

## RESEÑAS

**Miguel Ángel Náter, *La queja de los besos negros*. San Juan, Editorial Tiempo Nuevo, 2006.**

“Al abrirse la flor/ esplendorosa, sombra en la mitad del cosmos./ aquel grito de Ángel./ páginas/ luminosas/ hacia adentro./ hacia fuera/ hacia desconocernos” (9). Se abre así el universo gimiente del poema desflorando la palabra que se abre. Ese cosmos ordenado y caótico que se pretende aprehender y destruir en la armonía que conjuga los opuestos, y que los rechaza. Porque la poesía es evasiva y el poeta persigue la palabra a través del libro/cosmos que, como un dios, ha creado. El logos judeo-cristiano ahora corresponde a nuestro poeta que escribe con tinta de semen negro el principio de su Génesis: “comenzó a supurar un semen negro/ con el que se escribieron las primeras palabras de la Historia” (9) y que finalmente se derrama en el orgasmo apocalíptico que cierra el libro: “Arden/ senderos, luminosos/ candelabros que tiemblan en la mano indecisa del ocaso/ y de los sacerdotes/ que huyen/ en esos laberintos del deseo./ ermitas/ en las que Satanás irrumpe destruyendo la muerte/ como si fuese el Arte/ la Historia./ la Verdad y la Rosa/ en que la Realidad realiza una promesa/ de volver del infierno/ a encontrarse en la tumba de Polimno./ construyendo la vida./ nuestra carne perversa./ derramando su sangre en el calvario inverso/ hasta que se detiene la impresora/ y esta tinta continua del orgasmo...” (59). Apocalipsis orgásmico, ya había preludiado el sujeto lírico que principio y fin se fundirían: “Solitario/ como la negación./ así será el espacio del amor/ y el inicio del libro que se muerde la cola” (40). Y es que Génesis y Apocalipsis irrumpirían simultáneamente (habrá, como ya veremos, una destrucción de la palabra): “el *Génesis* desata jinetes inclementes” (45). El tiempo estalla, porque al igual que en el *Cantar de los cantares*, se irán desplazando los escenarios que ya sabiamente San Juan de la Cruz había sumido en su poesía, y que ahora toma Náter en su oscilación de tiempos y espacios. *La queja de los besos negros* articula y desarticula, desacraliza y consagra, desplaza, cita, logra el verso y el reverso, aún el anverso. El texto (*verso/ versare*), como la Sulamita del epitalamio bíblico salomónico vuelve, gira, hace girar sobre las palabras que se vuelcan hacia sí mismas y hacia la explosión de este cosmos/poemario.

Curiosamente, en su desplazamiento intertextual, a una página luego de comenzar el poema/poemario surge San Juan de la Cruz intercalado a los versos propios: “Vuela el ave hacia Ti./ bajando por la escala secreta de los versos al inicio del libro” (10) y asimismo, a una página antes de terminar, cita nuevamente la “Noche oscura” juancruciana entrelazada en la enunciación poética: “Se introduce en la flor de los relojes/ el fuego de tu aroma/ que escapa *con ansias en amores inflamada*” (58). No será el santo poeta quien único tome parte en la “nueva poesía” que se propone en este universo poético,

sino que se desgajarán de muchísimos recursos otros tantos textos que el poeta apropia. Sin embargo, a esto volveremos más adelante, porque en San Juan de la Cruz, Náter encuentra la fecundidad de lo carnal y el erotismo como recursos del cual necesita servirse el misticismo para nombrar lo indecible: la absoluta fusión con el Otro amado. El lenguaje se deshace en la poesía mística porque hay que abolirlo, porque en su temporalidad discursiva lineal no logra expresar la experiencia del infinito. De esta misma forma, el poeta que nos ocupa necesita hallar qué decir, el *invenire quid dicas* de la *inventio* retórica, para ir más allá de las cosas: al contenido, al significante: “poetizar es mirar los objetos/ hasta que se deshagan” (9). El lenguaje se le viene abajo, y es que el poeta lo sabe y desde el comienzo deshace el lenguaje con el que nombra:

el poeta que embriaga los objetos con su mágico canto  
 hasta que despedaza el cosmos  
 y los significados,  
 la verdad absoluta.  
 el ser que se diluye en las olas que no existen.

Hay un mar en el ojo pero no se dice.  
 Hay un verso en la carne pero no se habla.  
 Hay un título amargo pero no se nombra.  
 Hay un eco en la roca pero no se escucha.  
 Hay un niño en el vientre pero no se enuncia.  
 Hay un ala en la lengua pero no se expone.  
 Hay un tiempo en las manos pero no se expresa.  
 Hay un libro en el sexo pero no se lee.

Letanías del ser. (11)

En el haber de este sujeto lírico anti-adánico no se dice, no se habla, no se nombra, no se escucha, no se enuncia, no se expone, no se expresa, no se lee. El código se destruye. Y se revela la imposibilidad poética: “El poeta no calla ni pronuncia./ Nuncio que no anuncia” (16). Sin embargo, en esta destrucción del lenguaje se crea una ductilidad aún más poderosa. El lenguaje que no logra aprehender las cosas se va construyendo en el uso de las palabras repetidas con distintas connotaciones. Y como los místicos musulmanes de los que aprendió San Juan de la Cruz a hinchar cada palabra de significado, nuestro poeta colma sus páginas de “la monotonía de las mismas palabras” (36) que expresan múltiples metáforas. En este universo poético: “el logos aquejado pugna por seguir existiendo” (14). Y a pesar de que se ahogan tantas veces las palabras, evocando a Garcilaso que en su Canción III diría:

Aunque en el agua mueras,  
 canción, no has de **quejarte**,  
 que yo he mirado bien lo que te toca;

menos vida tuvieras  
 si hubiera de igualarte  
**con otra que se m'an muerto en la boca.**  
 (Suplimos el énfasis/ vv. 66-71).

