tras cuya máscara se percibe la degradación, la inevitabilidad de la corrupción de la materia: «¡Qué ironía el olor saludable y salinoso de las grandes extensiones, moviéndose preso entre la inmundicia de nuestros males y la agridulce mueca de las medicinas!» («El hospital de la bahía»). A través de Maqroll, ha advertido Márgara Russotto, el poeta nos comunica un estado de postración profundo e

irreversible, y añade que el espacio en el que peregrina recuerda el paisaje de ruinas y desolación de *The Waste Land* (1922) de Eliot, aunque no sea propiamente una tierra calcinada y seca, sino que se recrea en el sopor macerante de la selva tropical[16]. Porque a diferencia de Eliot, no se apoya directamente en la deshumanizada sociedad moderna, sino en un itinerario de lo natural en el que acecha la enfermedad y la descomposición; por ello la poesía de Mutis construye un recinto específico, palúdico, infeccioso e infernal, traicionero en sus arenas movedizas, donde se desdibujan los asideros de lo temporal y de lo histórico para ampliarse ganando una dimensión universal.

También el dualismo de lo temporal alienta tras la irónica mirada del Gaviero que contrapone los recuerdos de la infancia al presente de la vejez, la soledad y la decrepitud, así como se constata poseedor del mismo espíritu viajero que en este momento contrasta con el obligado estatismo de la vida en los Hospitales donde cura sus heridas: allí, en el manto vegetal, fuera del tiempo, el Gaviero conoció su futuro «y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición» («La cascada»). El tren, las vagonetas, la carreta, que aparecen en estos poemas, son todos ellos conductos de escape que en realidad persiguen un medio de acceder a un inalcanzable Paraíso perdido, pero que sin embargo también participan de la decrepitud intrínseca a todo lo vivo. Ante ello la dualidad temporal resuelve y pacifica el doloroso presente actuando como bálsamo un pasado recordado, aunque con la conciencia de que la muerte está siempre presente como condición de seres y cosas, en espera de resolverse en la agonía irremediable; pues todo acaba siempre en la desgracia. Este mundo de Maqroll se construye potenciando un realismo lírico que, desde sus primeros poemas, épicos y reflexivos, nos hacen percibir la futilidad de la división genérica al tratar de la obra del escritor colombiano.

Si bien el personaje está trazado en esta última colección con rasgos ya definitivos, es en el libro siguiente, *Caravansary* (1981), donde se nos ofrece una somera, pero significativa descripción física, al situarlo en el destartalado refugio para los caminantes que constituye «La Nieve del Almirante» que da título al poema:

> Al tendero se le conocía como el Gaviero y se le ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso.

En este mismo libro tenemos más noticias de sus trabajos y desdichas, como el pormenorizado relato de sus experiencias como velador

de una mina abandonada en el poema «Cocora» o los pensamientos y los trabajos desarrollados en el titulado «En los esteros», donde al fin encuentra la muerte: «El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol»; pero su paradigma persiste en otros personajes evocados que en esos poemas adoptan también apariencia de dobles de sus trabajos y desgracias: los múltiples personajes convocados en «Caravansary», a los que hace referencia la «Invocación» final; el personaje central de «El sueño del Príncipe-Elector», o el poeta Pushkin (1799-1837) en «La muerte de Alexandr Sergueievitch». Muere entonces Maqroll al final de *Caravansary*, sin que Mutis pueda evitarlo –tan grande es la decrepitud que lo acosa– pero reaparece en dos poemas de *Los emisarios* (1984): «La visita del Gaviero» y «El cañón de Aracuriare». El primero nos lo presenta cansado y transformado, algo espectral en sus rasgos, con unos hombros inexpresivos «como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus dichas y miserias», pero con la misma insistencia al continuar repasando sus andanzas, o recordando sus fracasados encuentros, que en esta ocasión presentan un sesgo de inevitable recuento final. Del mismo tono es «El cañón de Aracuriare» donde el Gaviero realiza también el examen de su vida y se apunta la existencia de un diario, con lo que el personaje refuerza el poder de la palabra oral y proyecta la escritura de los textos posteriormente atribuidos. Los dos poemas citados constituyen un enlace evidente con la narratividad que se expresa en sus novelas a partir de 1986 y cuyo primer título es *La Nieve del Almirante*[17], pues no sólo esboza aventuras posteriores sino que aparece como autor de otros textos –investigaciones, reflexiones, diarios, cartas de juventud– que propiciarán la extensión de la autoría de Maqroll a obras varias en verso y en prosa, con lo que el personaje cobra una dimensión productiva de centro escritural, vértice que genera otros motivos, otros personajes, otros textos.

Los siguientes libros poéticos, a partir de *Los emisarios*, prescinden de la figura de Maqroll aunque el sujeto poético asume igualmente su carácter errante; es indicativo que al comienzo de este libro, que incluye los dos poemas ya citados de Maqroll recuperado, se coloque «Razón del extraviado» cuyo motivo central es el tema del viaje –como si se quisiera dar extensión y permanencia al sujeto poético de uno de los más definitorios rasgos maqrollianos– y así tal motivo permanece como condición expresa del sujeto poético de los textos posteriores: «Es entonces cuando el río me confirma en mi irredenta condición de viajero / dispuesto siempre a abandonarlo todo para sumarse el caprichoso y sabio dominio de las aguas en ruta» («Nocturno V»). Y es que a partir de este momento la figura del Gaviero invade el espacio de la prosa recuperando incluso

los títulos de sus poemas: *La Nieve del Almirante* (1986), *Un bel morir* (1989); y en títulos nuevos: *Ilona llega con la lluvia* (1987), y en aventuras más o menos directas en *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y en *Tríptico de mar y tierra* (1993); todas ellas reunidas en este último año, 1993, en dos volúmenes con el título general de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. De este modo el personaje ha ido ampliando su espacio para hacer posibles sus confidencias y ensoñaciones, reales o imaginarias.

En definitiva, el personaje de Mutis, que fue creado como un eficaz instrumento expresivo, ha llegado a constituirse en algo esencial y definitivo en la obra del autor colombiano, por eso ha llegado a decir Mario Benedetti que «Mutis inventa a Maqroll el Gaviero como García Márquez a Macondo, Onetti a Santa María, Rulfo a Comala» porque «Maqroll es también una región de lo imaginario»[18]. Condicionado por el entramado de reglas que Mutis le impone y su significativo carácter trashumante, Maqroll genera una visión intuitiva del mundo, muchas veces en el borde del delirio y la fiebre, pero con la visión lúcida de quien se desplaza ya por el final del camino.

La construcción de una poética

La poesía de Álvaro Mutis reivindica la épica y lo narrativo en estos tiempos en que la lírica no goza más que de muy reducidos círculos de lectores; pero, en contrapartida, lo narrativo de su obra novelesca nunca abandona la intensidad de la lírica, con lo que el tono unitario de su obra se concentra en lo poético.

El rigor y el continuo empeño con la palabra constituyen la raíz de su quehacer; el propio autor ha hablado de la elaboración de sus poemas y de la dificultad que entraña la fidelidad al trabajo poético:

> Yo los pienso mucho. Primero llegan imágenes que se van volviendo recurrentes, pero jamás las traduzco en frases de prueba. Cuando tomo el lápiz, o me siento frente a la máquina, es ya para escribir un esquema del poema completo. […] Lo que viene después es una batalla con las palabras»[19].

Por ello para definir ese nacimiento del poema se vale de una frase de su admirado Neruda: «Mis criaturas nacen de un largo rechazo»[20]. Sin embargo, la poesía sigue siendo el más completo de los conocimientos, y la concibe como creación del instante que se erige en resumen del mundo. El poema es el centro en el que converge, y es por eso raíz, centro productivo y obligado de cuanto Mutis ha ido publicando; funciona como otra forma de realidad, que debe lograrse con esfuerzo, pero con

la consciencia de su fragilidad y de la insuficiencia del acto de creación a través del instrumento del lenguaje; por eso el poema surge casi siempre como testimonio y respuesta, tras muchos intentos frustrados en los que la voluntad del sujeto se impone. Bajo esta tensa lucha se ejercita el trabajo poético que nace también de un cuestionamiento de la eficacia de la palabra y de las posibilidades que el poema tiene de encarnar la realidad. El poema nace así con su vestidura propia, en torno a la pauta amplia del verso libre que se desborda en su extensión hacia la prosa, lo que hace inútil la división de límites entre poesía y prosa, pero también la división de los géneros, de cuanto puede ser dramático, épico y lírico[21]; caben en el espacio de la hoja en blanco que habita el poema el tono conversacional, pero también los paradigmas de la intertextualidad y de ciertas retóricas, como la parodia de las letanías litúrgicas, el gusto anafórico, y lo que resulta en extremo relevante, en ese espacio verbal la imagen se yergue en dueña de un ámbito en el que ostenta su plena libertad: abundantes enumeraciones, a menudo caóticas, acumulaciones calculadas de imágenes, en las que la belleza desemboca o compite con su otra cara de destrucción. Esta tendencia a la narratividad y la desconfianza respecto a las posibilidades del lenguaje –el poema no deja de ser un objeto verbal– son rasgos compartidos con otros poetas hispanoamericanos, pero como en ellos también es el deseo de comunicabilidad lo que le lleva a deshacerse de cualquier tentación de localismo. Sus procedimientos y su temática trascienden ese riesgo.

El funcionamiento de la específica manera de Mutis fue entendida bien por Octavio Paz cuando, al referirse a los poemas de *Memoria de los hospitales de ultramar* en 1959, identificó algunos de los rasgos constitutivos de su poesía:

> «la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia […]; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; [la] creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida»[22].

Un modo en el que la dualidad y el contraste se armonizan en la ambigüedad y la incertidumbre como constante del propio espacio creado.

El mismo poeta desvela como vértice de su inquietud poética su poema «La creciente» que aparece fechado entre los años de 1945 a 1947:

> Se me ocurrió convertir en palabras todas las emociones que guardaba adentro, intactas, sobre mi experiencia con la creciente del río Coello: ese espectáculo de una naturaleza alebrestada que va

> despidiendo y contagiando su energía a su alrededor. El texto se llamó «La creciente», y siempre lo he tenido como el primer poema que publiqué[23].

«La creciente» constituye en efecto una temprana poética en la que el procedimiento de la enumeración caótica de seres, sensaciones y cosas concitan una fluencia, un transitar desde la nada a la abundancia, significativamente unida a la corriente y al rumor productivo del agua; restos de vida y de muerte propician el nacimiento a la fertilidad de la memoria:

> Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera.

Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del río que sigue creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques, la canción de las tierras altas, la niebla que exorna los caminos, el vaho que despiden los bueyes, la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.

Resulta por ello y significativo que desde la edición mexicana de *la Summa de Maqroll el Gaviero* (1990), tal poema abra la compilación de su obra poética reunida. Ello evidencia también la importancia de los elementos naturales en la poesía de Mutis. Pero si en «La creciente» hay un empeño por objetivizar esa poética, por volcarla a través del abigarrado mundo de lo natural, en un poema posterior, «Una palabra», aunque procedente de *La balanza*, incluido también en *Los elementos del desastre*, encontramos ya la referencia conscientemente metaliteraria; la palabra hallada es conducto y guía, y sin embargo no se erige nunca como superior a la vida, aunque no deje de ser la espoleta que pone en alerta esa acción, «una densa marea nos recoge en sus brazos y comienzo el largo viaje entre la magia recién iniciada». Es al final de este poema en el que Mutis concentra el vértice desde el que emerge la poesía, una poesía nacida de las carencias, de la percepción existencial de la fragilidad humana: «Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria». Pero es al final de este mismo libro, en el poema «Los trabajos perdidos», donde se completa de mejor manera la visión poética del autor. El poema nace de un oscuro túnel en el que acechan multitud objetos, sensaciones y pasiones, pero su fin es el espacio de la página, de la que depende, y es allí donde se establece como criatura sustitutiva, condenada las más de las veces al fracaso: «La poesía substituye, / la palabra sustituye, / […] / la derrota se repite a través de los tiempos / ¡ay, sin remedio!». Porque el poema no tiene que ver con el mundo de lo real, sino con otro mundo incierto, inasible, casi imposible. De ahí sus palabras: «… Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el

poema. No hay hombres para esta faena». La dificultad de la aprehensión poética se fundamenta en este carácter misterioso de su origen y en su dimensión atemporal, Mutis ha recordado que

> la poesía no tiene tiempo, la poesía es una creación mágica que tiene mucho que ver con una cierta demoníaca condición de ciertos seres de dejar en las palabras el testimonio de su desgracia, de su vida, de sus pequeñas felicidades, de sus ilusiones y de su muerte. […] bien poco tiene que ver con el curso del tiempo, con el pasado, con el presente, o con el futuro[24].

