

Noel Luna, *Hilo de voz*, Carolina, Terranova Editores, 2005.

Imagine recibir una nota anónima que le ruega con extraña urgencia verle esta noche. “Algo vital”, dice el texto, sin más explicaciones. No hay fecha o sitio o firma, sólo esa conminación austera. Lentamente desciende la escalera. Se ha puesto el sol. La noche se dispersa. Se extravía y siente que le llaman a lo lejos, en un rincón del mundo que no ha visto y acaso no verá. De repente, el lugar de la cita se le revela evidente: la vaga imagen va emergiendo, lenta en las permutaciones de lo oscuro. Obedece y llega. Presencia el tímido mecerse de una puerta que han dejado abierta. Fuera de eso, nada. Las doce. Nada. Nadie. La ventana abierta, como siempre. En el cuarto sin luz se siente humo de frágil cigarrillo. En la mesa, dispuestos, los cuchillos, las llaves, el reloj, el monedero, los lápices sin punta, el cenicero repleto. Y hay libros, paredes repletas de libros, libros y papeles por el suelo. Usted cierra bien los ojos. Siente cómo saltan las palabras unas sobre otras. Oye cómo avanzan, cómo se atropellan por llegar al párpado antes de perderse. Aquella habitación no es menos carcelaria que las muchas que ha visto o que verá, y usted se siente aquí el cautivo de un hilo de voz que teje en torno suyo la madeja. “No estoy aquí. No estoy. No estuve nunca.”, se repite en vano afán de dar el salto. Luego de un rato, no sabe cuánto, el humo escapa, y usted también. Presiente oscuramente que mañana entre cenizas volverá a soñar la biblioteca, y entonces, cierra el libro.

Bienvenido. Acaba de estar entre las páginas de *Hilo de voz*, el más reciente poemario de Noel Luna. Literalmente, acaba de estar en él. Todas las frases que preceden provienen de ese libro, que tiene la facultad de tejer en torno suyo una red de palabras y ausencias de palabras, una hipnótica atmósfera de voces instaladas en la nocturnidad y el silencio. Porque hay libros ruidosos y libros callados, que apenas susurran. Éste es de esos últimos: de los que apagan todo alrededor, de los que dejan *pensar*, que es también una forma de poesía.

La obra está dividida en tres partes, que son tres poemarios de distintas épocas o intenciones: *Eros/Ion*, *Libro de la noche* e *Hilo de voz*. De *Eros/Ion*, libro que conozco hace tiempo, ya había incluso escrito algo. He sido testigo involuntaria de sus permutaciones: poemas de allí que terminaron publicados en otro libro (*Teoría del conocimiento*, EDUPR, 2001), o que perdieron su título, o que fueron suprimidos, y otros que incluso se voltearon al revés, para acabar como empezaban o empezar como acababan. Por eso, puedo dar fe de cuán cierto es lo que advierte el poeta en su nota inicial: “He vuelto a menudo sobre estas páginas, variándolas a veces de tal modo que ya nada o casi nada las hermanaba a la inicial”.

Esta primera parte está enteramente conformada por sonetos: Luna ha practicado esa forma métrica con insistencia, primero como gesto mimético

del escritor en formación que imita lo que admira (según él mismo ha dicho), y luego por percibir en ella preceptos medulares de la literatura: la síntesis, esa “vital economía de la intensidad” que, según me ha comentado, le resulta imprescindible. Sin embargo, acaso uno de los mayores atractivos de los sonetos de Luna —y causa de que en ellos ese antiguo metro resulte tan fresco— estriba en la inusual presencia de una rima inaudible. El fenómeno obedece primordialmente al encabalgamiento y a la ausencia de división estrófica. Aunque la rima es totalmente regular, aunque son catorce los versos y dos los cuartetos y dos los tercetos, el hecho de que los versos se encabalguen unos sobre otros obliga a pausas en la lectura que no coinciden con los finales rimados de los versos. El resultado es que la rima se diluye, se disimula, como lo ilustra el siguiente soneto:

Por ti pienso la sal, las sensaciones
del agua y de las olas. Por ti pienso
la inmensa soledad de los rincones
oscuros donde muere otro comienzo
y otro final. [...]