la queja, igualmente, ahora se detiene. Pero antes habrá la palabra silenciada: "osarios que le imponen silencio a las palabras" (33) y "la princesa que ahoga la garganta del poeta/ al silencio/ al dislate/ del paréntesis" (21) que, por cierto, se describe a sí mismo y que termina la idea con que irrumpe de momento la princesa suspirante de Darío. El poeta, pues, se apropia del lenguaje de otros y lo deconstruye. Y en su afán totalizador juega con las palabras que no se anegaron en la garganta de otros: Virgilio Dávila, San Juan de la Cruz, Héctor Lavoe, Corretjer, José Luis González, René Marqués, Abelardo Díaz Alfaro, Consuelo Velázquez, Luis Rafael Sánchez, Rafael Acevedo, Roberto Angleró, Alfonsina Storni, Julia de Burgos, Matos Paoli, Huidobro, Appollinaire, Neruda, *La Ilíada* y *La Odisea* homéricas, el *Edipo* de Sófocles, *El Perfume* de Patrick Süskind, los *Cien años* de García Márquez, el cuello torcido del cisne de Enrique González Martínez, el Caronte abolido de Juana de Ibarbourou, entre muchísimos otros. Pero, como dijéramos, muchas de estas citas se deconstruyen para crear nuevas palabras, un nuevo verso, entrelazándose a los versos del poeta. Tomemos como ejemplo "*Cien años de tu compañal vendiéndose/ en los escaparates/ entre los libros vivos*" (43) o, por igual: "*Los pinos en el viento... ya no cantan tu nombre*" (38). La soledad de García Márquez se torna ahora en compañía, los "pinos en el viento" que en Neruda "quieren cantar tu nombre" ahora ya no lo cantan. El cisne, blasón y emblema de Darío, se convierte en virus de las computadoras y desemboca en SIDA. Por lo tanto, al destruir la palabra citada, el poeta construye la Palabra Nueva.

De otra parte, conviven en el microcosmos poético las palabras cultas de etimología griega y latina con vocablos populares, con vocablos de la era cibernética, con neologismos, con jerga de las barras (el yistro, la disco), con metalogismos, y con vocablos inventados. Y es que el sujeto lírico abre un nuevo universo poético en las palabras que buscan al amado evocado, como en San Juan de la Cruz, con pronombres en letra mayúscula. Sobrevolamos con el yo lírico por distintos espacios que se difuminan en el tiempo antiguo y el presente: desde la Grecia antigua, la IUPI, el paisaje bucólico del *Cantar de los cantares*; estamos de repente en la Isla Negra de Neruda, en Puerto Rico, en Troya, en Tebas, como los fantasmas que persiguen al amado "de estrofa a estrofa". Sírvanos de ejemplo:

Una noche  
 me encontré con Aquiles,  
 perseguía a Héctor.  
 El recuerdo inclemente del efebo

pulsaba en el costado.  
 Y nuevamente Rey se proclamaba rey en mi recuerdo.  
 Hasta que me miró a los ojos y me dijo al oído, tristemente,  
 que Patroclo citaba una poesía antigua que rezaba:  
 "Caronte, yo seré un escándalo en tu barca"... (34)

Y ahora el siglo XX de Juana de Ibarbourou se antepone al homérico escenario. Tiempo destruido, palabra aniquilada porque el libro sólo se logra en el amado, dentro de él, sólo se encuentra en sí mismo (como la Galatea gongorina), pero ahora en el espacio erotizado del sexo. Las bocas son los templos en que se construye la poesía que hunde su sexo en el amado y diviniza al poeta "que se ha cansado de ser hombre/ y de ver y de oír y eyacular" (15). El sexo se renueva en el semen de la tinta que escribe los versos que penetran "buscando el corazón para clavar el falo de los versos" (38). Palabras que se hunden en el sexo anal, en los besos negros, en el ósculo que, aún siendo la palabra culta, evoca paranomásicamente la metáfora que se esconde detrás del título mismo, que no es sino una catacrexis tantas veces nombrada en el poema. El libro sólo concluye dentro del amado en donde el acto erotizado logra la poesía:

¡Arden  
 al final del libro  
 las teas a la entrada de la antigua ciudad,  
 las teas a la entrada de la grieta núbil.  
 Gárgolas  
 por las que descendía la lluvia de tus genitales.  
 Estas teas que arden a la entrada de Ti.

Y ahora las quejas son "las quejas/ del libro rechazado en el jardín en luto" (51). La queja de los besos negros pasó a la palabra.

*Ivette Martí Caloca*  
*Universidad de Puerto Rico*

**José Luis Ramos Escobar, *Matador de brújulas*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006.**

*Matador de brújulas* es el título de la última novela de José Luis Ramos Escobar, también conocido dramaturgo, entre cuyas obras cabe destacar, *Indocumentados*, de 1991 y *El olor del popcorn*, de 1996, pero también conocido por sus incursiones en la narrativa. Su libro de cuentos, *En la otra orilla*, y la novela *Sintigo* de 1985, así lo atestiguan. Si nos guiamos por las fechas, podemos decir que *Matador de Brújulas* supone el regreso de Ramos Escobar al género narrativo después de un hiato de casi veinte años en los que el teatro ocupó la mayor parte de su actividad creativa. En este lapso, la capacidad creativa de Ramos Escobar se ha refinado y en *Matador de brújulas*, el autor, por así decirlo, recupera su brújula, su norte narrativo para regresar a sus orígenes literarios. Uno de esos orígenes aparece preludiado en el título, *Matador de brújula*, que remite a una frase de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, y que a modo de epígrafe, evoca el derecho del ser humano a construir su propia interpretación de eso que llamamos realidad. “Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito, razón de los matadores de brújulas.” Un segundo epígrafe, proveniente de la novela *Memorias de Adriano* (1951), de la escritora francesa Marguerite Yourcenar, fija ese proceso de búsqueda que anticipa el primer epígrafe. “Pero el Espíritu humano siente repugnancia a aceptarse de las manos del azar, a no ser más que el producto pasajero de posibilidades que no están presididas por ningún dios, y sobre todo, por él mismo. Una parte de cada vida, y aún de cada vida insignificante, transcurre en buscar las razones de ser, los puntos de partida, las fuentes.”