Esta inalterabilidad de lo poético se traduce en un mayor riesgo para el poeta, cuyo trabajo se convierte en un esfuerzo imposible, angustioso y sangriento, «Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas», o soportar «Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas, los días delgados con el manantial que brota de las minas». Se advierte un tono desolado y desasosegado que recuerda ciertas inflexiones nerudianas del poema «Arte poética»[25] de la *Residencia en la tierra I*, lo que de nuevo se convierte en afinidad y homenaje. Pero el poema «Los trabajos perdidos» no se ancla en la inconcreción expresiva del poema del chileno, y abarca todos los aspectos de lo poético, desde el origen abigarrado y confuso, a la necesidad de la hoja en blanco como soporte; desde el carácter autónomo de lo poético frente al mundo de lo real que no lo limita –aunque lo tenga en cuenta como referencia– al componente excepcional que posee lo poético como emanado de otras regiones; también deja constancia del carácter del oficio del poeta, de su trabajo doloroso ante los elementos con los que construye su obra –porque si el poema es en sí un mundo autónomo, depende sin embargo de un entorno del que emergen las percepciones– es decir que se elabora con las imágenes de un mundo inaprensible en su esencia, en constante demolición y abandono («Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada»). La parte final del poema viene a ser un intento de concreción mayor, incluso una tentativa de definición de lo poético: «Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza», pero de nuevo el obstáculo máximo sigue siendo la palabra encubridora, infiel, de esos escasos momentos logrados, ellos se conciben en un instante que Mutis enumera a través de cinco imágenes insólitas en recurrencia igualmente anafórica: «es el poema». Por eso la conclusión poética final sigue valorando la pervivencia del poema como «hecho desde siempre» frente a la incapacidad, el dolor y la angustia del sujeto poético que intenta plasmar el instante.

El mismo desarrollo paralelístico y anafórico que se percibe en el anterior poema, conforma la totalidad de otro de los textos incluidos en *Los trabajos perdidos*, «Cada poema». En él las imágenes traducen también la materia de la poesía y por tanto de su expresión: el poema. La inevitable fugacidad de las cosas, «Cada poema un pájaro que huye / del sitio señalado por la plaga»; el demolimiento visible del mundo, y el proceso de la muerte, «Cada poema un paso hacia la muerte, / una falsa moneda de rescate»; el hastío de los seres, el estremecimiento del dolor, «Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura»; son todas ellas imágenes que traducen el empeño del poema como «cotidiano sudario del poeta».

Esta concepción poética como revelación de un instante tiene en la prosa su correlato más amplio, y así la estética que envuelve al mundo de Maqroll tiene mucho que ver con esas percepciones, las imágenes van trazándose en haces más complejos y conforman personajes que elevan el espacio del poema a la ordenación del relato. Esta consciencia es visible en un poema como «Caravansary» donde el primer fragmento poético nos señala el espacio acotado, situando los personajes del mundo exótico rescatado en el que los caravaneros que mascan las hojas de betel van creando otros espacios imaginarios posibles, brutalidad y belleza en contacto, fragmentos a su vez de voces que conforman una amalgama indiscernible; son imágenes que se vuelcan en los fragmentos subsiguientes hasta el fragmento décimo. Pero lo que aquí nos interesa es cómo el poema se torna decididamente autorreferencial, plegándose en su propio espejo en la «Invocación» final:

> ¿Quien convocó aquí a estos personajes?
> ¿Con qué voz y palabras fueron citados?
> ¿Por qué se han permitido usar
> el tiempo y la substancia de mi vida?
> […]
> No sé, en verdad, quiénes son,
> ni por qué acudieron a mí
> para participar en el breve instante
> de la página en blanco.

Este poema publicado en *Caravansary* de 1981 expresa claramente la extensión de los límites de la poesía en Mutis, la necesidad de espacios que en este caso recuerdan cómo hay en su poesía una potencialidad dramática –el efecto teatralizado del poema citado lo evidencia– que en los años subsiguientes va a resolverse por el camino de la narrativa y, más en concreto, por el desarrollo de uno de los personajes que ha ido alcanzando mayor fuerza expresiva: Maqroll el Gaviero.

Poesía y prosa en verdad estuvieron siempre juntos en la obra de Mutis, y ello no ha hecho más que completar las posibilidades del autor sin traicionar su origen, ya que sus novelas están siempre surcadas por un largo aliento lírico que nace de su preferencia por el desarrollo épico. Según Mutis las novelas de Maqroll «han sido contadas» incluso antes de la escritura de los poemas y son como anuncios anteriores a la escritura de la poesía[26]. Lo único seguro es que el escritor se empeña en proporcionar la misma urdimbre, relacionando por medio de vasos comunicantes la prosa y el verso. De ahí la repetición de títulos en prosa y verso, *La Nieve del Almirante*, *Un bel morir*, el rescate e inserción de poemas en la prosa novelesca del que puede ser ejemplo sintomático el «Apéndice» de la última novela citada, *Un bel morir*, donde al referirse a la desaparición del Gaviero se citan poemas de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, como «libro hoy casi inencontrable», y se da entrada como testimonio más verosímil de su muerte la versión que aparece en el poema «En los esteros» de *Caravansary*, publicada ochos años atrás. Y es que ese carácter épico-narrativo de su poesía propicia que la voz los eleve como argumentos que se concentran precisamente en los poemas; estos son así la síntesis o la esencialidad de cuanto se ha imaginado. O como ha resumido José Balza al referirse a la obra de Mutis: «Nuestro caos sabe de un orden, cuya constelación es el poema»[27]. Es así como no existen fronteras entre la prosa y el verso, son dos brazos con la misma corriente. En medio de ella se instala la misma concepción del mundo, esa que Consuelo Hernández ha definido como «estética del deterioro», de la destrucción visible del mundo, pero que actúa en un impulso contrastivo en el que la belleza y la opulencia dejan ver el costado de la decrepitud. Esta visión negativa queda paliada con la intromisión en sus últimas obras de otros espacios que buscan en la historia una especie de espacio salvador en que el aura del prestigio los reviste de una pátina dorada, ello se percibe por ejemplo en los espacios de la vislumbrada cultura árabe andaluza «Una calle de Córdoba», o ante las imponentes ruinas clásicas, «Lied en Creta».

Con todo, la poética de Mutis es una poética deslumbrada por la fluencia, es el río el que desde la creciente del comienzo alumbra las posibilidades de la palabra. El origen y varios de los trabajos del Gaviero tienen una conexión directa o indirecta con el agua, hay en esta obsesión una imagen que Mutis reproduce sin cesar en distintas formas y variantes, pero vamos a fijarnos en un poema de su última colección, *Un homenaje y siete nocturnos*, y en concreto en el «Nocturno V» dedicado a su hermano Leopoldo. En él se encuentra esa comunión con la naturaleza característica de la literatura hispanoamericana, sobre todo en la vertiente de la narrativa de exploración de la naturaleza, en las que

el río ocupa un lugar especial como camino, y cuyo final es el descubrimiento de una naturaleza abigarrada, a menudo terrible y dolorosa y en la que «a la postre se descubre que el motivo verdadero del periplo es la atracción del abismo, la pulsión irracional de remontar un cauce o una distancia infinita» o bien remontar la vida, en una «travesía hacia las fuentes» que se traduce simbólicamente en una reversión del tiempo y en la vuelta a los orígenes. Pero esta travesía, cuyo viaje responde al accidentado curso de la vida, no impulsa al protagonista hacia otras fuentes sino hacia la «ignota y destructiva naturaleza americana, contradictoria imagen de la Madre y la Muerte»[28]. Pues bien, retomando el mismo tema, en el poema citado, la circularidad se cumple al retornar al motivo de su poema inicial: «El mismo río de nuevo./ El mismo que conocí hace poco más de treinta años y cuya parda corriente […] / no ha dejado de visitarme desde entonces cada noche»; aunque la corriente es ahora «inagotable maravilla», «como una fuente propicia o una materna sustancia», un río que confirma a ese sujeto poético la condición de su errancia, y que revela su carácter generador de seres, productos, ciudades y cuyo fluir en definitiva produce serenidad, resignación, melancolía. Observamos cuánto ha cambiado, imponiendo un sentido de la percepción del orden de lo contemplado, lo que el río significa en esta última etapa de su poesía. Pero la constancia de la importancia de la imagen como emblemática de su obra la confirma en los versos finales: «Los ríos han sido y serán hasta mi último día, patronos tutelares, clave insondable de mis palabras y mis sueños». Así Mutis trabaja la imagen heredada de la naturaleza americana, en lo que es una búsqueda del origen, pero también una explicación del mundo y de la condición humana.

Notas

1 Véase Fabienne Bradu, «Vida y biografía», *Vuelta,* 200, (1993) p. 54.

2 Guillermo Sheridan, «La vida verdaderamente vivida…». En Álvaro Mutis, *Poesía y Prosa*. Santiago Mutis Durán editor, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 644.

3 *Ibid*., p. 636.

4 Martha Canfield, «Álvaro Mutis, soñador de navíos», *Hispamérica*, xxiii, 67, (1994), p. 105.

5 Aunque ya se han señalado las visibles conexiones con los famosos personajes de Herman Melville y Joseph Conrad, dentro de nuestra lengua es difícil olvidar las afinidades que muestra con el personaje de Larsen en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti. Ha llamado la atención sobre ello Luis Eyzaguirre, «Álvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética», *Inti*, 18-19, (1984), p. 89, y posteriormente en «Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, xviii, n.º 35, 1992, p. 47.

6 Ernesto Volkening ha señalado que, sobre el elemento lírico, actúa de contrapeso «el elemento épico, tan recio y avasallador, de una obra propensa a tornarse *chanson de geste*». («El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis» en Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-1988*. México, fce, 1990, p. 13.

7 «[...]es curioso anotar que el tercer poema que yo publico en mi vida es ya sobre Maqroll. Se llama "Oración de Maqroll el Gaviero": aparece en el primer libro que yo publiqué, se llama La balanza». (Fabio Rodríguez Amaya en entrevista con el autor, *De Mutis a Mutis, para una ilícita lectura crítica de* Maqroll *El Gaviero*. Imola, University Press Bologna, 1995, p. 22.

8 Martha Canfield, en *Álvaro Mutis*, Pedro Shimose coordinador. Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 1993, p. 24.

9 Guillermo Sucre, «El poema: una fértil miseria» en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila Eds., 1975, p. 373.

10 Véase el testimonio que cita Fabio Rodríguez Amaya, De *Mutis a Mutis*, *op. cit.*, pp. 35-36: «…es un viaje que hice con una frecuencia enorme. Es el que se hace desde Bogotá hasta Ibagué en ferrocarril […] quise registrar los recuerdos de este viaje, dándoles esta dimensión fantástica».

11 Comenta este poema Guillermo Sucre, «El poema: una fértil miseria», *op. cit*., pp. 368-369: «El húsar» es el poema –la novela– del deseo y del orgullo que no pactan: un ser que prefiere perderse en su propia intensidad (la selva, la mujer) antes que aceptar reconciliarse no sólo con la costumbre sino también con la imagen de él que los otros quisieran fijar, volver ya convencional, aceptable».

12 Se trata de un heterónimo del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976), cuya obra Mutis ha reconocido como decisiva en algún momento de su juventud. El uso de verso y prosa para la poesía, así como la creación de heterónimos fue una costumbre en De Greiff. Véanse las opiniones de Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila 1996, pp. 46-49. Sin embargo, nos parece que Mutis tiene presente en este momento la primera de las *Prosas de Gaspar* (1937) a la que parodia: «No en Mossul ni en Bassora, ni Samarkanda. No en Karlskrona, ni en Abylund, ni en Stockholm, ni Koebenhavn […] Ni en Thulé, ni

Erewhon, ni Taprobana. Ni en Utopía o Laputa o Netupiromba […] Ni en ninguna Cibdad de ensoñación, ni en ninguna moderna factoría […] pero sí en un adormilado villorrio de los Andes, vio la luz (del sol o de la luna y las constelaciones, o del familiar velón) el amigo Aldecoa» (León de Greiff, *Obras Completas*, Bogotá, Tercer Mundo, 1974, tomo I, p. 269).

13 Fabio RODRÍGUEZ AMAYA, *De Mutis a Mutis. op. cit.*, pp. 93 y 177, ha localizado esos poemas en la revista *Mito,* I, 2, 1955, pp. 72-76.

14 *Ibid.*, pp. 94 y 177. Rodríguez Amaya vuelve a situar los poemas en *Mito*, V, 26 (1959) pp. 103-110, y al mismo tiempo pone en duda de la existencia de la separata de *Mito* con el mismo título.

15 Los poemas se titulan «Soledad», «La carreta», y «Letanía» (Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1947-1970)*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 165-168.

16 Márgara RUSSOTTO, «Álvaro Mutis: a poética da prostraçao», *O Estado de Sao Paulo*, (2-3-1991) VIII, 551, p. 9, donde señala esa aproximación indicando otras afinidades como el hibridismo de la prosa, el gusto por las formas dramáticas al interponer ante el lector la voz de un personaje imaginario, un yo dramático o tercera voz, y recordando a T. S. Eliot, «Las tres voces de la poesía» incluido en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, p. 95, pero que en Mutis termina devorando con su melancolía cualquier otra perspectiva o visión.

17 Los dos poemas citados, junto con otros del libro precedente, pasan a formar parte de la última sección de *La Nieve del Almirante* titulada «Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero», el orden es el siguiente: «Cocora», «La nieve del almirante», El Cañón del Aracuriare» y «La visita del Gaviero» (Álvaro MUTIS, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela, 3.ª ed. 1996, vol. I, pp. 93-107).

18 Mario BENEDETTI, «La urticaria intelectual», *El País* (17-9-1991), p. 29.

19 Fernando QUIROZ, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1993, p. 40.

20 Lo recuerda Consuelo HERNÁNDEZ al referirse a la poética del autor: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro. op. cit.,* p. 109.

21 Consuelo Hernández observa varios rasgos definitorios del poema desde sus inicios: el uso indistinto del verso y la prosa, el elemento narrativo, la inclusión en varios de ellos de una historia con personajes principales y secundarios, y una estructura que les posibilita ser leídos como pequeños relatos o cuentos (*Ibid.,* p. 114).