Los sonetos de *Eros/Ion* son, en efecto, una *erosión* de la forma. Y son también esa suma del *Eros* (el deseo) y la supresión del deseo o el *Ion*, diálogo en el que Platón condena a los poetas y los expulsa de su hipotética República por ser víctimas del arrebató inspiracional y no refrenarse con la comedida razón. Luna demuestra en estos poemas que la verdadera poesía es siempre el freno: se *desea* el poema, pero el poema no se entrega con facilidad. Lo refrenan la cuidadosa selección del lenguaje, la elocuente omisión, la talla minuciosa que lo va adelgazando hasta dejarlo anoréxicamente bello.

A *Eros/Ion* le sigue el *Libro de la noche*, el más intimista de los tres que componen este poemario. Pero se trata aquí de un intimismo cifrado, intencionalmente equívoco, que tampoco se entrega con facilidad. El epígrafe ofrece la primera clave: unos versos del poeta catalán Jaime Gil de Biedma que, leídos por sí solos, cobran un sentido distinto al que tenían en su poema original: *Quiero deciros cómo todos trajimos / nuestras vidas aquí, para contarlas*. Si de algún modo remoto cuenta el poeta su vida —transmutada, claro está, en experiencia estética, desvestida de anécdota— es en el *Libro de la noche*. Lo saben los místicos y los amantes de todas las épocas: la noche es propicia para el viaje interior. Se lee el *Libro de la noche* y se entreleen poemas de amor, que nunca admiten abiertamente serlo. Acaso es una alucinación del lector, un engaño inducido por la recurrencia de voces femeninas, que a veces hablan y a veces escuchan: la prostituta María Magdalena y el eco de ese nombre en la historia del poeta; que es también la Elena por la que ofrendan su sangre tantos hombres; y Penélope, la eterna tejedora; y la primogénita de Mizraim; y también amantes anónimos en Estocolmo, y caricias, y pausados movimientos de vientres contra vientres. Pero digo que puede y quizás quiere ser una aluci-

nación del lector, porque el *Libro de la noche* se lee también como el rito del amor imposible con la poesía, y hay en todos esos nombres femeninos que mencioné referentes literarios, religiosos y hasta masónicos que remiten en última instancia a la inefable copulación con el lenguaje poético.

La última de las tres partes, *Hilo de voz*, es una versión ampliada del conjunto poemático que fuera premiado en el Certamen de poesía de *El Nuevo Día* del año 2000. Es la razón de ser de este libro: su suma, su arquetipo, su pronunciamiento decisivo. ¡Qué deliciosa paradoja que ese pronunciamiento se refiera precisamente a lo impronunciable! Su tema es la poesía: lo inefable. Porque este libro es en síntesis el testimonio de la angustia del poeta ante la página en blanco; en su "Poética" lo declara abiertamente: *No queda / sino desearte*. Y es que ya lo hemos dicho: el poeta *desea* el poema, pero el poema, a diferencia de María Magdalena, no se entrega con facilidad.

Son en consecuencia estos versos breves, brevísimos. La austeridad es siempre más ardua que la abundancia, aunque al lector le pueda parecer a veces lo contrario: "Lo fácil", nos dice el poeta, "es posar la mano justo aquí / para decir que faltan / o sobran las palabras." El hilo de voz procura ser entonces el *logos* que adelgaza, que apenas sugiere, y que la portada del libro ha metaforizado con la elusiva viruta de humo (polvo, sombra, nada). Después de todo, cuando Juan Ramón Jiménez escribió "No la toques ya más, que así es la rosa", quiso decir que, en poesía, más es menos.

Esto es *Hilo de voz*. Y decir "hilo" es decir una metáfora de texto. El texto es, por supuesto, la tela, la madeja: la suma, en suma, de los hilos. Texto es etimológicamente *texere*, tejer, componer, escribir. Bien lo sabemos todos los estudiosos de la literatura: el hilo de Ariadna urde la madeja del texto del minotauro; el hilo de Penélope teje y desteje el texto de Ulises; las Parcas tejen y cortan el hilo de la vida; la caligrafía de Lorenzo Homar, que también se celebra en este libro, es un trenzado hilo de tinta; de la chiringa pende un hilo que escribe en el aire (lo dijo, casi así, Luna), la pluma *Pilot* roja del autor teje una madeja de sangre sobre la hoja blanca; el hilo de arena que se escurre en el reloj teje el tiempo. Luna nos ofrece un hilo de voz, no una tela terminada: un hilo es todo lo que hace falta para que usted, tejedor, haga su tela.

Cervantes reconoce en su obra maestra la larga tradición que asocia al hilo con el texto. Al final de *Don Quijote*, Cide Hamete cuelga su pluma y le dice: "Aquí quedarás, colgada de esta espetera y deste *hilo* de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte". Con libros como éste de Luna también hay que tener cuidado de no ponerse a profanar, destejiendo demasiado los hilos de la voz.