Como apunta el segundo epígrafe, la vida, hasta la más insignificante transcurre en busca de “las razones de ser”, *Matador de brújulas*, tiene como motivo central los desplazamientos espaciales de un personaje que viaja a través del tiempo en busca de algo indefinido, una persona o cosa o señal que le aclare no sólo su existencia, sino el sentido de la misma. Se aprecia inmediatamente un eco de la novela, novela, en palabras del autor de *Niebla* (1914), Miguel de Unamuno, en el que el personaje cuestiona su existencia. A pesar de las huellas unamunianas, el personaje de *Matador de brújulas*, reflexiona sobre su existencia, pero no exige que el autor se la explique. En cambio, este personaje, del que sabemos muy poco, transita, como por arte de magia, de un periodo a otro de la historia puertorriqueña. En este viaje en el tiempo, que emparenta a *Matador de brújulas*, con la literatura fantástica, el protagonista presencia la carrera de caballos en la que el negro Baltasar Montáñez, se despeña con su caballo por un risco, saliendo milagrosamente ileso a pesar de caer de una considerable altura. El protagonista se convierte entonces en testigo del origen

de la leyenda que narra la milagrosa caída de Baltasar Montañez. De este incidente, el flujo de la narración lleva al personaje a los días del asalto de los holandeses a finales del siglo XVII para de ahí dar otro salto y presenciar el bombardeo de San Juan de las tropas del General Miles en 1898. Después de este incidente, el personaje se transporta a la África meridional en donde vive en carne propia la trata de esclavos y su travesía hasta el Nuevo Mundo. En este viaje temporal y espacial, el personaje descubre el amor carnal, la miseria de la esclavitud, la agonía del encierro en una carabela y la sensación de libertad de las planicies africanas. Todas estas experiencias constituyen una totalidad cuya cohesión el personaje desconoce porque no vislumbra el hilo conductor que las articule coherentemente.

De ahí que el personaje tenga un toque de incredulidad y de ingenuidad ya que su tránsito por la historia le convierte en testigo de varios hechos. Casi involuntariamente, él se erige en una especie de *vojeur*. No es el ángel de la historia de Walter Benjamín, sino más bien, un punto fijo cuya mirada le permite observar, participar e incluso interpretar lo observado, lo caminado y lo hecho. Los saltos temporales adquieren una dimensión sincrónica, por cuanto le devuelven a San Juan, el espacio en el que se desenvuelve la mayor parte de la narración. Sin embargo, el relato que más páginas ocupa no se desarrolla en San Juan, sino en África de donde parte el personaje para embarcarse rumbo al nuevo Mundo. Una estructura cíclica que refuerza el sentido cíclico y repetitivo de la historia. A ese sentido cíclico de la historia y de la vida, el personaje lo define como "las trampas del destino". Una acertada definición por cuanto *Matador de Brújulas*, se articula de tal manera, como una trampa, que logra desconcertar al lector mediante los desplazamientos temporales y espaciales que estructuran la narración.

Estos desplazamientos aturden al lector, no porque el texto sea confuso, sino porque el lector se convierte en partícipe de los acontecimientos en los que el protagonista se involucra. Por ello, la novela pide un lector activo que ate los hilos sueltos y entienda las claves. En fin, el lector de esta última novela de Ramos Escobar se convierte en un matador de brújulas porque busca el sentido del texto. En ese proceso, descubre, como lo hace el personaje, que el sentido, o mejor dicho, la identidad hay que buscarla más allá de lo obvio, es algo que debemos desentrañar. Reconstruir la identidad o encontrar el significado de la existencia se convierte en *Matador de brújulas* en un proceso de construcción. No en balde, Ramos Escobar comienza con una cita de esta novela de Cortázar porque en *Rayuela*, el lector tiene dos lecturas posibles, las dos válidas y coherentes. La identidad como juego, como rompecabezas o enigma. El grado cero de la identidad, por tomar el título de Roland Barthes (1953).

En este plano transita *El Matador de brújulas*, una gran metáfora de la búsqueda. Buscar para controlar el destino y para entender el lugar que un hombre cualquiera ocupa en el entramado de la historia. Un tema que, por otra parte, no debe sorprender porque no es nuevo en el devenir de la novela

moderna. Pensemos en *En busca del tiempo perdido* (1908-1922), de Marcel Proust, o en *El Ulises* (1914), de Joyce, en los que la búsqueda de lo elusivo, de ese significado o significados se logra mediante retrospecciones temporales y espaciales, pero también mediante el viaje que se propone como ejemplo de la dialéctica búsqueda-encuentro. En la literatura española tal vez sea *Don Quijote* la que mejor ilustra este concepto. La referencia a la novela de Cervantes no es, sin embargo, casual ni arbitraria. Recordemos que la vocación teatral de donde proviene Ramos Escobar le llevó a montar una versión teatral de las aventuras del enjuto hidalgo castellano. Este dato sirve para mostrar el conocimiento y admiración que Ramos Escobar le profiere a la famosa novela de Cervantes.

Ahora bien, la genealogía de *Matador de Brújulas* muestra una marcada filiación con otra novela puertorriqueña, *La Renuncia del Héroe Baltasar* (1974), de Edgardo Rodríguez Juliá, publicada en 1976, y en la que el autor toma la famosa leyenda del jinete descalabrado como pretexto para reconstruir las intrigas por el poder en el San Juan del Siglo XVIII. Al igual que en la novela de Rodríguez Juliá, la tesis del discurso narrativo de *Matador de brújulas*, entabla un diálogo intertextual no sólo con la literatura, sino también con otras manifestaciones artísticas como la pintura.

Destacar la huella que las novelas antes mencionadas no hacen más que excavar en la superficie de *Matador de brújulas*. El texto requiere una lectura pausada, casi detectivesca, para poder desentrañar el diálogo que se entabla con otros textos. Con este juego intertextual el autor parece indicarnos que la literatura encarna el proceso de búsqueda, como si la escritura fuera la respuesta al enigma, pero a la misma vez, la formulación del mismo. De ahí que esta novela de Ramos Escobar parece sugerir que los críticos también tenemos algo de matadores de brújulas porque el crítico, como el protagonista de la novela que motiva esta reseña, tiene como propósito integrar las claves que un texto ofrece para construir una o varias interpretaciones. Por ello, me atrevo a proponer que en *Matador de Brújulas*, existe otro subtexto, escondido, no tan fácil de entrever. Este código lo componen las claves teatrales que subyacen en la narración. La presencia de recursos teatrales se aprecia en la arquitectura de la novela así como en algunos temas. La presencia del subtexto teatral no debe sorprender. Si tomamos en consideración que Ramos Escobar se ha movido entre varios géneros, el teatro y la narrativa, como lo hicieron René Marqués y Luis Rafael Sánchez, y que no solamente ha escrito algunos dramas, sino que es un hombre de experiencia en el proceso de montaje de una obra teatral, no debe resultar extraño que esta experiencia se transfiera a *Matador de brújulas*. La organización de la narración revela una secuencia de sucesos o de escenas, muy al estilo de *Luces de Bohemia* (1920), drama de Ramón del Valle Inclán, en la que los desplazamientos espaciales y temporales nos mueven por distintos barrios de Madrid. Asimismo, la continua búsqueda del personaje tiene un eco del drama de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952). Pero si en este drama, los personajes esperan infructuosamente la llegada de Godot, Ramos Escobar



invierte la ecuación. No se espera a Godot, se le busca. Se busca eso que no se encuentra, pero que, paradójicamente, se define en el acto de buscar.