22 Octavio PAZ, «Los hospitales de ultramar», fue incluido en la primera edición de *Puertas al campo* (1966). Citamos por la edición de Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 109.

23 Fernando QUIROZ, *El reino que estaba para mí. op. cit.,* p. 46. Otro poema de contextura metapoética es «Programa para una poesía» que data de 1952, y que también está incluido en la sección de sus primeros poemas, pero el autor le concede poca importancia, tal vez por su carácter menos expresivo y tanteador. Véase Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis, op. cit.,* p. 40).

24 Miguel Ángel ZAPATA, «Álvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos…», *Inti,* 26-27, (1987), p. 263.

25 Pablo Neruda, *Residencia en la tierra,* Hernán Loyola editor, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 133-134.

26 Sobre esta proximidad de la poesía a la prosa en la obra de Mutis pueden

consultarse el artículo de José Balza, «Mutis: disoluciones y mudanzas», *Inti*, 34-35, 1991-1992, pp. 193-198; y Adolfo Castañón, «El tesoro de Mutis», *Vuelta*, 205, 1993, pp. 60-63.

[27] José Balza, «Mutis: disoluciones y mudanzas» *loc. cit.,* p. 198.

[28] Desarrollamos en este párrafo las ideas de Luis Britto García, «Las narrativas del río: mística española y naturaleza americana» en *Imagen*, 30, 3, 1997, pp. 39-41.

Reescritura e invención en las *Canciones* de Carlos Germán Belli*

La obra de Carlos Germán Belli (Lima, 1927) ha representado dentro del panorama de la poesía peruana de las últimas décadas la conciliación de las dos tendencias que han dividido su tradición poética desde comienzos de siglo, la que promueve una línea realista, social o testimonial en niveles varios y la que apoyándose en las pautas renovadoras de José María Eguren (1874-1942) se vincula a lo imaginario, al interés por el desarrollo verbal, como es el caso de las obras de los vanguardistas Martín Adán (1908-1985) y César Moro (1906-1956)[1]. Porque la poesía del poeta peruano nace no sólo de esa primera herencia testimonial sino también de la reflexión acerca de las exploraciones poéticas renovadoras del modernista José María Eguren, del surrealismo de César Moro, de la admiración por Oquendo de Amat y por Westphalen. A lo que hay que añadir, de modo progresivo y excepcional, la preferencia por la textura de los clásicos renacentistas y barrocos, con los que sus poemas espejean en temas y estilo.

En un texto suyo titulado «El surrealismo en el Perú» el propio escritor, trazando esa línea exploratoria, pasa revista a varios de estos autores y resume su visión de la poesía de Eguren como un «puente tendido al futuro», para incidir en otros nombres, especialmente en el de César Moro, respecto a cuya obra ha expresado más de una vez la deuda y la admiración[2]. Pero todo ello no significa concesión alguna ante la absorción avasalladora de esa vanguardia, porque siempre prevalece en él la conciencia lúcida de haber progresado por una vía que le ha llevado a reflexionar y reconocerse «como un posvanguardista o posmoderno, aferrado en las últimas décadas a la tradición artística antigua»[3]. Títulos como *Poemas* (1958) y *Dentro y Fuera* (1960) sustentan el comienzo de su mundo imaginario imbricado en el experimento vanguardista y en el onirismo surrealista, pero en cuya trayectoria absorberá muy pronto, a partir de su siguiente libro, *¡Oh Hada Cibernética!* (1961), elementos varios de procedencia clásica. Roberto Paoli ha observado con lucidez

* «Reescritura e invención en las *Canciones* de Carlos Germán Belli» fue publicado en *Hispamérica*, vol. XXIX, 85, 2000, pp. 37-50.

cómo recibe esa línea clasicista que está expresada en dos niveles correlativos y opuestos: «Es por eso que el vistoso y casi descarado clasicismo de Belli sufre el impacto y el ultraje del basurero modernos que lo embiste de inmediato»[4]. En efecto, y no sólo de ese «basurero moderno», sino del asediante entorno de lo real, de lo que puede ser un ejemplo un poema del último libro citado, *¡Oh Hada Cibernética!*, en el que se produce esta personal fusión, es decir, el insólito contraste de dos mundos, en la imposible pero impactante reviviscencia de lo eglógico:

> Una desconocida voz me dijo:
> «no folgarás con Filis, no, en el prado,
> si con hierros te sacan
> del luminoso claustro, feto mío»;
> y ahora que en este albergue arisco
> encuéntrome ya desde varios lustros,
> pregunto por qué no fui despeñado,
> desde el más alto risco,
> por tartamudo o cojo o manco o bizco[5].

Se advierte en este breve poema –realizado con el paradigma clasicista que combina, con la libertad de la silva, los endecasílabos y heptasílabos–, la inserción en el presente, que pretende ser literal, de una voz procedente del mundo de lo pastoril, para lo que escoge un intencionado léxico arcaizante, y de este modo forzar el uso del anacronismo para referentes históricos y sociales contemporáneos[6], con lo que la imagen conlleva en sí misma la negación del recinto anhelado; pero ante tal posibilidad, la postura irónica se afianza no sólo en la reacción final del deseo de muerte, sino en la información subliminal que implica, en relación con la belleza arquetípica de lo pastoril, la palabra «feto», que en propiedad hace alusión al ser en nacimiento, o al ser abortado, pero también, y en uso popular, al sujeto irresistiblemente feo. Tal juego de equívocos lingüísticos –recordemos que Julio Ortega observaba que Belli recurre «a una sintaxis muy elaborada, así como a un léxico arcaizante y hasta alegórico que conjuga con voces del habla popular limeña»[7]– en cuyo sobrehaz pervive y sobrenada esta tendencia clasicista, se incrementa progresivamente en los títulos subsiguientes. Hay que advertir que a partir de 1970 con *Sextinas y otros poemas*, Belli defiende con más insistencia la organización del poema, el «renacimiento» de lo clásico, procedimiento que conserva y multiplica en su siguiente entrega: *En alabanza del bolo alimenticio* (1979). De este modo este clasicismo de Belli es algo más, y llega a convertirse en un elemento funcional en la asimilación de formas y estrofas. Por eso no es de extrañar que al frente de su libro *Canciones y otros poemas* de 1982 recoja un texto anterior que es también una poética: «Asir la forma que se va» (7), publicado en

1979 como prólogo al *Libro de las decenas*, (Lima, Cuadernos del Hipocampo), y del que se ha afirmado que «sirve como manifiesto de toda su poesía»[8]. El poeta explica que la constante búsqueda de la forma y su fe en ella se debe no tanto a una angustia ante lo evanescente sino a «una tácita devoción sensorial, tan antigua como los propios objetos estéticos». Por todo ello no es de extrañar que eligiera un texto tan significativo como el citado para prologar su libro *Canciones y otros poemas*, porque esta colección representa un paso decisivo en esta propuesta clasicista de imposible revitalización: la de la canción de origen italiano que acoge el renacimiento español y a la que dota de una nueva disposición apta para recibir renovados contenidos poéticos. Hay que recordar que la canción, cultivada especialmente en España en los siglos XVI y XVII, estaba compuesta de una estrofa, la estancia, cuya estructura era la más variable de la métrica italiana[9]. Las canciones de Belli son, por tanto, ejercicios deliberados de forma que se apoyan en el diseño antiguo, aunque en ningún caso se busca la simple recuperación de los modelos. De las trece composiciones incluidas en el libro, once adoptan la disposición de las canciones heredadas de la poesía renacentista[10] y recurren, por tanto, a la estancia como articulación básica del poema, pero despojada de la sujeción de la rima –salvo la esporádica armonía de vocales–, para convertir el diseño de la medida de los versos –endecasílabos blancos y heptasílabos–, en el paradigma generador de cada poema. Surgen de ese modo estrofas de doce, trece, catorce, quince, dieciocho y veinte versos que reescriben en completa libertad las canciones renacentistas en diálogo, muchas veces espejeante, de motivos y resortes. Y la «canción» resultante viene a ser un texto que evoca al modelo con el que ostenta una singular relación culpable, que es a la vez dependencia y tradición heredada, y por otra parte se convierte en vehículo singularmente novedoso. James Higgins ha hecho notar que *Canciones y otros poemas* supone una nueva inflexión en su obra en cuanto al abandono de las formas breves y de la temática social para adoptar el poema de largo desenvolvimiento con implicaciones metafísicas[11], y aunque tal vez era perceptible ese giro a partir de otro libro anterior, *Sextinas y otros poemas*, puede ser lógico que en un poeta como Belli, tan preocupado por lo formal, la elección del vehículo de la canción haya sido un condicionamiento importante para la estructuración misma del poema. Y aún más, parece evidente que la práctica de este procedimiento ha debido complacer al autor, ya que, en su libro posterior, *Acción de gracias* de 1992 vuelve a usarla en seis composiciones, pero aquí, como veremos, adquiere un nuevo sesgo.

Si atendemos a su origen, las canciones de Belli, tal y como son trabajadas en *Canciones y otros poemas*, se deben, según confesión propia,

al *Cancionero* de Petrarca, cuyos textos concede haber imitado «sistemáticamente en los últimos cinco o seis años» aclarando al respecto que

> Estilísticamente me obsesiona Petrarca, pero solamente a nivel de estructura, a nivel formal. Trato de calcar la silueta de sus canciones. Tomo las de menor número de versos y paulatinamente aumento los versos, alargando el poema, siempre dentro de una estrategia de escritura[12].

Y sin embargo ello no impide que entre sus versos se adviertan ecos reminiscentes de otros poetas de los siglos XVI y XVII, Garcilaso, Herrera, Góngora, Quevedo, sor Juana –es sabido que desde comienzos de los años cincuenta el poeta peruano inició una detenida lectura de los clásicos del Siglo de Oro–, y esas presencias se plasman sobre todo en el lenguaje, en cultismos, hipérboles, retruécanos, hipérbatos que por vía del contraste chocan en su tejido con el espacio actual que elabora el poeta. Espejeos y homenajes llegan a alcanzar en sus poemas un perfil de compleja intertextualidad, o según su propia confesión, se complace en la elaboración del «plagio»[13], y por ello la tradición clásica se perpetúa de forma singular: sus canciones se apoyan en la repetición estrófica de la estancia y el resultado poético es un desconcertante balanceo entre lo clásico como permanencia y lo moderno como reescritura de la tradición, para hacer valer paradójicamente la independencia expresiva del poeta dentro de la estricta fidelidad a las pautas de la medida.

Al adaptar la forma estrófica de la canción, el tema amoroso debiera convertirse en uno de los motivos fundamentales, y ello sucede así en gran medida, pero, siguiendo la inclinación de la poesía de nuestro tiempo va afianzándose la intencionada referencia metafísica y metapoética. El amor adopta en sus versos posibilidades varias, partiendo como es notorio, de su origen renacentista para progresar en un sesgo de ejercicio manierista; un buen ejemplo es el poema que lleva como título «A una tórtola» (15-17), cuyo motivo tiene origen en los sonetos CCCLIII y CCCXI del *Cancionero* de Petrarca, pero que en el caso que nos ocupa, hace referencia a la Canción I de Francisco de la Torre, poeta del siglo XVI, tradicionalmente conocida con el mismo título, y cuyos primeros versos son: «Tórtola solitaria, que llorando / tu bien pasado, y tu dolor presente, / ensordeces la selva con gemidos»[14], aunque la desolación del poema renacentista se convierte en el poeta del siglo XX en mutua conmiseración ante el callado amor no correspondido, retomando en el fondo la temática del soneto CCCLIII de Petrarca, «Pajarillo errabundo que, lloroso»[15]. De este modo, la canción del poeta peruano se adscribe a una melancólica aceptación de similar destino que coloca la virtud en el silencio ante el padecimiento del amor:

¡Oh pobrecilla tórtola!
qué semejantes somos:
tú frente a ruiseñor y yo ante dama,
cuando en riguroso hielo
tu canto y mi palabra,
pues viviendo sin manifestar nunca
el sentimiento ardiente
que pudoroso yace
en las intimidades
de cada cual metido,
como un filón de plata bajo el suelo,
y no el gran girasol
que florece y revela sus mil dones.

