

RESEÑAS

María Teresa Bertelloni: *Tiempo de poesía: La palabra de José Luis Vega*. Universidad de Puerto Rico. Recinto Universitario de Mayagüez. 2002.

Palés tuvo que esperar treinta y seis años antes de que un estudioso se ocupara del corpus íntegro de su poesía, porque no fue hasta 1995 que viera la luz el libro pionero de Julio Marzán, *The Numinous Site: The Poetry of Luis Palés Matos*, dos años antes de la aparición de *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*, de la que les habla. José Luis Vega, también espléndido poeta puertorriqueño, incluido por Julio Ortega en su antología *Los cien grandes poemas de España y América*, publicada por Siglo Veintiuno, ha tenido la suerte —no por merecidísima menos sorprendente— de recibir la temprana atención a la integridad de su poesía por parte de una humanista del calibre de María Teresa Bertelloni, estando aun *in mezzo del camino de la vita*, como diría Dante, en juventud vigorosa y en pleno auge de su creación poética.

Bertelloni —autora de varios libros, entre ellos *Fenomenología y literatura* (1993), *El mar en la mitología y la literatura* (1993), *El mundo poético de Ángel Crespo* (1983, 1996) y *Epistemología de la creación poética* (1997)— se ocupa, desde una perspectiva fenomenológica y comparatista, y con erudición ejemplar que no menoscaba una prosa elegante y tersa, de ocho libros de Vega: *Comienzo del canto* (1967), *Signos vitales* (1973), *Las natas de los párpados/Suite erótica* (1974), *La naranja entera* (1983), *Tiempo de holero* (1985), *Bajo los efectos de la poesía* (1989), *Solo de pasión: teoría del sueño* (1996) y *Techo a dos aguas* (1998). El poeta santurcino que constituye el foco de atención de *Tiempo de poesía* es, a la vez, ensayista, crítico y profesor. Fundador de las revistas *Ventana* y *Caribán*, así como del grupo poético *Ventana*, es Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, donde enseña, y Presidente de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Me parece importante ofrecer estos datos de la biografía profesional de nuestro poeta porque arrojan luz sobre la acuciada conciencia que tiene de su oficio, la cual Bertelloni subraya a lo largo de su libro.

Desde su primer libro, *Comienzo del canto*, José Luis Vega incide en la autorreferencialidad, diciéndonos en verso el por qué y el cómo de su poesía. Para Vega "Poetizar es, pues, vencer la blancura", como afirma con vuelo lírico Bertelloni. El humilde cuaderno del que habla el poeta le permite nada menos que construir su identidad:

En verdad soy quien soy por mi cuaderno,
no sé qué hacer sino garabatearlo.
Hago nacer el iris de sus páginas
y anoto sin vergüenza flores

en campos más o menos amarillos.
 Ciertamente no sé
 dónde acaban o empiezan mis papeles;
 pero sin ellos soy un hombre al agua.

Pero, más allá de la fuente arquetípica de la poesía, que es el misterio, su origen biográfico está en el sonoro nombre del humilde barrio santurcino donde se criara el poeta, "Trastalleres". En *Tiempo de bolero*, donde recupera la historia familiar y colectiva de esta sección humilde de nuestra región cangrejera, lo afirma con tierna nostalgia: "Detrás de los talleres se abría un mundo umbroso/donde aprendí el sentido/de la aliteración".

Bertelloni nota que la poesía es tan importante como vocación en Vega, que más que razón de vivir se erige en la única patria posible, una Thule de letras a la que el poeta le canta en uno de sus poemas más hermosos, "Isla", del libro *Techo a dos aguas*:

Hay una patria donde el poeta
 puede morir con dignidad;
 una isla opaca que a veces brilla
 en el mar del imaginar.

Al norte, limita con el albatros
 y al fondo en la oscuridad,
 al este colinda con el desvío
 y en el viento con la verdad.
 Patria vetusta, en sus confines basta
 para vivir con libertad
 el oro poco de la semejanza
 y la metáfora del pan.
 Su territorio está habitado
 por la hermosura pertinaz
 y, más que tierra, es un pensamiento,
 que se diluye sin cesar.
 Plinio encerró su fauna herida
 en un zoológico mental;
 y en la última rama de sus brumas
 cuelga el vellocino real.
 Sus ríos caudales van a dar al sueño
 persistente de lo fugaz;
 allí, junto al bajel desmantelado,
 salta el pez de la ambigüedad.
 Sólo en el mapa del delirio abierto
 este país tiene lugar:
 Itaca, Arcadia, Aleph, Breton, Utopos,
 Thule... ¿cuál es su identidad?
 Ni los mustios andamios de Bizancio,
 ni los cafés de Montparnasse,
 ni el colgante aroma de Babilonia,

ni un cementerio junto al mar
 tienen la gracia inacabable
 de este país por inventar.

María Teresa Bertelloni comienza su asedio de la poesía de Vega desde dos postulados filosóficos esenciales: el sentimiento trágico de la vida, sentimiento de indefensión que no sólo afecta al poeta al sentir su desamparo a la intemperie del cielo estrellado, sino su soledad ante la página en blanco, el lugar de la soledad absoluta; así como la noción de la *yoidad*, un yo proteico que abarca la totalidad de los lectores.

El amor erótico es el eje que sostiene la poesía de Vega, como lo observa Bertelloni, eje que no puede distanciarse de su obsesión primera, que es la poesía misma. Amor por la mujer preñada, por una desconocida en un bar, por su hija Aida, por las adolescentes en flor, por su esposa. La cultura —tanto la alta cultura como la cultura popular— también merece la atención del poeta: desde la radio, el cine y la televisión como acicates de nuestra conciencia hispanoamericana así como la pintura de Durero, Goya, Campeche, Oller, Brueghel.