Además de Beckett, el texto acusa la influencia de Luigi Pirandello, particularmente su obra *Seis personajes en busca de autor* (1925) y también, el alemán Bertolt Brecht con su teatro de tesis. Este último adquiere relevancia en las páginas finales, cuando el personaje sentado en un cine observa la película de su vida. En ese momento, el lector comprueba que lo que hemos leído no es otra cosa que la película de la vida del personaje. Mirándose a sí mismo en la cinta cinematográfica, el personaje logra integrar las claves que le faltan para encontrar la clave del enigma que venía buscando. Estamos ante el clásico procedimiento de la metaficción, en la que el texto se remite a su origen, provocando un cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción. Así lo indica el narrador cuando alude claramente a *Los soles truncos* (1958), de René Marqués: "Los soles truncos van completándose en nuevos círculos de sofocación que reverberan en la frialdad selenita de la calle Luna" (47). La explícita mención al drama de Marqués entronca la novela en la tradición literaria puertorriqueña. Pero la mención de *Los Soles truncos* también encierra otra de las trampas escondidas de la obra, la frontera entre la realidad y la ficción se borra. El mismo efecto tienen las menciones a otros textos como los que se queman en el incendio de San Juan de cuyo suceso el narrador lamenta la desaparición de dos libros en particular, *El Quijote* (1605), de Miguel de Cervantes Saavedra, *La Poética* (V a. C.) de Aristóteles.

Las referencias a otros textos es un recurso al que Ramos Escobar recurre constantemente. Podría decirse que la intertextualidad es la brújula que organiza la escritura de la novela. Incluso, en los últimos párrafos de la novela, cuando el protagonista se acerca a culminar su búsqueda, el narrado retoma las referencias intertextuales para apuntalar, mediante una pregunta retórica, el sentido final de la novela: "¿Sería este el final de su búsqueda o tan solo el comienzo de una nueva encrucijada que le llevaría a otra y así hasta el infinito" (100). Esta pregunta retórica encuentra su respuesta en el cuento de Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares* (1946). En este relato un mago imagina un hijo sólo para comprender que él también es la imagen de otro mago. Ramos Escobar nos coloca en esa duda y nos plantea, mediante su protagonista, cuál es la verdadera esencia o significado de la realidad, y más importante aún, si tal cosa en realidad existe. Y si existe esa verdad, cómo se la define, cómo se la reconoce o, es que, como en *Esperando a Godot*, la existencia no es más que un cúmulo de verdades, de pareceres, de continuas indagaciones y cuestionamientos sin un claro hilo conductor. De ahí que la toma de conciencia del personaje coincida con el desenlace de la novela. Cuando éste logra encontrar lo que busca, la narración llega a su punto culminante, y nosotros, el lector comprueba que se ha convertido en un matador de brújulas, otro más. A la par del protagonista, el lector llega a un punto de inflexión en el que el enigma de la existencia se aclara, se esclarece y se comparte, porque el protagonista

no está solo en el cine observando la película de su vida, hay muchos como él, otros que también buscaron y que llegaron a una conclusión o más bien, a una interpretación de lo que significa no sólo la vida, sino la búsqueda del significado. En un sentido, todos somos matadores de brújulas y en la búsqueda la literatura, la ficción, nos recuerda la metáfora calderoniana: la vida es un teatro. La literatura no necesariamente resuelve el enigma, pero revela claves que ayudan mucho a resolverlo. Entre *Edipo Rey* (430 a. C.) y el protagonista del *Matador de brújulas* tal parece que no hay mucha distancia, parece sugerirnos José Luis Ramos Escobar.

*Fernando Feliú Matilla*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *La poética*. Buenos Aires, Losada, 2004.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México, SigloVeintiuno Editores, 2005.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares". *Ficciones*. Madrid, Destino Libros, 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Alfaguara, 2006.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid, Alfaguara, 2003.
- Escobar, José Luis. *Matador de brújulas*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2006.
- . *El olor del pop-corn*. Río Piedras, Editorial Cultural, 1996.
- . *Indocumentados: el otro merengue*. Río Piedras, Cultural, 1991.
- . *Sintigo*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985.
- . *En la otra orilla*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Joyce, James. *Ulises*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Marqués, René. *Los soles truncos*. Río Piedras, Editorial Cultural, 1983.
- Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de un autor*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1974.
- Sófocles. *Edipo Rey*. Madrid, Debolsillo, 2007.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid, Cátedra, 1988.

Valle Inclán, Ramón María del. *Luces de bohemia*. Barcelona, Espasa Calpe, 2006.

Yourcenar, Margerite. *Las memorias de Adriano*. Barcelona, Edhasa, 2005.

**José de Jesús Domínguez, *Ecos del siglo*. Edición de Ramón Luis Acevedo. San Juan, Editorial LEA, 2007.**

José de Jesús Domínguez (1843-1898) es cronológicamente la primera figura de gran estro en la poesía modernista puertorriqueña. Ya lo han señalado los estudios de Ana María Losada, Luis Hernández Aquino y Edgar Martínez Masdeu. Su poema largo *Las huríes blancas* (1886) muestra la afinidad del bardo puertorriqueño con las modas europeas de la época, específicamente con el parnasianismo, el *arte por el arte* y el orientalismo. *Las huríes blancas*, que siempre se ha mencionado como ejemplo de poesía pre-modernista es, en el fondo, modernista, pues expone claramente el eclecticismo que define a la época de crisis a la cual se refería Federico de Onís en su famosa *Antología de la poesía española e hispanoamericana*.

Como bien señala el editor, Ramón Luis Acevedo, la figura de Domínguez “[...] se ha ido desplazando de la periferia al centro” (p. 3). Ya no sólo se incluye en los estudios de la historia del modernismo en Puerto Rico o en las antologías del país, sino en antologías internacionales, como es el caso de la selección que prepararon Iván Schulman y Evelyn Picón, *Poesía modernista hispanoamericana y española*.