Sólo me resta preguntar: ¿qué pertinencia tiene para un lector que no sea poeta un poemario sobre la poesía? A veces yo también me lo pregunto: ¿para cuáles Teseos son estos hilos de voz que extendemos hasta el centro del laberinto los poetas cuando nos da con insistir sobre el misterio de la poesía?

¿Qué interés puede moverle a usted a leer —a comprar, que es el colmo de las pretensiones— un texto sobre el éxtasis de escribir? Aquí —y con esto termino— le propongo uno: imagine recibir una nota anónima que le ruega con extraña urgencia verle esta noche. “Algo vital”, dice, sin más explicaciones. No hay fecha o sitio o firma, sólo esa conminación austera. Ande: lentamente descienda esa escalera. Se ha puesto el sol. La noche se dispersa. Sienta cómo le llaman a lo lejos, en un rincón del mundo que no ha visto y acaso no verá. Obedezca y llegue. Presenciará el tímido mecerse de una puerta que han dejado abierta. Fuera de eso, nada, nada. El resto es todo suyo.

Janette Becerra

Universidad de Puerto Rico en Cayey

Sofía Irene Cardona, *La habitación oscura*, Carolina, Terranova, 2006.

No será casualidad que la poesía esté emparentada con la profecía, con el conjuro, con el misterio, con lo hermético y con la oscuridad. Cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*, que violada por el río Cefiso, la ninfa Liríope —la de forma de lirio— dio a luz un niño que ya desde su nacimiento era capaz de promover la pasión. Lo llamó Narciso. Liríope consultó a Tiresias si el niño viviría muchos años, a lo cual el adivino contestó con un enigma: “Si no llega a conocerse a sí mismo”. Sólo la locura y el tiempo fueron los que dieron cuenta de aquella respuesta, al parecer, inútil. Enamorada de Narciso, la ninfa de la voz, la que no había aprendido a callar cuando se le hablaba ni era capaz de hablar ella primero, Eco, cuando todavía tenía su cuerpo, sufrió el rechazo del efebo, y, suicidándose, se metamorfoseó en pura voz. Ya era obvio en la esencia de Eco el castigo de los dioses. La Saturnia Juno la había condenado a repetir las últimas palabras de las frases por haberla engañado en largas conversaciones para que las amantes de Júpiter escaparan sin ser vistas. Condenada al anhelo de poder decir lo que siente ante la belleza absoluta y sólo poder responder las últimas palabras de lo escuchado, Eco es prácticamente la esencia de la poesía: “Desdeñada, se esconde en la espesura [...] Pero aun así el amor pervive en ella [...] Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la oye; un sonido es lo que vive en ella”.¹

En el libro de Sofía Irene Cardona, *La habitación oscura* (2006), todavía la seducción de Narciso es capaz de promover un discurso digno de Eco. No obstante, vuelve a ser el ensimismamiento del mancebo lo que desencadene una lírica diferente, —por sutil y lúcida— de la “poesía” que ha estado escribiéndose y publicándose en Puerto Rico en las últimas décadas.

Desde el comienzo, en los “Prólogos”, que son, además, textos poéticos, se comienza por hilvanar el libro como un estanque, como un pozo, como un mar, que, a su vez, es índice de la conciencia profunda. El agua, el mar, y, sobre todo, el lago, son símbolos de la psique profunda, como bien lo ha declarado Karl Gustav Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo*. El descenso al agua coincide con la destitución de la imagen, con la opacidad del espejo atormentado, con la incapacidad de aprehender la belleza absoluta. El tiempo que privilegia la voz lírica es el pretérito imperfecto, característico de la acción que continúa en el pasado. Y, más aún, se trata del verbo *ser*, de la preocupación ontológica. Similar a “Muerte de Narciso”, de José Lezama Lima, la historia de Narciso

¹ Ovidio, *Metamorfosis*, Trad. de Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Bruguera, 1984; p. 87.

se proclama en esa forma: “La mano o el labio o el pájaro nevaban. / Era el círculo en nieve que se abría. / Mano era sin sangre la seda que borraba / la perfección que muere de rodillas”.²