Para enderezarse luego, motivo y versos, hacia un futuro esperanzado. Otro aspecto más de la variante amorosa se ofrece en el titulado «La planta y la dama» (43-46), donde la imagen de la aproximación a la amada parece arrancar de la canción XXIII del *Cancionero* de Petrarca, «Del dulce tiempo de la edad primera»[16], poema en el que se traspone, siguiendo a Ovidio, la metamorfosis de Dafne. De parecido modo el motivo del amante convertido en árbol en Carlos G. Belli trae a la memoria la transformación en laurel del sujeto poético de los versos de Petrarca, pero de forma harto singular, porque el espacio es aquí el de un espectral mundo moderno, «En la circular sala frigorífica, / allí sólo rozarte alguna vez / imperceptiblemente así siquiera, / con las enhiestas ramas pretendía» (43), y el árbol es imaginariamente tan sólo «un gran cohombro que por ti suspira», con lo que se desvaloriza sumamente –al sugerir el perfil de una hortaliza– la calidad del amante que con sus anhelantes brazos trata de ceñir el cuerpo escurridizo y volátil de la amada; amada que a su vez desdeña sus «leñosas duras vísceras». Del mismo impulso y con parecido motivo, esta vez atribuido a la parte femenina, se levanta «El jardín en casa» (20-24) donde el reproche dirigido a la amada se fundamenta en la atención diligente a las «numerosas flores y frutos» de su jardín con el abandono de quien realmente le ha demostrado amor. Engendradora de lo vegetal, el rostro de la amada se transfigura en una planta misteriosa «hasta no distinguir si eres tú, Cloris, / dama de carne y hueso / o una rosa sembrada por tu ciencia». El motivo de la metamorfosis, heredado de la tradición literaria, genera así una nueva variante que actualiza y devalúa, con lo que convierte a esta composición poética en espacio de arte, en el que puede convivir el diálogo de lo antiguo y de lo moderno, los idealizados gustos del renacimiento y la deteriorada realidad de nuestro mundo. Este gesto de apertura amorosa que asoma en estos poemas culmina en la ruptura que significa el último poema del libro, «Cuando el espíritu no habla por la boca» (65-69), un poema en el

que se rompe el paradigma de los seguidores del petrarquismo, implícito en el idealizado mundo clásico de la canción, para hacer presente una inclinación más acorde con nuestro siglo: que «mejor que por la boca el alma habla, / que es la voz de la carne milenaria». De este modo Belli cierra su poema y también su libro con el tema amoroso, volviendo a procesar totalmente el paradigma del platonismo para recordar su herencia moderna y surrealista: «cuando el alma, ¡oh Dios!, por la boca no, / mas por el falo hablando eternamente».

Como poeta de nuestro tiempo es lógico que su canción ofrezca espacio a otros motivos, como los metafísicos y metapoéticos. Son varios los poemas dedicados al primer aspecto, desde el poema que abre el libro, «El ansia de saber todo», a los que marcan el asedio a algunos aspectos de la incógnita humana, siempre desde el peculiar quiebro belliano, lo que le lleva a instrumentar el tema de la fugacidad humana en «Lo intempestivo» (32-35); es posible en este caso que, por el tema tratado, pueda enlazarse con la canción XXXVII del *Cancionero*[17], y por supuesto con tópicos como el *collige virgo rosas* clásico, pero su poema desdice con obstinación su origen al introducir la duda, la ambigüedad de su tono sobre los momentos culminantes de la vida. El mismo tono presenta «Lo inalcanzable» (47-50), al aludir a la imposibilidad de asir lo real, a la fuerza negadora de las cosas o el titulado «En la cima de la edad» (51-54) sobre la incógnita de la vida y la pregunta por el ser, que no oculta un homenaje a «Lo fatal» de Rubén Darío.

Pero sin duda el poema más ambicioso en este sentido es el que abre el libro, «El ansia de saber todo» (9-14), en el que encauza por senderos de modernidad un tema de hondas raíces en la poesía clásica: el deseo de conocimiento del ser humano, pero que concluye al final en un gesto metapoético al consagrar la relación de la propia canción como escritura con el sujeto que la produce: «mas de tu padre cuán diferente eres / y menester no tienes / ni de alas ni tentáculos ni ramas / que acá te basta honrar / la infelice memoria del perito / en la más pura nada. Sea así» (14). El poema evoca otros varios, pero sería inexacto afirmar que se parece en exceso a alguno de ellos, todo lo más se puede hablar de espejeos e intertextualidades varias que se inscriben en sus versos, desde el soneto CCCXXXIX («Conocí en la medida en que nutrieron / cielo, estudio y Amor mis ideales») de Petrarca, ecos de la canción CCLXIX del mismo autor, «Yo voy pensando, y al pensar me asalta»[18]; motivos del *Sueño* de sor Juana (versos como: «que ni una vez siquiera / ascender pudo a la celeste bóveda», 9); Quevedo (otros versos como: «por último saber / si el amor que acá empieza en cuerpo y alma, / en tal estado seguirá en la muerte», 10), pero de nuevo se trata de una elaboración extremadamente cuidadosa del texto o de los textos precedentes, de un

consciente reprocesamiento artístico del «plagio», de elaboraciones que apropian y adaptan algunas ideas, que a su vez son resaltadas mediante procedimientos de la poesía clásica y mediante incorporaciones de léxico y expresiones que nos evocan otras épocas. En el poema citado, una vez más el tema de la metamorfosis asoma en el deseo de la conversión en rama, en la posesión de «un arbolado cráneo / y largas ramas que se multiplican / por las extremidades», o más tarde en el dinamismo expresado en los «tentáculos de pulpo» deseosos de recorrer los mares. Alas, ramas y tentáculos alcanzan al final del poema el efecto de símbolos que se erigen en una diseminación recolectiva y que vienen a señalar el valor de lo que podría resultar explorable por la capacidad humana.

Prueba del método que Carlos G. Belli usa para la adaptación de la canción podemos encontrarlo en la «Canción a las ruinas de un primogénito de Itálica» (25-31), donde el espejeo de la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro no pasa de ser una referencia meramente literaria de la destrucción de todo lo temporal, porque lo que aquí se busca es la sorpresa de un título prestigioso para referirse a cosas más tangibles, la propia conciencia del fracaso del sujeto poético que se fusiona con otra imagen próxima: la de la invalidez permanente de Alfonso, su hermano menor, y a la ascendencia italiana de la familia; por eso la imagen de melancólica ruina del comienzo: «La primogenitura desmochada, / qué tristeza mirarla de tal modo / en las postrimerías», se reconvierte bajo el amparo de la referencia al poeta del siglo XVII («Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa»[19]) y en los versos sucesivos, haciendo un intencionado uso de los procedimientos gongorinos, en la visión misma de la desolación que produce todo lo vivo como perecedero y como sujeto de dolor:

> Como un antiguo alcázar en escombros,
> yace cubierta de abundante musgo
> en el valle sombrío,
> la primogenitura ayer radiante,
> al ras del suelo totalmente hoy,
> por culpa del entendimiento obtuso
> y nada esplendoroso,
> por ser de mustios pensamientos
> que no cuajan y yacen en añicos,
> mirando el orbe como oscuro reino
> donde hasta los patógenos
> son soberanos que dominan fieros,
> como si el deterioro
> prima y postrera causa fuera siempre,
> y no la eterna y celestial salud.

Estos procedimientos facilitan la proximidad de lo distante y con ello la conversión de la canción en elegía, siguiendo el mismo tono que el modelo aludido. La ruina y el deterioro contemplados, en correlato objetivo, producen quiebros en la frase, pero también introducen la emoción, inmersa en las palabras familiares y en el balbuciente tono afectivo muy próximo al sentir de Vallejo: «Allá papá y mamá tan tristemente / al cabo de los años comprobando / tamaña decadencia / del magnífico vástago primero».

Y hablando del repliegue metapoético, dos composiciones adquieren en este libro, singular importancia: «La canción inculta» (36-42), y «La canción coja» (55-62). Ambas son dos paródicas aproximaciones al hecho mismo de escribir, entendido como herencia de una tradición, y al mismo tiempo la necesaria presencia del mundo moderno –recordemos al «Hada Cibernética»– pero lo que el sujeto produce es esa canción renqueante, o padece la impotencia del verso, la limitación de la frase, la ignorancia de los orígenes mismos de lo poético. El mismo sentimiento de torpeza invade a «La canción coja» en la que la renuncia a la pervivencia de la palabra surge del sentimiento de «plagio a diario vergonzante» y del peso de su «ingrávida ortopedia», de la inhabilidad del que escribe con «hórridas erratas» que ocasiona el que no produzca el «tañido grato / de la bética lira y armoniosa». El carácter de exclusión que en definitiva alienta en sus versos se traduce en una conciencia de incapacidad para presentar la obra bien hecha y tan sólo evidenciar «los defectos / del propio verso cojo sin remedio», aunque el envío final del poema, siguiendo una vez más la pauta clásica, proclama su defensa en una *captatio benevolentiae* de irremediable sonrisa irónica que incluye un tratamiento distanciado de vos y una segunda persona del plural (disculpad, aborrezcáis) sumamente artificiosas, que vuelven a evocar el clasicismo eglógico:

> Disculpad, Canción, a vuestro padre,
> que no estéis adornada como ayer,
> ni clara, ni dorada, ni celeste,
> y apenas habláis bajo mil pudores,
> en tanto impenetrable por densísima,
> y hasta cojuela, manca, tuerta y sorda;
> mas no la aborrezcáis, pues con amor
> os engendró en el seno de la musa,
> y sois por ello el sol que lo ilumina.

La canción, entonces, tal y como se presenta en este libro es vehículo de la dolorosa visión, con su contrapartida de impotencia, que todo lo humano produce. Sin embargo, como ha señalado Mario A. Cánepa, la lectura de la poesía de Jorge Guillén, a la que con ocasión de su

fallecimiento en 1984, se acerca el poeta peruano en la misma fecha, introduce un giro todavía no bien delineado en sus poemas[20]. Es significativo que el artículo titulado «Jorge Guillén, poeta del sí»[21], publicado ese mismo año, adquiera el carácter de una honda y evaluadora reflexión sobre su poesía, afianzándole en el neoformalismo, y comenta al respecto del poeta fallecido: «Nada falta en la forma, nada yerra en el fondo. Probablemente pocas veces la firme estructura del verso ha tenido una total correspondencia con los significados que alberga». Pero lo que ahora nos importa es que tal postura incide en el posterior tratamiento de la canción en un libro varios años posterior, *Acción de gracias* (1992), en el que, desde el mismo título, marca el nuevo giro guilleniano. Debió de sorprender al poeta peruano la coincidencia, meramente lingüística, del título del libro de Guillén, *Cántico* –cuya primera edición es de 1928– y el esfuerzo que él mismo había emprendido años atrás en su libro *Canciones y otros poemas*, con la canción renacentista que Belli usaba en su raíz clásica y no en el sentido del «cántico» del poeta español. Y aún más, si Carlos Germán Belli había iniciado en sus libros precedentes, muchas veces en claro homenaje a Vallejo, esa introducción de aspectos familiares –la madre, el hermano–, que se haría plena en poemas como «Canción a las ruinas de un primogénito de Itálica», ahora encontraba que la «Dedicatoria inicial» de *Cántico* de Guillén señalaba, «A mi madre en su cielo», acrecida con este comentario posterior:

> A ella, que mi ser, mi vivir y mi lenguaje / me regaló/ el lenguaje que dice / ahora/ con qué voluntad placentera / consiento en mi vivir, / con qué fidelidad de criatura / humildemente acorde / me siento ser / a ella, / que afirmándome ya en amor / y admiración / descubrió mi destino, / invocan las palabras de este cántico[22].

Es comprensible que la relectura de *Cántico* le supusiera «una compartida profesión de fe, una identificación entre autor y lector»[23] y alumbrara el tono general de su *Acción de gracias*, del que es elocuente nuestra el poema del mismo título que abre el libro y que está fechado el 4 de abril de 1991:

> No, no sé bien si me veré en los altos
> de una farmacia frente al Mar del Sur,
> […]
> no sé cuál será la visión postrera,
> pero sí estoy seguro que me iré
> dándote, madre mía, eternas gracias
> por haberme alumbrado en este mundo,
> que aunque no hubiera sido un ser humano,
> sino piedra, o pescado, o vegetal,
> ser tu vástago me bastara a mí[24].

Acción de gracias reescribe de nuevo la canción en varios de sus poemas retomando las líneas de su libro precedente, y sin embargo no se puede hablar de nueva inflexión poética, más bien se trata de reelaboraciones que continúan las líneas reflexiva y metapoética, para culminar en un poema final, «El legado», que vuelve a ser un homenaje a la madre. De los dieciséis poemas que componen el libro siete resultan ser canciones, y dos de ellas elaboran un tema de neta inspiración guilleniana: la esperanza humana. Significativamente el segundo poema del libro y la primera canción, después de la dedicatoria que supone «Acción de gracias», se titula «El esperanzado», incluso más adelante introduce de nuevo el tema con otra canción: «A la esperanza». Pero la poesía de Belli se resiste a dar entrada al vitalismo pleno de la escritura del español, aunque confesara después de la lectura de *Cántico*, y bajo su influencia, que veía a la poesía como «una luminosa ventana, abierta de par en par hacia el punto donde antes nunca había mirado»[25]. Si tomamos como referencia poemas de Jorge Guillén como «Lo esperado» o «Esperanza de todos» en cuya palabra alienta el ansia gozosa de plenitud –valgan unos versos del primer poema citado: «Aquí está lo esperado. / El doliente vacío / Va poblándose. ¡Pájaros!/ Aquí mismo, aquí mismo», y «El alma, sin perder / El cuerpo, va creando / Su plenitud: nivel / pasmoso de la mano»[26]–, el gesto de Belli en «El esperanzado» parte de la última imagen guilleniana en una hipérbole no exenta de humor que reescribe, con dudas y concesiones, el motivo del poema:

> El gran esperanzado es el centímano
> de cien manos dotado (ni una menos),
> que así del todo convertido está
> al aferrarse tentacularmente
> de la fe en haber la feliz fortuna
> que llegue a uno y no desaparezca
> en esta vida aquí
> en medio de los días tan difíciles (8)

Para continuar más adelante en una terca insistencia en la confianza de la tenacidad humana, «En cada día todo esquivo acaece, / y pese a ello los afanes siguen»; el verbo «esperar» y la creación propia de «reesperar» se convierten en el emblema de esta canción que termina empuñando el «gozo esquivo» para insertarlo en el presente del instante. Del mismo modo «A la esperanza» se desarrolla como una peculiar oda a la vida en la que la huella guilleniana se adapta y asimila desde los primeros versos, tal y como expresaba en su artículo sobre el poeta español. La enumeración de esos gozos salvadores, leño o asidero de lo humano, comienza en la tercera estancia y son en sustancia dos: «el amor entre Adán y Eva eternamente» (22), y la justificación jubilosa que significa la

escritura: «que hay que dejar escrito puntualmente / cómo en la larga, dulce y firme espera / se le rinde un tributo así a la vida» (24). Similar tendencia metapoética acerca de la escritura mantiene en la titulada «Autodefensa» (18-20). Otras canciones («Cuando se da tiempo al tiempo» 28) contemplan otros aspectos condicionantes de ser humano, como el ritmo inevitable y desconcertante de las cosas, cuyo acontecer sin embargo es aceptado sin rebelión, como lo hace explícito en «Cuando la resignación es como un volcán» (11), poema de impulso y de alguna intertextualidad martiana (recordemos las imágenes volcánicas del cubano y su poema «Yugo y estrella»[27]), en el que se manifiesta la aceptación de las íntimas limitaciones, muy en especial las ligadas a la escritura propia, para concluir con la idea de que esta limitación es el impulso primero, «volcán / inflamado que bulle día y noche», hacia la «pura vida».