El modernismo de *Las huríes blancas* responde al evasiónismo y al *arte por el arte*, que impulsaran en su momento Teophile Gautier, Walter Pater y Oscar Wilde, sobre todo; al preciosismo parnasianista, y a la musicalidad que caracterizó la poética de Edgar Allan Poe y de Paul Verlaine. Domínguez estudió medicina en La Sorbona y se puso en contacto con la poesía de Baudelaire y de los poetas simbolistas en general, de quienes captó las nuevas poéticas de ruptura y continuidad con el romanticismo. Bien es cierto que sus libros iniciales, *Poesías de Gerardo Alcides* (1879) y *Odas elegíacas* (1883), son productos del romanticismo, aunque puede observarse en algunos poemas como “La rosa” cierto uso de la polimetría y la musicalidad que los simbolistas llevaron al máximo esplendor. Rubén Alejandro Moreira ha afirmado que desde 1870 Domínguez había escrito poemas claramente modernistas, antecediendo al *Ismaelillo* (1876), de José Martí. Sin embargo, es en *Las huríes blancas* donde Domínguez se muestra plenamente modernista. Se trataba de la supremacía del ritmo y la musicalidad, de la tendencia a la idealización y subjetividad de la realidad, y de la unión de la poesía y la música, mezcla que los simbolistas derivaron de “La filosofía de la composición” y “El principio poético” de Poe, sobre todo, y del arte poética de Verlaine.

Otro buen ejemplo de esto se encuentra, también, en el libro de José L. Monge, *Poetas puertorriqueños* (1879). Los tres poemas de Domínguez que se incluyen en esa antología muestran, por lo menos, conocimiento de las poéticas románticas, específicamente la búsqueda del ideal, y se privilegia en

ellos el cisne, que tanta importancia tendrá en el modernismo posterior. El poema titulado "El canto del cisne" desarrolla el tema del músico (Wolfgang Amadeus Mozart) en estado de insomnio y moribundo, seguido de la muerte. La exaltación del estado de agonía se matiza con olores de laureles, y el cuerpo del músico se compara con una escultura. La nieve tendida en la calle es como un sudario sobre el cual dirigen el sepelio. Y, sobre todo, se nota una de las preocupaciones que el modernismo heredó del romanticismo: el escepticismo ante lo metafísico. Si bien el poema no es la exaltación del cisne como figuración de la poesía y de la belleza, se compara la muerte del autor del famoso *Réquiem* con la del cisne, pero sobre todo, se resalta la ingratitud de los humanos y la desolación de la existencia del artista en un mundo incomprensible. En "Rara avis", Domínguez vuelve a retomar, como en *Las huríes blancas*, lo exótico. Las auras, las aves raras de climas lejanos, llegan a Borinquen y se duermen en la copa de un cedro. La forma en que se describe el alba, "con dedos de nácar", y el grupo de aves exóticas, "tribu esmaltada", junto con los "besos carmíneos" que da el Oriente al Oeste, y las plumas "de oro y rubíes / de jaspe y topacio" de las aves, son evidentemente muestra del preciosismo modernista.

Los treinta sonetos de los cien que Domínguez pretendía escribir para que formaran parte del libro que se titularía *Ecos del siglo* se publicaron en la *Revista Puertorriqueña* (1892), vol. VI, pp. 621-636. Estos son los que esta edición de la Editorial LEA (Ateneo Puertorriqueño) pone en las manos del lector. Aunque se apartan de la nota preciosista, exotista y evasionista, se observa en ellos lo que Ramón Luis Acevedo ha llamado "la otra cara del modernismo", la visión escéptica ante el mundo presente que caracterizó a buena parte del modernismo frente a la modernidad. Esto implica una actitud de enfrentamiento, contraria al evasionismo que se observa en *Las huríes blancas*, por ejemplo.

El valor de la edición del doctor Acevedo es doble. Por un lado, rescata del olvido el libro *Ecos del siglo* y ofrece un conjunto de textos característicos de una nueva modalidad del modernismo de Domínguez a los estudiosos del modernismo y de la poesía en general en Puerto Rico e Hispanoamérica. Por otro lado, el libro va acompañado de un estudio amplio, sin los arabescos de un lenguaje enrevesado que pueda obstaculizar el goce del texto, y que permite al lector observar en los sonetos la mirada escéptica de un sujeto lírico crítico de su época.

Acevedo analiza los poemas con minuciosidad, enjuicia la crítica sobre la obra de Domínguez y del modernismo en general, y resalta la importancia de que la historiografía de la literatura puertorriqueña se percate de que muchas de las obras importantes del período que se extiende desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del siglo XX se encuentran sepultadas en periódicos y revistas.

Entre los aspectos que Acevedo destaca en la obra de Domínguez, se encuentra la crítica a la modernidad, al proceso de modernización. Siguiendo

a Ángel Rama, señala el modernismo como una época en la cual América Latina se incorpora a la modernidad socioeconómica derivada de la Revolución Industrial y del pensamiento ilustrado. Precisamente, la modernidad artística o el nuevo lenguaje poético se gesta, según Acevedo, en tensión con esa modernidad social, política y económica. Las dos caras del modernismo son específicamente reacciones al utilitarismo y al materialismo, por un lado, como sucede con la vertiente del *arte por el arte* y del esteticismo, en el evasimismo y el exotismo definidos como formas de distanciarse físicamente de una Europa en decadencia. A esta vertiente pertenecen *Las huríes blancas*. Por otro lado, existe otra vertiente que se enfrenta al mundo moderno con las armas de la crítica, la burla y la negación de la fe en el progreso industrial: "Esta es la otra cara del modernismo: la cara amarga, pesimista, distanciada e irónica" (p. 9). A esta vertiente pertenece *Ecos del siglo*. Domínguez se coloca de este modo al lado de poetas como José Asunción Silva, quien es capaz de escribir obras como "Los maderos de San Juan" o los famosos "Nocturnos", afiliados al esteticismo, a la musicalidad, al exotismo y a la evasión romántica hacia la niñez y el recuerdo; pero, también, logra exitosos poemas como los de *Gotas amargas*. Del mismo modo podemos notar las dos caras del modernismo en la obra de Rubén Darío entre *Azul* y *Cantos de vida y esperanza*.

Otros elementos de *Ecos del siglo* que Acevedo resalta son la gestación de la obra, casi desconocida, ahora publicada por primera vez en formato de libro; la oposición al auge del capitalismo y del materialismo, el cual cataloga, siguiendo a Domínguez, como "El rechazo a Molok", símbolo del mal; la modernidad como desacralización; la poesía y la ilusión observados como refugios frente a la amenaza del mundo moderno; y la crítica cultural y romántica hacia la modernidad.