Bien es cierto que el extenso texto de Lezama varía esa temporalidad del imperfecto al presente y al pasado absoluto; pero la irrevocable conciencia de la temporalidad se afirma en presente en el primer verso, donde Dánae, la profecía de la muerte de Acricio, se entremezcla con las Parcas que tejen el tiempo, dando paso a la desesperación continua que se va rescribiendo en los diferentes episodios de la muerte del poeta, de Cristo y de Narciso. En el libro de Cardona, se reitera ese momento nuevamente como el preámbulo de la poesía, del sumergimiento en el estanque, de la entrada a la habitación oscura de la consciencia:

Era la imagen
—tal vez su orilla—
era el narciso o su fantasma:
una silueta sumergida
acalambrada y sola
bordada en verde contra el fondo
de la complicidad lunar. (13)

Lo lúdico entre la luz y las sombras, entre las profundidades y las superficies, entre los “adentros” y los “afueras”, se resuelve, entre otros aspectos, en la salida o entrada a la habitación, salida hacia la ciudad o regreso de ella, que se extiende a la comprensión ontológica, a la oposición entre el fenómeno y el noúmeno, si seguimos los planteamientos filosóficos de Emmanuel Kant. Es una “divagación entretenida”, personal, íntima, sin preocupaciones sociopolíticas, femenina sin ser feminista.

En la oposición de los espacios, el libro, la casa (la habitación), el texto poético, la poesía misma, se prolongan en la mente, en el cuerpo, en un “allá” que es, también, un “aquí” que se diluye, que se esfuma, que se desvanece, como en un incendio, tal como lo proponía Vicente Huidobro en *Altazor*. El yo lírico de Cardona expresa: “Allá asoma su frente, su perfil, / la nuca adormecida en donde roza / anunciando sus líneas, sus imágenes, / la habitación de un pájaro de fuego” (14). Si el incendio huidobriano en la caída de *Altazor* es emblema de la destrucción del lenguaje y de la semántica de la palabra, del texto poético y, por lo tanto, de la poesía; el fénix que habita en las páginas de Cardona evoca una nueva *disiectae membrae*, como en Lezama, que es premonición no de una muerte aniquiladora, sino de un mundo vital profetizado y conjurado. En ese sentido, la poesía vuelve a rescribirse como *carminae*.

Hay, por otro lado, una poética de lo íntimo, de lo maternal, de lo embrio-

² José Lezama Lima, “Muerte de Narciso”, *Poesía cubana del siglo XX*, selección de Jesús J. Barquet y Norberto Codina, México, Fondo de Cultura Económica, 2002; p. 179.

nario como una pequeña monstruosidad que irá surgiendo con la consigna de lo incierto, miniatura laberíntica que se reitera en el libro. Se ostenta la noción del cuerpo como un laberinto del ser: “A veces soy un cuerpo recorrido / y he estado invadida por un cuerpo / [...] / A veces soy un cuerpo en movimiento / [...] / la ruta de un pequeño minotauro” (58). El cuerpo del otro, también puede llegar a convertirse en refugio o en la habitación oscura, en el espacio de la imaginación y de la seguridad. La estructura arquitectónica de Adán, en el texto que se titula “Cuando más esperaba de la sombra”, crea un cuerpo-habitación en el juego de las luces y las sombras, de las certidumbres y las inseguridades del ser. Se enumeran las partes de la habitación como si fueran las partes del cuerpo (goznes, puertas, arcos), para dar paso a la seguridad y a la protección: “Imaginé entonces las puertas de esta habitación. / [...] / El arco de tus hombros acogerá el susurro / [...] / No tendré fe más que en tu abrazo. / [...] / Sólo, dime, Adán, / si puedes / quedar conmigo para siempre” (56).

Uno de los textos más ingeniosos del libro se titula “Una araña negra”. Como una reescritura de la canción y del juego infantil, la poesía se convierte en planteamiento filosófico, en ontología. La araña, en lugar de estar en el centro de la tela, se ocupa en hacer su nido en el borde. De ahí, la inestabilidad, la incertidumbre, la extrañeza, lo descentrado del ser. Así como los elefantes de la canción están maravillados de lo imposible, la araña del texto se descuelga —y no del ocaso— para esperar, también, lo maravilloso. A su vez, esa araña es un símbolo del recuerdo y de la incertidumbre de la vida que pende de un hilo. Entre las palabras del juego, la preocupación existencial se condensa en la pregunta y se resuelve en la conmiseración de la voz lírica, irónica ante la imposibilidad de lo esperado, ante la contingencia:

Una araña negra [...]
 hace esta vez un nido en el borde de la tela

 el peso en la memoria
 se balancea

 ¿dónde está el borde, dónde?