Los poemas familiares vuelven a ser en extremo significativos, como «Recuerdo de hermano» (35), que continúa en melancólica y al final gozosa aceptación la limitación fraterna. Pero es el largo poema del final del libro, «El legado» el que recoge de manera más clara el homenaje que el título implica a la figura y la herencia recibida de la madre. De ella procede el gusto por los versos y el don de la palabra, «estribo verdadero de la vida» (44), para detenerse en la propia trayectoria del descubrimiento de lo poético, mediante matices que explotan lo sensibilero, al introducir entrañables anécdotas autobiográficas, como la que hace referencia al álbum de versos heredado en el que la madre en su juventud copió poemas de Núñez de Arce, Leopardi, Rubén Darío: todo lo «que de ti aprendió el vástago primero, / y no fue mudo ni fue espantadizo» (51). Para cerrar el poema, no ya con un simple envío final, sino con un exultante agradecimiento a la figura materna.

Hemos visto cómo entre estos dos libros de Carlos Germán Belli existe una evolución significativa y consciente del esquema clásico de la canción renacentista y cómo el esfuerzo compositivo adquiere una gran complejidad apoyado en la detenida lectura de toda la tradición heredada, desde Petrarca a los clásicos del Siglo de Oro y los poetas actuales, para conjugar y reescribir, la más personal y eficaz de las síntesis, la de lo viejo y la de lo nuevo, la de lo clásico y la de lo moderno. De este modo la canción se convierte en instrumento eficaz y conducto decisivo, pero sobre todo se convierte en cauce mediante el cual no se elude el presente, sino a través del cual se presenta el fragmentado sujeto que asedia y es asediado por el mundo moderno.

NOTAS

1 De este planteamiento arranca el trabajo de Julio ORTEGA, «Carlos Germán Belli» en *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 129. Su trayectoria poética hasta 1980 así como su inserción en contexto más amplio de la poesía actual están tratados en el libro de W. NICK HILL, *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Pliegos, 1985.

2 Carlos Germán BELLI, «El surrealismo en el Perú» en Luis Sáinz de Medrano (Ed), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 197. Belli ofrece aquí un testimonio importante de su vinculación al surrealismo.

3 *Ibid*., p. 202.

4 Roberto PAOLI, «Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli», ensayo incluido en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Universitá degli Studi di Firenze, 1985. Aparece como prólogo a la segunda edición del libro de Carlos Germán BELLI, *Canciones y otros poemas*, Trujillo, Municipalidad Provincial de Trujillo, 1992, p. V. De aquí en adelante citaremos los poemas pertenecientes a este título por esta edición entre paréntesis en el texto.

5 Carlos Germán BELLI, «Una desconocida voz… en *Antología personal*, Lima, CONYTEC, 1988, p. 53. Refiriéndose a este mismo poema, Mario BENEDETTI reconoce que al leerlo suena a Góngora, pero que al final sólo queda «el amargo sedimento, entonces ya no es Góngora sino Beckett» («Carlos Germán Belli en el cepo metafísico» en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1974, 3.ª ed, p. 183). Véase el comentario de Mario A. CÁNEPA en *Lenguaje en conflicto: la poesía de Carlos Germán Belli*, Madrid, Orígenes, 1987, p. 74.

6 Este tema lo ha tratado Juan DUCHESNE, «Mensaje desde Bética no bella: *Boda de la pluma y la Letra*, de Carlos Germán Belli» en *Escritura*, X, 19-20, (1985) pp. 151-160. Este mundo pastoril como contrafigura de «Lima la horrible» en la conformación de un microuniverso horrible y arcádico al mismo tiempo, fue analizado por W. NICK HILL, «El pastor/poeta en el 'microuniverso' belliano» en *Revista de crítica literaria latinoamericana* (1984), X, 20, pp. 171-188; más desarrollado en su libro: *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*, pp. 87 y ss.

7 Julio ORTEGA, «Carlos Germán Belli», *loc. cit*., p. 132. Un análisis de su trayectoria vinculada a esos problemas lingüísticos ha sido realizado por Luis Sáinz de Medrano en «La penúltima poesía peruana: Carlos Germán Belli» en *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, pról. sel. y notas de Miguel Ángel Zapata, Lima, Tabla de Poesía Actual, 1994, pp. 239-261.

8 John GARGANIGO, «Carlos Germán Belli. Antología Crítica, Hanover, Eds. del Norte, 1988, p. 195. El texto aparece como prólogo a la antología de diez poemas que lleva por título *Asir la forma que se va* que reproduce el mismo título y con ideas similares: «Asir la forma que se va» en *El Comercio*, 11 de septiembre de 1978. La misma obsesión por la forma *aparece* expresada en la entrevista de Verónica CORTÍNEZ, «Carlos Germán Belli, o el umbral del más allá» en *Confluencia* 12, 1 (1996) p. 206.

9 La canción, de origen provenzal, se cultiva en Italia desde la misma época que el soneto, aproximadamente desde principios del siglo XIII. Al estar compuesta de estancias dejaba amplio margen a la combinación de las rimas y a la libertad del poeta. En España, después

de las de Boscán, las más famosas son las de Garcilaso, cuyas estancias constan en su mayoría de 13 versos, con excepción de las estrofas de la Cuarta canción compuestas de 20 versos. En el Siglo de Oro la estancia alcanzó su apogeo como componente de canciones, églogas y comedias manteniéndose fiel a la tradición italiana.

10 Las dos composiciones que no adoptan la forma de canción son la «Villanela» (p. 18-19) y «En qué punto del firmamento…», (p. 63), que presentan una peculiar disposición en tercetos armonizados en rimas de intención paranomásica. Respecto a la primera, la villanella, nos dice haberla descubierto a través de la lectura del poeta norteamericano Theodore Roethke. Véase Marithelma COSTA Y ADELAIDA LÓPEZ: «Carlos Germán Belli» [entrevista], *Hispamérica*, XIII, 39, (1984), p. 41.

11 James HIGGINS, «No me encuentro en mi salsa»: alienación y poesía en Carlos Germán BELLI» en *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, *op. cit.*, p. 115.

12 Maithelma COSTA y Adelaida LÓPEZ, «Carlos Germán Belli» [entrevista], *loc. cit.*, p. 34.

13 «Todo es repetición. Yo arranco sistemáticamente de otros estilos, de otros escritores. No me avergüenzo de las intertextualidades. Las utilizo adrede, como los modernistas hispanoamericanos con los estilos parnasiano y simbolista. Realizo una suerte de experimentación deliberada, busco algo personal y no me avergüenzo de mis plagios» (*Ibid.*, pp. 31-32).

14 Francisco DE LA TORRE, *Poesía completa*, edición de M.ª Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 109-112.

15 Francesco PETRARCA, *Cancionero*, traducción de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995 p. 578.

16 Francesco PETRARCA, *Cancionero*, *ibid.*: «Que los pies con que andaba y me movía, / pues cada miembro al alma le responde, / raíz se hicieron que la riba esconde / no del Peneo, si de un río más fiero; / y hechos ramas mis brazos vi al momento» (p. 162).

17 Francesco PETRARCA, *Cancionero*, *ibid.*, p. 190.

18 Francesco PETRARCA, *Cancionero*, *ibid.* pp. 469 y 564.

19 *Poesía lírica del Siglo de Oro*, edición de Elías L. RIVERS, Madrid, Cátedra, 1995, p. 289.

20 Mario A. CÁNEPA, *Lenguaje en conflicto: La poesía de Carlos Germán Belli*, *op. cit.*, p. 203.

21 Carlos Germán BELLI, «Jorge Guillén, poeta del sí», en *El Comercio* de Lima, el 5 de septiembre de 1984; reproducido por Mario A. CÁNEPA, *op. cit.*, pp. 205-207.

22 Jorge GUILLÉN, *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1968, p. 21.

23 C. G. BELLI, «Jorge Guillén, poeta del sí», *loc. cit.*

24 Carlos Germán BELLI: *Acción de gracias*, Municipalidad Provincial de Trujillo, 1992, p. 7. Las citas de los versos se realizan por esta edición.

25 Carlos Germán BELLI, «Jorge Guillén, poeta del sí», *loc. cit.*, p. 205.

26 Jorge GUILLÉN, Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje, op. cit.*, pp. 101 y 128.

27 José MARTÍ: *Ismaelillo, Versos libres, Versos sencillos*, edición de Ivan A. Schulman, Madrid, Cátedra, 1982. Véase «Yugo y estrella en *Versos libres*: «Pez que en ave y corcel y hombre se torna» y «Pero el hombre que al buey sin pena imita, / Buey vuelve a ser, y en apagado bruto / La escala universal de nuevo empieza» (pp. 119-120), imagen que Martí recoge de Calderón y que Belli utiliza con variantes en esta y otras ocasiones.

Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi*

Frente a los narradores de las décadas precedentes cuyo tema era el continente, y aún su propio país –pensemos en los autores del criollismo de 1920 a 1940, e incluso en la Nueva Novela aparecida desde esa última década hasta mediados de los años 70– la percepción del espacio en la reciente narrativa latinoamericana ha resultado ampliada y modificada. Los más jóvenes narradores tienden a desterritorializar su zona narrativa, a asumir argumentos que superan las fronteras y aún alcanzan, con sorpresa para su propia crítica nacional, ámbitos europeos o propios del mundo globalizado. Algunos ejemplos pueden resultar evidentes, como los narradores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez que, en 1996, pretendieron internacionalizar su propuesta en una famosa antología titulada intencionadamente *McOndo* y en cuyo texto inicial se negaba el localismo y el realismo mágico en términos que no admitían duda alguna:

> El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica[1].

Similar apuesta por la pérdida de los «límites temáticos de lo que puede ser escrito y recreado, [pues] ningún tema está vedado por el hecho de ser alguien un escritor colombiano», así como por narrar una «cultura popular y citadina hibridizada a través de los medios masivos de comunicación y las tecnologías contemporáneas»[2] puede apreciarse en la *Generación Mutante* colombiana integrada, entre otros, por Santiago Gamboa, Jorge Franco Ramos, Mario Mendoza y Héctor Abad Faciolince. Todos estos autores y otros varios en otros países, es el caso de Juan

* «Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi» se publicó inicialmente en Sonja M. Steckbauer y Günther Maihold, (eds.), *Literatura-Historia-Política, Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*», Frankfurt / Main-Madrid, Vervuert, 2004, pp. 323-337. Reproducido en José Manuel López de Abiada y otros (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 277-296.

Carlos Méndez Guédez, Israel Centeno y Ricardo Azuaje en Venezuela[3], y desde luego el precedente, por su mayor edad, del chileno Roberto Bolaño (1953-2003), surgirían en la respuesta a la deriva de la narrativa latinoamericana de los últimos cincuenta años, en su dialéctica ante el *Boom* y el *Posboom*[4] y en la articulación de categorías como las de la posmodernidad como «una nueva organización del pensamiento y del conocimiento en una forma realmente "abierta" a causa de la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran Discurso, de la gran Historia y de la Verdad»[5]. Algunos rasgos abarcan de modo general sus obras, aparte de su radical rechazo del realismo mágico, el descubrimiento de lo cotidiano y de las subculturas latinoamericanas, su internacionalización a toda prueba, que implica la negación de la batalla ente lo nacional y lo universal, al descubrir que «su patria es el idioma castellano»[6], gesto que responde a su formación intelectual superadora de fronteras.