Este proyecto de la Editorial LEA es sumamente importante, pues manifiesta la necesidad de revisar la historiografía y la crítica de la literatura puertorriqueña en general. Muchas de las poesías de Arístides Mol Boscana, José de Jesús Esteves, Francisco Negroni Mattei y Jesús María Lago, por mencionar algunas de las figuras más importantes del modernismo en Puerto Rico, esperan su justa resurrección en los depósitos de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca General, José M. Lázaro, del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Esperamos que éste no sea el último proyecto de la Editorial LEA y de Ramón Luis Acevedo, quien tanto tiene que aportar al estudio de la literatura puertorriqueña.

Miguel Ángel Náter  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

**José Elías Levis, *Vida nueva*, edición y estudio por Estelle Irizarry, San Juan, Ediciones Puerto, 2007.**

La novela *Vida nueva* (1910), del puertorriqueño José Elías Levis Bernard (1871-1942) ha sido editada por la doctora Estelle Irizarry, profesora emérita de la Universidad de Georgetown en Washington. Además de la revisión del texto de la segunda edición de 1935, esta nueva edición observa en la introducción los datos biográficos de Levis Bernard, el conjunto de sus obras, sobre todo la novelística afiliada al naturalismo (*El estercolero*, de 1899, y la revisión de ella, *Estercolero*, de 1901; *Mancha de lodo*, de 1903, y *Planta maldita*, de 1906), la situación socio-económica de Puerto Rico en la época de crisis posterior a la invasión estadounidense de 1898, las características del naturalismo y las posibles “influencias” de esa narrativa sobre la obra de Enrique A. Laguerre, entre otros aspectos. Como apéndices, el libro incluye juicios críticos publicados en la prensa de entre 1910 y 1913.

Resulta atinada esta publicación, porque viene a anexarse al esfuerzo de otros investigadores en Puerto Rico por recuperar del olvido reciente en que ha permanecido un grupo considerable de obras importantes para la historiografía de la literatura puertorriqueña. Tal es el caso de los trabajos del Ateneo Puertorriqueño y su serie *Escritores del siglo XIX*, mediante la cual se han publicado bajo el cuidado de Roberto Ramos-Perea las obras completas de Manuel María Sama (2000), Celedonio Luis Nebot de Padilla (2005), y se proyecta publicar el teatro y la poesía de Carmen Hernández de Araújo y el volumen *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX*, en el cual se incluirán obras de Eleuterio Derkes, Manuel Alonso Pizarro, Eleuterio Lugo y José Ramos y Brans. Por su parte, la Editorial Tiempo Nuevo, de José Luis Figueroa, divulgó las *Obras dramáticas inéditas* de Manuel Zeno Gandía (San Juan, 2006), y proyecta publicar la novela inédita del mismo autor, titulada *El monstruo*. También, la Editorial de la Universidad de Puerto Rico auspicia el proyecto *Clásicos no tan clásicos*, impulsado por el doctor Fernando Feliú, en el cual se pretende rescatar obras puertorriqueñas que lamentablemente no se han vuelto a imprimir desde su primera edición o bien que ya no son accesibles al público ni a los estudiosos. Esta última razón ha llevado a la tergiversación de la historia de la literatura puertorriqueña, no por la intención de los historiadores, sino por el desconocimiento de estas obras que han permanecido inaccesibles. Por su parte y recientemente, el doctor Ramón Luis Acevedo ha publicado con la Editorial LEA del Instituto de Cultura Puertorriqueña *Ecos del siglo*, de José de Jesús Domínguez, obra que en forma de libro había permanecido inédita. Es bueno destacar que esto vino haciéndose con la Editorial Coquí y su editor Emilio L. Colón, y con las ediciones de Socorro Girón, quienes también parecen haber quedado en el olvido.

Ésta, que viene a ser la tercera edición, se caracteriza por abarcar tanto la primera edición como la segunda y observa, de ese modo, los cambios que realizó el autor en su momento. Es, también, una edición anotada, lo cual permite observar detalles históricos y lingüísticos que aclaran la narración de Levis.

No obstante, en la introducción de Irizarry se nota el anhelo de resaltar la obra de Levis como un “eslabón perdido” entre las primeras novelas naturalistas de Manuel Zeno Gandía y la generación del treinta. Esto es discutible. Afirma que Levis “[...] fue el único novelista en publicar en el transcurso de dos años 1899-1901 [...]” (p. 14). Francamente, este dato es erróneo. En 1900, Carlos Casanova (1856-1904) publicó *Novelas cortas*, como lo destacan Josefina Rivera de Álvarez (*Diccionario de literatura puertorriqueña*, tomo II, volumen I, 1974; p. 302) y Edna Coll (*Índice informativo de la novela hispanoamericana*, 1974; p. 54). También Juan Aboy Benítez (1876-1901) publica en la misma fecha la novela titulada *Su primer amor*. Estas afirmaciones tan categóricas suelen ser muy peligrosas, sobre todo porque la literatura del siglo XIX en Puerto Rico aguarda por ser estudiada aún.

Por otro lado, la novela naturalista en Puerto Rico todavía no se ha estudiado con el detenimiento que merece. Dentro de ella, Levis resalta, sobre todo, por sus planteamientos acerca de la novela y del naturalismo, tanto como Zeno Gandía, a quien comúnmente se suele señalar como el mayor de los novelistas naturalistas puertorriqueños. Junto con Matías González García (1855-1930) y Luis Bonafoux (1855-1918), se convierten en los escritores que mayores impulsos dieron a la tendencia naturalista. No obstante, las historias del naturalismo hispanoamericano brindan poco espacio al análisis de la escuela zolesca en la Isla, como es el caso del prácticamente reciente libro *La novela naturalista hispanoamericana* (Cátedra, 2003), de Manuel Prendes. El problema se agrava más aún cuando los historiadores, críticos y analistas fuera del país desconocen el corpus de esa narrativa y sus variaciones desde *Inocencia* (1884), de Francisco del Valle Atilés (1825-1928); pasando por *¿Pecadora?* (1887), de Salvador Brau (1842-1912); *El avispero* (1892), de Luis Bonafoux; *Cosas* (1893), *El escándalo* (1894), *Ernesto* (1895), *Carmela* (1903) y *Gestación* (1905) de Matías González García; *Abismos* (1885), de Zeno Gandía que aunque no es novela, es un poema narrativo abiertamente naturalista, igual que *La salvación de un ángel* (1886), de Félix Matos Bernier (1869-1937), *Garduña* (1890) y *La charca* (1894), de Manuel Zeno Gandía; *La injuria* (1893) y *Juventud* (1895), de Federico Degetau y González (1862-1914); *De la forma al fondo* (1897), de Rafael del Valle (1846-1917); *El estercolero* (1899), *Mancha de lodo* (1903), *Planta maldita* (1906) y *Vida nueva* (1909), de Levis; *Puesta de sol* (1903), de Félix Matos Bernier; *Cabezas* (1904), de Américo Arroyo Cordero (1873-1914); y desembocando en obras como *La Patulea* (1907) y su secuela *El manglar* (1908), de José Pérez Losada (1879-1937); *Tierra adentro* (1911) y *La gleba* (1912), de Ramón Juliá Marín (1878-1917); *La úlcera* (1915), de Juan Braschi (1874?-1934), *Cosas de antaño y de ogaño* (1918 y 1922); de Matías González García; *Don Cati* (1923),



*El loco del Condado* (1925), *La ciudad chismosa y calumniante* (1926) y *Madre, ahí tenéis a tu hijo* (1927), de Rafael Martínez Álvarez (1882-1959).

Muchos aspectos de la tendencia naturalista seguirán vigentes a lo largo de la novelística puertorriqueña del siglo XX. Esto no implica que el naturalismo en Puerto Rico se extienda hasta la generación del cincuenta, sino que podríamos observar rasgos neo-naturalistas tanto en ella como en las generaciones anteriores. Además, muchos de los cuentos y de los novelistas afiliados al naturalismo todavía esperan a ser rescatados del olvido en que se encuentran, por haber publicado en revistas y periódicos.

Por otro lado, Irizarry también señala el urbanismo de las obras de Levis. Este otro aspecto es menester que se trate con sumo cuidado, pues la mimesis de la ciudad en la literatura puertorriqueña presenta varias metamorfosis. Por un lado, existe en las obras del siglo XIX la ciudad a tono con los adelantos de las ciudades europeas. Es notorio que muchas de las narraciones y obras de teatro son ambientadas en ciudades como Madrid, París o La Habana. La ciudad que se presenta en una obra como *Los jíbaros progresistas* (1882), de Ramón Méndez Quiñones (1847-1889), es la "villa" que comienza a convertirse en lo que posteriormente será la ciudad. Es la ciudad que evolucionará hacia la que se presenta en las novelas de Levis y de Martínez Álvarez. Esa ciudad se distingue de la gran ciudad del adelanto tecnológico que implicaron los cambios propugnados por el Partido Popular Democrático hacia mediados del siglo XX, como puede notarse en las obras de la generación del cuarenta y cinco o del cincuenta, y se encuentra más cerca de la distinción que se establecía entre el "pueblo" y el campo. Todavía no es la ciudad como la entendemos hoy y como se presenta en obras como *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, o en los cuentos de José Luis González.

Además, Irizarry incurre en dislates como el de observar en el nombre de Eusebio, con el cual se alterna en la primera edición el nombre de Felipe, un juego de palabras entre "E-u-s-e" y "bio", y la significación de una vida mejor y nueva a partir de la irrupción de las huestes norteamericanas hacia 1898. Afirma que la primera parte del nombre, deletreada en español, resulta ser las siglas de U.S.A. En español no se deletrea de ese modo, a pesar de que "bios" en griego signifique "vida".

Aún así, la edición de Estelle Irizarry es importante para la divulgación de las obras puertorriqueñas que todavía, aun en Puerto Rico, parecen ser desconocidas para algunos críticos y estudiosos de la misma literatura puertorriqueña en y fuera del país. Saludamos con agrado la labor de la Editorial Puerto y esperamos que no sea éste un proyecto aislado y pasajero.

Miguel Ángel Náter  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

**Raquel Chang-Rodríguez (Edición, coordinación y cronología). *Franqueando Fronteras: Garcilaso de la Vega y La Florida del Inca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006/ *Beyond Books and Borders: Garcilaso de la Vega and La Florida del Inca*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.**

El volumen que reseñamos surge del esfuerzo conjunto de varios destacados intelectuales en el campo de los estudios coloniales que se han dedicado a pensar las relaciones históricas y culturales de las Américas en el siglo XVI. Recoge ensayos que fueron presentados en un simposio interdisciplinario celebrado en el City College y el Graduate Center de la City University of New York (CUNY) con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de *La Florida del Inca* en Lisboa, en 1605. Incluye dos estudios adicionales elaborados para la edición, una introducción, una cronología, una bibliografía general y 55 ilustraciones. La publicación simultánea del libro, en español en el Perú y en los Estados Unidos en inglés, da cuenta de la importancia que reviste el texto garcilasiano para los estudios de las Américas de ambos lados del Río Bravo y del deseo de que el mismo llegue a un público amplio. Como señala su editora, Raquel Chang-Rodríguez en la "Introducción": "*La Florida del Inca* es un texto fundacional de la historia de América, la del Norte y la del Sur" (15).

El estudio de la primera crónica de la autoría de un mestizo americano, escrita en español y publicada en Europa hace más de cuatro siglos, resulta vigente para los lectores contemporáneos. Es particularmente significativa la mirada ancha que, desde las disciplinas de la historia, la antropología, la arqueología, la etnología, la lingüística, la literatura y la crítica cultural, intenta salvar las fronteras intelectuales en momentos en que las fronteras físicas en las Américas amenazan con fortalecerse. Los diversos ensayos que componen el volumen son una apuesta por la circulación libre de las ideas y por el estudio de una cultura compartida que fomente la colaboración, propicie el diálogo y ayude a combatir el aislamiento.