Bertelloni termina su libro en clave de poesía:

El mundo poético veguiano, del que me he apropiado por vía de la intuición y que he estudiado en su obra, ha enriquecido mi visión de la poesía y mi mundo interior, ya que la poesía ha sido para mí, y desde siempre, el único camino que me hace soportable el misterio de la existencia y del cielo estrellado.

A Kant ese cielo le conmovía tanto como la ley moral, pero para la mayoría de los seres humanos su belleza se hace intolerable; por ello la necesidad de la poesía, como afirma Primo Levi en la novela no autobiográfica *La chiave a stella*: "Es el misterio del cielo estrellado que deviene insoportable como la felicidad en ciertos momentos perfectos. La poesía es por lo tanto un desgarrar en el misterio, un intento de decirlo, que lo haga tolerable".

Sin darse cuenta, Bertelloni se ha acercado tanto a Vega, que termina traduciendo en términos filosóficos la propuesta que subyace varios de sus poemas: el anhelo de exorcizar el misterio no sólo de la vida y el cosmos, sino de la belleza misma, que tanto le duele, tornando el verso en una suerte de *aleph* que pueda condensar el infinito en la palabra. El primero, un texto temprano y lacónico:

En medio de la noche estelar
 alzo la cara
 y veo las estrellas fulgir sin adjetivos.
 Cierro los ojos
 y el cielo sigue ahí casi sonido
 a pesar de mi gesto de soberbia.

El segundo, el poema que abre el libro *Bajo los efectos de la poesía*, del que

cito un fragmento:

Bajo los efectos de la poesía,
es posible viajar a la velocidad del pensamiento,
mirar el mundo entero flamear,
tocar con la punta de la lengua las estrellas,
soñar con la justicia universal.

El tercero, uno de los poemas más hermosos de José Luis Vega, su "Réquiem por los árboles". Quisiera cerrar esta reseña dándole la palabra al poeta:

Murió el laurel sabino,
murió el roble,
murió el cerezo en flor,
murió la palma,
murió el árbol del pan,
murió el del fuego,
murió el de corazón que no moría.

Murió el árbol del monte con sus garzas,
el suave de la alondra, el más alado,
el que sembró Ricardo en la esperanza
y el que nadie sembró, pero allí estaba.
Murió el árbol raquítico del pobre,
el árbol tutelar, el árbol bíblico
y el anónimo palo sin olor.
Murió el árbol multiparo del patio
con su follaje en flor carbonizado.

Murieron con sus pájaros y todo,
de pie, como fue dicho, y sin quejarse,
con sus copas de savia derramadas.
Escritos como estaban, se murieron,
con tanto corazón de amor grabados,
con sus nombres y fechas y sus flechas,
con tanta ilusión dentro y por afuera,
con tanta alegoría, y se murieron.

¿Cómo, sin ellos, soportar el ciclo?

*Mercedes López-Baralt
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras*

Ramón Luis Acevedo. *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan/ Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2002.

La fascinación que siempre ha ejercido el período modernista sobre la crítica hispanoamericana produce otro intento de descifrar la significación que este momento tuvo y tiene dentro del desarrollo de nuestra experiencia cultural. En el caso de Ramón Luis Acevedo, esta atracción se manifestó temprano en su quehacer crítico con la publicación en 1976 de *Augusto D'Halmar. novelista*, estudio sobre uno de los autores modernistas más "raros" para usar el adjetivo calificativo codificado por Rubén Darío.

El nuevo libro de Acevedo *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana* es un texto breve porque no pierde tiempo en digresiones ni alardes de pseudo-erudición o alambicamientos filosóficos, sin embargo esta economía textual cumple con los requisitos de un riguroso trabajo académico. En la introducción nos da en forma sucinta el estado de la cuestión y las coordenadas críticas dentro de las cuales debemos ubicar su trabajo. Reconoce la aportación fundamental de Aníbal González y Gabriela Mora a este tema y señala que el libro, pese a su brevedad, pretende ser más abarcador porque incluye a autores valiosos, pero generalmente ignorados, por no pertenecer al canon hispanoamericano. Concluye esta introducción señalando que la hipótesis que vertebra el texto se encuentra cifrada en el título y parte de la noción de que el modernismo al privilegiar el discurso de la ambigüedad en la narrativa de su momento quebró los códigos realistas y racionalistas, propiciando cambios cualitativos en la visión de mundo y el discurso narrativo que lo expresa, lo que permitió el surgimiento de nuevos géneros y subgéneros.

El estilo expositivo de Acevedo es directo, conciso y coherente y aunque su objeto de estudio es la ambigüedad, él trata de ser lo más preciso posible, en otras palabras él escribe con un propósito desvalorizado hoy: para que lo entiendan. Acevedo no zigzaguea en su exposición y estructura cronológica y lógicamente sus argumentos y ejemplos ilustrativos. Con rigor académico cita sus fuentes en las que se ciñe, en la mayoría de las ocasiones, a críticos hispanoamericanos sin que esto indique provincianismo alguno, ya que es evidente en el texto que está al tanto del discurso crítico contemporáneo. Este premeditado posicionamiento crítico es un ejemplo más de que Acevedo posee una gran dosis del tan menospreciado sentido común, por lo que se ciñe a la crítica más pertinente.