Un ejemplo significativo es el mexicano Jorge Volpi (1968) cuya trayectoria se ha consolidado a partir del premio Biblioteca Breve que, recuperado después de una pausa de casi treinta años, obtuvo en 1999 por su novela *En busca de Klingsor*. El premio supuso también el inicio del reconocimiento internacional de un conjunto de jóvenes escritores mexicanos que encajan en esta misma propuesta, el grupo de El Crack, un grupo que se hace visible en agosto de 1996, en México D. F., momento en que Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi presentaron una serie de títulos de su propia producción: *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda, *Si volviesen sus majestades*, de Padilla, *Memoria de los días* de Palou, *Las Rémoras* de Urroz, y *El temperamento melancólico* de Volpi. Fue en esta misma presentación, que, como justificación y apoyo, se leyó el «Manifiesto Crack», un texto que, aunque pueda tildarse de pretencioso –que el tiempo se encargará de justificar o no–, resulta en extremo decisivo para entender no sólo la propuesta del grupo, sino también la que Volpi está gestando en aquellos años y que fructificará en sus obras sucesivas. La producción que se presentaba no carecía de cohesión pues todos sus componentes tenían más o menos la misma edad, una trayectoria literaria en rodaje que pasaba de ser una simple promesa, y en el plano personal, el rasgo más relevante era el de poseer una sólida formación académica que se había desarrollado hasta ese mismo año, y que, algunos de ellos, culminarían con sus doctorados en otras universidades, como fue el caso Urroz en EEUU y de Padilla y Volpi en Salamanca. Todos los nombrados formarían el núcleo inicial, aunque años después, con la consagración del grupo, se uniría a ellos Vicente Herrasti. Parece que el interés originario por la empresa común hay que buscarlo en Volpi, Padilla y Urroz

que se habían conocido en sus años de secundaria, en los que ya habían realizado lecturas y ensayos acerca de sus obras[7]. Indicativo de las pretensiones escriturales de los tres narradores en estos años es el volumen colectivo *Tres bosquejos del mal,* publicado en 1994, en el que asoma la preocupación por la forma novelesca y al que cada uno de los autores aporta, no sólo su propia visión literaria sino el germen de sus trayectorias en cada una de las tres contribuciones que lo integraban. De cualquier modo, la fecha de 1996 es emblemática de la presentación del grupo no sólo por el respaldo de las obras que dan a la luz sino por la clarificación de ideas que supone el «Manifiesto Crack».

El Manifiesto era un texto escrito a cinco manos y cada uno de ellos cubría un epígrafe, de modo que el autor que lo encabezaba se hacía responsable de sus ideas, pero también ponderaba las del resto. Si Palou enfatizaba la necesidad de libros en los «un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape»[8] por lo que llegaba a establecer cuatro normas renovadoras que podrían resumirse en la búsqueda de un rigor constructivo alejado del facilismo y de la complacencia, Urroz insistía también en la necesidad de trabajar una «novela profunda» y ponía de relieve la escasez en la actualidad de ese tipo de relato cuya raíz se encuentra en los grandes títulos del *Boom*, en Cortázar, Onetti y García Márquez, complejidad que las novelas del Crack recuperaban en forma de «riesgo estético» y «riesgo formal». Padilla, por su parte, atacaba al exhausto realismo mágico evidenciando el agotamiento, que en el presente lo ha convertido «en magiquismo trágico», para reflexionar a continuación sobre la construcción misma del relato valorando algo que va a ser definitorio del grupo: «lo que buscan las novelas del Crak es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno». Con parecido tono enlazaba a continuación el texto de Chávez Castañeda al exponer el riesgo, la exigencia y el rigor que trazaban esas cinco entregas. Por su parte Volpi cerraba la quinta parte del Manifiesto, «¿Dónde quedó el fin del mundo?», con una reflexión acerca de una temática que, de una manera u otra, estaba presente en las cinco novelas, la destrucción y el acabamiento del mundo expresado en la inquietante pregunta del título. Un fin del mundo entendido no tanto como una amenaza milenarista sino como una sensación de acabamiento, no necesariamente físico, sino entendido como un «derrumbamiento interior, con ese estado de zozobra que precede a nuestro íntimo Juicio Final»[9]. Lo cierto es que, independientemente de que el tema afecte a los otros títulos, resultaba ser el centro estremecedor de su propia novela, *El temperamento melancólico* y, de parecido modo, de sus novelas posteriores.

En definitiva, el grupo presentaba con claridad sus ideas respecto al planteamiento narrativo y partía de la necesidad de una renovación, o

más bien de una recuperación de la novela, para imponer reglas exigentes en cuanto a la profundidad y el lenguaje. No existió, por tanto, un rechazo de los grandes autores del *Boom*, más bien todo lo contrario, y al ejemplo y al estímulo de los mejores acudieron en sus obras personales, como fue el caso de *Las Rémoras* de Urroz, confesado homenaje a *La casa verde* y *La vida breve*. Lo que había quebrado para ellos, y de modo definitivo, era la literatura fácil que, en los años del *Posboom,* continuaba la manida receta del realismo mágico[10] y que aventuraba una gran crisis para la novela con una banalización de procedimientos.

Aunque fueron recibidos no muy positivamente por la crítica de su país, su consagración se produjo en España en un momento en que el grupo ya se había dispersado, Volpi consigue el premio Biblioteca Breve en 1999 con *En busca de Klingsor*[11] y Padilla obtiene el Primavera de novela concedido por Espasa Calpe con *Amphitryon* en el año 2000. Las dos eran novelas que se ajustaban a las pautas expuestas en el Manifiesto y, como tales, evidenciaban las ambiciones que se habían trazado; al mismo tiempo, con ellas demostraban ante un público internacional que era posible para un grupo de escritores presentar un programa vivo, lejano de las vacuidades del *Posboom* al actualizar frente al lector la misma postura activa que Cortázar había ejercido con su *Rayuela*. Y, sin embargo, a la altura de esta época, ha pasado poco tiempo para evaluar la trascendencia o intrascendencia del grupo como tal, su éxito y su posible novedad. En todo caso nos quedan las obras individuales por las que cada autor debe responder, y parece que al menos Jorge Volpi ha continuado escribiendo con persistencia, respondiendo con personalidad y rigor a las premisas teóricas que en otro tiempo se planteó.

Aunque era ya autor de varios títulos, cuentos y novelas, aparecidos en su país que habían ido afianzando su carrera literaria desde comienzos de los años noventa[12], enseguida hubo de aclarar, con la aparición de *En busca de Klingsor,* que el hecho de no escribir sobre México respondía a una tradición mexicana que arrancaba al menos de Alfonso Reyes, y como componente del grupo del Crack, aseveraba que «Continuamos afirmando que un escritor latinoamericano puede escribir sobre cualquier tema posible, sobre la identidad latinoamericana y nacional o sobre temas que nada tengan que ver con lo latinoamericano, con la misma legitimidad con que cualquier escritor en cualquier parte del mundo puede tocar cualquier tema que le venga en gana»[13]. Incluso hubo de defender la inserción de las referencias al mundo alemán apoyándose en los intereses de algunos autores mexicanos como el escritor y traductor del alemán Juan García Ponce, y otros escritores de su generación como Javier García Galeano[14]. De cualquier manera, esta ampliación del espacio que se da en Volpi, como en otros narradores de

los últimos años, tendría que ver con el cuestionamiento de un sistema centralizador al que se rasga su jerarquía hegemónica fomentando la alteridad y las diferencias, dando lugar así a la desaparición de ciertos prejuicios impuestos[15], al fomentar la rupturas de estereotipos, dentro de una cultura postcolonial inserta en un mundo globalizado que multiplica sus posibilidades. El autor se ha quejado: «Un escritor debería poder escribir sobre lo que quisiera sin que ello tuviera que llamar la atención de una manera tan importante»[16]. No es ajeno a este fenómeno tampoco el distinto modo en que los escritores actuales se enfrentan con la cultura, marcado, no sólo por los medios masivos, sino por internet y la tecnología digital, lo que les facilita también un transnacionalismo en la comunicación y en la publicación de obras y novedades.

Al revisar los títulos de la obra de Volpi se comprueba cómo responde a un plan y una conciencia narrativa trazada desde sus inicios, constituyéndose en un ejemplo de escritor cuya trayectoria puede servirnos para observar no sólo la instauración de ese espacio, sino de ese futuro posible de la novela en la América Latina. Contemplada su obra desde la altura de *El fin de la locura,* publicada en 2003, se comprueba que va insertando como método en sus títulos una base investigadora, histórica y cultural que alcanza su culmen en la última novela citada y en su tesis doctoral del mismo año acerca de la intelectualidad mexicana y el alzamiento zapatista de 1994. En esta última, Volpi llegaba a reflexionar acerca de los acontecimientos del alzamiento de Chiapas, a los que calificaba de «novela», porque «la realidad, entendida como la narración de ciertos hechos realizados por un observador, no se aleja, en términos formales, de la novela entendida como la narración de ciertos hechos (ficticios) llevados a cabo por un novelista»[17]; y aproximaba esta idea a la definición de la novela de Milan Kundera: «La gran forma de la prosa en la que el autor, a través de egos experimentales (personajes) examina hasta el fondo algunos temas de la existencia». Realidad y novela como productos del ser humano se aproximan para el escritor, dada la fractura en la visión de lo real perceptible en la cultura del siglo XX, porque de igual modo que la novela, la realidad no existe mientras no se la convierta en historia y no se materialice mediante el signo. De lo que se desprende una radical incertidumbre. Ello marcaría de forma muy exacta su ambición como novelista, pues el narrador mexicano aspira a instaurar un tipo de novela que, dentro de la tradición recibida, aporta nuevas modulaciones insertas en la revisión del pasado y sobre todo de los grandes y aun trágicos hechos de la historia y la cultura occidental, desde la perspectiva del acabamiento del mundo del siglo XX y de la incertidumbre con que comienza el XXI frente a ese mismo pasado en que se sustenta.

La obra de Volpi significa un progresivo afianzamiento en esas constantes pues si su primera novela responde a un tema mexicano aunque con capacidad de trascendencia, la segunda se funda en un tema claramente metafísico y aunque está situada en México, pudiera estarlo en otro lugar, y en cuanto a las dos últimas, *En busca de Klingsor* trasciende sus márgenes al mundo europeo, así como *El fin de la locura* está localizada en ambos continentes, con el engarce de un personaje mexicano que claramente produce la deconstrucción paródica y la desacralización de la cultura de la segunda mitad del siglo XX. Más exactamente, *A pesar del oscuro silencio* de 1992[18] es la indagación acerca de la inquietante personalidad del poeta de *Contemporáneos* Jorge Cuesta, y una novela que adopta una meditada construcción iniciando un gesto que Volpi va cuidar en cada uno de sus títulos: sus tres partes u «obras» –ya que el texto se presenta como una recuperación mediante la escritura de una personalidad literaria–, inciden en la búsqueda y el asedio del poeta. Este andamiaje da prueba ya de la no improvisada profundidad constructiva que en lo sucesivo tendrán las obras del autor, pues convencido de la singularidad de cada texto, cada uno de ellos presenta una estructura única e irrepetible.

Pero esta primera novela es aún más significativa porque en ella se dejan advertir los elementos fundacionales de su escritura, sus preguntas y sus hallazgos. Temas y procedimientos –como los juegos con la realidad y la ficción en los rebordes de la recreación histórica o intrahistórica, que se incrementarán a partir de *En busca de Klingsor*– intervienen aquí, focalizados en el recurso del doble, procedimiento efectista pero arriesgado en su aplicación y del que el texto sale airoso al crear inseguridad y expectativas varias y convertirse en una compleja duplicidad. Recurso que es paralelismo y alternancia en las primeras páginas, pero que se convierte pronto en espejeo de los dos Jorges, y que se complica en la imagen duplicada del poeta (12), ganando el tema en densidad en las páginas subsiguientes (33), hasta percibir el posesionamiento de la vida del narrador: «Cuesta era la imagen que yo asía con la mirada, las sombras, mi mente, la inteligencia devastada que nos unía. Cuesta era, acaso, mi propio dolor» (99). Todo este entramado se refuerza en su referencialidad cuando se hace evidente en la «Nota» final del libro que «*A pesar del oscuro silencio* contiene numerosos pasajes de la obra de Jorge Cuesta; [que] en su mayoría están incorporados a la narración, aunque algunos aparecen como verdaderas citas» (113). Esta manera de trabajar que aquí se inicia, el procedimiento dialógico con otros textos, el trabajo riguroso con los hipotextos, la no ocultación de la hipertextualidad que su texto establece con esas otras frases del poeta, alcanzará su cima, real y paródica, en la última obra publicada, *El fin de la locura*, pasando

claro está por *En busca de Klingsor*, lo que inserta su producción, pero de una manera peculiar, y personal, en la narrativa de recuperación de la memoria, o de la intrahistoria, pues es evidente la autonomía de sus relatos respecto a los datos históricos como tales.

Aparte de ello hay que constatar en esa primera novela otros rasgos que aventuran los posteriores títulos del autor, como la ruptura de los márgenes de la novela que aparece iniciada en un personaje que escribe, investiga y compila, y desde cuyo punto de vista narrativo entrevemos a los otros personajes; o la presencia del arte, en especial la música, fundamentales también en el resto de las novelas de Volpi y que ya aquí ocupan partes muy importantes de las vidas de los personajes y de su propia escritura; así como tampoco resulta gratuita la conexión con un Jorge Cuesta científico que trabajó como técnico químico y desarrolló alguna pasión por la alquimia. Pero el objetivo del texto persigue valores universales como la locura, la muerte, y el dolor, un dolor que impregna las dos vidas que asisten a sus personalísimos «fines del mundo» –el de sus propias vidas–, con lo que podemos enlazar con otra de las obsesiones que Volpi va a volcar en sus novelas posteriores: el fin de una vida, de unas vidas, de una época. Aunque tampoco es posible olvidar la presencia, como en tantas obras del siglo xx, del tema de la literatura como conocimiento, pero también como intento de comunicación fallido, como le sucedió a Jorge Cuesta, y al Jorge que elabora el trabajo, pues el doble se confiesa al final «un triste imitador que no llega a rozarlo» (106), que de igual modo deseaba, como meta de su vida, «La inmortalidad en un instante» (66). Y ante tamaña pretensión no cabe más que la sensación frustrante, el vacío y la duda radical que aparece también en la confesión agónica de la segunda parte: «Por el momento soy dolor, desencanto, agonía; mientras no consiga atravesar la delgada barrera que me separa de la salvación me consumiré en el peor de los castigos: la incertidumbre» (74). Tema este que retomará de manera significativa y con monumental relevancia en sus novelas más recientes.

Es evidente entonces que la obra de Volpi, a partir de su primer título ha ido trazando hacia el futuro unos hilos umbilicales que entretejen en sus novelas su propia visión del mundo con una meditada y minuciosa reflexión. Dentro de ello *El temperamento melancólico* de 1996 es ya un más complejo engranaje que articula mayor número de personajes y preludia perspectivas de sus dos novelas posteriores. Dividida en siete libros muestra de pleno la diversidad de discursos, pues incluye además de la narración en forma de confesión de la actriz Renata, entrevistas como la «Conversación con Carl Gustav Gruber (1969) por Claude Chabrol»; cartas, como el «Memorial de Sophie»; incorporaciones de otros textos como diccionarios o enciclopedias; anotaciones de diarios

como las que constituyen los dos fragmentos «Del cuaderno de notas de Gruber leído a escondidas por Renata», y en los dos últimos libros los «Fragmentos de una historia que no llegó a filmarse» y el guion cinematográfico de las 21 escenas de la película *El juicio* respectivamente. Si a ello unimos que el punto de vista de Renata, que es el dominante, se interrumpe en más de una ocasión para dar entrada a las presentaciones y puntos de vista de la mayoría de los personajes, que adoptan una primera persona, pues tenemos ya esbozada la construcción de una obra que se articula con la complejidad de una rigurosa maquinaria.

Con leves referencias al mundo mexicano la novela busca otros objetivos en el plano metafísico y de la cultura como es el caso del desarrollo de la idea de poder como eje axial de su propuesta. Al estudiar el poder político como tema literario en la narrativa latinoamericana del siglo XX, Karl Kohut concluía que «Con la redemocratización de los países latinoamericanos no termina el problema del poder, sino que se propone de otra manera, con lo que exige nuevas formas de análisis y representación»[19], y en efecto, la novela de Volpi presenta de la manera más cruda e internacional ese desempeño del poder que genera al principio un sujeto invisible y que se concreta en la culpa y el consiguiente juicio. Culpa, juicio e incertidumbre ante los absolutos que nacen así ligados, en una concepción existencialista, a un universo del mal emanado del poder diabólico de Carl Gustav Gruber, el director de cine de origen alemán, cuyos actos cuenta un narrador testigo, la actriz Renata. Es ella la que trasmite la constatación de la invasión del mal, lo que les hace padecer a todos un síndrome generalizado de culpa y la necesidad de un juicio que impondrá la trágica cuestión del fin de las ideologías con el fin del socialismo real y el fin de la historia; tema y cuestionamiento que vienen a expresar igual fractura que la novela precedente expresó en el plano personal, pero que ahora se expande como una fundamentada sospecha acerca de un milenarismo más racional y más escéptico en el que no hay salvador ni reino de esperanza, y ante el que sólo resta un Juicio Final como tal, en el que se pedirán cuentas individuales. Un «Juicio» que se materializará aquí mediante la más joven de las artes, la cinematográfica, porque eso es lo que proyecta el plan maléfico de Gruber: realizar su obra maestra, un *film* que sea la culminación de la historia del cine, una película en la que el arte haya sustituido a la vida en la que el actor se transforme en personaje hasta el punto de sacrificarlo todo, cualquier ética, a ese objetivo.

Por eso, lo que aparecerá a partir de la presentación de los personajes en el Libro tercero es justamente un «fin del mundo» presidido, o más bien, dirigido por un dios de la maldad. El discurso combinará ese temperamento melancólico como característica de artistas y creadores, que

realizan el inútil intento de alcanzar el Arte o el Saber, y el juicio final o fin del mundo, como rito de valoración de la culpa que se materializa cada vez que alguien acaba su existencia: «De eso tratará mi película. El fin del mundo y el Juicio convertidos en muertes individuales y en remordimientos del alma» porque «No hay peores castigos que la culpa y la incertidumbre. Estas serán, a su pesar, las principales características de mis personajes»[20]. Unos personajes encarnados por actores que devienen en instrumentos del arte, a los que se les induce y modifica, sin contemplar su libertad, ya que Gruber, cual juez, demiurgo o Dios, decide no sólo los papeles de cada actor, sino que provoca sus actos y sus pasiones. Por eso *El Juicio* como película es real y alegóricamente el fin de su vida, y el fin del arte por efectos de una superación metafórica. Y Gruber, en tantas cosas antecedente del incógnito Klingsor en su siguiente novela, crea a sus personajes y les hace percibir la imposibilidad de ejercer la propia voluntad funcionando como *Deus ex machina* de un transgresor auto sacramental: «Supongo que a usted le asusta esta conclusión, pero es así. Mi amor al cine es más fuerte que cualquier moral»[21]. La novela sin embargo admite no sólo una primera lectura acerca del proyecto de un ambicioso director de cine, sino también una lectura metafísica que se trasluce en la relación de las criaturas con el Ser Supremo y su dependencia, y que el Epílogo en sus dos partes clarifica para incidir en la culpa individual y colectiva, pues así como el hombre siente el peso de la culpa desde su nacimiento, como un gesto desafiante hacia el creador, que Gruber representa, éste mismo reproduce, en la relación apasionada de autor y obra, la personalidad artística melancólica consciente de la inutilidad de sus actos. Temas todos ellos que, junto al de la incertidumbre e incognoscibilidad de la verdad, volverán en sus posteriores novelas como parte de una instaurada cosmovisión volpiana. Así en la novela corta *Días de ira*, propone realizar «Una novela en la cual sea imposible conocer la verdad, y donde se ha corroído cualquier certidumbre. Alguien habla, es todo. Y lo que dice, cuanto sabemos, es falso»[22], principio que hay ido rigiendo todos sus títulos aunque sin duda sea más elocuente en *En busca de Klingsor*.

Por tanto, desde la perspectiva de *El temperamento melancólico* se entienden las poderosas construcciones de *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura*, sus últimas entregas, que ha advertido forman parte de una trilogía acerca de los hechos fundamentales del siglo veinte[23]. Creo que las dos novelas responden al concepto fundamental de Volpi acerca de la narración en la que la historia forma un entramado sustancial y en la que el trabajo previo y riguroso del narrador se hace imprescindible para procesar datos, personajes y acontecimientos. No en vano ha dicho que para él «la literatura es sobre todo esta necesidad de saciar mi

curiosidad y mi búsqueda de conocimiento. Finalmente yo creo que si escribo novelas es para aprender cosas sobre mí, para aprender cosas sobre el mundo, sobre la vida, como si fuera una investigación científica también»[24]. No es extraño, por tanto, esa similitud que apuntábamos con sus textos de maestría y doctorado, pues trabaja en razonable equilibrio entre la historia, la investigación y la literatura. Si en su primera novela los escritos de Jorge Cuesta eran fundamentales como punto de partida, en las dos últimas novelas los apéndices resultan indispensables para la comprensión total de lo contado: En un caso la «Nota final»[25] de *En busca de Klingsor* y »Los textos que me guiaron hacia este texto»[26] de *El fin de la locura*. Es evidente que si tenemos en cuenta estos datos resulta ser *El temperamento melancólico* la novela más «ficticia» de Volpi, pues, aunque introduce elementos referenciales que parodia y aun desacraliza, no juega tan amplia y directamente con textos preexistentes.

Tanto *En busca de Klingsor* y, en menor medida *El fin de la locura,* sitúan su acción en Europa y establecen un puente cultural que conecta al escritor con los grandes problemas de la civilización occidental, un efecto que hace que su obra forme parte del proceso de internacionalización de la narrativa latinoamericana actual y aún desde alguna perspectiva, de la capacidad del escritor latinoamericano para contradecir los estereotipos que Europa ha creado acerca del escritor de esos países, aunque su obra tampoco puede entenderse sin sus antecedentes hispanoamericanos, y sobre todo sin la obra de Borges[27]. El propio autor se ha referido al interés que despiertan en él autores mexicanos como Sergio Pitol, Fernando del Paso y el propio Carlos Fuentes[28]. Por eso no debieran verse estas novelas como totalmente despegadas de una tradición, aunque sí lo sean a la hora de presentar una temática bastante insólita en la narrativa de nuestra lengua, Volpi ha aclarado que *En busca de Klingsor* se inserta en la tradición de la «gran novela alemana de fines del siglo pasado y principios de este»[29] y otro crítico la define como «novela de pensamiento»[30]. Dominada por una mente científica, la de Gustav Links, la construcción tripartita se impone distribuyendo la materia en presentación, nudo y desenlace y, como consecuencia es Links quien establece las leyes de la narración, y desarrolla corolarios para introducir las ideas y al resto de los personajes, de los cuales el más importante es el físico Francis P. Bacon; doble suyo («De algún modo, el soberbio teniente Bacon era mi Doppelgänger, un alma similar a la mía»[31]), pero también su delator; esos principios se traspasan a su estructura, por lo que leyes, hipótesis y disquisiciones construyen el Libro primero, y antes de presentar a los científicos relacionados con la bomba atómica, como Planck, Heisenberg o Schrödinger se establecen en el Libro segundo las «Leyes del movimiento criminal» que fundan las premisas en la búsqueda

del diabólico Klingsor, también mitificado en su correlato con la historia del Grial, popularizada por Wagner con su *Parsifal* (170). Pero dado el fracaso de la indagación emprendida en esta parte, el Libro tercero aproxima el final de la historia, vinculando la traición de Bacon al narrador Links, lo que se funda en su inicio con las «Leyes del movimiento traidor». Esta estructura propicia una variedad de discursos que el autor incrementará aún más en *El fin de la locura.*

En el plano de las ideas las dos vertientes fundamentales de la novela están marcadas en el epígrafe inicial de Schrödinger, y se pueden concretar en los principios del juego y la incertidumbre, entendiendo el juego como las conexiones que se ejercen en cualquier actividad humana («La ciencia es un juego, pero un juego con la realidad» (9) y la incertidumbre como incógnita y azar nacida de esa esencia lúdica. De ahí que su decurso se organice metafóricamente como un ajedrez imposible, regido por la duda existencial ante las realidades, y el hilo narrativo se complique de forma permanente constituyendo un principio rector. Bajo estas leyes se armoniza esa historia que cuenta Gustav Links, matemático de la Universidad de Leipzig, que firma el prefacio el 10 de noviembre de 1989 a sus 80 años; un texto inicial que despega con la figura de Hitler como uno de los grandes hitos históricos del siglo XX, pues el propósito es el de contar «la trama del siglo. De *mi* siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia (18-19). De este modo el juego y el azar gobernarían el mundo tal y como Links, enlace con lo sucedido y también relator no confiable, lo presenta. No cabe ante ello sino la falta de certeza, la absoluta incertidumbre.

Justamente esta idea es la que venimos observando como el eje axial de la novelística de Volpi y es visible que ha logrado su gran expresión con esta novela. Pero también, como en los grandes títulos del *Boom,* las leyes de la narración se nos imponen desde dentro y se nos niega, a través de las mismas, la posibilidad de todo asidero, pues todo relato depende de un narrador, así como se rebate la idea de que el texto que escribe sea una novela (23). No olvidamos que dentro de las expresiones del mundo postmoderno es necesario saber «quien cuenta» y si apenas existe una seguridad en la personalidad de ese sujeto es imposible mantener garantías de la verdad de su comunicación. Ciencia y relato confunden sus leyes para resaltar la interactuación de sujeto y objeto y su mutua influencia: «La verdad es *mi* verdad, y punto» (25), y lo que se cuenta no debe ser aceptado como verdad inamovible, pues cualquier texto no es una posibilidad cerrada. Como en las pretendidas novelas totales de los 60 se lanza una invitación al lector, al que Links propone realizar su «investigación científica» y se erige en categoría de observado

para el lector observador. Una propuesta así exige un lector activo que piense y contradiga y saque sus propias conclusiones. Es cierto también que, al contar la historia a más de cuarenta años de distancia, que son los que ha pasado Links en el manicomio, cuando ya nada puede cambiarse y la motivación para contar no se apoya en la búsqueda de la verdad, hace que lo narrado surja de un mayor escepticismo. El propio narrador explica esa idea:

> en algún sentido, continúo haciendo lo mismo: elaboro hipótesis, realizo pruebas experimentales, compruebo mis resultados, elaboro teorías… Quizás no se trate de teorías físicas sino, ¿cómo decirlo?, de teorías sobre las personas, de teorías sobre la verdad de ciertos hechos que no por ello dejan de lado las reglas de la investigación científica (191).

Por lo que el texto adopta la exacta disposición de su temperamento dado a la ordenación del mundo de la matemática, y las «hipótesis» son necesarias ya que ciertos hechos no son conocidos de manera directa por el narrador que cuenta la historia, sino que han sido referidos por su amigo: «no puedo decir que todos los hechos que he descrito sean verdaderos –de ahí que los haya denominado hipótesis–, pues lo cierto es que no me tocó presenciarlos» (111). En ellos se relata no sólo la llegada de Francis Percy Bacon a Núremberg sino también datos menos comprobados que abarcan su infancia y juventud, de cuya vida personal y relaciones profesionales le llevan a tratar, como sucederá a Links y al protagonista de *El fin de la locura*, a los más emblemáticos nombres del siglo XX; el procedimiento es el mismo, pero lo que *En busca de Klingsor* es trágico repaso, en *El fin de la locura* supone la entrada del humor.

La inagotable búsqueda de Klingsor lo es también de la verdad, y su inasibilidad se comprueba tanto en las vidas individuales como en las colectivas, en los comportamientos privados y en los públicos. Tras las personas de Max Planck, Johannes Stark, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, o Niels Bohr entre otros, no hay certeza alguna y se llega a concluir que «la verdad es tan ambigua como una proposición indecible, tan esquiva como un electrón, tan incierta como una paradoja…» (293); y ello abarca no sólo a Klingsor, sino a la vida entera, a la ciencia, al mundo, a la historia, a las relaciones amorosas, cuyos entramados conllevan desconcertantes sospechas. Por eso la última parte cobra la fuerza del final de una trágica ópera, y al establecer como premisa la debilidad de los hombres, su desvalimiento e incertidumbre, junto con su situación desvalida en la tierra («Somos, todos nosotros, miserables buscadores de lo incierto» 351) –lo que les hace sujetos de engaño y mesianismo por parte de mentes dogmáticas como la de Hitler– a la vez que les

conduciría a la traición y la falta de respeto al otro, y por tanto a *su* verdad. Si Bacon traiciona a Links, también engaña a sus amantes, Vivien y Elizabeth, y el propio Links a Heinrich, Marianne y Natalia. Obsesionado por la fragilidad de la verdad –«¡La verdad! Como si sirviese para algo…» (355)–, Links impone su escepticismo al fin de su vida, aunque, superándolo establece el diálogo como discurso contrastante con el *otro,* el doctor Ulrich, y a la vez elabora un informe que contiene en su seno otros informes, de Bacon y de los otros científicos, mediatizados por el diálogo.

Desde la altura de la caída del muro de Berlín que anuncia una nueva época, Links realiza el balance de su vida, pero también la del siglo xx con todos sus errores, aunque tales apreciaciones supongan, en función del relativismo que rige todo discurso, una importancia desigual para narrador y narratario. La verdad ha muerto, la incertidumbre gravita sobre todas las verdades humanas, la ciencia para Links no conoce límites éticos o morales. «No es más que un sistema de signos que permite conocer el mundo y actuar sobre él» (404). Klingsor, que Links identifica con Heisenberg, sería lo más alejado de un científico que busca el bien y la verdad, pero «Cualquier hombre de ciencia –y yo, a pesar de todo, sigo siéndolo– sabe que ninguna teoría es completamente cierta, que ninguna ley es absoluta, que ninguna norma es inmune al vaivén de los siglos» (425) lo que nuevamente nos lleva al relativismo y a la quiebra de cualquier asidero.

Las metamorfosis y el final incapacitado de Links enlazaría con su siguiente novela en la que la locura puede identificarse con los grandes hombres del pensamiento que vivieron en la segunda mitad del siglo xx. Y en efecto, independientemente de las encontradas opiniones que ha suscitado[32], un paso más ofrece Volpi en *El fin de la locura* en cuanto a su proyecto narrativo al desplegar una mayor libertad en la elaboración imaginativa de los hechos pues «La distorsión de la realidad permite acercarse a esa verdad histórica, de maneras que solamente la ficción permite»[33]. El solo hecho de la creación de un personaje como Aníbal Quevedo para el que se diseña un currículo entrelazado de verdad y ficción usando una elaboración interna en forma de palimpsesto, nos indica que Volpi continúa su indagación no sólo en la forma, sino en la expresión de los contenidos novelescos. Que esta manera de trabajar pueda ser, al menos, un índice de una parte de la novela latinoamericana del futuro es perfectamente posible, una novela más intelectualizada, más compleja, que responde a todos los mundos posibles.

Notas

1 Alberto Fuguet y Sergio Gómez (Eds.), *McOndo (Una antología de la nueva literatura hispanoamericana)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 20. Que su propuesta no ha sido muy concluyente lo prueba, por ejemplo, la opinión de Gustavo Guerrero al valorarlo dentro de la narrativa de los 90: «la verdad es que el prólogo expresa, con formas nuevas, muy antiguas ambiciones: la eterna carrera del escritor latinoamericano en pos de sí mismo y del lugar que le corresponde en el mundo contemporáneo. Los padres fundadores del realismo mágico no buscaban otra cosa en el París de los años veinte y, como Fuguet y Gómez, querían ser hombres de su siglo (Gustavo Guerrero, La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado. En *La religión del vacío y otros ensayos*, México, fce, 2002, p. 226.

2 Orlando Mejía Rivera, *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas, 2002, pp. 49-51.

3 Juan Carlos Méndez Guédez, «Veinte años no es nada. Notas sobre narrativa venezolana del noventa y del ochenta», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1999, 11. http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html [20/08/03].

4 Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, p. 365.

5 Alfonso de Toro, «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», en Alfonso de Toro (ed.). *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 1997, p. 12.

6 Orlando Mejía Rivera, *La generación mutante*, *op. cit.*, p. 56.

7 Volpi, en un texto leído con ocasión de la presentación de la novela de Padilla, *Anphitryon*, premio Primavera de novela en 2000, evoca ese pasado: «Los dos, junto con Eloy Urroz, el último vértice de nuestra tríada literaria, estudiábamos en una escuela preparatoria que, aunque se distinguía más por la rigidez de su formación científica que por la versatilidad de sus estudios humanísticos, organizaba un concurso de cuentos, que según la íntima leyenda de sus pasillos, era famoso por haber sido ganado por algunos escritores célebres cuando estudiaban en sus aulas; el más conocido de ellos era ni más ni menos que Carlos Fuentes. En 1985, el premio recayó en un joven de primer curso, Ignacio Padilla, mientras que Eloy yo nos limitamos a secundarlo» (Jorge Volpi, Historia de una amistad y una impostura. En *Lateral Revista de Cultura* 69, julio 2000, http://www.lateral-ed.es/revista/estanteria/estanteria69.html [20/08/03].

8 Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou, «Manifiesto Crack», en *Lateral Revista de Cultura* 70, septiembre, 2000. http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html [20/08/03].

9 Todas las citas textuales proceden de «Manifiesto Crack», *ibid*.

10 En «El realismo mágico para Ignacio Padilla», este autor adelanta la introducción de un ensayo con el título de *Los funerales del alcaraván*, en el que revisa las ideas acerca del tema: «No niego, en suma, que este ensayo aspira a poner en duda el concepto mismo de realismo mágico, tan

defendido por [Seymour] Menton y muchos otros autores, así como a resaltar las dramáticas consecuencias que su invención o su impostura, a lo largo de los últimos treinta años, tienen hoy en la narrativa latinoamericana» (Ignacio PADILLA, «El realismo mágico para Ignacio Padilla» en *Papel de Literatura* 10, 2000. http://www.papeldeliteratura.inba.gob.mx/diez/ensayo.html [20/08/03].

11 Entre las varias críticas aparecidas en el mismo año de su publicación podemos destacar las de dos profesores españoles, Luis GARCÍA JAMBRINA en la mexicana *Letras libres* («Las trampas del azar» en *Letras Libres*, 6, 1999, pp. 100-101) y José Luis DE LA FUENTE en la revista *Renacimiento* de Sevilla («La historia frente a la ciencia del ajedrez. *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi» en *Renacimiento. Revista de Literatura*, 25-26, 1999, pp. 93-94.

12 Volpi es autor de cuatro novelas largas: *A pesar del oscuro silencio* (1992); *El temperamento melancólico* (1996); *En busca de Klingsor* (1999) y *El fin de la locura* (2003). Y de las novelas cortas: *Días de ira* en el volumen *Tres bosquejos del mal* (1994); *La paz de los sepulcros* (1995); *Sanar tu piel amarga* (1997) y *El juego del Apocalipsis* (2000).

13 David HERNÁNDEZ, «Diálogo con Jorge Volpi. El escritor tiene varias patrias», en *Agencia Librusa*. http://www.librusa.com/entrevista_volpi.htm 2002. [23/08/03].

14 *Ibid*.

15 Alfonso DE TORO, «La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?» en Alfonso de Toro; Fernando de Toro (eds). *El debate de la postcolonialidad en Latinamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, p. 58.

16 Anna SOLANA y Mercedes SERNA, «Jorge Volpi: 'La novela es una forma de explorar en mundo» en *Babad.com*, 4, septiembre. http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm 2000. [25/08/03].

17 Jorge VOLPI ESCALANTE, *Vida intelectual, literaria y política en México 1994. Una lectura filológica del alzamiento zapatista en Chiapas*, México, 1994. Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2003. El mismo procedimiento aparece en otro de sus trabajos académicos: Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era, 1998.

18 Jorge VOLPI ESCALANTE, *A pesar del oscuro silencio*. México: Joaquín Mortiz, 1992. Cito por esta edición entre paréntesis en el texto.

19 Karl KOHUT, «El poder político como tema literario» en Christian De Paepe, Nadia Lie, Luz Rodríguez Carranza, Rosa Sanz Hermida (eds), *Literatura y poder. Actas del Coloquio Internacional KUI (Lovaina) / UFSIA (Amberes) octubre 1993*. Leuven, Leuven University Press, 1995, p. 91.

20 Jorge VOLPI, *El temperamento melancólico*, México, Nueva Imagen, 1996, p. 149. La cursiva responde al original.

21 *Ibid*., p. 69.

22 Eloy URROZ, Ignacio PADILLA y Jorge VOLPI, *Tres bosquejos del mal*, Barcelona, Muchnik Editores 2000 p. 184.

23 David HERNÁNDEZ, «Diálogo con Jorge Volpi. El escritor tiene varias patrias», *loc. cit*.

24 Joaquín M.ª AGUIRRE ROMERO y Yolanda DELGADO BATISTA, «Jorge Volpi: Las respuestas absolutas siempre son mentiras» en *Espéculo*, 11, 1999. http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/volpi.html [23/08/03]

[25] El trabajo de Volpi lleva al máximo la idea de que los libros remiten a otros libros. «La escritura de un libro presupone, necesariamente, la existencia de muchos otros». (Jorge VOLPI, *En busca de Klingsor*. Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 441).

[26] Jorge VOLPI, *El fin de la locura*. Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 464. Fue reseñado por Ignacio Echevarría, «Un cómic de la revolución. *El fin la locura*», en *El País*, 5 de abril, 2003.

[27] Esta aproximación a Borges la ha trazado José Luis de la Fuente al destacar que «La metáfora ficcional presente en Borges se despliega en Volpi de manera también asombrosa: la aventura y la trama detectivesca, los libros y los mensajes cifrados, los laberintos y la estructura circular. *En busca de Klingsor*, como el «El jardín de senderos que se bifurcan», resulta una historia de Inglaterra contra Alemania, pero en ella participa ya el mundo, Estados Unidos y la Unión Soviética, el amor y la traición, la ciencia y la música, el orden y el juego» (José Luis DE LA FUENTE, «Los senderos que se bifurcan: la joven narrativa hispanoamericana (de Borges a Volpi)» en *Revista Horizontes* XLII, 83, (2000) pp. 125-6). También lo trató con detalle Guadalupe FERNÁNDEZ ARIZA, «*En busca de Klingsor*, o «el juego con espejos que se desplazan» en su compilación *Literatura Hipanoamericana del siglo XX. Memoria y escritura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, pp. 125 y ss.

[28] Un importante análisis de la novela mexicana del fin del siglo XX puede verse en Karl KOHUT, *La literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1993, y al mismo tiempo nos serviría para insertar dentro del mismo espacio la obra del autor que nos ocupa.

[29] Joaquín M.ª AGUIRRE ROMERO y Yolanda DELGADO BATISTA, «Jorge Volpi: Las respuestas absolutas siempre son mentiras», *op. cit*.

[30] Luis GARCÍA JAMBRINA, «Las trampas del azar», *loc. cit*., p. 100).

[31] Jorge VOLPI, *En busca de Klingsor*, 1999, p. 164. De aquí en adelante citaremos por esta edición entre paréntesis en el texto.

[32] Leandro PÉREZ MIGUEL, «La crítica y *El fin de la locura*» En *Elmundolibro. com*. 19 junio 2003 http://elmundolibro.elmundo.es/elmundolibro/2003/06/16/criticon/1055755938.html [23/08/03].

[33] Pablo GÁMEZ, «Un poco más lejos con Jorge Volpi», en *Analítica.com. Venezuela*, 2003, http://www.analitica.com/va/arte/oya/6602307.asp [23/08/03].

Al
cobijo
y la sombra de
María Auxiliadora
y de la Escuela de Salamanca,
con este colofón se enviaba a la imprenta
el 24 de mayo del 26 el libro que, en homenaje a
Carmen Ruiz Barrionuevo Peña Ruiz
llevaron a cabo discípulos y amigos,
honrándose en cuidarlo
—en sus *Relectiones Salmanticenses*—
Ediciones Universidad de Salamanca.
En él rinden homenaje
no las palabras de otros
sobre cualquier cosa escritas
sino las propias sobre aquello
que da sentido a una vida de
estudio y trabajo en la Academia.
Hacía 298 años de la beatificación
de Juan de Prado, estudiante en Salamanca
y miembro de la Orden de los Frailes Menores,
quien, por predicar la religión cristiana
en tierras del Sur y lejos de su país,
sufriera de los tormentos con que
odio e ignorancia se ensañan
siempre con el bien.
La verdad será luz.