 un solo hilo estrecho cobija su persona
 allí espera feliz, incauta y laboriosa
 —pobre arañita— nueve
 a que le crezcan alas. (39)

Hacia el final del libro, el texto celebra contradictoriamente la elevación sideral del discurso poético hacia las profundidades de un mar falso. Eco vuelve a aparecer mezclada, ahora, con el afán narcisista que la lleva a la muerte. El yo lírico parece sumergirse en las aguas, en la conciencia, en la habitación, en el silencio: “Un eco, el mismo tono de voz desangelado / el mismo afán de conocerme: / He estado allí, / sumergida tras la imagen / bajo el narciso fiel

que me define” (60). De ese modo, hay una totalidad en el libro a través de la mirada y el anhelo de sumergimiento, de la voz de Eco, el deseo irrevocable de conocerse, que incluye en el discurso lírico los aspectos más apartados de la vida íntima. La *coincidentia oppositorum* acerca esta poesía al juego barroco de los contrastes, sobre todo entre la sombra y la oscuridad, que muy bien se ha captado en la portada del libro, amparada en *White Narcissus*, de Tomislav Stajduhar. De hecho, el “Epílogo” completa el texto laberíntico de Cardona con una profética vuelta a la “edad oscura”, al balbuceo, al grito como origen del cosmos, de las palabras, de la poesía, cerca de lo que Michel Foucault planteaba en *Seis sentencias sobre el séptimo ángel*.

Con *La habitación oscura*, Sofía Irene Cardona emprende, segura, una brecha feliz que —esperamos— augura una obra sólida y original, la melancolía del último poema, como del último romántico: “No puedo evitar imaginarme / el ansia frutal de la palabra / —que me perdonen si es melancolía— / Déjenme soñar con el origen” (63).

Miguel Ángel Náter
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

Ivette López Jiménez. *Julia de Burgos: la canción y el silencio*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2002.

Uno de los méritos que posee *Julia de Burgos: la canción y el silencio*, de Ivette López Jiménez, es el abordar una obra estudiada y difundida para hallar zonas alternas de valor e interés. Recoge este libro tres estudios acerca de la obra de una de las figuras más valiosas de la poesía puertorriqueña. Se aborda aquí de manera creativa a una poeta, dialogando con un corpus teórico feminista amplio, así como en intercambio con la obra de historiadores, lingüistas y estudiosos de las artes plásticas.

Desde la década del setenta, Ivette López Jiménez se ha acercado a la obra de Julia de Burgos con rigor y lucidez. Su ensayo “Julia de Burgos: los vasos comunicantes”, premiado por la revista *Sin Nombre*, marca un hito en el desarrollo de la crítica de Julia de Burgos. Se trata de uno de los primeros trabajos críticos en que se estudia de manera cuidadosa y sistemática —teniendo en cuenta tanto consideraciones formales como ideológicas— un corpus poético que se había leído principalmente a partir de la crítica temática o biográfica. El estudio publicado en *Sin Nombre* en 1979 ha sido fundamental para quienes se han acercado a la obra de nuestra poeta. Figura allí algo que es fundamental en el estudio de todo texto poético: la caracterización cuidadosa de ese efecto textual que es el yo o sujeto poético que, como se sabe, no tiene que coincidir con la persona que firma el libro o el poema. Esa distinción, tan necesaria, cobra fuerza en el estudio de la obra de Julia de Burgos precisamente a partir de ese texto crítico pionero de López Jiménez.

Este libro amplía de manera considerable los logros del estudio crítico de fines de los setenta. Rige en él un deseo de superar una carencia de la cual había adolecido buena parte de los estudios acerca de esta poeta: el aislar la obra y la figura de Julia de Burgos y el reducir la diversidad y complejidad de esta obra a una explicación de distintos momentos de la vida de la autora. En su libro, López Jiménez teje una reflexión crítica incorporando y ampliando una serie de observaciones muy atinadas que hizo la poeta Ángela María Dávila en un ensayo de 1984, “Un clavel interpuesto”, que trata acerca de Julia de Burgos. Así, este libro se dedica a ir más allá del aislamiento de la obra de Julia de Burgos generando un diálogo múltiple con las poetas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX y con los poetas puertorriqueños coetáneos a Burgos. De ese modo, se construyen aquí las coordenadas concretas de la labor de la poeta. Ese afán de diálogo se transparenta de igual modo en los acertados epígrafes que la autora escogió para iniciar las distintas secciones de sus tres estudios o capítulos. El libro cierra con un estudio que trata sobre la inscripción del silencio estratégico en la poesía de Burgos y en la obra de otros escritores y escritoras. Lejos de ser una forma de mutismo, ese silencio

es otra manifestación del diálogo, en la medida en que, a partir de él, se genera una comunicación oblicua.