El método de su exposición consiste en contraponer los argumentos de los especialistas más reconocidos sobre cada autor, integrar los aspectos de esta crítica que comparte y refutar desde su particular perspectiva aquellos pronunciamientos que no comparte. En muchos casos amplía y fundamenta con

evidencias textuales los reduccionismos o lagunas de la crítica anterior, siempre dentro un profesionalismo riguroso. Su competencia para adoptar esta crítica de la crítica, aunque él no lo explicita, son sus dos indispensables estudios: *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual* de 1982 y, el más reciente, *Los senderos del volcán: novela centroamericana contemporánea* de 1991.

El primer capítulo "El modernismo y la prosa modernista" recoge el desarrollo de esta categoría crítica partiendo de la concepción tradicional, que limita el modernismo a un fenómeno lírico que capitaneado por Rubén Darío recoge las influencias de la poesía francesa en los poetas hispanoamericanos y llega hasta concepciones más recientes. Entre éstas presenta la de Federico de Onís, que lo define más bien como una crisis universal de las letras y el espíritu e Iván Schulman, quien lo concibe como una "profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y espiritual de la época". Lo que desea subrayar Acevedo es que los dos autores al redefinir el movimiento como una crisis principalmente epistemológica que se extiende hasta el día de hoy, le proporcionan un apoyo a su hipótesis principal. También destaca la extensión temporal y la inclusión de más textos llevada a cabo por los exégetas, que han contribuido a la reorientación actual del movimiento: Federico de Onís, Manuel Pedro González e Iván Schulman y las miradas más sociológicamente orientadas de Ángel Rama, Françoise Perus y Roberto Fernández Retamar, quienes amplían el campo visual para incluir dentro de su análisis las series socio-políticas en su análisis textual. A esta mirada crítica, añade Acevedo las reflexiones de los propios escritores modernistas sobre su praxis literaria y subraya la lucidez que estos escritores manifiestan sobre la significación del cambio que se operaba en el mundo y en su obra en ese particular momento.

En el epígrafe *Literatura, periodismo y prosa*, Acevedo traza el conflicto del escritor, apresado entre su rechazo al nuevo orden económico, producto de la expansión del capitalismo europeo y norteamericano, por un lado, y por otro, la necesidad de incorporarse al mercado y al circuito literario, coyuntura que lo conducirá al periodismo y a optar por el cultivo de la prosa que el medio le exige. Las exigencias del periodismo triunfante influirán en el surgimiento del cuento, conformado por el nuevo medio, la novela por entregas, las crónicas, ensayos y artículos periodísticos. Como ejemplo o paradigma de esto comenta los ajustes que en la evolución de la obra de Martí y Darío produjo el contacto con este medio en vertiginosa expansión. Termina el capítulo con una reflexión sobre la evolución del modernismo desde el deslumbramiento inicial en que la aspiración a la modernidad los llevó a la apropiación directa de elementos literarios e ideológicos, mayormente europeos, asociados a la modernidad, hasta que en un segundo momento cobran conciencia de la imposibilidad de trasladar a América formas europeas sin llevar a cabo alteraciones fundamentales. A esto se une en esta segunda etapa el deseo de expresar lo propio mediante

un lenguaje que responda a la individualidad por lo que se disminuye el alarde puramente formal, sintomático de la depuración del lenguaje literario, etapa que Federico de Onís denominará como post-modernismo y no debe confundirse con lo que hoy se llama la postmodernidad.

Al abordar, en el segundo capítulo, "La novela modernista", Acevedo plantea en primer lugar la diversidad que ofrece esta novela en cuanto a sus propuestas estéticas. Novela abierta a las diferentes corrientes narrativas que convivían en el fin de siglo, presentó, sin embargo, como vector principal el privilegiar la subjetividad frente a la objetividad mimética a que aspiraba el realismo. Otra característica común es su preocupación por la forma y el lenguaje que desplaza la representación del mundo realista. La introspección, procedimiento vinculado al interés por la subjetividad, recalará en una novela psicológico-existencialista donde el modo lírico sustituirá al representativo narrativo. Todas estas características conducirán a Aníbal González a afirmar, posición que comparte Acevedo, que la mayoría de las novelas más representativas tratan sobre el conflictivo papel del intelectual en la sociedad hispanoamericana.

Bajo el epígrafe *Del exotismo al criollismo*, Acevedo revisa la narrativa de Enrique Gómez Carrillo, Enrique Larreta, Manuel Díaz Rodríguez y Carlos Reyles. De la producción de Enrique Larreta destaca Acevedo *La gloria de don Ramiro* (1908) novela que considera como uno de los hitos más importantes en el desarrollo de la novela histórica hispanoamericana y cuyo subtítulo *Una vida en tiempos de Felipe II*, resume su asunto: la reconstrucción histórica de la vida española a finales del siglo XVI y principios del XVII. Larreta logra captar, según Acevedo, la psicología del español de la época y el impacto de las fuerzas históricas en la mentalidad y trayectoria vital individual. Al internalizar las tensiones históricas, la novela cumple con la conceptualización Lukacsiana sobre este género. Para Acevedo, uno de los mayores logros del texto es que logra traducir sensorialmente en su estilo hiperestésico, modernista, los espacios, ambientes y atmósferas en que se mueven los personajes.

Bajo el epígrafe de *Intimismo, fantasías simbólicas y aproximación al absurdo*, Acevedo analiza las novelas de Eduardo Barrios, Pedro Prado, Augusto D'Halmar y Rafael Arévalo Martínez. Los dos textos más pertinentes para probar la tesis de la ambigüedad son *El hermano asno* y *Pasión y muerte del cura Deusto*. Barrios utiliza deliberadamente la ambigüedad en *El hermano asno* para representar la complejidad de la psique humana, irreductible a las clasificaciones psicológicas al uso, en las dos figuras complementarias de Fray Lázaro, el intelectual, y Fray Rufino, el intuitivo.

En el último capítulo, "El cuento modernista: definición del género y aperturas a la narrativa actual", Acevedo rescata este género en prosa que ha sido relegado por los estudiosos debido a la preeminencia concedida a la lírica del momento, pero que, sin embargo anticipa corrientes de la narrativa contemporánea como la literatura fantástica y el realismo mágico.

Uno de los primeros aspectos que el autor subraya es que con el cuento modernista el relato se despega de su génesis oral y concede primacía a la escritura, al rigor del oficio artístico sobre la anécdota. Se inaugura la concepción del cuento como un artefacto de precisión semejante a la poesía lírica por el relieve que cobra la unidad, la síntesis y la carga expresiva y funcional de las palabras. Esta transformación técnica lo convierte en campo de experimentación donde autores como Darío y Nervo exploran desde los márgenes del realismo y el naturalismo hasta el cuento fantástico y maravilloso.

Apoyándose en la teoría de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico, Acevedo conecta aspectos de muchos de los cuentos de Darío, tales como el vampirismo, en el sentido teosófico y espiritual, la detención milagrosa del tiempo, la metempsicosis y reencarnaciones con la crisis filosófico-existencial que lleva a los modernistas a abreviar en el ocultismo, la teosofía, el espiritismo y las religiones orientales.

En la conclusión del libro, Acevedo recoge y puntualiza la tesis que ha demostrado con los textos que le han servido de evidencia. Su estudio es definitivamente más abarcador pues reivindica la prosa modernista, especialmente la narrativa. A contrapelo de la crítica tradicional que se fija en los primores del estilo a nivel lingüístico, su estudio indaga en motivaciones más profundas que él identifica como una ruptura lúcida con el realismo decimonónico y la afirmación de los poderes de la imaginación. A esto añade la dimensión meta-literaria y la experimentación técnica y formal que llevó a cabo el modernismo y que tanta vigencia tiene en el momento actual. En particular, señala cómo la novela creó una nueva concepción del personaje y nuevas estructuras para captar su psicología. Igualmente, esta novela reproduce la nueva visión del mundo y la sociedad hispanoamericana que surgía en ese momento, situación que propicia el predominio del personaje del intelectual en conflicto con su entorno. En relación con el cuento, se reafirma en que es en el modernismo cuando éste se consolida como género literario moderno y se inauguran la gran variedad de caminos por los cuales se ha encauzado.

En conclusión, el texto cumple los objetivos que se impone y es definitivamente una aportación al discurso crítico hispanoamericano contemporáneo. La rigurosa investigación que lo fundamenta no sólo le permite al crítico darnos una nueva lectura de los textos, sino que generosamente abre terreno a futuras investigaciones al señalar los múltiples aspectos aún sin explorar.

Edith Fariá Cancel
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

José Luis Vega. *Letra viva*. Madrid: Visor Libros, Colección Visor de Poesía, 2002.

La posibilidad de recoger en un tomo de poesía una selección de la obra publicada, así como la obra en marcha, resulta muy seductora para todo poeta. Permite mirar hacia atrás con el placer y el rigor que se adquieren mediante la experiencia vivida y gracias a las lecturas realizadas. El proyecto de *Letra viva* de José Luis Vega no dista demasiado del gesto ordenador y retrospectivo que atraviesa toda autobiografía. Se trata de volver a contemplar lo vivido, pero, además, de volver a mirar el trabajo poético de otros momentos y dialogar con él. A partir de una poesía vital y lúcida, José Luis Vega desencadena este proyecto retrospectivo que abarca el elemento autobiográfico, aunque no se reduce a él. Sin embargo, de la autobiografía pasan a *Letra viva* no tanto los elementos estrictamente anecdóticos, sino más bien una fuerza básica: una afirmación vital que el género poético trabaja a partir de sus materiales y planos constitutivos. Importa también destacar que es la primera vez que un poeta de Puerto Rico publica su obra en la Colección Visor de Poesía: una de las colecciones más prestigiosas del mundo editorial de lengua española.

En la poesía de José Luis Vega figuran de manera privilegiada seres queridos así como lecturas literarias y pictóricas a las cuales se alude y a partir de las cuales se escribe. No es ésta, sin embargo, una poesía confesional: los seres queridos y la letra ajena se encuentran inscritos en un espacio de elaboración textual cuidadoso que se articula en una zona más compleja que la de la mera anécdota. Los autores predilectos y los afectos se articulan en el espacio del ritmo: forman parte de ese contacto erótico espaciado de los énfasis y sus correspondientes pausas. Habría que recordar, con el Octavio Paz de *El arco y la lira*, que "la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias". En otro pasaje, advierte Paz que "La creación poética consiste, en buena parte, en es[t]a voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción". En *Letra viva* no se trata solamente de acercar la poesía a la música ni de explorar la eufonía en el texto poético, gestos que han cobrado configuraciones diversas en distintos momentos históricos, desde la antigüedad clásica al presente, pasando, en un contexto hispanoamericano, por el modernismo. En la obra de Vega el ritmo constituye una manifestación concreta de los índices de vitalidad que el autor privilegia al iniciar esta selección de manera emblemática con el título *Signos vitales*. (El ritmo, no hay que olvidarlo, enlaza al verso, las frases musicales y a ese índice de vitalidad que son las pulsaciones).

La irregularidad métrica y la intermitencia de la rima en los poemas de *Signos vitales* coexiste, curiosamente, con una exploración sistemática de las posibilidades del ritmo. Para un poeta que se formó leyendo la poesía de van-

guardia, en la cual las imágenes sorprendentes —armadas y dispuestas a menudo en collares o secuencias— podían opacar parcialmente o problematizar el trabajo del ritmo, no deja de ser curiosa su pasión rítmica. A lo largo del siglo XX, no fueron pocos los poetas que se distanciaron de las posibilidades rítmicas de la poesía, huyendo tal vez de esa voz tan pobremente leída y a la vez tan rica y diversa como es la de Rubén Darío. No es una casualidad que en el libro *Bajo los efectos de la poesía* (1989) Vega haya incluido un poema titulado "Homenaje", que se dedica al poeta nicaragüense. A diferencia de las múltiples parodias de Darío que recorrieron la poesía hispanoamericana de vanguardia, Vega rescata e incorpora, de manera solidaria, tanto los aciertos como los defectos de este poeta, y cierra su poema con una afirmación de la capacidad rítmica de la obra del centroamericano.

Como suele suceder en toda trayectoria poética bien lograda, esta poesía dialoga, a lo largo de su recorrido, con trabajos poéticos ajenos de naturaleza diversa: con los *Poemas humanos* de César Vallejo, con los mejores momentos —los narrativos— de la antipoesía de Nicanor Parra, así como con la audacia y el ingenio léxico de un Oliverio Girondo. Como se sabe, José Luis Vega cultiva tanto la poesía como la crítica sobre la poesía. Vallejo y Girondo fueron objeto de estudio de sus tesis de maestría y doctorado. Se trata de poetas que pasan de modos muy disímiles por la vanguardia. Existe otro diálogo más cercano con la vanguardia en el cual muy posiblemente el poeta haya desarrollado su pasión por las posibilidades rítmicas de la poesía. Me refiero a un diálogo con la obra poética de Luis Palés Matos, figura a la cual Vega dedica un ensayo crítico fundamental en la relectura que se ha llevado a cabo del poeta de Guayama en las últimas décadas. El diálogo con Palés se hace explícito en la obra en marcha, en particular en los textos "Nueva canción de las Antillas", "San Juan, Lisboa, 1935" y en "Alocución a Don Quijote". Sin embargo, en ese otro plano del ritmo poético, la poesía de Vega ha sostenido un intercambio con Palés desde las etapas iniciales de su quehacer.

En los próximos dos libros, el ritmo se traspone al componente erótico que ha estudiado con gran acierto María Teresa Bertelloni en su libro *Tiempo de poesía. La palabra de José Luis Vega. De Suite erótica y La naranja entera* figura aquí una selección en la cual no sólo se presentan episodios eróticos, sino que también se da una homología entre el cuerpo y el poema. A ambos los atraviesa el erotismo.

El componente erótico se transforma en *Tiempo de bolero*, de 1985, ya que el libro constituye un homenaje a la vez que una reescritura de esa forma de poesía popular y masiva que surgió y se desarrolló entre el binomio Cuba-México en el período de la modernización para luego convertirse en un verdadero clásico de nuestra cultura latinoamericana. Vega integra versos de boleros a la vez que recrea aspectos concretos de esa época, tanto en su dimensión íntima y familiar como en el terreno más amplio de la cultura. En "Homenaje

al bolero", traspone al plano poético una de las figuras fundamentales de este género tan nuestro que el poeta y crítico venezolano Rafael Castillo Zapata ha estudiado con gran acierto en su libro *Fenomenología del bolero*. Se trata del carácter de palabra compartida que hay en el bolero: "Uno encuentra su historia/ contada en los boleros/ su escena en algún punto del cuadrante". Al igual que se insiste en la reflexión en torno al artificio poético en colecciones anteriores, en ésta se da la admiración a la vez que la distancia del género: "Igual que en los boleros,/ en la vida, la dicha siempre es breve". Hay aquí una clara conciencia del artificio a la vez que se sugiere que el bolero fue un espacio de reflexión (filosófica) de los latinoamericanos durante los procesos de modernización que no pasó necesariamente por la cultura del libro.

Escrito en el umbral de los cuarenta años, *Bajo los efectos de la poesía* reafirma la vitalidad de la poesía que se advierte como constante desde los inicios de esta selección. En una literatura como la nuestra, en la cual no han escaseado los proyectos literarios pesimistas o marcados por la "culpa" del colonialismo, irrumpe esta colección dedicada a la afirmación vital a partir de la poesía: "Tengo cuarenta años y mi vida/ la llena plenamente la poesía" ("Coda"). Esta afirmación de la letra y su vitalidad erótica se produjo de igual modo y en otros registros, en algunos libros de la poesía puertorriqueña de los años ochenta. Pienso, por solo dar un ejemplo, en *La cicatriz a medias*, de Vanessa Droz.

En la selección de los libros publicados en la década del noventa, se advierte un cambio de tono en la poesía de Vega. En *Solo de pasión/Teoría del sueño*, se inscriben otras zonas de la vitalidad en un registro más reflexivo y menos irónico o lúdico. Emerge entonces la forma del soneto, de engañosa fijeza, mediante la cual se explora la pasión amorosa. La vitalidad de la pasión amorosa celebra el placer y la sensualidad del cuerpo amado, así como incluye los momentos conflictivos de la relación íntima. Es el caso, por ejemplo, de una metáfora memorable que alude a los celos como índices de vitalidad: "Tambor de celo, pensamiento hueco,/ latido imaginario de las sienas" (128).

Esa capacidad de ver y registrar de otro modo la experiencia vital y la poética a partir de la analogía, se manifiesta asimismo en la obra en marcha de José Luis Vega. Coincido con las observaciones de Julio Ortega en el prólogo de *Letra viva* cuando advierte el poder de enunciación y resonancia de estos últimos textos. Y me permito añadir que ese poder y esa vitalidad muy posiblemente suponen un desarrollo de las capacidades de la analogía y la metáfora con las cuales Vega se familiarizó en sus estudios sobre la vanguardia poética, así como en su propia obra poética anterior. En lugar de incluir analogías como partes del texto poético, en esta obra en marcha la fuerza analógica de la metáfora recorre el poema y lo articula en su totalidad. Aquella lección de la metáfora vanguardista —el acercar objetos que se encuentran distantes en la realidad— vuelve en esta obra en marcha de otro modo: con el fin de

enlazar la totalidad del poema. Se acercan y se funden aquí espacios y figuras distantes. En "Alocución a Don Quijote", la locura del personaje cervantino no se manifiesta en los molinos y las ventas del Siglo de Oro español, sino en el caótico presente caribeño y latinoamericano del cual han entrado en crisis las grandes certezas y los proyectos utópicos. De manera semejante, en "San Juan, Lisboa, 1935" se acercan y confunden dos figuras distantes —Luis Palés Matos y Fernando Pessoa— gracias a la capacidad integradora de la poesía. Esta obra en marcha, al igual que los otros poemas escogidos, son una clara muestra de la capacidad rearticuladora de la poesía, así como de su intrínseca vitalidad.

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

Licia Fiol-Matta. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 2002.

No resulta fácil estudiar la obra y la trayectoria de una figura de proyección continental, como es el caso de Gabriela Mistral. A quien se enfrasca en esta tarea le espera un proceso arduo de investigación. Le aguarda, además, una escritura crítica que debe huir de los acercamientos reductores y dar cuenta, en cambio, de una complejidad literaria y vital. La pluralidad de contactos y coyunturas históricas a los cuales se exponen estas figuras, las tornan particularmente complejas. De manera semejante a lo que sucedió con Rubén Darío, Mistral sale de un espacio de provincia y se proyecta, en unos pocos años, como figura transnacional o continental. La poeta chilena estableció alianzas de diversa índole con los círculos del poder estatal que repercutieron en su obra. En no pocos momentos esas alianzas vincularon a Mistral con las esferas del poder y con los Estados latinoamericanos. Frente a las interpretaciones de hace unas décadas —en las cuales se destacaba el americanismo de Mistral o se hacía énfasis en la identificación de su figura con las de la madre y maestra— Licia Fiol-Matta, estudiosa puertorriqueña de la literatura latinoamericana, lee a la escritora chilena en diálogo con un debate que ha estado muy presente en las últimas décadas en el estudio de la cultura y la literatura latinoamericana: la relación entre literatura y política, entre las y los intelectuales y los Estados latinoamericanos. En las últimas décadas, más allá del trabajo fundador de Ángel Rama, otros estudiosos como Josefina Ludmer, Arcadio Díaz Quiñones y Julio Ramos, por sólo mencionar algunos ejemplos, han intervenido de manera muy rica en este debate. Fiol-Matta se encara a una tarea aún más ardua: estudiar a una figura que, además de relacionarse con las esferas del poder, ha sido objeto de varias leyendas críticas.

Por el cuidado que exhibe en sus lecturas, el esmero en la documentación y la estimulante audacia de sus interpretaciones, el libro de Fiol-Matta constituye un estudio verdaderamente valioso que marca un hito en la historia de las lecturas de Mistral. En el marco de este número de la *Revista de Estudios Hispánicos* —dedicado a la obra y las figuras de los docentes, así como de los conferenciantes que han pasado por uno de los Departamentos de mayor historia de la Universidad de Puerto Rico— es muy pertinente acercarse a esta nueva lectura. Mistral, como se sabe, fue profesora visitante en el Departamento de Estudios Hispánicos a principios de los años treinta, década en la cual se produce la consolidación de esta unidad académica que funda Federico de Onís en 1927.

El giro que obra este libro en el debate entre literatura y política remite a uno de los marcos teóricos con los cuales dialoga. De la teoría *queer* contemporánea, incorpora Fiol-Matta el cuestionamiento de los binarismos mediante

los cuales se construye el género en la sociedad. Los textos a partir de los cuales se inicia esta corriente teórica que ha resistido las definiciones rígidas —la ensayística de Judith Butler, Eve Kosofsky-Sedgwick y Leo Edelman, entre otros— elaboran modos de lectura particulares: estudian y exploran las incoherencias que se pueden dar entre el sexo (en su sentido biológico), el género y el deseo. Más que realizar un estudio acerca de la “identidad” sexual “fija” de Mistral y sus posibles repercusiones artísticas y políticas, *A Queer Mother for the Nation* lee cuidadosamente una serie de ensayos, poemas, cartas y relaciones interpersonales de Mistral y relaciona todos estos aspectos con las posiciones cambiantes que ocupó a lo largo de su vida. Al igual que sucede en otras lecturas vinculadas a los estudios *queer*, interesa aquí mucho más la inestabilidad del sujeto Mistral que su asentamiento en una identidad sexual.

A Queer Mother for the Nation desarrolla una lúcida exposición precisamente a partir de las múltiples incoherencias que rondan a la figura de Gabriela Mistral, así como a los Estados nacionales latinoamericanos (o incluso a los coloniales, como es el caso de Puerto Rico) que la incorporaron y de cuya protección, en buena medida, se sirvió. Incoherente resulta que los Estados que se encargaban de promover un régimen de género muy poco fluido tuvieran como portaestandarte —como su Maestra ejemplar— a una mujer que se construyó toda la vida dándoles la espalda a los gestos y hasta a la vestimenta de una *performance* de lo “femenino”. En ese sentido, la foto que se escogió para la portada del libro— en la cual, al decir de la autora, se observa a una Mistral que resulta *strikingly butch*, (19)— remite claramente a esa incoherencia.

Esa falta de coherencia, por cierto, no es privativa de Mistral y se ha dado en otros casos en la historia cultural de América Latina. Salvando las distancias necesarias que sin duda existen entre una figura y otra, por la misma época en que Mistral mantenía una relación compleja, vacilante e “incoherente” con las esferas del poder, Salvador Novo —el cronista, poeta y personalidad de los medios de comunicación mexicano cuya figura podía resultar escandalosamente poco masculina— exaltaba de manera un tanto “ingenua” (o conveniente), al Estado desarrollista de los años cuarenta. (Gesto, este último, que se advierte en uno de sus libros más importantes: *Nueva grandeza mexicana* de 1946).

Ya que la teoría *queer*, y la crítica que ha generado, se proponen trascender en sus lecturas los binarismos de lo “hetero” y lo “homosexual”, no es de extrañar que el libro de Fiol-Matta se organice a partir de una serie de nudos en los cuales choca o estalla otro binarismo que está íntimamente ligado al anterior: el que pretende deslindar la esfera pública de la privada. La proyección pública de Mistral está teñida de su diferencia o rareza genérico-sexual, al igual que sus relaciones “íntimas” están atravesadas de los elementos de la esfera pública. Uno de los planteamientos más sugerentes y valiosos de este libro es la afirmación de que esa rareza, lejos de limitarse a los íconos culturales como Mistral, era constitutiva de los propios Estados latinoamericanos.

De ese modo, se trasciende una lectura limitada marcada por el carácter meramente contestatario de los iconos culturales "raros".

Además de estudiar cuidadosamente las maniobras argumentativas de la ensayística de Mistral, el libro de Fiol-Matta nos presenta lecturas innovadoras de las zonas más conocidas de la obra mistraliana. Es el caso de las canciones de cuna del libro *Ternura*, a las cuales se les dedica un valioso capítulo. Según la autora, la rareza de esas canciones de cuna estriba en el hecho de que pueden leerse, en algunos casos, como textos directamente narcisistas.

Por otro lado, este libro contiene dos capítulos finales que pueden ser de particular interés para quienes, en el marco de su centenario, se interesen por la historia de la Universidad de Puerto Rico. En uno de estos capítulos se estudia la relación compleja que entabló Mistral con el Rector Jaime Benítez. La ambivalencia y el conflicto de lealtades de Mistral (amiga y defensora de Pedro Albizu Campos y a la vez protegida de Jaime Benítez), se estudia en toda su riqueza y complejidad. Por otro lado, muy revelador, para quienes quieran adentrarse en una zona poco explorada de la política puertorriqueña de mediados del siglo XX, será el capítulo en el cual se estudia la apasionada intimidad epistolar que unió a Mistral con Inés María Mendoza, Primera Dama de Puerto Rico. La lectura psicoanalítica de este epistolario es uno de los muchos momentos estimulantes de este libro.

A Queer Mother for the Nation forma parte de una relectura valiente que viene obrándose de la figura de Mistral, y que tiene como uno de sus antecedentes el Encuentro con Gabriela Mistral organizado por las integrantes del Taller Literario de la Casa de la Mujer La Morada de Santiago de Chile en 1989. (El encuentro se publicó en 1990 con el título de *Una palabra cómplice*). La valentía que marcó la relectura de Mistral en esos últimos momentos de la dictadura de Pinochet —ese repensar de manera crítica e inteligente a una figura monumental del pasado literario— anima la crítica valiosa que está tan presente en el libro de Licia Fiol-Matta.

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

Julio Ortega, *Rubén Darío*, Barcelona, Omega, Colección Vidas Literarias, 2003.

¿Cómo narrar la vida de un poeta? La pregunta tiene tantas respuestas como modelos biográficos se hayan ensayado en la literatura. Así, encontraremos figuraciones del poeta como iluminado, héroe, víctima, maldito o marginal, en las variaciones que ofrecen las vidas de Milton por Johnson, Shakespeare y Dante por Carlyle, Rimbaud por Verlaine o Carriego por Borges. En el género convergen grandes tratados o pequeñas siluetas, relatos veristas y grandes ficciones, estilizados medallones o barrocos camafeos. Marcel Schwob y Alfonso Reyes eligieron seres imaginarios despegando al género de su referente, casi vaciándolo de su efecto testimonial. El mismo Darío se planteó este dilema frente a *Los raros* y osciló entre relatos afectos a la extravagancia o marcados por el heroísmo, como modos alternativos de componer sus criaturas, amplificadas o distorsionadas por estas lentes.

Pero volvamos a la pregunta, precisándola. ¿Cómo contar la vida del poeta Darío? Julio Ortega responde al interrogante evitando los lugares comunes del género y colocando como coartada al propio Darío quien, invitado a escribir su vida, acudió a una máscara, a una simplificación, escudado en las armas del silencio y la elisión. En su *Autobiografía*, escrita a pedido de la revista porteña *Caras y Caretas*, Darío, nos dice Ortega, “procesó los hechos a la medida del medio periodístico”, pero lejos de la crónica amarilla que ya imperaba en sectores de la prensa, evitó la mención de todo detalle escabroso, como su matrimonio forzado, cuidadosamente eliminado del relato, “ese callar elegante forma parte de la elocuencia del relato sumario” (11). Ese “callar elegante”, ese pudor frente a las riveras de lo íntimo, no parece haber sido la tónica de la mayoría de las biografías escritas sobre el poeta. Porque si Darío ahorró a sus lectores los detalles menos dignos de tomar estado público, sus biógrafos más inmediatos —Francisco Contreras, Vargas Vila o Edelberto Torres— abundaron en sus debilidades, flaquezas, vicios o inocencias. Responsables de una imagen verlainiana de Darío, mitad fauno mitad profesante, valiente en el verso, sumiso en la vida, el retrato que fraguaron tiene una inusual persistencia en el imaginario en torno al nicaragüense. En los últimos años, al menos dos nuevos intentos han vuelto sobre esta huella, *Rubén Darío* de Blas Matamoro (Madrid, Espasa Calpe, 2002) y la biografía novelada de Ian Gibson, *Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un rey de la poesía* (Madrid, Aguilar, 2002).

Consciente de las mitificaciones o desbordes del género, Julio Ortega elige otro camino. Concibe su biografía de Darío como diálogo entre el poeta, sus amigos, discípulos y críticos en un nuevo género al que denomina *lectografía*. Si Darío descuidó su vida (de algún modo, más que vivir, desvivió), por el contrario, fue un escritor extremadamente atento a la recepción de su

obra y a establecer cambios de timón de acuerdo a la palabra que los demás le concedieron. En este espacio de cruce de miradas, Ortega recorre cartas, poesías, homenajes y polémicas que permiten ver el pliegue y repliegue del poeta en la dinámica de los intercambios. En este anfiteatro del tiempo, todos dicen su parlamento: los críticos coetáneos (Valera, Groussac, Rodó, Clarín, Gómez Carrillo, Unamuno), los discípulos (Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez), los lectores del siglo XX (Pedro Salinas, Raimundo Lida, Octavio Paz, Ángel Rama, Noé Jitrik, Saúl Yurkievich, Iris Zavala). Y a todos responde Darío, o su lectógrafo. Así, si una lectura persistente sobre Darío fue la propuesta por Pedro Salinas que instaló como tema central de su poesía el erotismo, Ortega desvía su atención hacia otro eje: "hoy podríamos proponer que la poética que alienta en la obra es una concepción de la poesía como sueño y ensueño". "Esto es, la idea del arte como creatividad visionaria"(43). Ortega también rebate las interpretaciones mecanicistas de la sociocrítica con respeto al sentido del lujo dariano, diciendo "el repertorio elegido es un gabinete traspuesto, donde los objetos, lejos de representar los intercambios del mercantilismo moderno (como se ha repetido poco metafóricamente) representa su orden contradictorio, esto es, el valor de la gratuidad". (43)

Imaginar las preguntas que un lector del siglo XXI podría hacerse o hacerle a Darío es otro supuesto central de este ensayo ¿Poeta del lujo o de la carencia? ¿Poeta de la locuacidad o del silencio? ¿De lo fugaz o de lo fatal? ¿Del mercantilismo o de la gratuidad? ¿Del erotismo o de la visión? ¿Cerca de Verlaine o coetáneo de Pound? El autor toma partido en esta encrucijada de posibilidades. Dice, por ejemplo, que los poemas del acopio de referencias y objetos, (esos "paisajes de cultura" según las palabras de Pedro Salinas) no responden a una pulsión arqueológica, epigonal, nostálgica o decorativa, sino que tienen un carácter corrosivo e irreverente, "esa vasta alusión literaria no es erudita sino un modo de vivir la cultura que cabe llamar moderno, libérrimo, capaz de desplazar, por placer e ironía, las fuentes y los monumentos de sus estatutos de autoridad" (35). Es decir, un Darío en los umbrales del vanguardismo, operación crítica que el propio Ortega admite al decir que lee "por sobre el hombro de César Vallejo" y confirma al sostener que "La obra abierta de las vanguardias fue antes la obra entreabierta del modernismo" (38), juicio que coincide con la evaluación que Borges hiciera de Darío al llamarlo "el liberador" de la poesía moderna hispanoamericana.

Si los poetas parecen siempre atrapados entre el legado y el porvenir, Ortega sostiene que Darío se despreocupa de la genealogía en tanto criterio de autoridad: "Darío, por esa misma calidad renovadora, excede las lecturas genealógicas. La noción de una 'ansiedad de influencia' propuesta por el profesor Harold Bloom, por ejemplo, carece de sentido en el caso de Darío: toda influencia es un motivo de diálogo encendido" (100). La tradición, las influencias y el pasado no tienen el peso de un mandato sino la evanescencia de un

telón, como la galería de poetas en las Palabras Liminares a *Prosas profanas*. Por eso, Darío permite pensar otra lógica de las relaciones poéticas en América Latina. La carencia de padre poético (exceptuando a Martí) produce orfandad (invalidez, timidez, titubeo), pero al mismo tiempo, autonomía y libertad. Darío, en las palabras de Ortega, es un sujeto de "vida precaria", un escritor "ajeno a los gravámenes de las literaturas nacionales", un "poeta en la intemperie". Despojado de bienes, territorio, ataduras o refugios, Darío llevó la palabra poética más allá de las posibilidades de su época. Dejó sus huellas no tan sólo en la lengua, sino también en el modo como percibimos la función del poeta en Hispanoamérica. La abdicación de la vida no estuvo ajena a este logro: para construir al poeta, quizás fue necesario acallar al hombre. Ortega rehace este propósito en su lectografía, que hace de la biografía casi una impertinencia, y de la literatura la única carnadura del poeta.

Beatriz Colombi
Universidad de Buenos Aires
Argentina