*La Florida del Inca* es una obra que narra la expedición del conquistador español Hernando de Soto a La Florida, un territorio muy extenso, de límites inciertos, que entonces comprendía gran parte de lo que hoy día constituye el sur de los Estados Unidos. La fracasada empresa se llevó a cabo entre 1539 y 1543 y la crónica del cuzqueño se escribió en España entre 1567 y 1592, pero no fue hasta 1605 que se publicó en Lisboa. Se sabe que el Inca Garcilaso la elaboró con esmero a lo largo de más de veinte años corrigiéndola constantemente, incluso rescribiendo algunas partes a la luz de los documentos que encontraba. A pesar de su impecable estilo narrativo, el texto aún no ha recibido la atención crítica que merece. Ello se debe, en gran medida, al

interés mayor que posteriormente suscitaron los *Comentarios reales*, libro que se publica cuatro años más tarde y que legítimamente se considera como su obra maestra. En varias ocasiones se ha cuestionado el valor histórico de esta relación. También se han señalado imprecisiones geográficas y se ha puesto en entredicho la fidelidad a las fuentes que se manejan. No obstante, como apunta Mercedes López-Baralt en el ensayo incluido en la colección, aunque pueda verse en *La Florida del Inca* el taller de escritura de los *Comentarios reales*, ambas obras están hermanadas por la intención literaria, el impulso hacia la belleza que se observa en muchos pasajes y la exaltación de lo indígena. Señala además que es en *La Florida* donde “emerge el Inca como etnólogo *avant la lettre*” (237). Los trabajos que integran este volumen contribuyen a justipreciar el texto tanto por el lugar que ocupa dentro de la obra del Inca, como por su aportación a los estudios sobre la historia y la cultura americanas.

En la “Introducción” citada, Chang-Rodríguez señala que la compilación de estudios en torno a *La Florida del Inca* “intenta subrayar la cultura compartida de las Américas en sus variadas vertientes” (15). Ofrece además una breve biografía del autor en su contexto histórico y examina las razones por las cuales el Inca Garcilaso se interesó por referir la malograda expedición de Hernando de Soto. Aduce motivaciones literarias, historiográficas, religiosas y biográficas. Es interesante mencionar el paralelismo que traza entre la figura del conquistador extremeño y la del propio padre del Inca. Ambos participaron de la conquista del Perú y procrearon hijos mestizos. No obstante, para esta investigadora, la mayor aportación del texto y su notable originalidad consiste en la representación del indígena al que coloca en relación de paridad respecto a los europeos.

El resto del libro se divide en tres partes tituladas: “La frontera floridana”, “Textualidad e ideología” y “*La Florida del Inca*: publicación y ediciones.” En la primera parte se examinan los contactos entre las culturas europeas e indígenas en el territorio denominado como La Florida, que comenzaron temprano en el siglo XVI con la invasión española y que continuaron con las expediciones subsiguientes de franceses e ingleses. Estas relaciones entre los colonizadores europeos y los indígenas tuvieron como consecuencia la desarticulación de las sociedades indígenas y la creación de un ‘nuevo mundo’ (86). Dos de los ensayos recogen testimonios de conquistadores de menor fama o de sacerdotes poco conocidos que no tuvieron cabida en la historia oficial y posteriormente fueron olvidados. Estos textos, aunque marginales y fragmentarios, complementan la narración de la expedición que recoge Garcilaso y permiten el cotejo de referencias así como la comparación estilística. El ensayo de Patricia Galloway, “Proyectando distancias poéticas en personas y lugares reales,” estudia el modo singular en que la crónica de Garcilaso influyó en la cartografía y en el trazado de la ruta seguida por De Soto. Indica que la autoridad del texto sobre otros datos más veraces resulta

irónica en vista de que todavía la precisión geográfica del texto se pone en entredicho.

Los ensayos de la segunda parte subrayan las relaciones de los textos de Garcilaso con otros textos anteriores y posteriores a los suyos. José Antonio Mazzotti examina las razones que pudieron haber movido al Inca Garcilaso a realizar la traducción al español (y posiblemente al quechua) de los *Diálogos de amor* de León Hebreo y plantea una aproximación de la tradición cabalística presente en los *Diálogos* a los mitos andinos conocidos por Garcilaso. Por su parte, Rolena Adorno investiga las huellas de la lectura de los *Naufra-gios* de Núñez Cabeza de Vaca en *La Florida del Inca*. Su ensayo rebasa los límites de su propuesta inicial al descubrir un lugar inventado por Garcilaso “cuya ubicación geográfica no existe pero cuya realidad no es por eso incierta” (171). Sugiere que este ‘no-lugar’ que es la provincia de Guancane prefigura los pueblos de Comala y Macondo y: “anticipa, por así decir, la creación de ciudades o comunidades ficticias preeminentes en la historia de la literatura hispanoamericana” (175). Destaca las relaciones de continuidad entre esta obra del Inca y la narrativa hispanoamericana actual y distingue núcleos narrativos que aparecen en la literatura colonial que posteriormente se desarrollan en la novela. El ensayo de Raquel Chang-Rodríguez subraya el carácter literario e historiográfico de *La Florida del Inca*. Valiéndose del minucioso comentario de texto de algunos pasajes escogidos de la obra, muestra cómo Garcilaso emplea los recursos propios de la literatura para denunciar los abusos de poder, insinuar la incómoda posición del mestizo en la sociedad colonial y resaltar las capacidades de los indígenas.

La tercera parte resulta útil en la medida en que describe la trayectoria de las ediciones de *La Florida del Inca* desde que se publicó por primera vez en Lisboa hasta la más reciente, a cargo de Mercedes López-Baralt de 2003. Además de explicar el proceso de redacción y el contexto histórico de la edición príncipe, se mencionan las posibles razones para la demora en la publicación y el hecho de que ocurriera fuera de España. También se incluye una lista de ediciones, antologías y traducciones que permite apreciar la acogida que ha tenido la obra.

La propuesta que articula esta colección de ensayos y que se anuncia desde el título se cumple a cabalidad. Al examinar lo que para algunos críticos como Carmen de Mora constituye “una de las obras maestras de la literatura del Siglo de Oro” (229), los estudiosos de *La Florida del Inca* han logrado franquear fronteras geográficas, históricas culturales y lingüísticas para invitarnos a releer desde ópticas diversas un texto que, al decir de la coordinadora del volumen, Raquel Chang-Rodríguez refleja la mirada moderna, panamericana y global de su autor. Apunta que: “*La Florida del Inca* despliega un episodio de la compartida historia de las Américas: en ella España y su empresa imperial devienen el común denominador de una conflictiva experiencia cuyas consecuencias han marcado el pasado y el presente” (15). Las difíciles relaciones actuales

entre las Américas de norte y sur hacen que la siguiente observación resulte particularmente oportuna: “su estrategia [la del Inca] nos obliga a reflexionar sobre el exacto sentido de la historia compartida” (38).

*Carmen I. Pérez Marín*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*