Particularmente pertinente resulta el primer capítulo de este libro, en el cual la autora relaciona la obra de Burgos con la de tres figuras hoy centrales de la primera mitad del siglo XX: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Se prueba aquí que los ejes de la obra de Burgos la vinculan a una tradición que se desarrolla al margen del canon en la literatura hispanoamericana. Precisamente en las primeras cuatro décadas del siglo, cuando la crítica masculina —habría que pensar concretamente en el Pedro Henríquez Ureña de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y, en nuestro caso, en el Pedreira de *Insularismo*— se dio a la tarea de establecer los límites del canon, las poetas se encargaron de matizar esa “tabla de valores” (Henríquez Ureña en “Camino de nuestra historia literaria”) o tradición, de dialogar con ella de manera ambigua y compleja. Esa complejidad, muchas veces escamoteada, es la que rescata y expone Ivette López Jiménez en su libro. El gesto que identifica la autora en Delmira Agustini —el modo en que la poeta uruguaya se inscribe en el código literario de su tiempo a la vez que lo problematiza— se extiende a las otras tres escritoras.

Otro elemento que organiza *Julia de Burgos: la canción y el silencio* es el hábil manejo crítico de una serie de *lugares*: el lugar social de las escritoras, los lugares que asigna la crítica en un momento dado, la elaboración poética del paisaje y el lugar o *topos* retórico del silencio. Nada es más pertinente que esta topografía crítica amplia y diversa para identificar y contrarrestar las limitaciones, por un lado de la cultura, que asigna espacios y funciones limitadores a las mujeres, y por el otro, de la propia crítica, en la cual pueden proliferar lugares comunes, como el de las “poetisas”. El estudio del paisaje en la obra de Burgos que lleva a cabo la autora resulta estimulante: revela la riqueza de esa elaboración del paisaje poético en el cual se representan tanto la ruralía como la geografía urbana. Al igual que sucede en la poesía de Gabriela Mistral con la geografía americana, la representación poética del paisaje está íntimamente ligada a la capacidad de desplazarse de un sujeto poético femenino. En lo que toca al paisaje en Burgos, López Jiménez incorpora una serie de textos poéticos no incluidos en libros que ejemplifican, sin embargo, los nexos que unen a nuestra poeta con otros poetas de su momento como Francisco Matos Paoli y Juan Antonio Corretjer. De ese modo, al lado de “Río Grande de Loíza”, ese emblema nacional que está muy presente en antologías, se leen aquí textos menos conocidos como “Romance de la Perla”, publicado en el semanario *Puerto Rico Ilustrado*. El no limitarse a la unidad del libro o colección de poemas es otro de los muchos aciertos de este libro.

Por último, se establece y reafirma aquí algo que a veces suele abordarse con cierta timidez en el campo de la crítica literaria contemporánea. Me refiero al tema, sin duda polémico, del valor de una obra, en este caso, una obra poética. La proliferación —sin duda necesaria— de textos teóricos vinculados

a la literatura que hemos visto en los últimos cuarenta años hace que la crítica a veces se sustraiga de una de sus funciones: el valorar, el establecer —en un momento histórico dado, con la visión y la ceguera que es inevitable en todo juicio crítico— el valor o los valores de una obra. De la lectura de *Julia de Burgos: la canción y el silencio* se desprende de manera implícita una clara valoración de esta obra poética que se centra en la multiplicidad de aspectos, a veces encontrados, que en ella coexisten. Más allá de limitarse a valorar la dimensión erótica o la patriótica, este libro muestra de manera muy acertada cómo esas dimensiones coexistieron con otras igualmente valiosas y pertinentes.

Julia de Burgos: la canción y el silencio cumple cabalmente con varios de los objetivos de una crítica literaria valiosa: establece nexos entre aspectos pertinentes y no evidentes de una obra y lee de otro modo, desde un ángulo diferente e innovador, una poesía que sigue generando interpretaciones muy variadas, tanto dentro como fuera de Puerto Rico. En este libro, felizmente, se encuentran una obra poética sumamente sugerente y una excelente estudiosa que no sólo respeta la complejidad del texto poético, sino que trabaja a partir de ella.

Juan G. Gelpí
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras