





REVISTA DE  
ESTUDIOS  
HISPÁNICOS



**REVISTA DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS**  
**“FEDERICO DE ONÍS”**  
**Fundada en 1928**

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS**  
**Fernando Feliú Matilla**

**DIRECTOR DEL SEMINARIO**  
**Miguel Ángel Náter**

**DIRECTOR DE LA REVISTA**  
**Miguel Ángel Náter**

**JUNTA HONORARIA**

Luis de Arrigoitia  
Humberto López Morales  
José Luis Vega  
Luis Rafael Sánchez  
Mercedes López-Baralt  
Magali García Ramis

Mario Vargas Llosa  
Sergio Ramírez  
José Alcántara Almánzar  
Clara Janés  
Luce López-Baralt

**JUNTA EDITORA**

Ramón Luis Acevedo Marrero  
María Inés Castro Ferrer  
Nívea de Lourdes Torres Hernández

Fernando Feliú Matilla  
María Teresa Narváez Córdova

**CORRESPONSALES DE LA JUNTA EN EL EXTRANJERO**

María Caballero Wangüemert  
Universidad de Sevilla

Noé Jitrik  
Universidad de Buenos Aires

Jacques Joset  
Universidad de Lieja

Julio Ortega  
Universidad de Brown

Wilfried Wvondo  
Universidad de Yaoundé I (Camerún)

Caridad Atencio  
Centro de Estudios Martianos (Cuba)

Lucía Stecher  
Universidad de Chile

Eva Núñez Méndez  
State Portland University

## JUNTA EVALUADORA EXTERNA

**Rafael Olea Franco**  
Colegio de México

**Néstor Rodríguez**  
Universidad de Toronto

**Guissela Gonzales Fernández**  
Universidad Nacional Mayor  
de San Marcos

**Rita de Maeseneer**  
Antwerper University

**Juan Carlos Abril**  
Universidad de Granada

**Helena Usandizaga**  
Universitat Autònoma de Barcelona

**Hortensia Morell**  
Temple University

**Liliana Weinberg**  
Universidad Autónoma de México

**Elsa Noya**  
Universidad de Buenos Aires

**Oscar Javier González Molina**  
Universidad Pontificia Bolivariana

**Jim Alexander Anchante Arias**  
Universidad de San Ignacio de Loyola

**Elías Rengifo de la Cruz**  
Universidad Nacional Mayor  
de San Marcos

**Nicasio Urbina**  
University of Cincinnati

**Santiago López-Ríos**  
Universidad Complutense de Madrid

**Ruth Fine**  
Universidad Hebrea de Jerusalén

**Eric Dickey**  
Northwest Missouri State University

**Marcel Velázquez Castro**  
Universidad Nacional Mayor  
de San Marcos

**Maia Sherwood Droz**  
Universidad del Turabo

**Rocío Arana**  
Universidad Internacional de la Rioja

**Yolanda Martínez-San Miguel**  
Rutgers, the State University  
of New Jersey

**EVALUADORES INTERNOS**  
**Departamento de Estudios Hispánicos**

Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.	María Luisa Lugo Acevedo, Ph. D.
Rafael Bernabe Riefkohl, Ph. D.	Carmen Ivette Pérez Marín, Ph. D.
Sofía Irene Cardona Colom, Ph. D.	Pamela Phillips, Ph. D.
Margarita del Rosario Angleró, Ph. D.	Zaira O. Rivera Casellas, Ph. D.
Carmen N. Hernández Torres, Ph. D.	Mayra Santos Febres, Ph. D.
Rosa Guzzardo Tamargo, Ph. D.	Sunny Cabrera Salgado, Ph. D.

**FACULTAD DE HUMANIDADES  
RECINTO DE RÍO PIEDRAS  
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO**

PRESIDENTE: Dr. Jorge Haddock Acevedo  
RECTOR: Dr. Luis Á. Ferrao Delgado  
DECANA INTERINA: Dra. Agnes Bosch Irizarry

Envío de artículos y canje: Seminario de Estudios Hispánicos  
13 Ave. Universidad #1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

Correo electrónico: [reh.pr@upr.edu](mailto:reh.pr@upr.edu)

**SUSCRIPCIÓN ANUAL:**

Instituciones .....	\$50.00
Público .....	\$30.00
Estudiantes .....	\$20.00

Copyright, 2014

Seminario de Estudios Hispánicos  
Federico de Onís

ISSN 0378-7974  
e-ISSN 2638-471X

La *Revista de Estudios Hispánicos* puede consultarse en las siguientes bases de datos: Latin American Index (LATINDEX); Chicago Index; Hispanic American Periodical (HAPI); Handbook of American Studies (HLAS); Dialnet y Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE).

Las opiniones y hechos contenidos en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. El Seminario de Estudios Hispánicos "Federico de Onís" no se responsabiliza, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. El material publicado en este número no puede ser reproducido, total ni parcialmente, sin el permiso escrito de la Junta Editora. Si hace referencia al mismo, es preciso citar la procedencia.

**REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS**  
PUBLICACIÓN BIANUAL DE INVESTIGACIONES LITERARIAS,  
LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES DEL MUNDO HISPÁNICO

NUEVA ÉPOCA      AÑO 7      NÚMERO 1      2020

---

SUMARIO

---

**ARTÍCULOS**

**Sara ORTEGA.** En el cruce de las sensibilidades medieval y prerrenacentista: poética y tipología del *Dezil* enumerador del siglo XV

At the crossroads of Medieval and Pre-Renaissance Sensibilities: Poetic and Typology of the Enumerative *Dezir* of the 15th Century ..... 13

**María Elena FONSALIDO.** *Barataria*, de Juan López Bauzá: violencia y carnavalización en matriz cervantina

*Barataria*, by Juan López Bauzá: Violence and Political Carnivalization in Cervantine Matrix ..... 51

**Idalia MORELL MARRERO.** La praxis vanguardista de Alfonsina Storni

Avant-garde Praxis of Alfonsina Storni ..... 77

**Kevin José MATOS RIVERA.** «Faz tu talente»: Apostillas a una frase deshonesta

“Faztutalente”: Notes to an Indecent Phrase ..... 103

**Miguel Ángel NÁTER.** El poema como viaje y el mito grecolatino en *Las huríes blancas*, de José de Jesús Domínguez

The Poem as Journey and the Greek-Latin Myth in *Las huríes blancas*, by José de Jesús Domínguez ..... 115

## NOTAS

**Emilio Ricardo BÁEZ RIVERA.** Voz inaudita de la primera neoadvertida: para leer *Detrás del Verbo*, de Lucrecia Romera ..... 171

**PUBLICACIONES RECIBIDAS** ..... 203

**COLABORADORES** ..... 209

**RED DE REVISTAS** ..... 215

**MANUAL DE PROCEDIMIENTOS** ..... 219

**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS** ..... 223

# ARTÍCULOS



# EN EL CRUCE DE LAS SENSIBILIDADES MEDIEVAL Y PRERRENACENTISTA: POÉTICA Y TIPOLOGÍA DEL *DEZIR* ENUMERADOR DEL SIGLO XV

At the crossroads of Medieval and Pre-Renaissance Sensibilities:  
Poetic and Typology of the Enumerative *Dezir* of the 15<sup>th</sup> Century

Sara Ortega-Sierra, Ph. D.  
Lee University, TN  
Correo electrónico: [sortega@leeuniversity.edu](mailto:sortega@leeuniversity.edu)

## Resumen

Este ensayo parte de la premisa de los medievalistas Cerquiglini y Zumthor, quienes estipulan que el *dit* francés, considerado un ancestro directo del *dezir* castellano, es un texto *discontinuo* ('escrito para ser leído'), y en el que se manifiesta una estética de la discontinuidad (enumeración y división de la materia). La poética de la discontinuidad, en ambos géneros, ha sido vinculada –e injustamente reducida– a un método de enseñanza y de memorización propio de los textos de raigambre didáctico-moral. Ahora bien, esta hipótesis pasa por alto que, en el siglo XV, los poetas desean fijar sus textos por escrito, reivindican la originalidad de su arte, y desean darse a conocer y autorizarse a sí mismos como autores. La discontinuidad también es afín, por ende, con una reflexión sobre el arte de la escritura en sí –o sea, el proceso de la creación de un texto y la *forma*. A esta primera línea de investigación sumaremos una propuesta de tipología para los *dezires* enumeradores pluriseriales, un subgrupo de textos que florecen en el cruce de las sensibilidades medieval y protohumanista, e intentaremos reseñar sus criterios poéticos.

*Palabras clave:* Enumeración, poesía enumeradora, el *dezir*, poesía cancioneril, formas literarias didáctico-morales

## Abstract

Our premise of study follows eminent medievalists Cerquiglini and Zumthor's theory regarding the French *dit* poem –possibly an immediate ancestor of the Castilian *dezir*– as a discontinued text ('written to be read') that manifests an aesthetic of discontinuity ('enumeration and division of the content'). The poetic of discontinuity, in both poetry genres, supposedly derives from teaching and memorization methods that are typically present in didactic and moralization texts. Nevertheless, this reductive hypothesis ignores that, in the 15<sup>th</sup> Century, the poets not only aim to record their texts in writing, but they also vindicate the originality of their art, and proclaim their desire of public recognition and to authorize themselves as authors. Therefore, the art of discontinuity is very much akin to a reflection about the art of writing itself –the process of creation of a text and its form. We will follow this first line of research before turning to a typology of the enumerative *dezires*, a textual subgroup that flourishes at the crossroads of the Medieval and Pre-Renaissance sensibilities, and we will try to establish its poetic criteria.

*Keywords:* Enumeration, enumerative poetry, the *dezir*, Cancionero Poetry, didactic and moralizing literary forms

*Recibido:* 13 de mayo de 2020. *Aprobado:* 24 de julio de 2020.

El corpus del *dezir* castellano tardomedieval nos encara con un cajón de sastre sin ton ni son, en el que caben poemas religiosos, satíricos, líricos, panegíricos, moralizantes, doctrinales, políticos y lúdicos. De no haber ni límites temáticos ni una métrica fija (Chas & Álvarez, 2014) que permitan definir al *dezir* de forma absoluta, se impone, para esta poesía, una definición de tipo *poiética* (basada en criterios formales y depurada, en lo posible, de criterios temáticos). En nuestra tesis doctoral *El dezir en la época de Juan II de Castilla (1405-1454): Definición y tipología de un género poético cancioneril* (2006), propusimos una definición del *dezir* basada en criterios poéticos, a la que llegamos al reseñar fenómenos textuales estadísticamente recurrentes, y que luego corroboramos por medio de un análisis metatextual, paratextual e hipertextual<sup>1</sup>. En su formato ideal,

<sup>1</sup> Los metatextos (segmentos comentativos sobre el texto *in texto*), paratextos (rúbricas

el *dezir* estriba, pues, en un poema: a) «discontinuo», es decir, escrito para ser leído; b) enunciado en «yo»; c) didáctico (transmite conocimientos y/o moraliza); d) que juega con la discontinuidad, o sea, que narra y divide («cuenta y echa cuentas»); e) breve en comparación con el *dit*, su posible ancestro francés rastreado por Le Gentil (1949). En efecto, dichos géneros comparten, amén de los mismos criterios poéticos definitorios, un membrete genérico con una evolución lingüística casi idéntica (*dictié / ditié/ dit* y *dictado / deytado / dezir*) y, posiblemente, vinculable con un origen retórico y latino para ambos (volveremos sobre este punto más adelante).

Como venimos diciendo, en nuestro estudio comparativo del *dezir* ibérico y el *dit* galo observamos que ambos géneros poéticos comparten lo que Jacqueline Cerquiglini (1988) llama un «juego con la discontinuidad», por cuanto esta poesía estriba en el «arte de la división y de la digresión ordenada» (88). Este criterio poético de la enumeración y la discontinuidad (división en partes) podría explicarse a la luz de los factores siguientes: a) en su formato ideal, el *dezir* enseña (transmite conocimientos y/o moraliza); b) las obras medievales de carácter didáctico-moral tienden a dividir la materia en partes y a enumerar; c) el *dezir* mantiene una clara relación intertextual con obras preceptivas de carácter enumerador como, por ejemplo, las *confesiones rimadas*. La discontinuidad serial, en dicho subgénero del *dezir* moral, se explica por el desglose y la glosa de las rúbricas de los *Penitenciales* (Serverat, 1997 y Ortega Sierra, 1998). Supuesto esto, la poética de la división y la enumeración, tanto en los *dits* del siglo XIII como los *dezires* escritos entre 1380-1454, bien podría explicarse a la luz de factores contextuales y culturales que expondremos a continuación.

En primer lugar, es de acervo común que la cultura medieval conceptuaba la enumeración, la catalogación y la sistematización como unos instrumentos idóneos para vulgarizar el saber y permitir la memorización de los conocimientos antiguos y nuevos. De ahí que se divulgaran, bajo forma de listas e inventarios, obras didácticas como los bestiaris, los lapidarios, los libros de medicina, los opúsculos de remedios, los tratados de vicios y

---

de manuscritos, comentarios y epígrafes) e hipertextos (artes poéticas que describen la obra literaria y su proceso de creación) constituyen unos «espejos textuales» que reflejan y metaforizan la labor creativa por medio de la escritura. Dichos «espejos textuales» permiten percibir cuáles eran las «opciones de escritura» que tenían a mano los poetas, e, invirtiendo esta lógica, definir cuál era el «horizonte de expectativas» del público tardomedieval ante los *dezires*.

virtudes, los *Penitenciales*, las colecciones de *exempla*, los proverbios, los preceptos de higiene, las enciclopedias, los glosarios (*nominalia*), etc. Así pues, dado que el «yo» que se expresa tanto en el *dit* como en el *dezir* es el de un poeta cuya vocación es enseñar, o sea, transmitir conocimientos y/o edificar<sup>2</sup>, Madeleine Jeay (2006) afirma que la finalidad aleccionadora también es afín con la dimensión enciclopédica de todo texto en la Edad Media. De ahí que el movimiento cultural enciclopédico y lexicográfico de los siglos XII y XIII corra parejo y sea vinculable con el florecimiento de los *dits*, unos textos regidos por una vocación didáctica (37).

Por un lado, este movimiento cultural enciclopédico y lexicográfico no es ajeno a la península ibérica, dada la difusión de un número considerable de enciclopedias medievales –llamadas suma o espejo– cuya «división y organización de la temática corresponde a la visión teológica de la Edad Media y deriva claramente de las enciclopedias medievales con su jerarquización de los conocimientos, siempre empezando por Dios» (Eggert 74). Antes, pues, del avance de los idiomas romances hacia lenguas con carácter oficial, la enciclopedia, que resume conocimientos complejos y sirve como manual de referencia, vino a suplir una carencia ante la falta de información sobre el mundo y sus explicaciones. El bajo clero, en particular, se benefició de estas enciclopedias por cuanto, aun sabiendo escribir, los clérigos no tenían la erudición necesaria para comprender tratados enteros. Presentes ya en España desde el siglo VII con las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, el siglo XIII vino a ser el gran siglo de las enciclopedias, y tanto estas obras como sus traducciones tuvieron un éxito notable y eran conocidas en la península –por ejemplo, había ejemplares del *Liber de proprietatibus rerum* (1245) en bibliotecas españolas (Eggert 75). Y, por otro lado, estudios lexicográficos relativamente recientes (Nieto, 2000, Alvar Ezquerro, 2009 y Bajo Pérez, 2013) reseñan la aparición de glosarios en la península ya desde 960 (como el *Glosario de Turza*), las glosas emilianenses y silenses (siglos X y XI), el *Glosario mozárabe*

---

<sup>2</sup> Preferimos hablar del carácter aleccionador del *dezir* en vez de «didáctico». En efecto, como bien lo ha demostrado Jauss (1970, 81), el didactismo, o el arte de «enseñar a enseñar», es un concepto en buena parte anacrónico en la Edad Media por su falta de teorización. Asimismo, el mal llamado «didactismo» confunde dos intenciones y conceptos muy diferentes: a) la simple transmisión de conocimientos; y b) la persuasión del lector a reformar un comportamiento erróneo. Preferimos, por ende, el uso de la trilogía retórica de *docere* (transmitir conocimientos), *prodesse* (instruir / convencer) y *movere* (persuadir y transformar) para aplicarlas al *dezir* castellano aleccionador. (Ortega Sierra, 2019)

(1100), y un interesante aumento de manuscritos entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV en Aragón (*Glosarios de Palacio, Toledo y El Escorial*). Estos glosarios son antecesores de más de un siglo al *Universal vocabulario* de Alfonso Fernández de Palencia (1490) y de *La gramática* (1492) y el *Diccionario latín-español* de Nebrija (1495).

En segundo lugar, en su obra magistral *Architecture gothique et pensée scholastique*, Erwin Panofsky intuye que el principio escolástico de la *manifestatio* («clarificación») encauzaba todo proceso creativo del hombre medieval involucrado en la vida intelectual o artística, y lo orientaba hacia la ordenación sistemática de la materia por medio de la división y la subdivisión de un conjunto en partes. En efecto, la mentalidad escolástica apuntaba a clarificar la fe por medio de la razón y la razón por medio de la imaginación. A su vez, la intención de «iluminar la imaginación» requería estimular los sentidos del lector por medio de, entre otras técnicas, la articulación acústica del discurso a partir de frases repetitivas, el uso de la rima, los paralelismos y la articulación «visual» de la página escrita —con su división en rúbricas, números y párrafos. Por consiguiente, tanto los tratados de medicina, los manuales de mitología clásica, los pliegos de propaganda política, como las apologías de soberanos o una biografía de Ovidio, presentan «le même souci obsessionnel de division et de subdivision systématiques, de démonstration méthodique, de terminologie, de *parallelismus membrorum* et de rime» (67).

Si el *dezir* es, pues, un texto con una vocación didáctica (que transmite conocimientos y/o moraliza), la enumeración textual y el adelgazamiento en partes de la materia compleja podía constituir un instrumento útil para revelar y aclararle al público el sentido figurado de los *dezires* portadores de alegorías y metáforas hiladas, a la vez que suple una articulación de tipo pedagógica y/o mnemotécnica a los poemas que intentan explicar las diferentes especies relativas a una materia determinada. Como veremos en su momento, la división en partes de los *dezires* de raigambre didáctico-moral, permite establecer una posible relación intertextual entre estos y los *tractados* medievales, e, incluso, los *Ars praedicandi* y sus divisiones<sup>3</sup>.

Ahora bien, aunque es cierto que el prestigio de la escolástica como corriente teológica y filosófica había declinado considerablemente durante el siglo XIV, los métodos de enseñanza escolásticos sí seguían en vigor en

<sup>3</sup> Para un estudio de la intertextualidad entre el *dit* francés y los *Ars praedicandi*, obras con divisiones parecidas, véase Monique Léonard (1996: 151).

todos los niveles de estudio académico (Villa Prieto 98). Por este motivo, no se puede descartar un posible vínculo entre el uso del principio escolástico de la *clarificación* (con su ordenamiento de la materia mediante la enumeración y la división textual en partes) y la formación académica de tipo básica, avanzada, e incluso altamente especializada de algunos de nuestros poetas<sup>4</sup>. Los *dezidores* cuatrocentistas, en efecto, pertenecían a la casta socio-literaria de los *letrados*, un grupo educado y pudiente formado por hombres (y algunas mujeres) de la nobleza, miembros del clero y funcionarios del reino castellano —como los *secretarios de cámara* Juan Alfonso de Baena y Juan de Mena

A este círculo elitista de poetas instruidos pertenecía, por ejemplo, Fray Pedro de Colunga, de la orden de los dominicos, quienes recibían, como mínimo, una educación en las artes básicas (leer y escribir), el trívium (gramática, retórica y dialéctica), los principales preceptos teológicos, y más tardíamente se añadirán a estas materias el cuadrívium (Villa Prieto 70). También contamos con frailes franciscanos con una educación teológica universitaria avanzada a nivel de maestría y doctorado, como Diego de Valencia o Lope del Monte. En lo que atañe a los *dezidores* seculares, cabe mencionar a individuos con una formación universitaria altamente especializada, como Diego Martínez de Medina, quien se doctoró en ambos Derechos civil y canónico (Montes Romero 47), el anónimo Bachiller y Maestro en Artes de Salamanca, e, incluso Juan de Mena (quien se licenció como Maestro en Artes por la universidad de Salamanca en 1425). Y, por último, contamos con nobles autodidactas y estudiosos por su cuenta de la retórica clásica como Fernán Pérez de Guzmán y el Marqués de Santillana, quien conservaba, en su biblioteca personal, un códice con tres obras de Cicerón: el *De oratore*, el *Orator* y el *Brutus* (López Grigera 39); y hasta de escribanos como Juan Alfonso de Baena, quien afirma su competencia literaria y erudición al citar un impresionante caudal de lecturas personales en su *Dezir al rey Juan II*.

Por último, en su estudio magistral «Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas», Gómez Bravo (1999)

---

<sup>4</sup> Conste que Juan Alfonso de Baena suele citar el título académico de los poetas cuyos textos recoge en su *Cancionero*, lo que no solo denota el respeto intelectual sino también el elitismo que aislaba a los poetas *letrados* de los juglares como Villasandino, cuyo buen arte de hacer poesía le había sido concedido por *gracia* divina en vez de estudios (Julian Weiss, 1990: 26-35).

propone una distinción entre el *dezir* y otros géneros cancioneriles como la *cantiga* y la *canción* por la estrecha relación de los primeros con la retórica medieval. Efectivamente, en los textos medievales, el término *dezir* no solo consiste en un verbo del habla («decir» o «afirmar»), sino que se equipara a unos términos más arcaicos y de clara denotación retórica y poética como *dictado*, *deytado* y *dictar* con equivalentes latinos y en otras lenguas vernáculas (*dittato*, *dictat*, *ditié* y *dit*). Dichos términos «revelan una relación con el *dictamen* medieval y su arte de escribir placenteramente, “con palabras *plazenteras*”, “apuestamente”, “ordenadamente”, siguiendo los preceptos de la retórica» (141-142). Abriendo aquí un inciso, aunque el *dictamen* medieval suele ser reducido al arte epistolar, la teoría del *dictamen* estaba ligada a la poesía por la tendencia medieval a identificar la teoría dictaminal con la retórica y la gramática (*ars poetriae*), y estos tratados incluían tres tipos de dictámenes: prosaico, rítmico y métrico –y es a este sentido de «composición poética» al que nos estamos refiriendo aquí<sup>5</sup>. Dado esto por sentado, los conceptos retóricos de *dispositio* y *elocutio*, de fuerte raigambre ciceroniana y en los cuales se fundamentan las teorías medievales del discurso como el *ars dictaminis* (Murphy 95), podrían explicar, quizá, la importancia que adquieren la *enumeratio* (enumeración) y la *numeratio* (división en partes) como un criterio poético de los textos que *dictan* o *dizen* poesía, como es el caso de los *dictados* o *deytados* del siglo XIV y a los que sucederán los *dezires* del siglo XV. Amén de los aspectos musicales, temáticos y métricos, una distinción clave entre el *dezir* y otros géneros cancioneriles como la *cantiga* o la *canción* estribaría, por ende, en una relación más estrecha entre los *dezires* y los tratados de retórica latinos al uso en la época (con una mayor incidencia de los *colores rhetorici* y

---

<sup>5</sup> La estudiosa cita ejemplos como el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia: «Dico... & *dictamen* composición con palabras plazenteras... e del verbo dico viene dicto.tas. Dictare es apuestamente componer o escriuir»; el *Vocabulario eclesiástico* de Santaella: «Dicto.ctas / frequentatiuo de dico.cis. Por dezir a menudo o dezir ordenadamente o componer escritura»; el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini: «E quanto se puede *dezir* puede ser materia de dictador» y el binomio *dire / dittare* como partes complementarias del discurso aparece en la *Rettorica* del mismo autor «Et è rettorica una scienza di bene dire, ciò è rettorica quella scienza per la quale noi sapemo ornatamente dire e dittare» o “chi bene sa dire puote bene sapere dittare» (142). En cuanto a la relación entre retórica y gramática en la Edad Media, remitimos a la extensa bibliografía recopilada por Gómez Bravo (1999, nota 13, 144).

del *ornatus difficilis*), mientras que la *canción* estaría vinculada con el *ars poetriae* vernáculo y el *ornatus facilis* (Gómez Bravo 146). Resulta imperante, pues, no solo prestar atención al estudio de las artes poéticas medievales sino también a la teoría dictaminal y retórica y su evolución hasta el Renacimiento (Faulhaber 140-142). Y, es más, la evolución terminológica *dictado (dictamen)-dezir-coplas* a lo largo de los siglos XIV-XV confirmaría, como ya lo ha defendido Julian Weiss en *The Poet's Art*, que los poetas cuatrocentistas tenían conocimiento de la retórica y la poética.

En términos de sincronía, la poética de la discontinuidad y la enumeración medieval es de gusto popular y de público bastante amplio, como bien lo demuestra su presencia en un extenso abanico de textos que abarca desde los *mystères* hasta la *Danza de la muerte* castellana de principios del siglo XVI. Desde el punto de vista de la diacronía, dicha poética privilegia la serie abierta, la acumulación, el desbrozo analítico y la yuxtaposición de taxonomías y de sustantivos en orden paratáctico. Cabe añadir que la tendencia a la extensión, la diseminación y la parataxis distingue la poética medieval de lo que María Rosa Lida (1950) llama la «voluntad de forma» del humanismo, el cual privilegia la intensidad, la selección, la concentración dramática y la sintaxis –unos postulados que Lida acuña con la acertada trilogía «forma, selección y medida» (534).

En una primera fase, este ensayo se enfocará en la poética de la división y la enumeración en los *dezires*. Por medio de un sondeo de los *metatextos* (comentarios de los poetas en sus poemas) y los *paratextos* (rúbricas de los compiladores de los cancioneros), intentaremos deducir cuáles eran las intenciones manifiestas de nuestros poetas al recurrir a estas técnicas de la escritura, y si sus intenciones sobrepasarían la mera intención de enseñar. Más adelante, nos ocuparemos de los efectos que la fragmentación y el desglose de listas crean en los textos. En efecto, tanto el despliegue excesivo de las listas como la acumulación alteran la linealidad del enunciado; y, asimismo, la implantación de una lista de carácter heterogéneo en la matriz textual crea un efecto de ruptura –o un «quiste textual», retomando la analogía de Philippe Harmon (1981) para la descripción, «al tratarse de un elemento extraño e inasimilable en la obra literaria» (12).

Por otro lado, el *dezir* castellano del siglo XV, a diferencia del *dit* francés de los siglos XII-XIV, florece en el cruce de dos sensibilidades, entre el criterio formal de la amplificación de la poética medieval y el criterio de

la selectividad de corte protohumanista. Es menester, por ende, plantearnos cuál tipo de enumeración (amplificadora o selectiva) prevalece en los *dezires* enumeradores y si es posible llegar a una tipología de estos textos a partir de este criterio poético.

### 1. El *dezir* enumerador y su poética

Un sondeo del corpus de los *dezires* revela que existe un subgrupo de textos que llamaremos *dezires* enumeradores *stricto sensu*, por cuanto estos poemas son portadores de una o varias enumeraciones explícitas. Estos textos abarcan desde subgéneros del *dezir* como el *dezir* aleccionador (textos moralizadores y didácticos) hasta poemas jocosos y paródicos como los *Testamentos*. Por una parte, en el nivel paratextual, la *enumeratio*, como modo de organización textual, queda plasmada en los títulos y en las rúbricas de algunos poemas. El *Cancionero de Baena* (=CB)<sup>6</sup> permite reseñar unos cuantos, como el *Dezir a las siete Virtudes* de Francisco Imperial (CB no. 250), el *Dezir de los colores* de Pero González de Uceda (CB no. 343), el *Dezir a los siete hijos de Fernando de Aragón* de Diego de Valencia (CB no. 514); y, asimismo, las *Coplas contra los siete pecados mortales* de Juan de Mena recogidas en el *Cancionero de Gómez Manrique*. Por otra parte, la enumeración queda evidenciada *in texto* por medio de esquemas de escritura recurrentes, a saber, el montaje numérico (1, 2, 3, 4) y/o alfabético (a, b, c, d) explícitos. Por su carácter peculiar, citaremos aquí el *Dezir a doña Catalina* de Villasandino (CB no. 149), cuya estructura interna es, simultáneamente, alfabética (un acróstico que deletrea el nombre «Catalina») y numérica (está dividido en ocho partes, con una glosa para cada letra):

*Ocho letras* muy preçiadadas  
me convén siempre loar,  
pues quisieron ser *juntadas*  
para poder declarar  
su nombre de la que amar  
devo en toda manera  
C. llaman la *primera*  
en que quiero començar. (§ 1)

---

<sup>6</sup> A partir de este momento, nos referiremos al *Cancionero de Baena* con las siglas CB.

En este poema, las siglas CATALINA permiten la declinación de una taxonomía imaginaria de ocho virtudes de esta dama, y que remite, implícitamente, a la taxonomía de las siete virtudes: Castidad, Alteza, Trinidad (cristiandad), Lealtad, Isolda (epítome de la belleza femenina) y Nobleza –téngase en cuenta que la letra A solo se menciona una vez. Por supuesto, las figuras estilísticas como, en este caso, el acróstico, el anagrama o la etimología, que desensamblan o dividen las palabras para volverlas a formar, bien podrían ser consideradas como imágenes autorreferenciales del arte de la división ordenada del *dezir*.

Las estructuras enumeradoras pueden sea abarcar la obra en su totalidad sea consistir en una micro-enumeración engastada en el cuerpo de las piezas. Pensamos, por ejemplo, en la lista de agüeros en el *Laberinto de Fortuna* que presagia el desenlace trágico de la expedición del Conde de Niebla a Gibraltar (§ 163-173). Del mismo modo, tenemos los signos del juicio final en los *dezires proféticos*, y, en los *dezires-endecha*, nos topamos con los catálogos de nobles, clérigos, ministeriales y empleados áulicos. Así en el *Dezir al finamiento del rey don Enrique*, de Juan Alfonso de Baena (CB no. 37):

Fagan grant llanto los sus contadores,  
con ellos consistan los sus thesoreros,  
porteros e guardas e sus despenseros,  
con éstos reclamen sus recabdadores,  
maestres de sala, aposentadores,  
e otrosí lloren los sus camareros,  
también esso mesmo los sus reposteros  
d’estrados e plata, e sus tañedores (§ 6).

Al ser el *dezir* un género textual camaleónico y proteiforme por excelencia, no podemos pasar por alto tampoco el caso de los *testamentos*, unos poemas que parodian textos notariales y en los que la voz poética reitera la fórmula jurídica «mando» para declinar una lista ecléctica de legados. Por su carácter peculiar, citaremos el *Testamento* del Arcediano de Toro, un poema satírico de tono jocoso en el cual el poeta dona a diferentes personas desde miembros de su cuerpo, objetos personales, tierras y reinos, hasta su buen arte de hacer poesía:

Mando meus ollos con toda su vista  
 a un judío çego de Valladolid;  
 e mando a Gil Peires, el de Ataíde,  
 las miñas pernas sin otra conquista  
 e mando a miña muita loçanía;  
 a Alfonso Gunçales, mayordomo da Reína  
 por que se calçe mejor e se vista. (§ 8)

En su formato ideal, el *dezir* estriba, pues, en un texto que cuenta y hace cuentas, nombra y enumera, divide y narra. Ahora bien, si el *dezir* está regido por leyes numéricas, este factor implica, según Cerquiglini (1988):

La loi numérique, le nombre est un ordre, un rythme. Mais cet ordre, au Moyen Age, a deux modes de réalisation: l'enchaînement, le lien, la *conjointure*, ou la disjonction, la césure. Syntaxe ou syncope. Le roman comme genre est du côté de la *conjointure* et d'une narration au passé, le dit du côté de la *disjonction* et d'une énonciation au présent. (87)

Si bien el postulado de Cerquiglini citado es aplicable al *dit* francés, es menester matizar este criterio para la poesía medieval hispánica cuatrocentista, por cuanto, en esta última, sí se manifiesta un intento de encadenamiento entre las series paralelas (ahondaremos en este tema más adelante). Ahora bien, ¿es posible, acaso, vincular la poética de la discontinuidad en los *dezires* con otros criterios poéticos propios de estas obras? Los *metatextos* y los *paratextos* de nuestros poemas parecen apuntar hacia dos direcciones: 1) la enseñanza; y 2) la reflexión sobre la práctica de la escritura —por cuanto el *dezir*, un texto fijado por escrito, glosa textos anteriores y se glosa a sí mismo para revelar los secretos de su composición y las leyes poéticas que lo rigen. Desarrollemos ambos puntos a continuación.

### **Dividir para aleccionar**

Fieles al principio escolástico de la clarificación, los *dezidores* dividen en partes la materia y enumeran con el fin de aleccionar mejor a sus lectores. Fernán Pérez de Guzmán confirma este hecho en la sección de su *confesión rimada* en la que glosa la rúbrica catequética de los diez man-

damientos. En efecto, el poeta apostrofa al lector en estos términos (los énfasis son nuestros):

Tú, questo lehes lo *dividirás*  
 en ciertas espeçies y diversos modos;  
 yo *diré* algunos, si tú quieres todos,  
 a los grandes sabios lo preguntarás. (§ 30efgh)

En el fragmento que venimos citando, las voces «dividirás» y «diré» son puestas en un nivel de equivalencia semántica. Esta equiparación se concreta tanto en el nivel sonoro, con la terminación aguda del futuro de indicativo (-rás / -ré), como en el nivel morfológico (con la primera sílaba idéntica: di-). Así pues, como en un juego de espejos, *decir* y *dividir* se hacen recíprocos en los textos de carácter aleccionador. El poeta *dize*, o sea, escribe un texto que define, explica o glosa una *espeçie* (género / categoría conceptual), y que está ordenado de forma sistemática con un listado de *modos* (cualidades / caracteres comunes de dicha *espeçie*). Este tipo de enumeración es lo que llamaremos esquemas enumeradores sintéticos-analíticos (explicaremos este concepto en el segundo apartado de este ensayo).

En los *dezires* doctrinales y morales, la práctica de la división textual también está metaforizada *in texto*. Al respecto, nos ha llamado la atención, en la *confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán, la metáfora hilada que constituye un espléndido segmento metatextual sobre la escritura de un *dezir*. En efecto, la copla sobre la lujuria reza como sigue:

Mas si se distingue en partes lo entero,  
 hay muchas astillas en este madero,  
 y muchas espeçias de feos olores;  
 diversas mancillas de tantas colores,  
 que tantas non tiene la onça en el cuero (§ 34).

En la copla transcrita *supra*, la lujuria se metaforiza, sucesivamente, en un madero que hiere, unos fármacos (*espeçias*) que envenenan, y un leopardo (*onça*) que devora. A su vez, los alineados de la rúbrica de la lujuria –o sea, las malas prácticas relacionadas con dicho vicio– están representadas por las astillas del madero, los olores repugnantes de las

*espeçias* y los lunares del leopardo. Con una serie de metáforas encadenadas, el poeta ilustra un mismo concepto bajo tres formas: por su finalidad didáctico-moral, el *dezir* «distingue en partes lo entero». Estos poemas se fundamentan, pues, sobre la técnica de la *amplificatio rerum*, es decir, la división de un conjunto en partes o la creación de un conjunto por medio del ensamblaje de sus componentes. Y, por último, los *colores* de los lunares del carnívoro predador consisten también en una metáfora autorreferencial de los *colores rethorici*, a los que pertenecían los tropos como la *numeratio* («división en partes») y la *enumeratio* («enumeración»).

La fragmentación textual en los textos aleccionadores también se describe por medio de figuras literarias como la *mise en abyme*. Así en el *dezir* no. 530 del *CB*, una elegía moralizadora inspirada por la muerte de Ruy Díaz de Mendoza (1408), y en la que Fernán Sánchez Calavera inserta un catálogo de muertos –un fenómeno literario habitual, por supuesto, en los textos que desarrollan el tópico literario del *Ubi sunt*. No obstante, este fragmento constituye un metatexto muy valioso para el estudio del *dezir* como género poético enumerador:

Todos aquéstos que aquí *son nombrados*,  
 los unos son fechos çeniza e nada,  
 los otros son huesos, la carne quitada,  
 e son derramados por los fossados;  
 los otros están ya descoyuntados,  
 cabeças sin cuerpos, sin pies, e sin manos,  
 los otros comiençan comer los gusanos,  
 los otros acaban de ser enterrados. (§ 6)

La copla citada no solo se limita a describir el proceso de creación del *dezir* por medio del inventario de los difuntos («todos aquéstos que aquí son *nombrados*»), sino que esta también es portadora de referencias gráficas a la fragmentación, el descoyuntamiento o la desmembración del cuerpo. Por supuesto, en el contexto del *dezir* moral, tales descripciones gráficas tienen una meta evidente, a saber, exhortar, impactar o espeluznar al lector con el fin de salvar su alma. No obstante, ¿podría tratarse aquí de una referencia metapoética a la discontinuidad, o, incluso, una *mise en abyme* de la fragmentación del *cuerpo* (macroestructura) de este *dezir*? Sin duda, no deja de sobrecogernos el detallismo sobre el desmembramiento

corporal en una copla que, precisamente, describe la estructura discontinua (el desglose de catálogos) del texto que la contiene.

En resumen, en los textos en los que despuntan las funciones lingüísticas representativa (enseñar) y conativa (exhortar/ transformar), la división sistemática en partes (*numeratio*) contribuye a la claridad expositiva de la lección a impartir. A su vez, la enumeración serial (*enumeratio*) consiste en un instrumento mnemónico que permite la memorización de la lección. Nuestros análisis vienen, por ende, a corroborar las propuestas de Jeay (1996) y de Léonard (1996), quienes establecen un vínculo directo entre la catalogación y el didactismo en los *dits* franceses, y consideran esta técnica como un modo de visualización o de clarificación heredado del escolasticismo. Esta hipótesis es aceptable también, a grandes rasgos, para los *dezires* que transmiten conocimientos y/o exhortan al público.

Dicho esto, disintimos de ambas estudiosas en su reducción excesiva de la discontinuidad a una simple técnica de «visualización» pedagógica o sermonaria, por cuanto esto no es siempre cierto con respecto a los contenidos textuales. En efecto, ¿dónde encajan, entonces, los textos que no aleccionan pero que sí son portadores de una poética de la división y una técnica enumeradora (*enumeratio*)? Como veremos a continuación, la estética de la discontinuidad se podría explicar también a la luz de la reflexión de los *dezidores* del siglo XV sobre la forma poética y la configuración de los textos que están creando.

### Una reflexión sobre la *forma* en el siglo XV

Por su técnica de la definición, la división sistemática y la catalogación, el *dezir* se hace *tractado* versificado, esto es, según el *Diccionario medieval español* de Martín (1986), «un escrito o discurso [sistemático] que comprende o explica las especies concernientes a una materia determinada» («Tratado» 1603). Un aspecto esencial del *tractatus* es que este versaba sobre un punto o tema preciso, por lo que, en teoría, consistía en un texto breve —a diferencia de una *Summa* generalista. La relación intertextual entre *decir* / *tractado* queda plasmada en la terminología al uso en el cuerpo de los poemas, por cuanto los *dezidores* alternan, sin reserva, los términos *decir* / *tractado* para referirse a sus piezas. Así, en su *confesión rimada*, Fernán Pérez de Guzmán alude a su labor pedagógica y la división de la materia en partes, y, acto seguido, designa su obra como un *tractado*: «Non sería coplas, versos nin *tratado* / si yo los quisiesse del

todo explicar» (§ 140ab). El poeta Gonzalo Martínez de Medina, a su vez, también designa varias de sus obras de carácter sistemático con el término *tractado*, como en este *dezir* moral (*CB* no. 337):

Segund lo que fizieres avrás galardón,  
 segund perdonares serás personado  
 que los Evangellos todos quantos son  
 concluyen muy fuerte en este *tratado*. (§ 21abcd)

Asimismo, en el colofón del *dezir* no. 339 del *CB* (también de Martínez de Medina), resulta sugestivo que las alusiones a la técnica textual enumeradora y la denominación del texto como *tractado* no solo se hallen ambas en la posición de rima, sino que hasta rimen la una con la otra:

Tú que en el mundo tu vida repartes,  
 mira estos fechos que te *he nombrados*,  
 que si bien esaminas estos *mis tratados*  
 conviene de yerros e males te apartes (§ 23).

Algunos estudiosos del *dit* francés, como Douglas Kelly (1985), han vinculado la técnica tratadística (definición, glosa y catálogo) de estos textos con el advenimiento del aristotelismo y la subsecuente reflexión de los teólogos del siglo XIII sobre los dos tipos de forma: la *forma tractandi* o forma como estilo y sus tres modos (*modus definitivus*, *divisus et collectivus*) y la *forma tractatus* o forma como estructura (también llamada *divisio textus* u *ordinatio partium*). Si bien la relación intertextual entre preceptivas y producciones siempre ha de tomarse con pinzas —por cuanto esta relación puede ser recíproca o incluso inversa, como es el caso de la mismísima *Poética* de Aristóteles— es posible intuir la existencia de una relación entre la reflexión sobre la escritura de los teólogos del siglo XIII y la elaboración de poéticas por parte de los escritores trecentistas y cuatrocentistas. En efecto, tanto este esquema analítico como las formas preexistentes del *accessus* (prefacio) continuaron en vigor hasta la Edad Media tardía, con unos comentaristas que crearon nuevos paradigmas al combinar elementos de la tradición aristotélica con tradiciones más remotas (Weiss 108). Valga citar aquí, por su innegable herencia en Castilla, donde se propagó rápidamente «un culto a Dante» tras la llegada de la

*Divina comedia* a España (1380), la poética de Dante quien, en su *Epístola X a Can grande della Scala de Verona*, glosa su propia *Divina Comedia* como sigue:

La forma a la vez es doble: la forma del tratado y la forma de tratarlo. La forma del tratado es triple, según la triple división. La primera división es que la obra se divide en tres cánticos. La segunda es que cada cántico se divide en cantos. La tercera es que cada canto se divide en ritmos. El modo de tratar la obra es poético, ficticio, descriptivo, con digresiones, con reasunciones, y, además, definitivo, divisivo, explicativo, no explicativo, y positivo de ejemplos. (122)

Una vía prometedora, pues, para una mejor comprensión de la reflexión de los poetas sobre la forma como estructura (*ordinatio partium*) y la forma como estilo en los *dezires*, consiste en un análisis detallado de la terminología en uso en los paratextos y en los metatextos del *CB*. En efecto, cuando se las considera en conjunto con el *exordium* y el *Prologus baenensis* de este cancionero, dichas rúbricas son portadoras de una peculiar combinación de rasgos de la crítica escolástica y apuntan a la afinidad de Juan Alfonso de Baena con el formato y la terminología del *accessus* académico: *auctor*, *forma*, *tractatus*, *intentio* y *materia* (Weiss 43). En efecto, la voz *ordenar* y otras fórmulas derivadas –como «puso en orden» y «fizo e ordenó»– se reseñan 238 veces en dicho cancionero. Su uso, en un altísimo 94% de los casos, se reserva para aludir a la *dispositio* de los *dezires*, lo cual permite entrever que los poetas contrastaban, sobre la base del «ordenamiento», este género poético con otros géneros cancioneriles como, por ejemplo, la *cantiga* y la *canción*. Tal distinción, basada en la retórica medieval, no es novedosa para los hispanistas, pero existen todavía otros casos por explorar<sup>7</sup>. Por lo demás, el verbo «ordenar», cuando se aplica a los *dezires*, también está acompañado por epítetos como *sotil* y

---

<sup>7</sup> En el *CB* tan solo trece cantigas son presentadas como «ordenadas» o «puestas en orden», y, de estas trece, seis tienen una estructura enumeradora explícita, como la *Cantiga a los siete gozos de la virgen* o esta otra *ordenada* por Macías (*CB* no. 309), en la cual el poeta lista los miembros del cortejo del dios Amor y los guardas del castillo donde éste último lo tiene encerrado (las alegorías Tristeza y Cuidado).

por fórmulas adjetivales o adverbiales como «de sutil invención» y «sotilmente ordenado». Valga como botón de muestra la rúbrica del *dezir profético* no. 97 del *CB*, en el que Alfonso Álvarez de Villasandino enumera las señales del fin del reino castellano: «Este *dezir muy sutil e bien limado fizó e ordenó* el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino quando el cardenal de España puxava la privanza».

En base al principio de que, en su sentido retórico, *dezir* y los arcaísmos *dictar* o *deitar* significaban «escribir placentera y ordenadamente», y que el adjetivo «bien limado» remite a la *labor limae* que realiza el creador del discurso, Ana María Gómez-Bravo (1999 y 2001) establece una filiación directa entre el *dezir* y la retórica medieval. No obstante, y dado que la terminología de los *dezidores* no es azarosa, ¿a qué remite, entonces, el concepto de la sutileza al que tanto aluden los autores en sus poemas y los compiladores de cancioneros en sus rúbricas? Simplificándolo mucho, el concepto de la *subtilitas* se vincula con tres áreas del pensamiento medieval: a) una teoría del conocimiento, es decir, la glosa como movimiento de progresión del saber (*translatio studii*); b) una teoría del signo, dado que la sutileza permite validar o invalidar los signos (la lógica se vale de la *subtilitas* para distinguir lo verdadero de lo falso por medio del razonamiento y de la argumentación); c) una teoría de la forma y del estilo, esto es, una reflexión sobre la práctica de la escritura que se hace manifiesta mediante la poética de la discontinuidad que venimos analizando.

En suma, al ser el *dezir* un texto «sotilmente ordenado», esto significa que la creación de estos poemas está estrechamente vinculada con las tres facetas de la *subtilitas*. En primer lugar, la sutileza forma parte integrante del proceso de creación de un *dezir* (el texto codifica su propio comentario y narra su proceso de creación) y de recepción de las obras (estos poemas inspiran nuevas obras que glosan los primeros). Segundo, el *dezir* ideal es sutil porque estos textos enseñan y buscan la verdad por medio del razonamiento y la argumentación. Y, por último, el *dezir* es un texto de forma sutil, por cuanto en él se manifiesta una poética de la discontinuidad.

En el ámbito castellano, este movimiento de reflexión literaria y de glosa textual se afianzará particularmente durante el siglo XV (Weiss 109). Baste con mencionar el *Prohemio e carta* del Marqués de Santillana, donde el poeta, exhibiendo un estado de plena madurez personal y literaria, reflexiona sobre la forma y el estilo de su obra en su globalidad. Y, sobre todo, la inmensa labor de Enrique de Villena como escritor, traductor y

glosador de la *Eneida* (siendo cuantitativamente más abundantes las glosas del poeta que el texto original) y la *Divina comedia*, o su *Prohemio* a los *Doce trabajos de Hércules*, un *accessus* el que don Enrique cavila sobre la estructura y la intencionalidad de su libro, su división en doce capítulos y la subdivisión de cada uno de estos en cuatro partes o niveles de sentido (un rasgo de la *subtilitas*): a) la *istoria nuda* (el trabajo de Hércules narrado por los antiguos); b) la *declaración* (interpretación moral de la *historia*); c) la *verdat* (explicación de la *historia* desde un punto de vista histórico o lógico); d) la *aplicación* de cada trabajo a un estado social y deducción sobre los modelos de comportamiento.

En resumen, ¿por qué enumera el *dezir*? Creemos que los *dezidores* se encargaron de contestar esta interrogante por vía de los metatextos y los paratextos de sus poemas. Por una parte, esta estética es afín con el criterio poético de la enseñanza que impera en los *dezires* ideales, aunque es preciso admitir que este criterio poético no aplica de forma sistemática a todos los textos. Y, por otra parte, el arte de la discontinuidad denota también una práctica reflexiva de la escritura, o sea, la meditación de los vates sobre la *forma* poética y la configuración textual en el ocaso de la Edad Media y albores del Renacimiento. Así pues, el *dezidor* se afirma como maestro, pero, sobre todo, se autoriza a sí mismo como *poeta*. Dicho de otra manera, el *dezidor* letrado es sutil porque medita sobre la forma poética, la materia del texto y la labor de la escritura.

Tanto el deseo de reflexión de los vates en las áreas del significado, el signo y la forma como la necesidad de hacer un balance de las prácticas discursivas contemporáneas constituye un movimiento que conmueve a Europa desde finales del siglo XIII. En el caso de Francia, Cerquiglini (2001) vincula este movimiento intelectual con la clase media, los clérigos, los burgueses y los mercantes urbanos que son los autores predominantes de los *dits*. No obstante, en nuestra Castilla del siglo XV, este movimiento sociocultural emana más bien de los señoríos rurales y del entorno palaciego, y es propio del círculo elitista de los *letrados* –sea universitarios sea autodidactas.

## 2. Tipología del *dezir* enumerador

El *dezir* enumerador es, por excelencia, un lugar de predilección para la declinación de tipologías. Desde un punto de vista semántico, las taxonomías engastadas en los *dezires* funcionan como unos meso-códigos

que vinculan los macro-códigos ideológicos (las grandes explicaciones del mundo) y los micro-códigos textuales. Por una parte, en el plano paradigmático de la *inventio*, dichas estructuras contiguas ofrecían al autor tardomedieval dos canteras principales de temas y motivos por explorar: la cristiano-medieval y la pagano-protohumanista. Los catálogos que los poetas extraen de ambas vetas son de dos tipos: a) cerrados (arbitrarios); y b) abiertos (infinitos). Los catálogos cerrados tienen un límite implícito y tienden a ser temáticamente exhaustivos (los siete planetas, los siete pecados mortales, las siete virtudes, las nueve musas, los diez mandamientos, los doce signos zodiacales, los estamentos de la sociedad, los signos del juicio final, etc.). A su vez, los catálogos abiertos no están condicionados por un límite y son virtualmente expandibles al infinito (atributos divinos, virtudes del rey, etc.).

Por otra parte, en el plano sintagmático, la poética enumeradora bajomedieval se rige por dos esquemas principales: los sintético-analíticos y los paratáctico-analíticos. En los esquemas sintético-analíticos, los autores, bajo la influencia del prurito clasificador escolástico, ponen en correlación varias taxonomías, a menudo bajo la forma de una serie cerrada (los siete planetas) que se despliega en series subordinadas (los siete pecados morales), por lo que cabría hablar de una articulación (*conjointure*) sintáctica, con una terminología más afín a nuestro campo de estudios que la *cesura* que mencionaba Cerquiglini para los *dits* franceses (*vid. supra*). No obstante, es preciso tener en cuenta que la articulación no es necesariamente sintáctica y de subordinación, sino que encontramos también formas menos trabadas –o yuxtapuestas– que llamaremos formas paratácticas, o, incluso, hiper-paratácticas (Serverat, 2006).

Por lo demás, en los esquemas sintético-analíticos, la *enumeratio* puede consistir, a veces, en una combinación de catálogos, por cuanto una serie cerrada (por ejemplo, los siete pecados mortales) se desglosa en otra serie o se cruza con otras series (como los estados de la sociedad). En los esquemas sintético-analíticos la *enumeratio* es, pues, a la vez vertical (desglose de una serie cerrada) y horizontal (cruce de varias series). Modelos de este esquema se hallan, por ejemplo, en segmentos del *Libro de Buen Amor* como «La tienda de don Amor» (§ 1265- 1301) y «las armas del cristiano» (§ 1579-1605), ambos reseñados por Serverat (1997, 35). En el primero, el poeta sintetiza una estación del año, un mes, un manjar, un estado de la sociedad, una actividad, etc. En el segundo, y en base a

una estructura septenaria, Juan Ruiz pone en correspondencia los pecados mortales, las virtudes, las obras de misericordia, las obras de piedad y los dones del Espíritu Santo. Por otra parte, en el esquema analítico-paratáctico, los poetas se limitan a yuxtaponer taxonomías en serie, así en poemas como el *Laberinto de Fortuna* y o los *testamentos*. Ahora bien, ¿cuál de los dos esquemas analíticos prevalece en el *dezir* enumerador tardomedieval? Vamos a analizarlo a continuación.

En su libro magistral *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Jeay afirma que, en el nivel sintagmático, la lista debe leerse «en relación con el desarrollo del texto en el que se inserta y la sucesión de los términos que la componen» (11); y, paralelamente, la lista impone un desciframiento paradigmático. En efecto, por la ilusión de exhaustividad que produce, cada lista reenvía a todos los términos posibles de una misma serie, y se hace eco de otras listas adicionales vehiculadas por la tradición. Por consiguiente, ha de tenerse en cuenta la relación hipertextual que mantienen las listas entre sí, ya que estas operan como una red y se reenvían las unas a las otras. Un sondeo inicial del corpus de *dezires* comprendidos entre 1380-1450 permite constatar que, en lugar de reagrupar las taxonomías en subgrupos sintético-analíticos *stricto sensu*, nuestros *dezidores* se muestran más proclives hacia la declinación exhaustiva de una taxonomía única, y, sobre todo, la yuxtaposición de series, aunque siempre con un intento más o menos elaborado de trabar o cruzar las series.

### **El *dezir* enumerador uniserial**

Un texto modelo para los *dezires* uniserials, en los que se declina una taxonomía única de forma exhaustiva, podría constituirlo el *Dezir a los siete hijos de Fernando de Aragón* (CB 514), un *dezir* profético y laudatorio de Fray Diego de Valencia. En este, el poeta enumera a los cinco infantes varones y sus dos hermanas –Alfonso, Juan, Enrique, Sancho, Pedro, María y Leonor– y augura las proezas, honores y el futuro brillante que esperan a cada uno. Mediante una alegoría de gran fortuna literaria y que la iconografía medieval conoce como un «árbol de Jesús» (Manzarbeitia, 2009), la prole de Fernando de Antequera y Leonor de Albuquerque está figurada como siete plantas perfectas, nacidas de dos raíces y plantadas junto a dos fuentes perennes en un jardín idílico. Ahora bien, en lo que respecta al orden enumerador en sí, vemos cómo opera, en esta obra,

dos fenómenos de hipotaxis interesante. En efecto, María y Leonor están relegadas como una suerte de binomio femenino al pie de la lista de los varones de la familia y al final del poema (§ 13-14), aunque ambas doncellas eran mayores que algunos de sus hermanos. Este orden enumerador anacrónico (y, por supuesto, rebajador) podría achacársele a su condición biológica de mujeres; aunque la «profecía poética» de Diego de Valencia anuncia, acertadamente, su futuro destino de reinas consortes<sup>8</sup>:

... Son las señoras fermosas  
 doña María la mayor,  
 otrosí doña Leonor,  
 que serán muy poderosas...  
 casadas muy altamente  
 con grandes fijos de reyes;  
 si tú esto assí non ves,  
 di al trovador que miente” (§ 13efgh y 14abcde).

Ahora bien, si enfocamos la enumeración de los varones, vemos que esta sigue un orden genealógico decreciente correcto (Alfonso, Juan y Enrique), hasta que llegamos a una posible inversión de los infantes Sancho («la cuarta planta», § 9-10) y Pedro («la quinta planta», § 11-12). De ser cierto que Pedro (1400-1438) era mayor que Sancho (1401-1416), podemos preguntarnos por qué Sancho ocupa la cuarta posición en la lista de los infantes. Una pista de lectura podría hallarse, quizá, en la fecha de redacción del poema (c. 1409-1411) y la mención *in texto* del investimento de Sancho, gracias a las negociaciones turbias de su padre, en la orden de Alcántara (1409): «Por Alcántara regido/ el mundo sea muy ancho / sea monarca don Sancho / Maestre noble e escogido» (§ 9abcd). Por su carácter excepcional, y dada la corta edad del infante –apenas tenía ocho años–, este evento tuvo que chocar, sin duda, a los contemporáneos de los Antequera. Así pues, la alteración genealógica en la enumeración de los infantes acercaría a Sancho, al menos poéticamente, a los méritos y las proezas de sus tres hermanos mayores.

---

<sup>8</sup> María, en efecto, se convertirá en reina de Castilla tras contraer nupcias con Juan II en 1419, mientras que Leonor será coronada reina de Portugal, en 1428, tras su matrimonio con Eduardo I.

### El *dezir* pluriserial yuxtapuesto

En estos poemas, los poetas yuxtaponen listados analíticos linealmente, sin un intento de exhaustividad ni un esfuerzo de enlazamiento visible. Así, por su poética de la discontinuidad mediante el engaste de series, la macroestructura del *dezir* pluriserial yuxtapuesto se asemeja a la de un mosaico, un panal o un esmalte tabicado (la metáfora es de Serverat). El mosaico, el panal y el esmalte tabicado figuran al poema en su totalidad, mientras que cada serie está representada en las piezas del mosaico, las celdas del panal o los tabiques del esmalte. Un modelo ideal de este tipo de textos pluriseriales radica en el *Laberinto de Fortuna*, un majestuoso poema que lista más de diez taxonomías: los siete planetas y siete vicios / virtudes; el mundo, sus partes y sus pueblos (§ 34-53); los personajes ilustres encerrados en cada círculo (*passim*); los métodos para ganarse el amor (§ 110-112); los malos agüeros de la tempestad (§ 163-173); los ingredientes de la magia (§ 241-243); los gritos de la maga (§ 143); el catálogo de los reyes castellanos (§ 277-291); las proezas de Fernando III (§ 281-284); la taxonomía de las ciencias adivinatorias (§ 296), etc. (Lida 30-32, 159-160, 168 y 411). Conste, con todo, que si Mena satisface el requisito de la poética enumeradora medieval, también es sensible a la estética protohumanista, lo que le insta a cierto grado de selectividad en su enumeración. También son modélicas para los textos pluriseriales yuxtapuestos las *confesiones rimadas*, un subgénero del *dezir* moral, que, al seguir el bosquejo de los *Penitenciales*, engastan doce taxonomías distintas en el cuerpo de los poemas (los diez mandamientos, los siete pecados mortales, los pecados de la lengua, las obras de misericordia, espirituales y corporales, los sacramentos, etc.).

La poética medieval —con su tendencia a la desmultiplicación, la serie abierta y la amplificación— hace que los textos enumeradores, como es el caso de los *dits* franceses, se inscriban en lo que Zumthor llama, en su *Essai de poétique médiévale*, «una duración infinita» por las digresiones y la tendencia a la descentralización temática (416). Este criterio, sin embargo, ha de matizarse para el *dezir* pluriserial yuxtapuesto del siglo XV. En efecto, aunque la técnica de la discontinuidad se manifiesta, en el nivel macroestructural, por medio de la yuxtaposición de listados, en el nivel microestructural, las subdivisiones en series (*espeçies*), alineados (*modos*) y los alineados dentro de cada *modo* no llegan a sobrepasar tres subdivisiones. Es más, tampoco podemos hablar de una descentralización temática en los textos enumeradores castellanos, por

cuanto nuestros *dezidores* no suelen salirse de su tema (las letras del nombre Catalina, los planetas, las virtudes, los pecados, etc.).

Ahora bien, este fenómeno artístico también acarrea consecuencias en estos textos. En efecto, tanto las divisiones y subdivisiones consecutivas como la yuxtaposición de ristas de sustantivos pueden perder un poco al lector. A este efecto desorientador contribuye también el hecho de que los enlaces entre las enumeraciones tienen un carácter minimalista –por cuanto la organización numérica y/o alfabética, así como las escuetas fórmulas iterativas, constituyen las frágiles bisagras que enlazan las subdivisiones del conjunto<sup>9</sup>. Por consiguiente, el *dezir* pluriserial bien podría tener una poeticidad propia basada en la sonoridad. En efecto, la concatenación de series y de sustantivos, sin apenas enlaces, deja al público atento tan solo a lo que Jeay (1996) llama un «entrechoque» de los vocablos, o sea, esa suerte de melodía que nace a raíz de la yuxtaposición de palabras (257). Este fenómeno textual se concreta, por ejemplo, en el *Testamento de don Enrique III*, de Fray Migir de San Jerónimo, el cual se abre con un catálogo de ministeriales, criados y servidores a manera de un friso funerario:

Al grand Padre Santo e los cardenales,  
arçobispos, obispos e arcedianos,  
e a los patriarchas, e colegiales,  
deanes, cabildos e otros çercanos,  
a frailes e monjes, a los ermitaños,  
a sabios letrados, doctores agudos,  
poetas maestros, también a los rudos,  
a ricos, a pobres, a enfermos e sanos... (§1)

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, en su *confesión rimada*, Fernán Pérez de Guzmán usa fórmulas iterativas a modo de *incipit* en la secuencia de los diez mandamientos sobre el hurto (cada copla inicia con la misma fórmula: «hurto se entiende...»). A su vez, en el *Dezir a las siete virtudes* (CB no. 250), Imperial encadena las enumeraciones seriales de las virtudes y sus hijas por medio de *leitmotivs* más concisos, como: «La otra dueña...», «mira sus fijas...» o «sus fijas d'esta...». Más escueto todavía es, a su vez, Juan de Mena en las *Trescientas*, por cuanto el *dezidor* enhebra cada taxonomía con tan solo el uso de verbos como «ver» y «mirar» a modo de embragues inter-secuenciales. Por ejemplo, en la secuencia del *imagine mundi*, el poeta introduce cada nueva enumeración de países, ciudades y pueblos con las fórmulas siguientes: «E çerca de Éufrates vi los moabitas...» (§ 36a); «vi de Eufrátés al Mediterráneo...» (§ 37a); «de parte del Austro vi como se llega...» (§ 38a); «Vi, de la parte que'el Noto se ençiende...» (§ 39a); «vi luego los montes Iperboreos...» (§ 40a); etc.

En lo que atañe estrictamente a la forma, los efectos sonoros del fragmento citado se basan en la distribución de acentos rítmicos (dos por hemistiquio), el polisíndeton de la conjunción «e», la acumulación de vocales agudas y la yuxtaposición de antónimos asonantes (enfermos / sanos, ricos / pobres / agudos / rudos, mayores / menores). Con todo, en el caso de los *dezires* castellanos, la «declinación abrumadora» de listas sobrepaja el mero efecto sonoro mencionado por Jeay para los *dits* franceses del siglo XIII (*vid. supra*). En efecto, en el fragmento citado, vemos cómo se yuxtaponen dos series paralelas –una doble escala jerárquica eclesiástica y civil– para la elaboración de una original *revista de estados*.

Ahora bien, en el nivel microestructural, notamos también el intento de declinar ambas jerarquías de *forma ordenada* mediante el uso de la hipotaxis. En este caso, la escala eclesiástica, más arcaica, sigue un orden decreciente (del Papa al ermitaño) y se limita al clero secular y regular. En cambio, la escala civil, más dinámica, revela la aparición de clases nuevas de letrados y poetas, dando prestigio a los *letrados* (juristas y doctores) y a los poetas *maestros* (con formación académica, autodidactas o divinamente inspirados) frente a los poetas *rudos* o sin conocimientos (trovadores y juglares). Esta última lista civil sería más de inspiración prerrenacentista, ya que le da énfasis a la tradición grecolatina, la inspiración, la cultura y la maestría de los poetas *maestros* y no a los *rudos* no iniciados (como los juglares).

En suma, algunas de las características poéticas del *dezir* pluriserial yuxtapuesto estribarían en: a) la *dispositio* basada en la yuxtaposición de series paralelas; b) el ordenamiento de la materia en la *enumeratio* por un orden enumerativo (hipotaxis); c) una poeticidad propia basada en la sonoridad. Dicha poeticidad sonora apunta a que, en los *dezires*, no solo descuella la función representativa del lenguaje propia de los textos de raigambre didáctico-moral, sino también, en cierta medida, la función poética del lenguaje. Queremos dejar claro, con todo, que el criterio de la poeticidad sonora no resulta tan contundente para el *dezir* castellano del cuatrocientos como podría serlo para la poesía cantada o el *dit* francés que florece un siglo antes.

### **El *dezir* pluriserial cruzado**

Ya indicamos, páginas atrás, que los esquemas sintético-analíticos cruzados son escasos en el corpus de los *dezires* tardomedievales (apenas 4% de los textos). Una clave para entender la poética de estos poemas po-

dría deducirse de los metatextos de los mismos. En efecto, en los *dezires* pluriseriales cruzados, la organización textual en orden sintético-analítico parece justificarse por el hecho de que la misma tiene en cuenta la individualidad de cada serie (*espeçie*) y la particularización de cada una (sus distintos *modos* o alineados), aunque siempre con un intento de síntesis al cruzar las series temáticamente entre sí. Por ejemplo, el *dezir a las siete virtudes* (CB no. 250) nos encara, en la macroestructura del conjunto, con la yuxtaposición de dos listas principales, pero temáticamente cruzadas: las siete virtudes (tres teologales y cuatro cardinales) y siete serpientes (vicios). La enumeración parece estar basada en la simetría perfecta de unos subconjuntos ordenados por tríadas o tétradas, como podemos observar en estos versos de carácter metatextual:

Forma de dueña en cada estrella  
 Se demostrava e otrosí fazían  
 En cada rayo forma de doncella.  
*Las tres primeras en triángulo seían,  
 e quadrángulo, segunt me paresçían,  
 las otras cuatro, non mucho distantes...* (§ 20abcdef)

*Estas tres sierpes miran en el suelo  
 e al çielo tienen la cola alçada...* (§ 41gh)

*Las otras cuatro d'estas apartadas,  
 pero non tanto que quien unas mira  
 non vea de las otras las pissadas,  
 ca el uno espiro en las otras espira.* (§42 abcd)

En el nivel microestructural, no obstante, la secuencia de las virtudes, a diferencia de la secuencia de los vicios, se fragmenta en siete *modos* (las siete damas); y cada dama (*modo*), a su vez, se destaca por distintos objetos, colores, doncellas que la sirven o su prole numerosa (entre siete y once hijas cada una):

Adedando la qual a mí era primera:  
 Esta es llamada Caridat sinçera.  
 De sus donzellas conviene a saber:

[...]

Que la primera es llamada Concordia,  
 Paz la segunda, la tercera Piedad,  
 grant Compasión e Misericordia,  
 la sesta es noble, es Beninidat,  
 e la Temprança e Libertat,  
 e Mansedumbre, e la otra siguiente'  
 ha nombre Graçia que abaxó la puente  
 segunt acostumbra sól' por su bondat. (§ 26gh y 27)

La técnica escolar del *modus divisivus*, con su objetivo clarificador (*manifestatio*), podía encauzar el proceso creativo del *dezidor* medieval y lo guiaba hacia la división sistemática («articulación») del conjunto en partes y en partes de partes, aunque con un lazo de subordinación que nos permite hablar de sintáctico. Asimismo, el uso de la enumeración explícita de cada hija de la Caridad (1ª, 2ª, 3ª, etc.) es afín con los criterios del *modus collectivus* (trabado) donde se debe manifestar el orden y el modo de articulación entre las partes con un fin clarificador.

Las observaciones precedentes parecen ser confirmadas de nuevo en la estrofa no. 37, en la que el poeta justifica optar por la *enumeratio* cruzada de series, al hacer hincapié en que su enumeración apunta a tener en cuenta la individualidad de cada serie y sus peculiaridades, pero con un intento consciente de trabazón:

Todas, mi fijo, como una cadena  
 e de un linaje todas descendientes,  
 entreteídas cada una con vena.  
 Por ende, mi fijo, si parares mientes,  
 si son las que han un nombre diferentes,  
 es la difirençia en los objetos;  
 por ende, un omne nombre a los sujetos,  
 salva a corrección de más sabientes.

La estrofa citada es divisible, simétricamente, en dos cuartetos. En los cuatro primeros versos el poeta despliega los diferentes alineados del catálogo de las virtudes por medio de una alegoría, o sea, esa preciosa

metáfora hilada de la cadena, el linaje y el tejido. La alegorización de la *dispositio* enumerativa del texto denota la unidad del conjunto en su totalidad, pero sin nunca descartar la autonomía y las particularidades de cada componente –los eslabones de la cadena, los diferentes hilos que forman el tejido y los individuos que forman parte de una familia. En efecto, la particularización de cada virtud (*alineados* o *modos*) se hace al nombrarla («si son las que han un nombre diferente») y al enumerar unos objetos simbólicos y exclusivos que portan («es la diferencia en los objetos»).

Otro poema representativo del *dezir* pluriserial cruzado consiste en el *Dezir al nacimiento de Juan II* (CB no. 226), un majestuoso *espejo de príncipes*, y recientemente reestudiado por Larigós Llórens (2016) en el contexto de la producción poética de Micer Francisco Imperial (208-211). En el mismo, reseñamos un valioso segmento metatextual acerca del cruce de nomenclaturas por orden temático en estos textos:

Alcé los ojos e vi en el aire  
 en fazes de dueñas lozir ocho estrellas,  
 ojos e faziones e graçia e donaire  
 muy angelicales, e *juntas con ellas*,  
 vi ocho fazes de ocho donzellas,  
 dueñas e donzellas todas coronadas  
 que me paresçían muy bivas çentellas. (§ 7)

En la copla citada, las ocho doncellas están suspendidas en el aire *juntas con*, es decir, a la par de las ocho estrellas. En este pasaje, el poeta ha proyectado, pues, en la esfera celestial imaginaria de su visión, una imagen autorreferencial de la *dispositio* de su pieza en forma de esmalte tabicado. Mediante una simetría perfecta y en un esfuerzo de síntesis, los siete planetas (personificados en unas dueñas) le entregan al infante Juan a punto de nacer siete doncellas (las cuatro virtudes cardinales y tres teologales). Según Vicente García (2004), esta «asociación de virtudes a los planetas es, en sí misma, un acto de cristianización de los arquetipos astrológicos y cuenta con numerosos precedentes en el enciclopedismo medieval» (134). Cabe añadir que este cruce temático de series no solo resulta original por la añadidura de la Fortuna –que no es planeta del mapa astrológico– y de su doncella, la Discreción, sino también por la primacía que toma la Fortu-

na sobre los arquetipos planetarios. En efecto, el monólogo de esta última (5 estrofas) es tan largo como el del Sol o de Júpiter, pero, si tenemos en cuenta que los parlamentos de Fortuna y Discreción sumados exceden en extensión a los de todos los demás planetas, bien podría tratarse aquí de un intento de «cristianizar lo que pudiera quedar de resabio pagano en la invocación» (Vicente García 138).

Para concluir esta sección de nuestro ensayo sobre los textos pluri-seriales cruzados, es menester ahondar en las observaciones de Vicente García sobre el *Dezir al nacimiento de Juan II*. En efecto, en el plano de la forma poética, este poema constituye una muestra muy valiosa de unos textos situados en el cruce de dos sensibilidades y de dos estéticas: entre la parataxis y la *amplificatio rerum* medieval (con series cerradas que se siguen) y el intento de sintaxis y síntesis de espíritu prerrenacentista. Esta hipótesis parece corroborarse también en el *Dezir a las siete virtudes* (CB no. 250), que ya mencionamos *supra*, por cuanto la macroestructura del conjunto en su totalidad se basa en el cruce temático y simétrico de dos series (virtudes y vicios). No obstante, la enumeración detallada de las virtudes a lo largo de veinte estrofas (§ 19-39), contrasta fuertemente con la enumeración acelerada y escueta de los vicios, despachada, en cuanto a ella, en apenas cuatro estrofas (§ 40-44).

Si bien se puede argumentar que el *paratexto* (el título) establece un «pacto de lectura» en cuanto al contenido del poema y su enfoque primordial en las siete virtudes; quizá una clave de lectura para esta retórica de la reticencia (*aposiopesis*) podría ser doble. En primer lugar, la enumeración abreviada de los siete vicios constituye una denuncia velada de la decadencia del reino castellano durante los últimos años del reinado de Enrique III (1390-1406). Y, en segundo lugar, también podemos hablar aquí de la manifestación de la selectividad enumeradora típica de los textos renacentistas. Este punto nos llevará a nuestro próximo y último apartado: el *dezir* sintético-analítico prerrenacentista.

### **El *dezir* sintético-analítico prerrenacentista**

Una de las líneas de pensamiento de Erich Aurbach, en su obra magistral *Mimésis*, estriba en que el cristianismo, influenciado por la retórica bíblica, se expresa por medio de la parataxis, mientras que el paganismo lo hace a través de la sintaxis trabada. A la luz de este planteamiento, se podría intuir que, cuando el poeta explota la cantera temática cristiano-me-

dieval, los textos tienden a ser paratácticos y expansivos —como es el caso, por ejemplo, de las *Danzas de la muerte*. No obstante, y si invertimos este punto de vista, ¿significaría esto, pues, que el retorno incipiente a modelos grecorromanos, bajo la influencia del protohumanismo, contribuiría a la creación de *dezires* sintético-analíticos, en el sentido estricto de un modelo sintético (cerrado) que se despliega en series subordinadas? En este apartado nos contentaremos con proponer esta hipótesis, la cual habrá de ser corroborada y desarrollada en futuras investigaciones.

En este corpus textual reducido del *dezir* sintético-analítico prerrenacentista, los poemas portadores de una enseñanza o moralización son de carácter marginal, y dos de ellos, de raigambre moralizadora, ya han sido reseñados por Serverat: las *Coplas contra los siete pecados mortales* de Mena y la sección sobre las *filiae avaritiæ* en la *confesión rimada* de Pérez de Guzmán<sup>10</sup>. Ahora bien, los metatextos de los poetas apuntarían también a que el retorno a los esquemas analítico-sintéticos, en los *dezires* que ni moralizan ni enseñan, se debería vincular directamente con la explotación más asidua de la veta grecorromana. Resulta muy revelador, al respecto, un *dezir* encomiástico de Francisco Imperial (*CB* no. 238), dedicado a doña Isabel González, una poetisa *cortesana* en todos los sentidos del término (son famosos, en efecto, sus enredos amorosos con el conde de Niebla, entre otros). En este *dezir*, el poeta describe la creación de una mujer por los dioses Amor y Apolo, en colaboración con las influencias astrales positivas. Del caos de los cuatro elementos surge, pues, una mujer perfecta tanto en sus miembros como en sus cualidades:

Pues que, reinante en constelación  
 influyendo con faz graciosa  
*muy alegre su dispusición*  
 non gesto oscuro ni en sí sañosa,

---

<sup>10</sup> En las *coplas contra los pecados mortales*, Mena lleva a cabo una construcción ternaria que pone en correspondencia cinco estamentos, cinco causas del orgullo y cinco efectos de éste (Juan de Mena, «Canta tú, cristiana musa...», en *Cancionero castellano del siglo XV*. Ed. Foulché Delbosc, 1912-1915, Vol. I, no. 13, pp. 124-125). A su vez, en la sección sobre las *filiae avaritiæ*, Fernán Pérez de Guzmán recurre a la metáfora clasificadora de un árbol, que simboliza a la codicia, y cuyas ramas (retoñas de la avaricia) representan los atropellos de los distintos estamentos de la sociedad. Para más información, remitimos a: Serverat, Vincent. *La poupre et la glèbe. Rêthorique des états dans l'Espagne médiévale*. Grenoble: ELLUG, 1997, pp. 35-36.

*assí ordenaron* a la espeçiosa,  
 linda, graçiosa, muy noble, gentil,  
 la luz angélica e muy doñeguil  
 en excelençia e muy linda, fermosa. (§ 2)

En la estrofa citada nos llaman la atención los versos «e muy alegre su *disposiçión*... / *assí ordenaron* a la espeçiosa» (§ 2ce). Páginas atrás, ya indicamos que, en el contexto de la poesía cancioneril, las palabras «ordenar» y «disposiçión» se usaban para referirse a la creación de un *dezir* y a la *dispositio* de estos textos siguiendo los preceptos de la retórica. En estos versos, Imperial nos ha entregado, pues, una clave de desciframiento del sentido figurado del texto: la dama creada constituiría una metáfora del poema que ha compuesto, el cual es de estilo placentero y ordenado en su disposiçión. Una confirmación de esta pista de lectura se halla en la cuarta estrofa, en la que surgen una serie de apóstrofes que Brian Dutton, en su nota al poema (290), interpreta como una serie de atributos de doña Isabel:

¡Oh, tú, poetría e gaya ciencia!  
 ¡Oh, *dezir* rímico ingenioso!  
 ¡Oh, tú, rectórica e pulcra ‘loquençia  
 e suavidat en gesto graçioso!  
 ¡Oh, *ayuntamiento compendioso*!  
 Pues vos plugo reinar en aquésta,  
 Assí, a Dios graçias, con fe manifiesta,  
 Rindo por ende al Miraculoso.

En nuestra opinión, parece difícil conciliar los apóstrofes «poesía», «Gaya Ciencia», «*dezir* rímico e ingenioso», «rectórica», «loquençia» y «ayuntamiento compendioso» con las virtudes de doña Isabel. Al contrario, pensamos que dichos apóstrofes permiten desambiguar la confusión que genera el uso del pronombre «aquésta», en el verso «os plugo reinar en *aquésta*». En efecto, pensamos que se trata aquí de un segmento metatextual, y que el poeta está refiriéndose a la pieza compuesta, su vínculo estrecho con la retórica, y a una nueva forma de hacer poesía. En lugar, pues, de los atributos de doña Isabel, se trataría más bien aquí de los criterios de la nueva poética *ingeniosa* (un término adscrito al

campo semántico de la sutileza, según el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias)<sup>11</sup> de la discontinuidad, o sea, la *enumeratio* selectiva y trabada de los *dezires* prerrenacentistas. Por ende, en el quinto verso, la palabra *ayuntamiento* valdría por enumeración mientras que el adjetivo *compendioso* significaría *suma* (en su sentido etimológico de resumen o síntesis). Así como la dama, por medio de las influencias astrales y la labor ordenadora de Amor y Apolo, ha pasado del caos de los cuatro elementos a ser una mujer perfecta; el *dezir*, a su vez, también ha evolucionado –mediante el *ayuntamiento compendioso*– del orden inorgánico y acumulativo de sensibilidad medieval al orden armónico de sensibilidad humanista.

Esta nueva estética de la discontinuidad no radica tanto en la longitud de la enumeración como en su armonía y trabazón. En esta nueva generación de *dezires* prerrenacentistas, los poetas practican una numerología más sutil, refinada y flexible que la tardomedieval, en la cual se imponía, a la fuerza, la temática con un fin educativo y por medio de técnicas mnemónicas y/o de visualización como la opción por números simbólicos, etc. Asimismo, los nuevos catálogos no tienen un carácter tan rígido como los tardomedievales que estaban dictados por un fin aleccionador y mnemotécnico. En suma, en el *dezir* se cruzan dos sensibilidades y dos estéticas. Por un lado, los *dezidores* sacrifican en el altar de la parataxis medieval y crean textos expansivos. Y, por otro lado, el *dezir* cuatrocentista, bajo la influencia del protohumanismo y el retorno a los cánones artísticos clásicos, tenderá a ser cada vez más un texto de tipo selectivo.

## CONCLUSIONES

Este ensayo partió de la premisa de que el *dezir* consiste en un texto *discontinuo* («escrito para ser leído»), y en el que se manifiesta una estética de la discontinuidad (enumeración y división). Un sondeo del corpus de los *dezires* castellanos en busca de enumeraciones textuales expli-

<sup>11</sup> Según la entrada *ingenio* del *Tesoro de la lengua castellana*: «Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento investigadora de lo que por razón, y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños» («Ingenio», 78). Aunque el *Breve diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* de Corominas no recoge el término ingenio, sí define el término *sutil* como: «Fino, delgado, penetrante. Sotil es la forma predominante hasta el S. XVI y en muchos dialectos. Derivados: sutileza (1220-50) y utilizar (h. 1280)» («Sutil», 550).

citas y de fragmentos metatextuales sobre la discontinuidad corroboró la existencia del criterio poético de la *enumeratio* y la *numeratio* en estos poemas. La enumeración, como método de enseñanza y de memorización es vinculable, obviamente, con los textos de raigambre didáctico-moral a los que pertenece el *dezir* ideal.

Ahora bien, fue menester matizar esta hipótesis, por cuanto esta pasa por alto que nos hallamos en un período histórico-cultural cuando los poetas desean fijar sus textos por escrito, reivindican la originalidad de su arte, y desean darse a conocer y autorizarse a sí mismos como *poetas*. La discontinuidad también es afín, pues, con una reflexión sobre el arte de la escritura en sí —o sea, el proceso de la creación de un texto, su contenido y la *forma*. De ahí que estos textos sean adjetivados, y con tanta frecuencia, de «sutiles». En efecto, el *dezidor* castellano se deleita al glosar los textos de otros poetas o propios, al argumentar para descubrir la verdad por medio de la lógica, y al crear textos de estructura discontinua.

En una segunda etapa, nos enfocamos en una tipología de los *dezires* enumeradores, unos poemas que florecen en el cruce de las sensibilidades medieval y protohumanista, y que dividimos en dos categorías principales de textos: uniseriales y pluriseriales (yuxtapuestos, cruzados y sintético-analíticos prerrenacentistas). La preeminencia de la yuxtaposición de taxonomías y la posibilidad de declinar series *ad infinitum*, así como el rechazo de la síntesis y de la globalización entre las tipologías, nos lleva ahora a plantear la posibilidad de una huella de la filosofía nominalista de Guillermo de Occam en la predilección de los *dezidores* por las individualidades (cosas particulares) en lugar de las estructuras permanentes (esencias). Esta hipótesis se consolida al tener en cuenta que existen, en el medioevo tardío, unos fenómenos parecidos reseñables en otras formas de expresión artística del gótico tardío de influencia nominalista. Pensamos, por ejemplo, la ausencia de módulos intermedios (base y capitel) en los pilares de las iglesias; la predilección por el decorado omnipresente en vez de realzar las líneas arquitectónicas funcionales, etc. (Panofsky, 129). Los poetas, por medio de sus obras, también vienen a poner en tela de juicio el poder sintético de la razón (*summa et concordantia*) típico del gótico clásico y que se traduciría por el espíritu sintetizador de los esquemas analítico-sintéticos.

El *dezir* tardomedieval es amplificador y plurisecuencial, claro está, pero la escuela italiana abrirá el camino hacia un nuevo tipo de enume-

ración, selectiva y compendiosa. El *dezir* ha pasado pues, de las cifras de corte medieval a la *suma* protohumanista –un retorno al ideal, a la esencia.

## OBRAS CITADAS

### FUENTES TEXTUALES

#### CANCIONEROS

- Cancionero castellano del siglo XV*. Ed. Foulché-Delbosc, Raymond. *Nueva Biblioteca de Autores Españoles XV & XIX*. Madrid: Bailly-Baillière, 1912-1915, 2 vols.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Cancionero de Gómez Manrique*. Ed. González Vidal, Francisco. Madrid: Cátedra, 2003.

#### POEMAS

- Álvarez de Villasandino, Alfonso. «Ocho letras muy preçiadadas...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 149, pp. 172-173
- \_\_\_\_\_. «Amigos, ya veo acercarse el fin...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 37, pp. 124-125.
- Baena, Juan Alfonso. *Dezir que fizo Juan Alfonso de Baena*. Marino, Nancy (ed.). Albatros: Valencia, 1978.
- Baena, Juan Alfonso. «El sol innoçente, con mucho quebranto...». *Cancionero de Baena*. Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 37, pp. 56-58.
- González de Úceda, Pero. «Vi estar fermosa vista...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 343, pp. 616-618.

- Guzmán, Fernán Pérez de. «Yo, pecador, a Dios me confieso...». *Cancionero castellano del siglo XV*. Ed. Foulché-Delbos, Raymond. Vol. I, n° 271, pp. 630-650.
- Imperial, Francisco. «Dezir a las siete virtudes». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 250, pp. 306-318.
- \_\_\_\_\_. «En dos setecientos e más dos e tres...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 226, pp. 255-266.
- \_\_\_\_\_. «El dios de amor, el su alto imperio...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993 n° 238, pp. 290-291.
- Macías, el enamorado. «Con tan alto poderío...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 309, pp. 549-550.
- Martínez de Medina, Gonzalo. «La Deidad es un ser infinito...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 337, pp. 594-598.
- \_\_\_\_\_. «Tú, que te vees en alta coluna...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 339, pp. 600-604.
- Mena, Juan de. «Al muy prepotente don Juan el segundo...». *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Ed. Carla de Nigris. Barcelona: Crítica, 1994, pp. 65-184.
- \_\_\_\_\_. «Canta tú, cristiana musa...». *Cancionero de Gómez Manrique*. Ed. González Vidal Francisco. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 467-552.
- Migir de San Jerónimo, Fray de. «Al grand Padre Santo e los cardenales...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 38, pp. 58-61.
- Sánchez Calavera, Fernán. «Por Dios, señores, quitemos el velo...». *Cancionero de Baena*, Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 530, pp. 398- 400.
- Toro, Arcediano de. «Pois que me vejo a morte cegado...». *Cancionero de Baena*. Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 316, pp. 556-559.

Valencia, Diego de. «Siete plantas muy reales...». *Cancionero de Baena*. Eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros, 1993, n° 514, pp. 358-360.

## OTRAS OBRAS

Alighieri, Dante. «Cartas a Cangrande della Escala de Verona». En *Obras completas*. Trad. González Ruiz, Nicolás. Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

## ESTUDIOS

Alonso, Martín. «Tratado». *Diccionario medieval español desde las glosas emilianenses y silense (siglo X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontífice, 1986, Vol. II; p. 1603.

Alvar Ezquerro, Alfredo (coordinador). *Las enciclopedias en España antes de «l'Encyclopédie»*. Madrid: CSIC, 2009.

Auerbach, Eric. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. París: Gallimard, 2008.

Bajo Perez, Elena. «Obras lexicográficas y textos medievales: utilidad de los diccionarios para los historiadores de la Edad Media hispánica». *En la España medieval*, 36, 2012, pp. 401-441.

Cerquiglini, Jacqueline. «Le dit». *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Ed. Daniel Poirion, 8:1. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1988.

\_\_\_\_\_. *Un engin si subtil: Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*. París: Champion, 2001, pp. 7-11.

Chas Aguión, Antonio y Álvarez Ledo, Sandra. «Los decires». *Historia de la métrica medieval castellana*. Logroño: CILENGUA, 2014, pp. 647-665.

- Eggert, Elmar. «El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo». *Actas del II congreso Internacional de Lexicografía Hispánica*. Eds. Azorín, Dolores et al. Alicante: Universidad de Alicante, 2008, pp. 74-81.
- Faulhaber, Charles. *Latin rhetorical theory in thirteenth and fourteenth century Castile*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Gómez Bravo, Ana María. «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cancioneril castellana». *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 1999, pp. 168-187.
- \_\_\_\_\_. «Retórica y poética en la evolución de los géneros literarios cuatrocentistas». *Rethorica*, XVII, 1999, pp. 1-37
- \_\_\_\_\_. «Decir canciones: The Question of Genre in 15th Century Castilian Cancionero Poetry». *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*. Ed. Paden, William. Urbana: University of Illinois Press, 2001, pp. 158-187.
- Harmon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.
- Jauss, Hans-Robert. «Littérature médiévale et théorie des genres». *Poétique*, 1, 1970, pp. 79-101.
- Jeay, Madeleine. «Une poétique de l'inventaire: les listes chez Eustache Deschamps». *Le Moyen Français. Philologie et linguistique. Approches du texte et du discours*. Eds. Combettes, Bernard y Monsonégo, Simone. Paris: Didier, 1996, pp. 257-279.
- \_\_\_\_\_. *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVe siècles)* Ginebra: Droz, 2006.
- Kelly, Douglas. "Assimilation et montage dans l'amplification descriptive: La démarche du poète dans le *dit* du XVème siècle". *Mittlelalterbilder aus neuer perspective. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivitat in der Dichtung un Strategien des Erzählens. Würzbuenger Kollokium*, 1984. Munich: Finch, 1985, pp. 289-302.
- Larigós Lloréns, Laura. *Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial*. Valencia: Universitat de València, 2016, pp. 207-211.
- Le Gentil, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age*. Rennes: Plihon, 1949-1953, 2 vols.

- Léonard, Monique. *Le dit et sa technique littéraire (des origines à 1940)*. París: Champion, 1996.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México, 1950.
- Manzarbeitia Valle, Alfonso. «El árbol de Jesé». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 2009, pp. 1-8.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «El converso sevillano Nicolás Martínez de Medina (o de Sevilla), contador mayor de Castilla. Apuntes para una biografía». UNED. *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia medieval*, t. 27, 2014, pp. 343-380.
- Nieto, Lidio. «Vocabularios y glosarios del español de los siglos XIV al XV». *Revista de Filología española*, LXXX, 1-2, 2000, pp. 155-180.
- Ortega Sierra, Sara. *Yo, pecador, a Dios me confieso... Las confesiones rimadas, definición y tipología de un género tardomedieval*. Tesis de Maestría inédita. Université Stendhal-Grenoble III, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El dezir en la época de Juan II (1405-1454): Definición y poética de un género cancioneril*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Puerto Rico y Université de Grenoble, 2006.
- \_\_\_\_\_. «*Docere, prodesse y movere*: El *dezir* aleccionador y su tipología». *Revista DEGI (Universidad del Turabo)*, en prensa.
- Panofsky, Erwin. *Architecture gothique et pensée scholastique*. París: Minuit, 1967.
- Serverat, Vincent. *La poupre et la glèbe. Rétorique des états dans l'Espagne médiévale*. Grenoble: ELLUG, 1997.
- \_\_\_\_\_. «Sobre algunas tríadas sociales en la Hispania medieval: de Isidoro de Sevilla a Rodrigo Sánchez de Arévalo». *Revista de Literatura Medieval*, 2006 (diciembre), 19, pp. 207-241.
- Vicente García, Luis Miguel. «Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes». *Revista de poética medieval*, 12, 2004, pp. 121-158.
- Villa Prieto, José. «La enseñanza en la universidad medieval. Centros, métodos y lecturas». *Tiempo y sociedad*, 26 (2017), pp. 59-131.

- Weiss, Julian. *The poet's art: Literary theory in Castile c. 1400-60*. Oxford: Medium Aevum monograph new series XIV, 1990.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

# **BARATARIA, DE JUAN LÓPEZ BAUZÁ: VIOLENCIA Y CARNAVALIZACIÓN EN MATRIZ CERVANTINA<sup>1</sup>**

*Barataria* by Juan López Bauzá:  
Violence and Political Carnivalization in Cervantine Matrix

María Elena Fonsalido  
Universidad Nacional de General Sarmiento  
Correo electrónico: malenafons@yahoo.com.ar

## Resumen

A propósito de la novela de Juan López Bauzá, *Barataria* (2012), el artículo se interroga respecto de las condiciones de reescritura que se establecen entre el texto clásico, en este caso el *Quijote*, y el texto contemporáneo. También se pregunta cuáles son los contextos latinoamericanos que propician una lectura política de la novela de Cervantes, y por qué, para novelar acerca de una identidad conflictiva como la puertorriqueña se acude al episodio de la *Barataria* cervantina. Para responder a estos interrogantes, el texto considera el concepto bajtiniano de *carnavalización* y propone distinguir las características de una violencia festiva de las de una violencia represiva.

*Palabras clave:* Quijote, violencia, política, carnavalización, *Barataria* (Juan López Bauzá)

## Abstract

Taking into account the novel *Barataria* by Juan López Bauzá (2012), the article examines the conditions of re-writing established between the classical text, the *Quixote*, and the contemporary text. It also wonders about the Latin American contexts that contribute to a political reading of

---

<sup>1</sup> Agradezco a Giselle Román Medina haberme facilitado el segundo tomo de la novela que analizo, inhallable en la Argentina.

Cervantes's novel, and why, to write about a troubled identity as the Puerto Rican one, the author turns to the Barataria episode. In order to answer these questions, the text considers the Bajtinian concept of *carnivalization* and suggests that we should differentiate the characteristics of a festive violence from those of a repressive violence.

**Keywords:** Quixote, violence, political, carnivalization, *Barataria* (Juan López Bauzá)

*Recibido: 10 de febrero de 2020. Aprobado: 14 de mayo de 2020.*

## Introducción

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Filiaciones textuales del clásico: precursores y reescrituras del *Quijote* de Cervantes», radicado en la Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina), que dirige la Dra. Clea Gerber. En su transcurso, se han estudiado diversas narraciones hispanoamericanas del siglo XXI que revitalizan la figura quijotesca en los contextos de violencia que azotan el continente (imperialista, estatal, revolucionaria, narco, de género).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Algunos de los trabajos producto de este proyecto son: Gerber-Fonsalido, «El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX. La utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamerro» *Imposibilia* N°11, junio de 2016, pp. 54 a 79; Gerber-Fonsalido, «El *Quijote* y la representación de la violencia política en América latina: los casos de Roberto Bolaño y Jorge Franco» Lindsey Cordery y María Ángeles González (eds.). *Cervantes, Shakespeare. Prisma latinoamericano, lecturas refractadas. Reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República, Serie motevideana N° 9, 2017, pp. 123-133. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/issue/current/showToc>; Gerber-Fonsalido, «El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana». *Palimpsesto*, Año XII, Volumen 9, N° 12, agosto-diciembre 2017, pp. 126-139. <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/issue/current>; <http://www.imposibilia.org/>; Fonsalido, «Donde se cuenta cómo una magistral novela española del siglo XVII se aviene a proporcionar materiales para la narración de una cruel dictadura latinoamericana del siglo XX». *Exlibris*, Revista del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N°7, 2018, pp. 204-217; Gerber, «El *Quijote* y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI». *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, en prensa; Gerber, «El intelectual revolucionario como figura quijotesca en *El fin de la locura* de Jorge Volpi».

En este caso, el centro de atención es la novela puertorriqueña de 2012, *Barataria*, de Juan López Bauzá (1966). Entre otras muchas preguntas que el texto dispara, selecciono tres que me parecen relevantes. La primera de ellas es el telón de fondo de todo el proyecto de investigación: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico? La segunda se circunscribe más a la relación *Quijote*/literatura latinoamericana: ¿cuáles son los contextos históricos de producción más favorables para una apropiación política del *Quijote* en América latina? La tercera y última está directamente focalizada en el texto de López Bauzá: ¿por qué, para representar una identidad oscilante o «transeúnte», como la llamó Antonio Pedreira (1934) con un gran componente de violencia como es la puertorriqueña, se elige precisamente el episodio de Barataria del *Quijote*?

La novela que me ocupa es la primera que ha publicado su autor, y ha obtenido el Premio *Las Américas* y el Premio a la mejor novela publicada en Puerto Rico ese año<sup>3</sup>. El protagonista es Pedro «Chiquitín» Campala Suárez, arqueólogo aficionado y detestado por sus colegas, veterano de Vietnam, a quien su vecino y compañero definirá como «un imán para el obstáculo y el infortunio» (II, 32, 695)<sup>4</sup> y que se presentará a sí mismo con el falso nombre que representa su adhesión a lo foráneo: «Diego Salcedo»<sup>5</sup>. A este protagonista, «su fanatismo *político* acabó corroyéndole el resto de su entendimiento y derribándole los últimos pilares de cordura» (I, 1, 15, destacado mío). Como pone en evidencia la cita, la locura del personaje no está provocada por la ficción, como en el caso de don Quijote, sino por una cuestión de ideología pura. Chiquitín representa una de las posturas más extremas dentro de la política de Puerto Rico: «Era lo

---

Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali (eds.). *Don Quijote en Azul II*. Azul: Editorial Azul, en prensa; Fonsalido, «Reescribir la carnavalización. A propósito de *Barataria*, de Juan López Bauzá». Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali (eds.). *Don Quijote en Azul II*. Azul: Editorial Azul, en prensa.

<sup>3</sup> El premio mencionado en primer lugar fue otorgado por la Fundación Las Américas y el Festival de La Palabra; el mencionado en segundo lugar lo otorgó el PEN club de Puerto Rico.

<sup>4</sup> Para citar *Barataria*, sigo la costumbre de la manera en que se cita el *Quijote*: por número de tomo, de capítulo y de página.

<sup>5</sup> Diego Salcedo es un personaje legendario. Según la leyenda, sería el primer español muerto por los indios taínos, que lo ahogan para comprobar si los invasores eran o no inmortales. El resultado del «experimento» sería la primera sublevación aborigen de la isla.

que él llamaba el Ideal [...] su fijación anexionista [...] lo suyo era una veneración irascible por cualquier cosa que concerniera con la nación norteamericana» (I, 1,15).

Este personaje, pues, parte de su casa con la excusa de buscar el Guanín sagrado, medallón que es «emblemático de potestad máxima del cacique principal de *Boriken*, visto por última vez sobre la caja del pecho de *Agüeybaná II, el Bravo*, hace poco más de quinientos años» (I, 1, 13)<sup>6</sup>. La búsqueda de la joya tiene directa relación con el trauma de veterano de guerra de Chiquitín, acosado por las pesadillas del horror vivido: «desde que empecé a excavar [...] también a mi memoria le ha dado por excavar, y los esqueletos que vamos desenterrando como que me sacan a flote los cadáveres» (I, 1, 12). De este modo, al igual que el paradigma quijotesco en el que se inscribe, el personaje pasa «del mero interés profesional a la obsesión absoluta, a tal punto que comenzó a encontrar señales de aquel desaparecido mundo indígena dondequiera que posaba la mirada» (I, 1, 12).

Chiquitín cuenta con un séquito calcado del de Alonso Quijano aunque adaptado al siglo XXI: una vecina viuda, una sobrina numeraria del Opus Dei, y dos amigos: un «bolitero» y un pastor protestante. La versión contemporánea de su Rocinante es una esperpéntica bicicleta: «era una de las que comúnmente llaman burras, compuesta por un cuadro pesado de hierro colado, sin transmisión ni implementos modernos, con un solo piñón trasero y freno de pedal» (I, 1,19). Chiquitín le amarra una carretilla, le pone el nombre de la princesa boricua gobernante a la llegada de Colón, Anacaona, y sobre ella parte.

Como en la novela cervantina, después de una primera salida desastrosa, el protagonista termina con «el cuerpo poblado de machucos, rasgu-

---

<sup>6</sup> La referencia al cacique Agüeybaná II no es inocente, ya que simboliza la postura de reafirmación de lo autóctono. En su fundamental texto sobre la identidad puertorriqueña, *Insularismo*, afirma Antonio Pedreira: «El nombre de este indio, el primero en sublevarse contra los conquistadores, se convirtió [...] en símbolo de redención, con un orgullo provocador nos proclamamos altivamente hijos de Agüeybana, el Bravo, y al par que guerra a los españoles se predicaban a grito herido sentimientos de solidaridad antillana» (1934: 85). Al mismo tiempo, consigna que «el primer puertorriqueño que habló valiente y claramente de separatismo fue un oscuro poeta, Daniel Rivera, autor del canto Agüeybana, el Bravo, publicado en un periódico de Ponce, en el 1854» (85). Según Pedreira, el poeta murió en el destierro a causa de este texto, mientras que su editor, además de ser multado, sufrió que la justicia rematara su imprenta.

ños y tajos abiertos [...] los pantalones y la camisa [...] hechos tiras sucias y sanguinolentas. Le faltaba un zapato y toda su apariencia era la de un sobreviviente de ataque zombi» (I, 10, 210-1)<sup>7</sup>.

Durante el mes que tarda en recuperarse, Chiquitín, al igual que don Quijote con Sancho Panza en el capítulo 7 de la Primera parte de la novela cervantina, convence a un vecino de acompañarlo en su segunda salida. Este personaje, Margaro Velázquez, seguirá a Campala en su recorrido por las rutas puertorriqueñas. Las aventuras son innumerables: la novela consta de dos tomos, con un total de 910 páginas. En la historia principal, además, se engarzan historias secundarias, al modo cervantino. En todos estos avatares, a pesar de que la mirada del narrador está puesta en la pareja, no cabe duda de que, como lo afirma el propio autor al recibir el premio *Las Américas*, el foco real es «Puerto Rico, protagonista grande de esta novela».

### **Sobre el concepto de *carnavalización***

Debido al enfoque que el autor da a su texto, considero que, para adentrarme en su estudio y con el objetivo de responder a las tres preguntas que desencadenan este trabajo, el concepto bajtiniano de *cultura carnavalesca* o *carnavalización* resulta sumamente útil. En principio entiendo, siguiendo a Mijail Bajtín, que el carnaval es «el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» (1990 [1965]: 9). Las características que el teórico ruso adjudica a esta categoría son bien conocidas: la risa, es decir, su esencia fuertemente festiva; su carácter popular, de plaza pública; su lenguaje escatológico, poblado de blasfemias, insultos y obscenidades; la concepción del mundo como un juego; la creación de un universo dual, en el que todos son iguales y, sobre todo, lo que más nos interesa respecto de *Barataria*, su función de desahogo *temporal*, que, al fin de cuentas, pone la fiesta al servicio del sostenimiento del orden vigente.

---

<sup>7</sup> En el *Quijote*, el mozo de mulas, «llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno de ellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos que, a despecho y pesar de sus armas, le molió como cibera [...] Cansóse el mozo, y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él del pobre apaleado. El cual, después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse; pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo haría molido y casi deshecho?» (I, IV, 43-4).

La Barataria cervantina no evita la violencia, porque toda carnavalización contiene un determinado nivel de agresión. Pero esta agresión tiene dos marcas claras: es festiva y multidireccional. O sea, tiene como fin último la diversión pura y funciona con un movimiento ascendente (de abajo hacia arriba) u horizontal (entre pares)<sup>8</sup>. En otras palabras, se trata del tipo de violencia popular.

Los episodios de la Barataria cervantina, que puede considerarse comienzan en el capítulo 42 de la Segunda parte de la novela, con los consejos para gobernar que da don Quijote y que terminan en el 53 (con las alternancias correspondientes en los capítulos que siguen las aventuras del hidalgo manchego en el castillo de los Duques<sup>9</sup>), fueron leídos magistralmente por Agustín Redondo desde la óptica bajtiniana. En su detallado análisis de estructura, componentes y significado de estos episodios, Redondo subraya por lo menos tres características que interesan a este trabajo. La primera, el carácter de «mundo al revés» de los sucesos narrados. Así, en su análisis etimológico del nombre de la «ínsula», cita el *Tesoro de la lengua castellana* y advierte: «*baratar*, según apunta [Covarrubias] es ‘trocar unas cosas por otras’ y *trocar*, dice, ‘es lo mesmo que *volver*, y el que trueca buelve y reuelve las cosas como en rueda...’ (imagen esta asociada tradicionalmente al ‘mundo al revés’)» (1998: 454). Y también «la visión carnavalesca del mundo se opone a todo lo previsto, lo perfecto, lo duradero; implica, al contrario, lo dinámico, lo cambiante, lo ambivalente» (193).

La segunda característica es la posibilidad de salida de la carnavalización. Porque si hay algo que singulariza la situación es su carácter temporal, que deviene en purificación. Por eso Redondo cree con Bajtín que «el tema céntrico del simbolismo carnavalesco» es la tríada «nacimiento-muerte-resurrección» (455). Así, luego de su cómico gobierno, Sancho es

derrocado y escarnecido burlescamente, según los ritos carnavalescos [...] ya que, encerrado entre dos paveses y tirado al suelo, es pisoteado y golpeado. Y después de despojarse de su antiguo ser de gobernador al salir de sus conchas, tal

---

<sup>8</sup> Ejemplos de violencia festiva en los capítulos que se desarrollan en la ínsula Barataria son la que sufren Sancho por parte de Pedro Recio cuando le impide comer los manjares (II, 47), la mujer «esforzada y no forzada» (II, 45, 739) del último de los juicios o el propio gobernador cuando es atacado por los «infinitos enemigos de la ínsula» (II, 53, 790) que lo derrocan.

<sup>9</sup> Me refiero a los capítulos 44, 46,48, 50 y 52.

una crisálida que se transforma en insecto, Sancho, hombre nuevo que ha abandonado su manía y sus ínfulas de grandeza, se pone en pie, se encuentra renovado (455).

¿Qué es, según Redondo, lo que ha transformado a Sancho en un «hombre nuevo» al atravesar su experiencia en Barataria? «Sancho, consciente de la progresiva y fundamental enajenación de su ser, no puede sino aspirar a recobrar su naturaleza profunda, *su verdadera identidad*» (470, destacado mío). De lo dicho anteriormente se desprende la tercera característica aludida: el protagonismo de Sancho. El campesino con «poca sal en la mollera» (I, 7, 60) de la Primera parte de la novela se transforma en Barataria en un juez que emite sentencias «cuya ejemplaridad se erige en modélica en un contexto social en el que la rectitud a la hora de juzgar no era moneda corriente» (Janín, 2013: 291). Érica Janín (2013) en su estudio «‘Ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar todo un reino’: un acercamiento a la constitución ambigua de Sancho Panza», demuestra que el Sancho gobernador de la ínsula triunfa en uno de sus roles pero fracasa en el otro: triunfa como juez, fracasa como cortesano<sup>10</sup>.

De estas tres características que señala Redondo, solo una se cumple en la *Barataria* de López Bauzá: la del mundo al revés. Pero el horror consiste en que este mundo al revés no tiene vuelta atrás, permanece así. En este mundo «patas arriba» que es el Puerto Rico representado, falta un «justo juez». El Margaro que ocupa el lugar del escudero está muy lejos de conseguirlo. Su principal interés es el económico, y, si bien salva a Chiquitín de la muerte, bien lejos está del cariño y la lealtad que siente Sancho por don Quijote<sup>11</sup>. Una muestra de este interés económico es la marihuana

---

<sup>10</sup> Como el nombre de su artículo lo indica, Janín estudia «la constitución ambigua de Sancho Panza». Pasa revista textos canónicos que se centraron en la figura del escudero, como los de Torrente Ballester, Molho, Redondo e Iffland entre otros y se centra en el episodio de Barataria desde dos categorías: la de *carnevalización* de Bajtín, matizada por Redondo y la de *juego*, que toma de Huizinga. En su concepción, en los episodios de Barataria, «el conflicto se genera porque uno de los personajes –nada menos que el que debe cumplir con el rol fundamental– desconoce las reglas del juego establecidas por los duques y, al ejecutar otras, lo desestabiliza» (2013: 288).

<sup>11</sup> Los conocidos discursos de Sancho reivindican su incondicionalidad con don Quijote: «digo que [mi amo] no tiene nada de bellaco, antes tiene el alma como un cántaro; no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna; un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi

que encuentra en el capítulo 14 y que guarda con el fin de venderla al culminar sus aventuras. Margaro es una suma de refranes, que le sirven a López Bauzá para recuperar el habla popular puertorriqueña, sin duda uno de los logros de la novela. Pero el perfil del personaje «secundario» no supera el trazo grueso. En palabras de su propio amo, aquel destinado a desempeñar el rol del «proteico Sancho Panza» (Janín, 2013: 282) no pasa de ser «un acólito de Cantinflas» (II, 32, 699).

La Barataria de Sancho es una Barataria de violencia festiva, que responde en gran parte a las características de la carnavalización bajtiniana. Sin embargo, esto no le quita poder corrosivo. Para Redondo, es el mismo Cervantes el que abre la puerta a la lectura política:

Cervantes [...] no puede acometer contra la falsedad de la verdad oficial y poner en tela de juicio el sistema gubernativo de los grupos dominantes [...] sino en son de burla, valiéndose de una estructura carnalesca, dentro del marco de un transitorio mundo al revés (1998: 472).

Surge entonces la primera pregunta que rige este trabajo: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico? A lo largo de las investigaciones que hemos realizado en nuestro proyecto, pudimos relevar que se producen dos movimientos, uno hacia el futuro y otro hacia el pasado. El movimiento hacia el futuro lo realiza el texto clásico, con su enorme *productividad*, que ofrece estructuras, personajes y procedimientos para ser retomados, productividad que, en el caso del *Quijote* hemos denominado *matriz cervantina*. En este caso concreto, se trata de las estructuras, personajes y procedimientos que Cervantes instaura en su Barataria. El movimiento hacia el pasado lo realiza el escritor contemporáneo quien, acicateado por una situación contextual violenta que pone a prueba la capacidad de la representación, *busca en la tradición el modo de ex-*

---

corazón y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga» (II, 13, 531). Frente a esto, los dichos de Margaro presentan el reverso de la medalla: «Lo de amo se le zafó, que porque tenga el pelo como pepita de jobo no significa que sea su prieto esclavo, aclaró Margaro, quien antes ya tuviera que despojarse del título de escudero que al principio quiso imponerle su jefe. Mire, que el tiempo de los amos hace mucho que pasó a los perros y, entre los humanos, hoy por hoy a lo sumo se llega a jefe» (II, 24, 496).

presar o narrar la perentoriedad de la historia. En el cruce de estos dos movimientos se produce la reescritura.

El Puerto Rico carnavalizado, el Puerto Rico invertido, el Puerto Rico que Luis Rafael Sánchez adjetivó como «torcido» (1999 [1976]: 73) es el espacio que encuentra en el texto clásico un esquema de escritura productivo. En el discurso que pronunció al recibir el premio por su novela, López Bauzá expresa:

El espectáculo de la farsa política resultaba demasiado jugoso para pasarle por el lado sin exprimirlo, demasiado grande para dejar de novelarlo. De tanto ver a la mentira engordar a la ignorancia; de tanto soportar a una clase política corrupta, miedosa, ambivalente, oscurantista, atorada en el tango humillante de la colonia y que nos ha llevado al borde del precipicio; de tanto dejar que la violencia, el estupro, la pobreza, la locura se conviertan en reyes de la vida cotidiana; y de tanto sucumbir ante el empeño de los poderosos por aplastar a los débiles, sentí la urgencia de novelar mi circunstancia. (2013)

El presente violento que lo conmina a escribir, al mirar hacia el pasado, encuentra un clásico que lo sostiene y que lo estructura. Afirma al respecto Melanie Pérez Ortiz: «Es un gesto político escribir una novela como ésta y es un gesto también político el haberla publicado» (2012).

### **La Barataria de López Bauzá: la carnavalización de violencia represiva**

La segunda cuestión que planteo, ¿cuáles son los contextos históricos latinoamericanos de producción novelística más favorables a una apropiación política del *Quijote*?, ha sido respondida en parte por el cervantista argentino Juan Diego Vila en un trabajo de 2005: «El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arenga política». En ese artículo Vila se pregunta por qué «el *Quijote* pudo transformarse, con independencia de la propia valía artística, en esquemática parábola apropiable por el discurso político» (2005: 35). El texto contesta su propia pregunta con cuatro respuestas<sup>12</sup>. Pero lo que

---

<sup>12</sup> La primera, que «se trata de una fábula exclusivamente protagonizada por hombres» (2005: 42), lo que se explica por las dificultades que aún hoy tiene la mujer de insertarse en el ámbito político. La segunda, la «bimembración protagónica», lo que para Vila

realmente interesa a este trabajo es la afirmación de Vila: «Solo se puede obtener un *Quijote* apolítico [...] si se ignora la *cosmovisión carnavalesca que la informa*, si se prescinde, en definitiva, del hecho de que gran parte de su éxito se forjó en ese ataque y crítica evidente, mediado por la estética cazorra, del *status quo* de aquel entonces» (40, destacado mío). De lo dicho se desprende que uno de los contextos históricos más propicios a una apropiación política de la figura quijotesca es aquel en el cual la política aparezca carnavalizada. Y esos contextos abundan en América latina.

Ahora bien, no se trata de una carnavalización de violencia festiva, al modo que propone Bajtín, sino de una bien diferente. Creo que puede resultar pertinente para este caso extrapolar un matiz sobre el concepto que propone el crítico Martín Kohan al leer una de las obras fundantes de la literatura argentina, *El matadero* de Esteban Echeverría (1871<sup>13</sup>). Kohan considera que la categoría bajtiana es compatible con el texto que analiza, pero con una salvedad:

La cultura popular adquiere [en *El matadero*] este rasgo fundamental: siendo, como es, carnavalesca, no se opone a la cultura oficial, sino que se integra a ella. La oposición señalada por Bajtín aquí no se verifica; aquí lo carnavalesco, con todo lo que hay en él de inversión o de degradación, con toda su drástica imposición de lo bajo y lo corporal, se superpone estrictamente con la cultural oficial. (2006: 193)

En esto precisamente reside el horror de este carnaval: no tiene temporalidad marcada, no sustenta un sistema social en su función de alivio o expurgación, sino que permanece constante y se retroalimenta. Según Agustín Redondo, «la fiesta carnavalesca se oponía a las manifestaciones

---

implica «decir las virtudes del vínculo de un líder carismático con la población» (43). La tercera, en la que el crítico insiste, es «el entronizamiento de la palabra en el espacio público», ya que «la novela cervantina construye un protagonista que busca –y lo logra en gran parte– convertirse en el habla autorizada en el espacio social» (44). La cuarta, que todas las «variables» de las respuestas anteriores «se dan cita en un contexto ficcional en el cual se constata, palmariamente, un quiebre de las órbitas públicas y privadas» (45).

<sup>13</sup> El texto se publica por primera vez en 1871, en la *Revista del Río de la Plata*. La publicación es obra de su amigo Juan María Gutiérrez, quien luego lo incluye en el último tomo de las *Obras completas* de Echeverría (1874). No es posible determinar fehacientemente la fecha de su composición. Se estima que fue escrito entre 1838 y 1840.

festivas oficiales, de rígida y pesada organización, expresión de la cultura de los grupos dominantes» (1998: 192). Por lo tanto, un carnaval popular *manejado* por los que detentan el poder se transforma en brutalidad hegemónica. En palabras de Kohan: «Solo entonces una fiesta del pueblo se torna cabalmente una fiesta del monstruo: cuando lejos de invertir una ceremonia oficial, la encarna» (194). Por todo esto, la violencia que predomina en este tipo de carnavalización no es festiva y multidireccional como la bajtiniana, sino represiva y unidireccional: represiva porque es ejercida por los poderosos; unidireccional porque solo se ejerce de manera vertical, desde arriba hacia abajo. Es decir que estamos frente a una violencia institucionalizada.

La característica propia de la carnavalización de *Barataria* es esta violencia represiva: la violencia primigenia ejercida contra los taínos, base arrasada de la sociedad puertorriqueña; la violencia de la corrupción política, eje estructural de toda la novela; la violencia policial, instrumento de la clase dominante que se pone en evidencia en varios capítulos; la violencia ecológica, que no respeta la naturaleza; la violencia de una sociedad machista, que reproduce todos los clichés del patriarcado.

En este «mundo al revés» que es el Puerto Rico representado en la novela, esta característica propia de la carnavalización se traduce en la inversión de los valores más elementales de la convivencia humana:

aquellos desembocó en tal carnaval de puños, patadas y bofetadas entre ellos mismos que obligó a los militares, desde el lado opuesto de la cerca, se bajaran las máscaras y lanzaran sus granadas de gases sobre el grupo alebrestado, sin distinguir ni importales si aquellos les favorecían o eran sus contrarios. El caos se hizo pandemonio (I, 5, 100-1).

La violencia primigenia a la que son sometidos los taínos por la conquista española es el subsuelo de la novela. No en vano, Chiquitín es arqueólogo y se empeña en encontrar las joyas soterradas de la puertorriqueñidad<sup>14</sup>: el Guanín, a lo largo de todo el texto; el hacha (*manayá*) en

---

<sup>14</sup> Fue el novelista y dramaturgo Luis Rafael Sánchez quien consiguió que la RAE aceptara este término como definición del «carácter o condición de puertorriqueño», a partir de su discurso del 15 de marzo de 2016 en el VII Congreso Internacional de la Lengua española, realizado en Puerto Rico. <https://www.youtube.com/watch?v=N6yFQkP9rvs>

el capítulo 14, la pirámide en el 16. Todos estos hechos apuntan a señalar lo que el cacique Maguadanamí grita a los blasfemos que lo niegan y que, soborno mediante, ostentan el permiso de realizar el simbólico acto de construir una autopista y un *Walmart* sobre un cementerio indígena: «Todos somos indígenas, pedazo de troglodita, todos los puertorriqueños. Las pruebas de ADN lo tienen réquete confirmado. Los hijos de esta patria son, genéticamente hablando, una cuarta parte taína pura» (II, 25, 517).

Si bien desde el punto de vista de Chiquitín y de sus correligionarios anexionistas el taíno es un ser despreciable, en la novela, es también taíno el sabio Pablo Podamo, un aborigen que vive como ermitaño en una gruta y representa el mestizaje sustancial, ya que «era en sus aspectos físicos primordiales la esencia de lo taíno, mas en los complementos y su manera de expresarse, el boricua común y ordinario» (II, 32, 701). Este aborigen, desencantado de su tribu, con poderes mágicos, vive solitario en un lugar de reminiscencias cervantinas: la Sierra *Bermeja*. Allí pasa sus días, con la sola compañía de «un libro grueso y manoseado que parecía la única forma de entretenimiento de aquel hombre atemporal en aquella cueva recóndita» (702). Cuando se le pregunta qué es lo que lee: «Lo único que vale la pena leer hasta la muerte, dijo el taíno con mucha corrección. El *Quijote*» (702). A continuación, afirma: «aunque es un libro de mucha diversión, es también el mejor que se jamás se ha escrito [...] Es el único que vale la pena poseer. Lo llevo leyendo cuarenta años y cada día le encuentro algo nuevo» (702).

Pablo Podamo, además de empedernido lector del hipotexto de la novela, es también una de las encarnaciones del demonio, el poseedor de un anillo mágico que va a tener un rol fundamental en la resolución de todos los conflictos planteados.

La segunda violencia sobre la que se asienta la novela es la corrupción política. Pocas evaluaciones más negativas de la patria podrían encontrarse que las que propone López Bauzá en *Barataria*. El Puerto Rico representado es un mundo lleno de podredumbre. Cuando los protagonistas quieren penetrar en Guacayarima, la mítica cueva «por donde entra luz a las entrañas de la tierra» (II, 32, 710), Pablo Polemo afirma que la boca de la cueva está en Haití, el segundo orificio está en la República Dominicana y Puerto Rico es el depositario del tercer orificio, que resulta ser el esfínter.

La condensación de este envilecimiento está dada en la figura de los anexionistas, falsos amigos de Chiquitín que solo funcionan a partir de so-

bornos. Y más que nada en su líder, el secretario general del partido, quien muestra su identidad dislocada desde su nombre, Jiménez Schalkheit. Este personaje siniestro es la versión actualizada de los Duques cervantinos, ya que es poderoso, burlón y cuenta con los medios necesarios para construir el artificio en el que queda apresado el protagonista. Jiménez Schalkheit disfruta por anticipado del horror que quiere provocar: «hizo rechinar los dientes de satisfacción plena con el buen encaminamiento de aquellos planes suyos que harían temblar la tierra, aunque solo fuera la de aquella minúscula ínsula barataria» (II, 35, 772). Él es quien diagrama la «Operación Chocolate» de los últimos capítulos, en la cual se le hace creer a Campala que debe suicidarse para conseguir la atención del siempre distraído Tío Sam y convertirse en el «mártir de la Estadidad» (II 39, 871). En la «ceremonia» en la que lo visten y lo invisten (ceremonia que mucho debe al capítulo tres de la Primera parte del *Quijote*, en la que el personaje es armado caballero en forma burlesca por el ventero, mediante ritos como el baño, la imposición de manos, etc.) en lugar de ponerle explosivos en el cuerpo, lo llenan de barras de chocolate que, al «detonar» al grito de «¡Viva Puerto Rico Estado 51!» (II 40, 895) hacen que el personaje sienta «el embarre de una sustancia marrón alrededor de suyo que confundió al principio con su propia excreta por la consistencia y la circunstancia» (II, 40, 899).

La corrupción política es extrema y caricaturesca. Los capítulos 17 y 18 son una muestra de ello, cuando se encuentra una marcha de anexionistas con otra de no anexionistas y se produce el caos. Así como había señalado Bajtín, los excrementos cumplen un rol fundamental en toda carnavalización: se trata de un componente esencial de lo que el teórico ruso denominó *realismo grotesco* (Bajtín, 2003 [1965]: 17)<sup>15</sup>. En este caso, los estudiantes opuestos a la anexión preparan para la marcha lo que llaman «bombas de metano». Ante la pregunta de Magaro, explican: «Bombas de mierda, mi amigo. Cocos taladrados, llenos de la mitad de su misma agua, mitad diarrea humana, taponados con corchos secos que, al esponjarse, no hay dios que después los saque. Llevan dos semanas fermentándose» (I 17, 352)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> «La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa» (Bajtín 2003 [1965]: 18).

<sup>16</sup> Otra muestra del desapego de Margaro por Chiquitín, que lo aleja de la figura san-chopancesca es su comportamiento en la refriega: «Margaro alzó un poco la cabeza por encima del parapeto y observó casi por casualidad, parado allí solo entre una gran masa de gente que corría asustada, a Chiquitín. Poseído por *una maledicencia innata*, decidió

Como se verá más adelante, el centro de la novela es el tema de la identidad, muchas veces representado en la comida: «Pretender, decía el líder [de los anexionistas] entre sus allegados políticos, convertirnos en Estado de la Unión y seguir comiendo arroz con habichuelas o enloqueciendo de emoción con una alcapurria es un comportamiento inadmisibles, un contrasentido inexplicable» (I, 16, 342).

En el encuentro entre las dos marchas, la batalla final se produce entre chuletas, símbolo de la comida autóctona, y *hotdogs* y hamburguesas, representación de la influencia norteamericana. Si a esto se suma el lanzamiento que los estudiantes hacen de los cocos, todos los sectores políticos en pugna quedan «empanados con aquel mierdaje» (I, 19, 384). Este momento constituye uno de los puntos culminantes de la carnavalización que, en palabras del propio autor, insta a la representación: «sentí la urgencia de novelar mi circunstancia» (López Bauzá, 2013).

La corrupción política deriva, casi necesariamente, en la tercera de las violencias: la corrupción policial. Tanto la policía local, como los «federicos» (miembros de FBI) son representados en la novela de modo hiperbólico, caricaturesco y criminal:

Mire para acá las caras de angelitos que tienen, dijo Margaro mostrándole desde donde se encontraba las fotos de los policías sospechosos. Yo le digo a usted que hoy por hoy no hay quien distinga jodedor de policía. Mírelos: cejas sacadas, brazos y seguro que piernas afeitadas, cerquillo, diseños estrambóticos en el pelo. Además, mucho reloj, mucha prenda, mucho colmillo con corona de oro, mucha pulsera y valentino. Le advierto, don Chiqui, póngase mosca, que aquí el que pinta también raspa, y un día se está del lado de acá de la ley y al siguiente se está del lado de allá. (II, 21, 448)

El caso extremo está encarnado en una de las historias intercaladas al modo cervantino en la novela: el episodio de Freddie Samuel y Yahaira,

---

apuntar hacia allá su lanzamiento cuando se diera la luz verde [...] El coco de Margaro, último en levantar vuelo, casi le reventó en la cara a Chiquitín, quien, hasta ese momento, solo había sido salpicado por la materia fecal. Esta vez quedó bañado de arriba abajo por la abominable materia» (I, 18, 383, destacado mío).

que tiene su centro en los capítulos 7 y 8, pero que se arrastra fantasmáticamente a lo largo de todo el texto, para culminar en el capítulo final, en el cual confluyen todos los hilos lanzados a lo largo de tantas páginas.

Freddie Samuel es la condensación de la corrupción policial: poderoso en los bajos mundos, casado con la hija de uno de sus jefes, cruel hasta el asesinato, inserto en la red del narcotráfico, lucía «como un egresado de la escuela de oficiales de la Wehrmacht» (I, 7, 135) y, como se verá después, también resulta feminicida. Es a causa de esto que se topa con Chiquitín. Un grupo de pescadores (y no pastores, como en el *Quijote*) advierte al personaje de un incendio. Interesado, va hacia el lugar y encuentra un grupo cavando. Él cree que se trata de una excavación de la tumba de la que supone una princesa taína. Se trata en realidad del entierro del cadáver de la esposa de Freddie, violada, torturada y asesinada por él y su *ganga* (pandilla) y luego descuartizada. Chiquitín cree que se trata de un grupo de arqueólogos ladrones del Guanín que, en su imaginación, pendía del cuello de la supuesta princesa muerta. La gente de Freddie sabe que él fue testigo del entierro y a partir de allí, comienza la persecución. El primer intento de matarlo ocurre en el capítulo 10, cuando quieren atropellar a la Anacaona, la bicicleta, con su auto. Por un error de cálculo, quedan desbarrancados y maltrechos:

Venían los cuatro lanzando quejidos y maldiciones en dirección hipotética de Chiquitín, dondequiera que se encontrara, a quien acusaban de ser responsable de aquel accidente y *contra quien juraban venganza*, así tuvieran que barrer cada milímetro de la Isla para encontrarlo (I, 10, 215, destacado mío).

Poco cuesta relacionar esta promesa de venganza con la de Sansón Carrasco en el capítulo 15 de la Segunda parte del *Quijote*, cuando, vestido como Caballero del Bosque o de los Espejos, cae vencido por el protagonista. Promete Sansón:

pensar que yo he de volver a la mía [se refiere a su casa] hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y *no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza*; que el dolor grande

de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos.  
(I, 15, 546, destacado mío)

Al modo cervantino, también aquí la venganza se cocerá en silencio, mientras Chiquitín siga viviendo aventuras. Excepto por una aparición en el capítulo 22, Freddie Samuel y su banda de delincuentes recién se integran a la narración en el capítulo 37, cerca del final, cuando confluyen en una plaza pública todos los enemigos del protagonista.

Puerto Rico está construido, entonces, sobre una civilización arrasada; dirigido por políticos que responden solo a sus propios intereses y vigilados por policías aliados a los narcos. A estas violencias se suma la degradación del medio ambiente, la violencia ecológica, que destruye lo que José Gautier Benítez, «el Bécquer puertorriqueño» llamó en su emblemático poema «Puerto Rico»: «bello jardín de América el ornato / siendo el jardín América del mundo». En la novela de López Bauzá, este «bello jardín» todavía existe: «En esta conversación iban cuando alcanzaron un puente tendido de un lado al otro del lecho de un hermoso río, de aguas caudalosas y por fuerza cantarinas, con muchas pozas magníficas ocultas tras la piedras, ideales para darse un baño privado y sin apuro» (II, 29, 633).

Cuando Chiquitín se encuentra disfrutando su baño,

un fuerte olor industrial a no sabía qué, lo expulsó de su nirvana y le trajo de vuelta al duro mundo de la realidades. Pero antes de que pudiera impedirlo, sintió el cambio de densidad del agua [...] y luego el grito de Margaro, más arriba, que le advertía que se saliera corriendo del agua porque venía un golpe de grasa. Cuando por fin pudo poner su desnudo cuerpo en movimiento hacia afuera de la charca, la sustancia oleaginosa ya había ocupado la totalidad del agua de la poza y embadurnado la superficie de su cuerpo y las piedras. (II, 29, 635)

A partir del episodio, se produce entre los dos protagonistas una discusión respecto de los desechos industriales: mientras que para Chiquitín se trata del precio que hay que pagar por el progreso y por la asimilación a la civilización norteamericana, Margaro opina que «es un acto de terro-

rismo» (II, 29, 637). La cuestión se complica cuando pasan por la carretera patrullas policiales, camiones de bomberos y personal de Emergencias Ambientales, acompañados por agentes del FBI. Como es de esperar en una farsa como *Barataria*, estas autoridades acusan a los protagonistas de haber provocado el desastre ecológico, con lo cual se transforman en objeto de la persecución de todas las jerarquías del país: los políticos los persiguen para que Chiquitín se «suicide»; los policías asesinos, porque los saben testigos de su crimen, los federales, porque los creen criminales ecológicos. Todo un universo aberrante condensado en una isla, que justifica la afirmación de la crítica Sofia Cardona (2014): «Puerto Rico es una mina para la epopeya satírica»<sup>17</sup>.

Pero sin duda los extremos de la crueldad en *Barataria* se dan en la última violencia que voy a considerar: la de género. Esta violencia es inversión total y absoluta de los ideales caballerescos que don Quijote intenta sostener en la novela cervantina. Cuatro son los episodios en los que queda expuesta esta característica: el de Yahaira, ya mencionado; el de las menores de edad drogadas por la cúpula política para ser violadas; el de las niñas sacrificadas al pastor evangélico de miembro viril descomunal y el de las prisioneras dominicanas víctimas de la trata.

En todos los casos, la descripción de los hechos es detallada, monstruosa, hiperbólica. El maltrato verbal, psicológico, físico y sexual del que es objeto Yahaira contempla todos los clichés de la violencia machista:

¡Qué tienes que andar tú el jodío día entero por los moles, me cago en Dios! ¿Estás a la venta es, pedazo de cuero? ¡Te has podido joder conmigo, te has podido! Perdiste los privilegios, pendejita, ahora te quiero siempre en casa, ¿me oíste, pedazo de cuero?, siempre en casa: cuidando de tu hija y sirviéndole a tu marido, como debes. ¿Me entiendes? [...] te voy a jartar primero a galletas, después a puños,

---

<sup>17</sup> Linda Hutcheon nos recuerda que la sátira es el género «extramuros» de la literatura, el que «tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales*» (2006 [1981]: 178, destacado en el original). El «blanco» al que apunta la sátira es, entonces, la sociedad en cualquiera de sus aspectos; el punto de vista desde el que se escribe es, según la crítica, «una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque» (178).

luego a patadas y al final cuidado que no te entierre viva en el patio. ¿Me oyes? ¡Viva!» (I, 7, 139)

La «relación» termina con el «obsequio» que el esposo hace a sus subordinados del cuerpo inerte y abusado hasta el extremo de su mujer, con el fin de que desahoguen todos sus instintos hasta matarla.

El suceso de las menores de edad drogadas es otro modo de ilustrar la corrupción política. Hamilton Masul, presidente de la cámara de representantes, en convivencia con Jiménez Schalkheit y con otros miembros del partido anexionistas (especialmente mujeres, representadas como viles y sumisas al extremo), mantienen drogadas a adolescentes, una de las cuales es amiga de la hijastra de Masul, para poder violarlas con comodidad. También accidentalmente Chiquitín es testigo del estupro, lo que lo convierte en blanco de los poderosos, que quieren eliminar al espectador de la escena.

El caso de las niñas sacrificadas al pastor es delirante y repulsivo. Morales, el pastor, ha convencido a su «rebaño» de que él puede acelerar la segunda venida de Cristo embarazando niñas con su miembro elefantiásico. Para ello, dispone de una serie de vírgenes apenas púberes ofrecidas por sus propios familiares a su lascivia. Entre los miembros de esta peculiar «iglesia» figuran políticos anexionistas. El ministro «convenció a sus seguidores de que Dios escogió a Puerto Rico como sede de su última aparición» (II, 31, 681-2). La violación es un ritual que se produce en serie, una tras otra, en un escenario cubierto por cortinas blancas. Se produce aquí una situación que corre al personaje principal de su molde quijotesco. Chiquitín, como su antecedente cervantino, está loco. Su locura es política, como ya se dijo y no literaria. Sin embargo, es impensable que, aunque se trate de una inversión, un personaje con visos quijotescos acepte lo que acepta Campala: sostener una de las sábanas para que el pastor realice su trabajo sin molestias. Si bien el personaje es acosado por una duda

(por primera vez se sentía cómplice de la barbarie. ¿Sería correcto lo que acababa de observar? ¿Podía estarse dando un acto de semejante obscenidad en el seno de aquella respetable institución dedicada a la adoración del Dios Único y para colmo entre hermanos en el Ideal, entre luchadores de la Estadidad?) (II, 31, 683),

resulta inverosímil que un personaje que respete el paradigma quijotesco pueda sostener esa sábana y escuchar sin inmutarse los alaridos de las niñas.

La mujer víctima de su esposo, que además es policía; las adolescentes víctimas sexuales de los políticos; las niñas, víctimas inocentes de la institución eclesial: todas las aristas están contempladas. La última es la conexión internacional: en el capítulo 34 la pareja protagonista encuentra un grupo de muchachas prisioneras. Inmediatamente, Chiquitín las cree princesas taínas y se precia de liberarlas. En realidad son mujeres dominicanas engañadas para ir en busca de trabajo a Puerto Rico, donde, víctimas de la trata, son prostituidas. En su empecinamiento, Chiquitín cree que ellas saben dónde está el Guanín sagrado. Ante el desconocimiento de las muchachas, propone la metodología que nuevamente lo aleja del modelo quijotesco y que aprendió en Vietnam: la tortura como modo de llegar a la verdad. Solo el intempestivo arribo de los mafiosos que las trafican impide el acto. Las muchachas escapan y los delincuentes las persiguen olvidando a Chiquitín y a Margaro.

Como puede verse, todos los tonos de la violencia, todos sus colores aparecen en el texto. López Bauzá no solo se hace cargo de la herencia cervantina, sino que también retoma la mirada dolorida de Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho*, su señera novela de 1976: «Impacencias y terrores a asaltos y ultrajes y secuestros y latrocinios y tiroteos y francotiradores, el menú fijo del país» (1999 [1976]: 146).

En el final, Chiquitín sube a la tarima de la plaza donde se produce la concentración política y se transforma en blanco fácil de todos: de los federales que quieren capturarlo por el tema de los desechos; de los policías, que quieren eliminarlo como testigo; de los políticos, que al ponerlo en ridículo anularán su credibilidad. Chiquitín se «suicida», acción que lo deja embadurnado en chocolate. Entonces, nuevamente el caos absoluto:

Dos helicópteros surcaban los cielos en todas direcciones como si urdieran una malla de aire sobre el poblado de Guánica. Uno de ellos pertenecía a la Policía, afanada en identificar desde el aire al autor o autores del disparo; el otro, a un canal televisivo, afanado en capturar las imágenes de histeria y pandemonio que se propagaron por las calles. (II, 40, 900)

El encuentro entre el texto cervantino y el contexto histórico-político latinoamericano tiene su expresión máxima en las palabras finales de la novela. Pasado el caos, Jiménez Schalkheit da una conferencia de prensa. En ella, amenaza veladamente al pueblo de Puerto Rico con que «el ala anexionista más fanatizada del país, la cual condenamos en los términos más enérgicos, por supuesto, está dispuesta a todo» (II, 40, 908). Las palabras finales las dice un periodista: «debemos entender de sus palabras, señor Secretario General, que *si esto han hecho los suyos en seco, nos preparemos para lo que hará en mojado...*» (II, 40, 908, destacado mío).

Las palabras del periodista pueden decodificarse de dos maneras: desde el punto de vista literario, remiten a la locura de don Quijote en el capítulo 25 de la Primera parte de la novela, el capítulo en el cual imita en Sierra Morena la locura de Amadís y de Orlando, provocadas por el desdén y la traición de sus damas. Ante la inquisición de Sancho:

Paréceme a mí [...] que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias, pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano (I, 25, 194),

responde don Quijote: «Ahí está el punto [...] y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que *si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?*» (194, destacado mío).

De este modo, la novela culminaría con una reverencia al hipotexto. Pero es bastante más que esto: en la historia de Puerto Rico del siglo XIX, las primeras protestas contra el régimen colonial español estuvieron dadas por grupos masónicos que intentaron boicotear el comercio con España. Estos grupos se autodenominaron los *secos* por contraposición a la elite prohispanica y a los propios comerciantes españoles denominados los *mojados* (Lalinde Abadía, 1980)<sup>18</sup>. O sea que el final de la novela pone de

---

<sup>18</sup> Afirma Edgardo Meléndez: «El apoyo por la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos surgió a mediados del siglo XIX como una tendencia política no organizada, la cual se manifestó en dos principales movimientos políticos criollos —el movimiento

nuevo en evidencia el viejo conflicto: naturales del país/partidarios de la potencia extranjera. Si los partidarios de Jiménez Schalkheit hacen esto *antes* de la anexión total, en *seco*, es de imaginarse lo que podrían hacer *después* de la anexión, en *mojado*. Este es el gesto más propio del escritor que relea la tradición: encontrar en la lectura del hipotexto claves para decir su presente. La superposición de secos y mojados entre la locura de amor de don Quijote y la locura de la anexión de Chiquitín es una muestra de los grados de demencia y enajenación a los que puede llevar la posición política que López Bauzá satiriza y expone en toda su crueldad.

### Locura e identidad

Hablé, al comienzo de este trabajo, del gran componente de violencia de la identidad puertorriqueña. Es que, en este Puerto Rico carnavalizado que protagoniza la novela, se plantea el conflicto de las tres identidades que pugnan en la isla: la taína o boricua, soterrada; la europea, que hace del idioma castellano su bandera y la norteamericana o anexionista, superpuesta brutalmente sobre las otras dos estructuras. Este conflicto, lleno de violencia social, económica, cultural, política y jurídica, es el verdadero tema de la novela.

En el texto de Cervantes, el protagonista no duda en proclamar: «Yo sé quién soy» (I, 5, 47). Chiquitín repite textualmente estas palabras (II, 38, 852), sólo que a continuación completa: «Soy Chiquitín Campala Suárez, americano de pura cera, Mártir del Anexionismo» (852). O sea que, si Alonso Quijano descubrió al sumergirse en lo más íntimo de su persona a don Quijote de La Mancha, Pedro Campala solo encuentra un anexionista, es decir, alguien que niega su tradición y su ser en pos de una identidad artificial:

---

liberal/autonomista y el separatista. Los primeros buscaban un régimen liberal dentro de un esquema autonomista con España, mientras que los segundos demandaban la independencia total» (1993:18). Es decir que, desde mediados del siglo XIX, cuando surge el conflicto respecto de la separación o no de España, ya hay partidarios de la anexión con los Estados Unidos. El liberalismo representó los ideales de la elite criolla, siempre anexionista, porque tenía a los Estados Unidos como modelo. La potencia del norte siempre fue un gran socio comercial, aun desde el contrabando. Esto fortalecía la relación entre este país y la elite puertorriqueña. Existen algunos indicios de que en la década del 1860 ya existía un partido anexionista, que era visto como la salida de la colonia española. Estos liberales son los fundadores del partido Autonomista, que deviene en Partido Republicano, y es el partido político que defiende la anexión (Meléndez, 1993).

Yo ya ni pienso como puertorriqueño, ni sueño como puertorriqueño, ni me río en puertorriqueño, menos todavía como como puertorriqueño, y mis intereses no son los de este chispo de isla, sino los de la sin par nación americana, la Gran Corporación, que son los únicos intereses que valen la pena. (I, 14, 284)

A lo largo del texto la identidad de la isla se presenta como un conflicto entre las tres vertientes. Los componentes más elementales de una cultura: su música, su comida, sus símbolos se presentan en la novela como un constante tironeo. Así, los estudiantes separatistas, los mismos que luchan con chuletas contra las hamburguesas y los *hotdogs* proponen a Margaro secuestrar a Chiquitín para someterlo a una «tortura borincana» (I, 17, 359), que consistiría en hacerlo escuchar «Verde luz», el «Himno» de Lola o las canciones patrióticas de Daniel Santos y Davilita; obligarlo a oír los discursos de Albizu, darle de comer pasteles, alcapurrias, bacalaítos; darle de beber malta, obligarlo a quemar banderas norteamericanas y la tatuarle la monoestrella en la frente<sup>19</sup>.

Pero de todos estos elementos culturales en pugna, sin duda el más importante es el idioma. El conflicto idiomático de Puerto Rico fue magníficamente sintetizado por Luis Rafael Sánchez en la conferencia mencionada en la nota 14 de este trabajo. En esa ocasión, Sánchez afirmó que el idioma puertorriqueño de la vivencia es el español, mientras que el idioma puertorriqueño de la supervivencia es el inglés. Esta situación llega a su máximo grado de carnavalización, cuando el líder anexionista, cuya oralidad es replicada burlescamente en el texto, reclama a sus correligionarios: «Señores, señoras, combatientes der Idear, tenemos que instruirnos *en nuestra rengua madre*, en ra rengua inglesa, aunque no ra sepamos» (I, 5, 103, destacado mío). La locura de no manejar «nuestra lengua madre»

---

<sup>19</sup> «Verde luz» es una canción de Antonio Cabán Vale, cantor popular puertorriqueño, que elogia la belleza de su nación. El «Himno» de Lola es poema que escribió Dolores Rodríguez de Astullido y Ponce de León en 1868, luego musicalizado. Es considerado el himno de Puerto Rico, ya que su letra insta a la liberación de la isla del dominio español. Daniel Santos es un músico y compositor puertorriqueño que se hizo famoso mundialmente con el grupo «La Sonora Matancera». «Davilita» es Pedro Ortiz Dávila, cantante puertorriqueño que fue el primero en grabar «Lamento borincano». Pedro Albizu Campos (1891-1965), «el último libertador de América» fue un líder independentista de Puerto Rico que sufrió cárcel y torturas en los Estados Unidos por sus ideales.

es sintetizada y replicada en Chiquitín, quien se niega a sí mismo como enunciador, cuando afirma: «Soy gringo, como se refieren a nosotros los parias de este país» (I, 13, 255).

En este preciso punto radican la esencia y la debilidad del personaje: en su identidad no resuelta. Aquí es, como ya se dijo, donde se establece la mayor distancia con el personaje base. Don Quijote jamás pierde su esencia porque siempre sabe quién es: loco, el Caballero de la Triste Figura; cuerdo, Alonso Quijano, el bueno. Chiquitín es una impostura, una máscara más en el carnaval en el que danza: «Yo he logrado desintoxicarme de prácticamente todos los aspectos de mi anterior puertorriqueñidad» (I, 13, 255). En Barataria, lo sabía Cervantes, no hay espacio para las quijotadas. El Quijote de López Bauzá es grotesco, servil y hasta cruel. Sólo el recurso de la ironía permite percibir la distancia ideológica entre López Bauzá y su personaje<sup>20</sup>.

La identidad no resuelta de Chiquitín y la identidad no resuelta de Puerto Rico solo pueden leerse desde la violencia y la degradación. Ningún Sancho emerge de esta Barataria con su identidad recuperada. De modo tal que, enfrentados a la última de las cuestiones que generan este trabajo, ¿por qué, para representar la identidad puertorriqueña se elige precisamente el episodio cervantino de Barataria?, la respuesta es, al tiempo que literaria, política. Buscar la palabra ínsula en el diccionario de la Real Academia Española, palabra «acoplada» al nombre *Barataria* desde hace cuatro siglos, es encontrar este significado: «Lugar pequeño o gobierno de poca entidad, a semejanza del encomendado a Sancho en el *Quijote*». De este modo, para bucear en la identidad fracturada, «de poca entidad» de Puerto Rico, que Antonio Pedreira había atribuido, entre otras cosas, a la insularidad, López Bauzá recurre a Barataria, la ínsula modélica. El clásico resulta lo suficientemente elástico y productivo como para proporcionarle el paradigma literario que le permite representar, desde la hipérbole, la violencia represiva de su circunstancia política.

<sup>20</sup> Según Sofía Cardona (2014), en esta ironía también opera otro hipotexto clásico, en este caso de la literatura norteamericana: *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole (1992 [1980]). La insensibilidad y los desvaríos del personaje, lo disparatado de las situaciones y la multiplicidad de las aventuras permiten la relación. En *La conjura...* se insiste varias veces en que, tanto el protagonista, Ignatius Reilly, como los otros personajes se comportan como si vivieran en un «martes de carnaval» (1992 [1980]: 240, 245, 316). Afirma Cardona: «Toole opta por potenciar la ironía hasta llevarla a un amargo desencanto, acaso similar al que lo arrastró a él mismo hasta el suicidio».

## OBRAS CITADAS

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Disponible en <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>, 2003.
- Cardona, Sofía. «Atrapada en *Barataria*». <http://www.80grados.net/atrapada-en-barataria/>, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición y notas: Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- Gautier Benítez, José. «Puerto Rico». Disponible en <http://www.los-poetas.com/k/gautier1.htm#PUERTO%20RICO>
- Hutcheon, Linda. «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». Jitrik, Noé y Linda Hutcheon. *Para leer la parodia*. Buenos Aires: UBA, Facultad Filosofía y Letras; 2006.
- Janín, Érica. «‘Ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar todo un reino’: un acercamiento a la constitución ambigua de Sancho Panza». Juan Diego Vila (coord.). *El ‘Quijote’ desde su contexto cultural*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Kennedy Toole, John. *La conjura de los necios*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Kohan, Martín. «Las fronteras de la muerte». Martín Kohan y Alejandra Laera (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Lalinde Abadía, Jesús. *La administración española en el siglo XIX puertorriqueño*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980.
- López, Bauzá, Juan. *Barataria*. Tomos 1 y 2. San Juan: Libros Ac., 2012.
- López Bauzá, Juan. «Mensaje leído en recibimiento del premio Las Américas por la novela *Barataria*». <http://www.betalocal.org/publicaciones/eldiario/21Oct-2013OUT.pdf>, 2013.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Disponible en [https://archive.org/stream/Insularismo/Insularismo\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Insularismo/Insularismo_djvu.txt), 1934.

Pérez Ortiz, Melanie (2012). «Apuesta a la novela: *Barataria*, literatura y sátira». <http://www.80grados.net/una-apuesta-a-la-novela-barataria-literatura-y-satira/>, 2012.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999.

Vila, Juan Diego. «El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arena política». Romanos, Melchora, Juan Diego Vila y Nora González. *Lecturas de El 'Quijote': investigaciones, debates y homenajes*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005.



## **LA PRAXIS VANGUARDISTA DE ALFONSINA STORNI**

Avant-garde Praxis of Alfonsina Storni

*Idalia Morell Marrero, PhD*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Bayamón*  
*Correo electrónico: idaliamorell@hotmail.com*

### Resumen

Con mirada objetiva y sugerente, el sujeto poético storniano transita por el espacio bonaerense e incluye a distintos habitantes como parte de su praxis poética. Se entrelazan los miembros de la sociedad destacados con hechos sociopolíticos en una práctica poética vanguardista, que deja entrever las negociaciones asumidas por una poeta de principios de siglo XX. Al «retratar» el Buenos Aires de la década del veinte, el sujeto poético manifiesta su compromiso con sus habitantes.

*Palabras claves:* Storni, vanguardia, poesía, ciudad, Buenos Aires

### Abstract

With an objective and suggestive gaze, the Stornian poetic subject transits through the Buenos Aires space and includes varied inhabitants as part of its poetic praxis. The members of society are intertwined and highlighted with socio-political facts in an avant-garde poetic practice which hints at the negotiations assumed by an early Twentieth Century poet. By “picturing” the Buenos Aires of the 1920s, the poetic subject expresses its commitment to its inhabitants.

*Keywords:* Storni, avant-garde, poetry, city, Buenos Aires.

*Recibido: 13 de febrero de 2020. Aprobado: 5 de marzo de 2020.*

Alfonsina Storni (1892-1938) articula su práctica vanguardista desde su sitio de mujer, hija de extranjeros y como parte de un ambiente literario mayoritariamente masculino. Tomando en consideración las condiciones de producción de sus textos y la manera en que se articula su práctica poética, analizo una selección de poemas publicados en la década del veinte con el propósito de entablar un diálogo entre su producción poética y los procesos históricos, políticos y económicos que coinciden y anteceden a estos poemas. Este acercamiento permite reflexionar sobre la sintonía de Storni con distintos grupos (inmigrantes, indios, obreros) en el contexto de los dos mandatos del presidente Hipólito Yrigoyen.

La selección incluye los poemas «Símbolo», «Nubes y velas» y «Llegada»<sup>1</sup>, publicados en el periódico *La Nación*<sup>2</sup>, y «Buenos Aires», que forma parte de *Languidez*<sup>3</sup>. Dicho corpus se sitúa después de la primera Guerra Mundial y antes de la Gran Depresión económica del 1929. Estos poemas dejan entrever parte de la realidad política y social de Buenos Aires y de Argentina. En ellos se incorpora la cotidianidad urbana sin recurrir a un cambio formal violento. En instancias se refleja el juego ideado por Storni para «cumplir» con los parámetros permitidos a las poetas (Sarlo 78). Esta

<sup>1</sup> Estos poemas fueron recopilados en la década del sesenta por Ramón J. Roggero en el apartado titulado «Poesías Inéditas (No publicadas en libros)» del texto *Alfonsina Storni. Obra poética completa*. (Véase la bibliografía.)

<sup>2</sup> El periódico argentino *La Nación* fue fundado por el general Bartolomé Mitre, historiador, militar y presidente de la República en 1862. Carlos Ares cataloga el periódico como «[...] uno de los más influyentes en la vida política del país hasta la primera mitad del siglo». Además, declara sobre su surgimiento y trayectoria lo siguiente: «[...] *La Nación* reemplazó en 1870 a *Nación Argentina*, un diario fundado ocho años antes para apoyar y sostener la política presidencial de Bartolomé Mitre. En la primera época el diario recogió en sus páginas las opiniones de los mejores periodistas, escritores y pensadores de entonces, con el aporte luego de colaboradores tales como Rubén Darío, Roberto Payró, Miguel de Unamuno o, más adelante, Julián Marías».

<sup>3</sup> *Languidez* (1920) ocupa el cuarto lugar entre los poemarios de Storni. La poeta recibió dos galardones por este libro: el primer Premio Municipal y el segundo Premio Nacional de Literatura, en 1921. Fue publicado en Buenos Aires por la Cooperativa Editorial Limitada, «[...] tercer proyecto editorial de importancia de mediados de la década del '10, que reunió a escritores como Manuel Gálvez, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni, Juan Carlos Dávalos y Benito Lynch, quienes le dan forma a una cooperativa entre pares, descontentos con las pocas posibilidades de editar literatura nacional y contemporánea, es decir una literatura *viva y moderna*. [...] se distribuían en todo el país, a la vez que en Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay, consiguiendo editar en cinco años 68 títulos, muchos de los cuales se agotaron rápidamente» (Valinoti 47).

selección se caracteriza por su carácter concreto y ubicable como parte de un tejido escritural que incluye imágenes vanguardistas asombrosas.

### 1. Poema «Buenos Aires»<sup>4</sup>

En 1936 se celebró un homenaje a Buenos Aires con motivo del Cuarto Centenario de su fundación. Storni participó, junto a otros artistas, con una muestra de su quehacer a propósito del reconocimiento de la ciudad capital<sup>5</sup>. En su conferencia caracteriza a Buenos Aires así como a sus habitantes<sup>6</sup>. También, se cuestiona el rumbo y el futuro de ese espacio:

Buenos Aires, casa de todos, donde entran pobres y ricos, alfabetos y analfabetos, sanos y enfermos, hombres de orden y desorden, tiene mucho de antiguo solar criollo donde a nadie se le inquirían detalles de su vida para acercarle un trozo de asado.

Ir viviendo, los de adentro, los de afuera, con lo que haya, poco o mucho, bueno o malo... Dejar que las cosas tomen sus propios perfiles sin presionarlas demasiado con directrices educacionales, precediéndolas, más que antecediéndolas, con reglamentaciones aplicadas.

¿Descuida por ello Buenos Aires las cosas fundamentales de su existencia? No; se deja sumir en un sopor aparente y despierta en el momento preciso con exacta conciencia de sus deberes: [...]. (Storni1071)

<sup>4</sup> Se incluye el poema en el Apéndice A.

<sup>5</sup> Storni dictó la conferencia titulada «Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario. Desovillando la raíz porteña». Fue auspiciada por la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Así mismo, fueron conferenciantes Manuel Ugarte y Leopoldo Marechal. (Véase la bibliografía.)

<sup>6</sup> En el apartado titulado «La comunidad de escritores» del ensayo «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos», Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo describen y caracterizan la vida literaria en la época del Centenario: «va adoptando un conjunto de hábitos que son, por un lado, propios y, por el otro, característicos del período: la bohemia, los cafés literarios, las comidas, las conferencias. Precisamente las conferencias institucionalizan una forma nueva de la comunicación cultural, donde se asocian los rasgos de la reunión de sociedad con modos inéditos de relación entre público y escritores. Tienen algo de tradicional (el contacto “directo” con el escritor, no mediado por el libro) y algo de moderno, por la relación mercantil, a veces, y el carácter abierto y público siempre» (121). (Véase la bibliografía.)

Previo a esa celebración, Storni se había planteado la capital como una categoría, que personifica y proyecta al futuro en el poema «Buenos Aires»<sup>7</sup>. Describe a esta ciudad como un gigante desproporcionado de mirada poderosa. Su ausencia de movimiento por el hecho de estar sentado contrasta precisamente con los grupos incluidos: europeos e indios. Los primeros estuvieron asociados al desplazamiento que implicó la emigración y a la movilidad social por sus aspiraciones socioeconómicas. Los segundos fueron víctimas del apresamiento y el exterminio.

En «Buenos Aires» se le confiere a la ciudad mencionada en el título la categoría de hombre. Se mencionan y describen sus extremidades (pies, piernas, manos) y su cabeza (cráneo, ojos, nervios, boca y sonrisa). Se destaca su poder por la grandeza de su cuerpo, cual gigante, en contraste con la pequeñez de su cabeza. Buenos Aires-hombre percibe, a través del sentido de la vista, a los europeos y a los indígenas. Como un espejo en sus ojos se plasma la diversidad arquitectónica y lumínica de las urbes europeas. Cónsono con la intención de pormenorizar la mirada de Buenos Aires-hombre se privilegia el uso de modificadores del nombre en dos de los cuatro versos de cada una de las estrofas citadas a continuación:

En sus dos ojos, mosaicos  
De colores, se reflejan  
Las cúpulas y las luces  
De ciudades europeas.

Bajo sus pies todavía  
Están calientes las huellas  
De los viejos querandíes  
De boleadoras y flechas. (Storni, *Languidez* 132)

Se crea un paralelismo de estructuras gramaticales y de sonido entre el tercer y el cuarto verso de la segunda estrofa reforzando así las operaciones principales del poema: ver a través de Buenos Aires-hombre la complejidad histórica y política de la capital argentina. Esta ciudad-hombre

---

<sup>7</sup> Pertenece a la sección titulada «Poemas finales» del poemario *Languidez* (1920). Posteriormente, Storni también lo incluyó en su ensayo «Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario, Desovillando la raíz porteña», en el primer apartado, titulado: «Definición poética de Buenos Aires».

capta la influencia de los inmigrantes europeos en las obras arquitectónicas de la ciudad de Buenos Aires, que se llevaron a cabo como parte de la celebración del Centenario de la Independencia de la República Argentina del Reino de España en 1910. Efectivamente una gran cantidad de inmigrantes del sur y del este de Europa arribaron para finales de siglo XIX a Argentina. Venían –en su mayoría– a formar parte de la clase trabajadora. Alrededor de dos millones y medio de extranjeros llegaron entre 1895 y 1915. Representaron casi el 30 por ciento de la población total del país (Romero 47-51).

Como ha constatado la historia, los primeros descubridores y colonizadores tuvieron contacto con los indios querandíes. Estos habitaron en el territorio de la actual ciudad de Buenos Aires. La voz poética, movida por su sensibilidad, los percibe y los incluye. En 1869, los indios, en general, representaban el 5 por ciento de la población. Transcurridas poco más de dos décadas, específicamente en el 1895, constituían solo el 0.7 por ciento de un total de 3,955,000 habitantes. La disminución de la población indígena y de la población negra constituyó una consecuencia directa de algunas prácticas promovidas por el Estado. Estas perseguían un mismo objetivo: eliminar a los aborígenes con la finalidad de facilitar la inmigración de europeos que trabajaran en las tierras del interior (Helg 43- 44).

La llamada *Conquista del Desierto*, dirigida por el general Julio A. Roca en 1879, logró que un territorio amplio (calculado en millones de hectáreas) estuviera disponible para la colonización: «Para Roca la República Argentina no tenía otras fronteras en el oeste y en el Sur que “los picos de Los Andes y el Océano”» (Barbieri de Santamarina 137). La expansión de las fronteras argentinas implicó el sometimiento y exterminio de los grupos aborígenes (Helg 44).

El pasado indígena vive en la conciencia de Buenos Aires-hombre, quien en cuanto se molesta «Siente que los muertos indios / Se le suben por las piernas» (Storni, *Languidez* 132). Esta presencia choca con los inmigrantes europeos: «Que en los grandes ojos lleva» (132). Aunque la lucha constante le provoca la disminución de sus fuerzas, Buenos Aires-hombre sigue retomando y repensando acontecimientos del pasado.

El sujeto poético le advierte al lector que no se confíe de la aparente pereza o desidia de este singular hombre, que tiene una sonrisa «traviesa» y un amplio poder de captación a través de su mirada. De esta forma se manifiesta su carácter de testigo que ve «Toda la costa de América» (134).

Como si fuera poco se puntualiza la perspicacia e ingenio de Buenos Aires-hombre: «Mira que tiene en la boca / Una sonrisa traviesa» (134). No obstante, sigue sentado observando, y así lo advierte la voz poética: «No fies en la indolencia / De este hombre que está sentado» (133). Hay un movimiento sostenido, violento e involuntario en su interior: «Golpeando están sus arterias» (134). Este verso da cuenta de la complejidad y la riqueza de la personificación de este gigante.

Al final mediante una exclamación se retoma la idea del tamaño de la cabeza planteada al principio del poema: «¡Ay, si algún día le crece, / Como los pies, la cabeza!» (134). De esta forma termina con una proyección al futuro en la que se expresa el deseo de igualar la cabeza a los pies. Entonces, igualadas las partes se eliminaría la desproporción. Habría que preguntarse qué se plantea indirectamente con este gigante. Su cuerpo refleja la inclusión de distintos grupos de la sociedad bonaerense (indígenas e inmigrantes) así como la historia asociada a ellos. Mientras que la pequeñez de su cabeza plantea una interrogante sobre la dirección del país.

La fecha de publicación de «Buenos Aires» (1920) coincide con el primer mandato de Yrigoyen, que transcurrió de 1916 a 1922<sup>8</sup>. Llegó a la presidencia mediante el primer proceso eleccionario lícito, pues había imperado el fraude electoral. Yrigoyen, fundador y dirigente de la Unión Cívica Radical (UCR), fue elegido al implementarse el voto secreto, obligatorio y universal exclusivamente para varones<sup>9</sup>. La UCR había realizado previamente sublevaciones armadas contra el régimen oligárquico conservador, que gobernaba ininterrumpidamente desde 1874 sostenido en el fraude electoral.

La UCR se caracterizó por ser un partido de oposición y denuncia. La presidencia de Yrigoyen representó un triunfo de las clases medias (Mar-

---

<sup>8</sup> Diego Barovero comenta el documental de cine nacional, mudo y político titulado «La obra del gobierno radical», que sintetiza el primer período de Yrigoyen (1916 a 1922), como parte de la ponencia titulada: «Yrigoyen, el tango y el triunfo de lo popular», del 3<sup>er</sup> Congreso Nacional de Tango. (Veáse bibliografía) Barovero enumera los logros representados en el documental: mejoramiento de las clases trabajadoras, creación de Yacimientos Petrolíferos, la reforma universtaria, el establecimiento de centros educativos y sanitarios, viviendas de interés social, casas baratas; a nivel mundial: el pacifismo, la defensa de la neutralidad, la autodeterminación de los estados y el igualitarismo. El documental tuvo el propósito de auspiciar la campaña de Yrigoyen.

<sup>9</sup> La aprobación de la ley Sáenz Peña en 1912 impuso esas condiciones.

tínez 100). No obstante, careció de dirigentes formados en administración pública, por lo que «[...] gran parte de los funcionarios y encargados de llevar adelante las tareas estatales siguieron siendo los mismos del periodo anterior» (Fernández 22). Esto trajo como consecuencia que continuara el control de los conservadores. Por su parte, Yrigoyen acogió un estilo más pragmático al ocupar la silla presidencial, por eso las reformas de la UCR no alteraron las estructuras vigentes. Además, tenía pocas posibilidades en el ámbito legislativo por encontrarse en minoría. En el Senado enemigos de Yrigoyen pactaban con radicales antipersonalistas (antiyrigoyen) y con los socialistas independientes ampliándose así el frente de sus enemigos tanto en el Senado como en el Congreso (Martínez 114-115).

Durante su primer término Yrigoyen no gozó del respaldo mayoritario de los distintos sectores de la política nacional. Sin embargo, cónsono con su respaldo a las clases medias, fue mediador e interlocutor entre los obreros y sus patronos. No obstante, la Policía y el Ejército encauzaron sus propias agendas. Este desequilibrio como parte del mandato de Yrigoyen encuentra un paralelismo en «Buenos Aires». El gigante personificado y desproporcionado del poema evoca indirectamente los acontecimientos de la política de la época. También, el propio gigante encarna la posibilidad pues está experimentando un cambio al agrandársele el cráneo, lo que abre una senda a la posibilidad, al entendimiento, a la razón, a la toma de decisiones y a la formación de ideas:

Pero tras ellos, velados,  
Rasguña la inteligencia  
Y ya se le agranda el cráneo  
Pujando de adentro afuera. (Storni, *Languidez* 133)

## 2. Poema «Llegada»<sup>10</sup>

Se sigue creando a partir del motivo de Buenos Aires, en particular, en el poema titulado «Llegada»<sup>11</sup>. La inclusión de Buenos Aires como tema y referente responde al intento sostenido del sujeto poético de adueñarse de la ciudad, «un espacio urbano reconocible» (Julián Pérez 107). En la «Llegada» se trabaja precisamente la idea del arribo del extranjero. Este recién llegado se vincula con la acción de atropellar a la ciudad cuando aún no es

<sup>10</sup> Para consultar el poema completo véase el Apéndice B.

<sup>11</sup> Se publicó en 1927 en el periódico *La Nación*.

reconocido a la distancia. La noción de perpetuar un daño se valida en la representación de un «insecto extranjero»:

Un insecto desconocido,  
que viene de mar adentro,  
agujera la comba  
gris perla del cielo.  
Va a atropellar la ciudad. (Storni, *Obra poética completa* 471)

Se hace inminente la idea de destrucción por los cambios que se dan en Buenos Aires, en su población (los niños, los viejos, las jóvenes y las multitudes) así como en las obras arquitectónicas (las torres y las cúpulas). Hay disparidad de reacciones ante la llegada del insecto desconocido. Buenos Aires lanza un mugido «de salvaje tristeza, de horrosa alegría» (471). Los niños lloran; los viejos se cubren. Por su parte, los jóvenes tienen una respuesta que no está desvinculada del miedo o la violencia: «saltan como pelotas / de goma a la calle, / y sus músculos elásticos / miden las veredas / a grandes pasos» (471). Sí, queda claro que las torres y las cúpulas, equiparando sus capacidades a aquellas de los animales o de los seres humanos, arremeterán contra los «grandes insectos negros» (471). El conjunto de reacciones está contenido en el espacio de la gran ciudad, nombrada «Buenos Aires, / dinoterio de costillas de acero» (470).

Al aproximar a Buenos Aires al dinoterio —paquidermo del periodo mioceno, semejante a un elefante gigantesco—<sup>12</sup> se desvía al lector de las asociaciones más evidentes. Entonces, la noción de ciudad vinculada a un animal se reviste de la corporeidad de la industria: «dinoterio de costillas de acero» (Storni, *Obra poética completa* 470). Al fundir el campo natural y el industrial se crea una imagen singular propia de las vanguardias<sup>13</sup>. Con prontitud se inserta esta imagen como parte de una aposición del segundo verso, precisamente en un poema condensado en una única estrofa, lo que le confiere ligereza y fuerza a la composición.

La llegada del insecto propicia la euforia o el sobresalto, por lo que se dan movimientos corporales inusitados. También se sugieren acciones

<sup>12</sup> Incluí la definición de «dinoterio».

<sup>13</sup> Estudio más ampliamente el desarrollo de la estética vanguardista de Storni en el libro titulado: *Alfonsina Storni: ciudad y vanguardia*, publicado por la Editorial Tiempo Nuevo, 2016.

que dan paso a cierta incertidumbre, sobre todo, cuando el sujeto poético propone –mediante una interrogante– que los habitantes podrían caer en la falda del río:

Los corazones  
saltan de sus cajas.  
¿Van a caer en la falda  
del río? (472)

El cambio en el comportamiento ante la llegada del insecto extranjero rememora el proceso de inmigración iniciado en el siglo XIX hasta principios de siglo XX. Para ese periodo ascendía a más de un millón la cantidad de inmigrantes que sobre todo se habían establecido en la ciudad de Buenos Aires:

La población extranjera registrada en el segundo Censo Nacional efectuado en 1895, superaba levemente el millón de personas, distribuidas de manera muy irregular, con un 88% residente en el litoral. En la ciudad de Buenos Aires se registró que el 52% de su población era de origen extranjero [...] en la provincia de Buenos Aires, en su campaña, el 31% [...] entre 1869 y 1895 el porcentaje de extranjeros había pasado del 12% al 26% de la población total de país. (Barbieri de Santamarina 137).

Seguían emigrando motivados por los conflictos en Europa. Los índices inmigratorios descienden durante la primera Guerra Mundial. Luego, vuelven a aumentar en 1920:

Los inmigrantes seguían ingresando, porque los conflictos europeos alentaban a los desesperados o a los perseguidos a buscar nuevos lugares de sobrevivencia y, quizás, de bienestar. [...] La Guerra del 14 no solo impidió el flujo continuado de esa masa inmigratoria, sino que reclamó a los nacionales de los beligerantes. Eso explica que aquellos índices tuvieran signo negativo exactamente entre 1914 y 1918, que recobraran tímidamente el signo

positivo en seguida de finalizada la Gran Guerra, y que al año siguiente –1920– el flujo migratorio aumentara visiblemente hasta promediar los años veinte. (Floria y García 253-254)

La acción de emigrar con sus implicaciones: desplazamiento, comienzo, incertidumbre se recrea en el poema «Llegada». Una vez reconocida la extranjería del insecto y su travesía se justifica su acción, saciar su sed:

Sediento de agua dulce,  
después de largas horas  
sobre masas saladas,  
el insecto extranjero  
baja a libar  
en la pradera  
rojiza y hospitalaria  
del río. (Storni, *Obra poética completa* 472)

Al vincular el comportamiento del insecto con el campo semántico de las abejas («baja a libar») se afianza la naturaleza propia del insecto y su corporeidad. Además, se puntuliza el aspecto y el «proceder» del espacio al que desciende al final de poema: «pradera rojiza / y hospitalaria del río» (472). La descripción del espacio supone vida y recursos naturales humanizando así el concepto de extranjería desarrollado.

Con anterioridad a la llegada del insecto extranjero, «Grandes insectos negros» se desplazaban por una torre: lugar privilegiado por la altura y por la posibilidad de una mayor captación visual. El proceder misterioso de estos insectos refleja cierto grado de poder con relación a la torre. Así también el sujeto poético, situado en la altura, observa con mirada objetiva. Mientras los «Grandes insectos negros» rondan la torre sin conocerse su propósito, el sujeto poético es testigo de ello:

Me asomo a una torre:  
grandes insectos negros  
zumban misteriosamente  
sobre los rectángulos. (471)

La voz poética se refiere a sí misma y a su mirada desde la altura. Por su parte, el mar se reviste de corporeidad: «El mar negro es una sola / boca, que grita / una sola locura» (471- 472). Se privilegia la mención de la boca mediante una sinécdoque que sugiere la existencia de un ser humano que encausa destempladamente un discurso desacertado. El verso «una sola locura» lateralmente sugiere una serie de binomios: locura / cordura, soledad / multitud, acierto / desacierto, en una composición en la que las imágenes vanguardistas dinamizan la linealidad de lo narrado. La reacción del mar da paso a temas asociados a la emigración, entre estos, la propia categoría de emigrante así como el desplazamiento, el rechazo y el repudio que sufrieron.

En este poema se desarrolla, con mayor amplitud, la reacción de tristeza de Buenos Aires, el miedo y el temor de la mayoría de los habitantes de la ciudad así como el trastorno del mar ante la llegada del «insecto extranjero». Esta composición ejemplifica las ideas que ha esbozado Julián Pérez en cuanto a la originalidad del poeta vanguardista al quedar demostrada la singularidad, la capacidad de invención y la intensión de Storni de asombrar al lector (107). De modo que se entrecruzan varias acciones: representar el auge inmigratorio y el trato a dicha población con asociaciones que enlazan una referencia a la realidad mediante el subconsciente y lo onírico.

### 3. Poema «Nubes y velas»<sup>14</sup>

Nuevamente se vincula lo animal con lo industrial en el poema «Nubes y velas»<sup>15</sup>. Se describe una garza de «cuello estirado», «alas en cruz» y «monstruosa», por su gran tamaño. Si bien resulta singular su aspecto sobrenatural, la presencia de la garza es cónsona con el espacio de la Boca del Riachuelo, según lo ha confirmado la historia: «La tierra que hoy ocupa el barrio de La Boca era un valle pantanoso, aluvional, con lagunas y pajonales» (Herzer 42), propicio para este tipo de ave. Con relación a la referencialidad en este poema, no se puede perder de vista el carácter concreto, ubicable y signado por la actualidad de los referentes de la vanguardia hispanoamericana (Bueno 39).

<sup>14</sup> Se incluye el poema en el Apéndice C.

<sup>15</sup> Composición de 1928 publicada en el diario *La Nación*. Al igual que el poema «Llegada» se incluyó en el apartado titulado «Poesías Inéditas (No publicadas en libros)» de *Alfonsina Storni. Obra poética completa*. (Véase la bibliografía).

La mencionada garza sujeta «los extremos del río» y «tira rayas negras» (Storni *Obra poética completa* 476). Estas acciones entrelazan, como en el poema «Llegada», el campo animal y el industrial creando una imagen vanguardista: la garza como artefacto. La garza cual aguja ensarta «los puentes negros de la Boca» con «Su pico, cuchillo de nácar» (476). Esta imagen plantea un quiebre y una alianza. La alianza radica en el juego que entabla con el imaginario tradicionalmente permitido a las poetas al incluir acciones y sustantivos propios del paradigma femenino más tradicional: «va a ensartar», «la plancha» (476). Por tanto, la ruptura no es violenta pues incorpora parte de lo «permitido» en un juego que propicia una alianza estratégica: salvaguardar la publicación de sus poemas.

El tejido escritural trenza palabras y acciones asociadas a lo femenino en un discurso poético vanguardista. Esta dinámica escritural se observa en una composición posterior de la poeta chilena Gabriela Mistral: «y hay que enhebrar los cerros repetidos», del poema «La fuga»<sup>16</sup> (21).

Volviendo al poema de Storni, el sujeto poético de «Nubes y velas» crea un «toldo», una protección sobre el área del Riachuelo, al ensartar los puentes:

Debajo de su toldo  
de ensueño  
los veleros,  
enormes mariposas blancas,  
muerden vertiginosamente  
la plancha  
del río. (Storni, *Obra poética completa* 476)

Justo debajo de ese toldo, los veleros –igualados a mariposas en la aposición que constituye el cuarto verso– «muerden» rápidamente «la plancha / del río». La imagen de estas embarcaciones combina la noción así como las características de un insecto con las de un animal como parte de una imagen vanguardista. La acción de «morder» implica corte, deseo y poder, lo que les confiere fuerza y posibilidades a los veleros.

La acción de los veleros recae sobre el río. Entonces, habría que preguntarse por qué el río es el objeto directo de esta acción. Precisamente,

---

<sup>16</sup> Forma parte del poemario *Tala* (1938).

el poema se desarrolla en el área de la Boca, donde el Riachuelo contrasta con la ciudad de Buenos Aires. En términos de localización se destacan sus límites, su forma así como la creación a partir de este espacio:

El Riachuelo, afluente del Río de la Plata, constituye el límite natural y político de la ciudad al sudoeste. En el tramo de la desembocadura que forma una “boca”, es donde presuntamente Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires, lo cual generó una mística alrededor del lugar originando innumerables relatos y estudios históricos de toda índole. (Fara 21)

La acción protectora de la garza es cónsona con la tranquilidad del río, donde los veleros se mueven rápidamente. Esta composición parecería una estampa del área de la Boca del Riachuelo<sup>17</sup> en la que se conjugan elementos propios de la región (puentes, veleros), no obstante la acción singular de la garza sorprende al lector, quien no generará una impresión total de la mencionada área. En su lugar, el sujeto poético impresiona, asombra al lector con el «[...] atrevimiento de sus acciones» (Julián Pérez 107). Las imágenes recreadas provocan el cuestionamiento del orden establecido.

Por su parte, distintas disciplinas se interesaron por representar la región de la Boca del Riachuelo desde finales de siglo XIX, entre estas, la iconografía, la cartografía y la fotografía:

Fue Charles Henri Pellegrini quien comenzó a fundar una iconografía del Riachuelo, con el río como tema principal

---

<sup>17</sup> Hilda Herzer et al incluyen un recuento histórico de la zona de la Boca del Riachuelo desde su fundación hasta la actualidad:

En 1880, deja de ser zona provincial y se integra como barrio a la ciudad de Buenos Aires. A fines de siglo, tiene puerto, escuela, iglesia, ferrocarril y tranvía. [...] [...] Su urbanización se consolida durante el primer período de metropolización de la ciudad de Buenos Aires (1860/1914), se organizó con relación al movimiento y las actividades comerciales del puerto del Riachuelo y fue ocupado por los inmigrantes externos que engruesan en gran medida, durante esta etapa, el proletariado urbano (Torres, 1973:731). (42)

de sus estampas. Desde el establecimiento del Riachuelo como límite de la ciudad, integrado a la cartografía de Buenos Aires, su iconografía continuó ampliándose a partir de los primeros registros fotográficos de la zona realizados por el fotógrafo portugués Christiano Junior en 1877. Posteriormente el suizo Samuel Rimathé documentó el barrio y la actividad portuaria y, a fines del siglo, se sumaron las tomas de otros fotógrafos como Harry Grant Olds y los hermanos Samuel y Arturo Boote. (Fara 22)

Como parte de una composición donde se puntualiza la imagen visual del Riachuelo, lo sobrenatural se incorpora en la descripción de la garza así como en su comportamiento. Esta ave, cual agente benefactor, se localiza en un lugar privilegiado desde donde observa y protege el área del Riachuelo. Por tanto, el proceso de proteger el área y la protección misma implican un ejercicio de poder que consolida la hegemonía de la garza sobre ese espacio. Si lo pintoresco de las representaciones de la Boca: «[...] tenía que ver con la oposición a una “naturaleza de la ciudad”, es decir al “no-lugar” gris que eran las calles del centro» (Fara 22) habría que preguntarse a qué alude la gestión política de esta garza «monstruosa».

Al revisar la historia contemporánea con la producción storniana se pueden establecer nexos entre la ficción poética y los hechos políticos y económicos de ese entonces. Precisamente durante el 1928 cuando se publicó «Nubes y velas» se registraron 135 huelgas en la ciudad de Buenos Aires con un total de 28,109 huelguistas (Andreassi Cieri 119). En ese año se inició el segundo gobierno radical de Hipólito Yrigoyen<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> El tango «Hipólito Yrigoyen» de Enrique P. Maroni grabado por Igancio Corsini (1927) presagia el triunfo de Yrigoyen para un segundo término (1928 al 1930):

Mañana cuando en las urnas  
suenen las dianas triunfales,  
y los votos radicales  
las demás listas arrollen,  
bien al tope las banderas  
y en alto los estandartes,  
gritarán por todas partes:  
¡Viva Hipólito Yrigoyen! (Horvath 37)

Durante su primer gobierno (1916 a 1922), Yrigoyen fungió como mediador e interlocutor entre los obreros y sus patronos. Cuando se desata la huelga universitaria en marzo de 1918, el propio Yrigoyen intervino: «[...] y gran parte de los reclamos estudiantiles comenzaron a seguir su curso» (Fernández 40). No obstante, después de 1919 «[...] buscó mantener negociaciones diversas con los delegados [de los obreros], sin embargo no impidió el accionar de la policía y del Ejército» (24). Estos cuerpos respondían a su propia idiosincrasia y a las presiones de distintos grupos, por lo que fueron capaces de reaccionar y poner en marcha su agenda. Un ejemplo de ello fue la puesta en vigor de la pena de muerte contra los obreros en huelga. Fue instaurada en 1921 por el Teniente Coronel Héctor Varela quien: «[...] dio curso a los pedidos de los terratenientes y empresarios rurales: instauró la pena de muerte y durante todo enero de 1922 persiguió, detuvo y asesinó a los obreros en huelga» (13). Por su parte, Storni sufrió, en carne propia, la injusticia laboral asociada al género femenino al perder su empleo como maestra en 1912 tras saberse que estaba embarazada: «[...] Alfonsina da a luz a un hijo natural, lo que supuso un escándalo mayúsculo para la mentalidad conservadora de la época y el fin abrupto de su profesión docente (Aramburu 21)».

Se añade a este proceso político, la crisis mundial que se inició con la caída de la Bolsa de Nueva York en octubre 1929. No obstante, se sintió en Argentina desde antes de esa fecha. En específico se experimentó con anterioridad una caída de los precios de los productos agropecuarios en el mercado mundial. Disminuyeron los productos de exportación; descendió el flujo de capitales externos (Billorou, *et al.* 37-39). Se redujo el gasto público, lo que trajo despidos masivos.

Ante los procesos políticos y económicos acaecidos, la garza desafía el orden en pos de protección y justicia. Esta peculiar ave apuesta a sus capacidades, a su proceder y a su inventiva al imponer su gestión. Su comportamiento acentúa la percepción de las necesidades de la población.

Cabe destacar que se desarrolla una relación singular entre el sujeto poético y el medio urbano en los poemas «Nubes y velas» y «Buenos Aires». En estas composiciones la subjetividad crea un nuevo orden poético que se yuxtapone al mundo físico evocado. Esto se sostiene más allá del poema porque la vanguardia: «Situada entre la tradición y la innovación, entre la imitación y la originalidad y finalmente, entre las problemáticas individuales y las colectivas, [...] reconoce de forma singular una crisis

del poder hegemónico» (Masiello 312). Precisamente, la garza sensible y solidaria ante la crisis de una gran población y del gobierno despliega, con gran seguridad, su poder al procurar la protección del área del Riachuelo.

#### 4. Poema «Símbolo»<sup>19</sup>

En el poema «Símbolo»<sup>20</sup> el sujeto poético observa desde la altura, lugar privilegiado, la ciudad que «se levantará sobre sus flancos/ y caminará» (Storni, *Obra poética completa* 475). El movimiento de este espacio se expresa utilizando verbos en futuro simple: «sostendrá», «dejará», «entrará» para así proyectar lo que será de la urbe. El sujeto poético materializa el cambio que experimentará la ciudad porque lo mueve un fuerte deseo de cambio.

La ciudad está concebida como un barco: «Sus grandes remos / de hierro» (475), metáfora que se utiliza en otro poema<sup>21</sup>. Como parte de esta ciudad-barco figuran: casas, chimeneas (industrias), banderas. La idea del desplazamiento de la ciudad se propone como un cambio con relación al pasado porque «dejará sus húmedos sótanos coloniales» (475). Este paso o tránsito a otra realidad como futuro inminente, sin lugar a dudas, implica un juego de poder percibido únicamente por el sujeto lírico, observador privilegiado de esta proyección o deseo.

La acción de dejar «los sótano coloniales» apunta a la ruptura política y económica que implicó la Revolución de 1810. Cabe señalar que desde 1776 estaba constituido el Virreinato del Río de la Plata, con sede en Buenos Aires cuyo objetivo era explotar y defender las posesiones de España. Este Virreinato comprendía los territorios que pertenecen actualmente a Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, parte de Chile y de Brasil. También, acogió sectores de la superficie que abarcaba el Virreinato del Perú. Cuando se publicó el poema «Símbolo» habían transcurrido 17 años de la celebración del primer Centenario de la Revolución de 1810. Esta revolución culminó en 1816 con la independencia de Argentina de la Corona española.

---

<sup>19</sup> Se incluye el poema en el Apéndice D.

<sup>20</sup> Se publicó en *La Nación* en 1927. Después fue incluido en el libro *Mundo de siete pozos* (1934) con el título «Vaticinio». Ambas versiones constan de una sola estrofa. No obstante, la versión incluida en dicho libro tiene un verso menos con relación a la de 1927, compuesta de 31 versos. Así también, hay diferencias ortográficas entre las versiones.

<sup>21</sup> El poema «Vaticinio» de *Mundo de siete pozos* (1934) es un ejemplo de ello.

En «Símbolo»<sup>22</sup> la ciudad parece un barco autónomo que entrará en la tierra descrita como «gastada y luminosa / de / los hombres» (475). Estos versos dan cuenta de acciones opuestas (debilidad versus fuerza) como parte de un tiempo transcurrido. Se infiere cierta esperanza por la luz, la energía, en última instancia, por las posibilidades de los habitantes. En estos versos, que coinciden con el final del poema, se crea una imagen visual que respalda la eventualidad.

El título del poema («Símbolo») remite a la idea de ciudad-barco, especie de sinécdoque del viaje inusual que emprenderá la singular urbe. El desplazamiento proyectado, en sí mismo, implica el cruce del ámbito de la política y del arte. Para el movimiento vanguardista la ciudad era el ámbito por excelencia, espacio que se destaca y se dota de posibilidades en esta composición. Precisamente el poema constituye una proyección de ese futuro anclaje de la ciudad-barco que viene «moviéndose a un compás / solemne» con «Sus grandes remos / de hierro» (475).

Esta composición entabla cierta sintonía con «Nubes y velas» en la medida que se proyecta una posibilidad una vez percibida la crisis, el desasosiego, la carencia. En ese sentido tanto la singular garza como la ciudad-barco están abocadas a procurar la protección y la justicia: su propósito en común. Las mueve un gran sentido de solidaridad encaminado a gestionar el bienestar de la población. Estratégicamente asumen el comportamiento propio de un jefe, de un caudillo para su consecución.

Los poemas seleccionados insisten en la posibilidad como parte de un tejido poético vanguardista que sostiene el comportamiento *sui generis* de sus héroes: Buenos Aires, la ciudad-barco y la garza. En estas composiciones se manifiesta el compromiso de Storni, quien en sintonía con los postulados ideológicos de la vanguardia y apropiándose de sus recursos escriturales, encamina la defensa de la población argentina ante la crisis del poder hegemónico.

---

<sup>22</sup> Este poema me recuerda la obra *Vuel Villa* (acuarela sobre papel de 1936) del artista argentino Xul Solar (1887 a 1963). En esta una ciudad sobre ruedas, edificada en niveles, con hélices y globos aerostáticos se desplaza sobre un puerto y su espacio aledaño. Se reviste de movimiento la ciudad mecanizada en contraste con el espacio sobre el que se desplaza.

## OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Argentina, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel, 1997, pág. 121.
- Andreassi Cieri, Alejandro. «Inmigración y huelga Argentina, 1900-1920». *Ayer*, vol. 4, 1991, págs. 117-145.
- Aramburu, Fernando. «Entre Coche y Andén. Evocación de Alfonsina Storni». *El Mundo*, Otras voces, pág. 21. [www.elmundo.es/opinion/2018/10/21/5bcb2157468aeb61568b45db.html](http://www.elmundo.es/opinion/2018/10/21/5bcb2157468aeb61568b45db.html). Consultado 21oct 2018.
- Ares, Carlos. «El periódico conservador argentino ‘La Nación’ ha cumplido 115 años». *El País*, 6 de enero de 1985, [https://elpais.com/diario/1985/0106/sociedad/473814008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/0106/sociedad/473814008_850215.html). Consultado 9 de feb de 2020.
- Barbieri de Santamarina, Estela. «La inmigración y sus consecuencias en la organización regional del territorio argentino. Años 1869-1914». *La Inmigración en la Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán Centro de Historia y Pensamiento Argentino, 1979, págs. 123-148.
- Barovero, Diego. «Yrigoyen, el tango y el triunfo de lo popular». YouTube, subido por el Canal 5 de noticias, 7 de febrero de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fIuo-YYjXYU>.
- Billorou, María José, et al. “La democracia radical (1916-1930)”. *De la oligarquía roquista al peronismo (1880-1955)*, Buenos Aires, Editorial Universidad de Buenos Aires, 2002, págs. 27-39.
- Bueno, Raúl. «Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética». *Hispanamérica*, vol. 24, no. 71, 1995, págs. 35-48.
- Fara, Catalina V. «La ribera de La Boca: historia de un paisaje y sus imágenes (1910-1939)». *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, Argentina, Acumar, 2015, págs. 19-26, [https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file\\_id=30847017-f9f5-42c7-b748-4afacb6ef7b8](https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=30847017-f9f5-42c7-b748-4afacb6ef7b8). Consultado 15 sept. 2017.
- Fernández, Juan, et al. *Problemas de historia argentina 1912-2011*. Coordinado por Carolina

- González Velasco, Buenos Aires, Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2014, págs. 22-46, [www.unaj.edu.ar/wp-content/uploads/2017/04/Problemas\\_de\\_historia\\_argentina\\_11-03-2014.pdf](http://www.unaj.edu.ar/wp-content/uploads/2017/04/Problemas_de_historia_argentina_11-03-2014.pdf). Accesado 18 sept. 2018.
- Floria, Carlos Alberto y César A. García Belsunce. *Historia de los argentinos*, vol. 2, Buenos Aires, Kapelusz, 1971, págs. 243-309.
- Helg, Aline. "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction". *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, editado por Richard Graham, University of Texas Press, 1990, págs. 37-70.
- Herzer, Hilda, *et al.* «El proceso de renovación urbana en la boca: Organizaciones barriales entre nuevos usos y viejos lugares». *Historia Argentina On Line*, vol. 16, 2008, págs. 41-62, [www.Dialnet-ElProcesoDeRenovacionUrbanaEnLaBoca-2719243.pdf](http://www.Dialnet-ElProcesoDeRenovacionUrbanaEnLaBoca-2719243.pdf). Accesado 2 agosto 2017.
- Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos. Apuntes para la otra historia*. Buenos Aires, Editorial Biblios, 2006, págs. 37-38.
- Julián Pérez, Alberto. «Cómo leer a las vanguardias». *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Corregidor, 1995, págs. 106-113.
- Martínez Díaz, Nelson. «Yrigoyen, liberal reformista», «El racionalismo radical». *Hipólito Yrigoyen. El radicalismo argentino*. Madrid: Ediciones Anaya, 1988, págs. 20-42, 94-124.
- Masiello, Francine. «La política de la marginalidad en la vanguardia argentina». *Nuevo Texto Crítico*, vol. 1, no. 2, 1988, págs. 301-314.
- Mistral, Gabriela. «La fuga». *Tala*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1989, págs. 21-22.
- Pizarro, Ana. «América Latina: Vanguardia y modernidad periférica». *Hispanamérica*, vol. 20, no.59, 1991, págs. 23-35.
- Romero, José Luis. «El espíritu del centenario». *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965, págs. 47-51.
- Sarlo, Beatriz. «Decir y no decir: erotismo y represión». *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003, págs. 69-93.
- Storni, Alfonsina. «Buenos Aires». *Languidez*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920, págs. 131-134.

- \_\_\_\_\_. «Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario. Desovillando la raíz porteña». *Alfonsina Storni Obras. Prosa, narraciones, periodismo, ensayo, teatro*. Editada por Delfina Muschietti, tomo II, Buenos Aires, Editorial Losada, 2002, págs. 1042-1075.
- \_\_\_\_\_. «Llegada». *Alfonsina Storni. Obra poética completa*. Editada por Ramón J. Roggero.  
Buenos Aires, Sociedad Editora Latioamericana, 1968, págs. 470-473.
- \_\_\_\_\_. ««Nubes y velas»». *Alfonsina Storni. Obra poética completa*. Editada por Ramón J. Roggero,  
Buenos Aires, Sociedad Editora Latioamericana, 1968, pág. 476.
- \_\_\_\_\_. «Símbolo». *Alfonsina Storni. Obra poética completa*. Editada por Ramón J. Roggero,  
Buenos Aires, Sociedad Editora Latioamericana, 1968, pág. 475.
- Valinoti, Beatriz Cecilia. «Construyendo el mundo editorial en Argentina en los inicios del siglo XX». *Anuario Centro de Estudios de la Empresa y el Desarrollo*, no. 8, 2017, págs. 27- 66.

## Apéndice A

### BUENOS AIRES

Buenos Aires es un hombre  
Que tiene grandes las piernas,  
Grandes los pies y las manos  
Y pequeña la cabeza.

(Gigante que está sentado  
Con un río a su derecha,  
Los pies monstruosos movibles  
Y la mirada en pereza)

En sus dos ojos, mosaicos  
De colores, se reflejan  
Las cúpulas europeas.

Bajo sus pies, todavía  
Están calientes las huellas  
De los viejos querandies  
De boleadoras y flechas.

Por eso cuando los nervios  
Se le ponen en tormenta  
Siente que los muertos indios  
Se le suben por las piernas.

Choca este soplo que sube  
Por sus pies, desde la tierra,  
Con el mosaico europeo  
Que en los grandes ojos lleva.

Entonces sus duras manos  
Se crispan, vacilan, tiemblan,  
¡A igual distancia tendidas  
De los pies y la cabeza!

Sorda esta lucha por dentro  
Le está restando sus fuerzas,  
Por eso sus ojos miran  
Todavía con pereza.

Pero tras ellos, velados,  
Rasguña la inteligencia  
Y ya se le agranda el cráneo  
Pujando de adentro afuera.

Como de mujer en cinta  
No fies en la indolencia  
De este hombre que está sentado  
Con el Plata a su derecha.

Mira que tiene en la boca  
Una sonrisa traviesa,  
Y abarca en dos golpes de ojo  
Toda la costa de América.

Ponle muy cerca el oído;  
Golpeando están sus arterias:  
¡Ay, si algún día le crece  
Como los pies, la cabeza!

**Apéndice B**

## LLEGADA

Buenos Aires,  
dinoterio de costillas de acero,  
ensancha el pecho,  
se arquea,  
y abre, en ondas  
largas y agudas,  
su mugido de salvaje tristeza,  
de horrorosa alegría.  
Los niños lloran  
en sus camitas.  
Los viejos, larvas entumecidas  
en sus estuches de lana,  
envuelven la cabeza  
en sus capuchones.  
Pero los jóvenes  
saltan como pelotas  
de goma a la calle,  
y sus músculos elásticos  
miden las veredas  
a grandes pasos.  
Me asomo a una torre:  
grandes insectos negros  
zumban misteriosamente  
sobre los rectángulos.  
A la orilla del Plata  
la rotura de un hormiguero humano  
ha inundado las avenidas:  
El mar negro se agita  
y las palabras anunciadoras  
con movimientos de onda  
van a morir a las playas  
libres del aire.  
Un insecto desconocido,

que viene de mar adentro,  
agujerea la comba  
gris perla del cielo.  
Va atropellar la ciudad.  
Las torres, las cúpulas  
se aprestan a defenderse.  
El mar negro es una sola  
boca, que grita  
una sola locura.  
Los corazones  
saltan de sus cajas.  
¿Van a caer en la falda  
del río?  
Sediento de agua dulce,  
Después de largas horas  
Sobre masas saladas,  
el insecto extranjero  
baja a libar  
en la pradera  
rojiza y hospitalaria  
del río.

## Apéndice C

### NUBES Y VELAS

Viene el río,  
el cuello estirado,  
las alas en cruz,  
el pico anhelante,  
una garza monstruosa:  
las puntas de sus alas rosadas  
prende los extremos del río;  
su cuello, plumón de oro,  
tira rayas negras  
sobre el acero violáceo  
del agua.  
Su pico, cuchillo de nácar,  
va a ensartar  
los puentes negros de la Boca.  
Debajo de su toldo  
de ensueño  
los veleros,  
enormes mariposas blancas,  
muerden vertiginosamente  
la plancha  
del río.

## Apéndice D

### SÍMBOLO

Un día  
la ciudad que desde arriba  
veo,  
se levantará sobre sus flancos  
y caminará.  
Sus grandes remos  
de hierro  
moviéndose a un compás  
solemne  
avanzarán río adentro  
y el agua  
los sostendrá.  
Con su ancha proa roma,  
hecha para calar  
en el horizonte  
túneles gigantes,  
sus selvas de chimeneas  
–lanzas negras–,  
sus nieblas y sus penachos  
de humo  
–banderas ondeantes–,  
y su ejército de casas  
obscuras, por una  
voluntad prevista  
dejará sus húmedos  
sótanos coloniales  
y atravesando el mar  
entrará en la tierra  
gastada y luminosa  
de  
los hombres.

## «FAZ TU TALENTE»: APOSTILLAS A UNA FRASE DESHONESTA

“Faz tu talento”: Notes to an Indecent Phrase

*Kevin José Matos Rivera*  
*Estudiante doctoral*  
*Programa Graduado de Estudios Hispánicos*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Correo electrónico: kevin.fausto@gmail.com*

### Resumen

En la Edad Media, había una frase que ninguna mujer honesta debía pronunciar a su enamorado: «haz de mí lo que quieras». Este trabajo explora el sentido de esta frase y sus implicaciones en cuatro textos medievales.

*Palabras clave:* amor, erotismo, *Libro de buen amor*, *Celestina*, *Pamphilus*, *Historia de duobus amantibus*

### Abstract

In the Middle Ages, there was a phrase that no decent woman should ever say to her lover: “do with me as you please”. This work explores the meaning of this phrase and its implications in four medieval texts.

*Keywords:* love, eroticism, *Libro de buen amor*, *Celestina*, *Pamphilus*, *Historia de duobus amantibus*

Recibido: Aprobado:

Tras las lecciones dictadas por don Amor al Arcipreste de Hita, doña Venus se presenta para impartir sus doctrinas a fin de que el *penado* pueda alcanzar la realización fructífera de sus amores. La maestra se encarga de

anticipar y descodificar al enamorado las respuestas usuales de la dama y las convulsiones que le sobrevienen en su efervescente interior. El varón ha de saber interpretar correctamente las negativas de la requerida, su ira o «malas respuestas», pues, aunque ella «muchas vezes cobdiçia» lo que niega, la detienen el miedo y el riesgo de arruinar su fama y también su futuro al perder para siempre su joya más preciada. Es preciso persistir en el servicio, seguirla sin descanso, deleitarla con requiebros, ablandarla con suspiros: es seguro que más pronto que tarde ella claudicará. Y cuando eso ocurra, el varón experto en amores ha de saber cómo proceder adecuadamente para alcanzar el «fecho» (*factum*):

Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada  
que decir: “Faz tu talente”, como dervergonçada;  
con poquilla de fuerça finca más desculpada:  
en todas las animalias ésta es cosa provada.

Todas [las] fenbras han en sí estas maneras:  
al comienço del fecho sienpre son referteras,  
muestran que tienen saña e [que] son regateras,  
amenazan mas non fieren; en çelo son arteras.

Maguer que faze bramuras la dueña que se doñea,  
nunca el buen doñeador por esto enfaronea:  
la muger bien sañuda e qu’el omne bien guerrea,  
los doñeos la vençen por muy brava que sea.

El miedo e la vergüença faze a las mugeres  
non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres:  
non finca por non querer; cada que podrieres  
toma de la dueña lo que d’ella quisieres.

(estrofas 631-634)<sup>1</sup>

En cuanto las impúdicas manos del amador osen acercarse a las partes más secretas de la dama, ella lo desaprobará, se mostrará reacia y enfadada, hará lo posible por desasirse e incluso lanzará furibundas amenazas. Pero esto no debe detener al audaz amante: en ese momento ha de recurrir a la fuerza. Así ella se sentirá más tranquila, aminorará la culpa que surge de su secreta resolución de entregarse. La resistencia que opondrá enton-

<sup>1</sup> Cito por las ediciones consignadas en la bibliografía. Todos los énfasis en cursiva son míos.

ces la dama no será muy difícil de vencer, pues no resiste por no querer. El miedo y la vergüenza le impiden ceder a su deseo, dar rienda suelta a su furor. Pero, la maestra aclara: todas las hembras, sin importar sus negativas y amenazas, «en çelo son arteras». Doña Venus ha descodificado cada una de las reacciones de la dama y ha dado cuenta de sus contradicciones emocionales, mas concluye de modo claro y contundente: en celo, toda mujer es astuta. Así pues, toda la resistencia y oposición de la dama –a menudo, doncella– es absolutamente premeditada: al ser forzada, «finca más desculpada», se libra de parecer «desvergonçada». Solo una desvergonzada osaría decirle a su enamorado «faz tu talente», «haz de mí lo que quieras».

Doña Venus resume en apenas cuatro estrofas nada menos que el arte de amar más popular de la Edad Media, ese que obligaba a la mujer a hacer el amor «en son de forçada, [al] ombre en son de forçador»<sup>2</sup> a fin de no faltar al decoro femenino. Según esta sabiduría amorosa, la violencia viril y la resistencia de la dama constituyen procedimientos imprescindibles a la hora de yacer en la cama. En un manual del siglo XII para educar a los varones en el arte de la elegancia y la cortesía, se resume de modo rotundo:

Qui querit coitum, si vim post oscula differt,  
Rusticus est, numquam dignus amore magis.

(*Facetus, moribus et vita*, vv. 301-302)<sup>3</sup>

De ningún modo puede faltar esa «poquilla de fuerça» en el «fecho»: el varón que no recurre a ella ante la oposición de la doncella –y, por tanto, no alcanza la meta postrema del amor– sería considerado un apocado nunca más digno de amor; la mujer que se entrega sin poner ninguna resistencia sería considerada una dervergonzada<sup>4</sup>. De ahí que más tarde Trotaconventos inste a su cliente a que se comporte como varón en el mo-

<sup>2</sup> La expresión es de Juan Rodríguez del Padrón en su *Triunfo de las donas* y la emplea a fin de demostrar y defender la honestidad femenina (1982: 222).

<sup>3</sup> «El que quiere el coito, si después de los besos posterga el uso de la fuerza, es un villano y no es digno de amor nunca más». La cita latina proviene de Paolini (2010: 46), quien también recoge algunos de los ejemplos aducidos a continuación.

<sup>4</sup> Exploro al detalle esta *ars amatoria* en «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición», trabajo de próxima aparición.

mento oportuno: «Si por aventura yo solos vos podiés juntar, / ruégovos que seades omne do fuer lugar» (estrofa 823). Las mismas instrucciones las pronuncia la Anus a Pánfilo en el *Pamphilus sive de arte amandi* –texto que refunde Juan Ruiz en el episodio al que nos referimos–: «Te precor esse uirum» (v. 546). La Venus de la comedia medieval latina también alecciona al enamorado sobre las preferencias de la doncella:

Si locus est, illi iocundis uiribus insta  
 Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi.  
 Non sinit interdum pudor illi promere uotum ;  
 Sed quod habere cupit hoc magis ipsa negat.  
 Pulchrius esse puta tui perdere uirginitatem  
 Quam dicat: “*De me fac modo uelle tuum*”.  
 (vv. 109-114)<sup>5</sup>

Prefiere perder su doncellez por la fuerza a decir «haz de mí lo que quieras». Lo considera más honroso. Ninguna doncella querría ser tildada de desvergonzada ni de mujer fácil. Menos aún de *meretrix*. Así lo declara el *Facetus, moribus et vita*:

Expectat potius luctando femina vinci,  
 Quam velit, ut meretrix, crimina sponte pati.  
 (vv. 297-298)<sup>6</sup>

Y en el *Cancionero de Ripoll* (1986: 226):

Cum prohibet tactum, uult ne meretrix uideatur  
 Condolet interius, nisi, quod negat, illud agatur<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> «Si se presenta la ocasión, aprémiala con delicada violencia; ella misma te dará al instante lo que apenas te atrevías a esperar. El pudor le impide a veces abrir su corazón; pone el mayor empeño en rehusar lo que más ansía tener. Considera más honroso perder, forzada, su virginidad que decir: “Toma, haz de mí lo que quieras”» (1977: 99).

<sup>6</sup> «La mujer espera que la ganen luchando más que admitir espontáneamente sus culpas, como una meretriz». He citado, tanto el original como la traducción, por Paolini (2010: 46).

<sup>7</sup> «Cuando el contacto rehúye, no quiere parecer mujerzuela; mas por dentro se duele si lo que rehúsa no se hiciera» (1986: 227).

En fin, «finca más desculpada». Y, además, «carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possideatur»<sup>8</sup>, asegura Andreas Capellanus en su tratado sobre el amor (1985: 86).

Son muchos los hombres, así pues, que, en la ocasión oportuna, se comportan «viriliter», virilmente, esto es, demostrando su hombría mediante el uso de la fuerza justo en el lecho de Venus. Pero hay dos damas, cuya fuerza vital y determinación son únicas en la literatura occidental, que le darán un interesante mentís a la frase prohibida para las doncellas recatadas: «Faz tu talente», «De me fac modo uelle tuum».

La primera es la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini<sup>9</sup>. La dama cumple, muy a su pesar, con el complicado protocolo de los amadores cortesanos, basado siempre en el disimulo de la mujer y en la persistencia del varón<sup>10</sup>. Cumple –casi a regañadientes– con el precepto de velar por su fama y salvaguardar su honestidad: «No creas amor en mí hallar lugar si no fuere casto», asegura en una misiva a su pretendiente Euríalo (2001: 182). El enamorado celebra la honrosa declaración de su amada:

La muger pródiga de su fama y honra, más es dina de aborrecimiento que de amor; si la pudicicia y limpieza pierde la hembra, ¿qué se puede en ella loar? La hermosura es bien deleitable, mas flaco y caedizo; si honestidad no la acompaña, de ningún precio la juzgo. (2001: 183)

Euríalo asegura que no pide «cosa desonesta que a [su] fama pueda empecer». Pero el pudor de la dama lo sume enseguida en un estado de desesperación: «Sey más mansa con tu amante, que si assí lo continas, serás homicida» (2001: 184). Ella no cede tan fácilmente: «Dexa, pues, de solicitar mi amor y el tuyo, poco a poco, lo desecha. Quánto aquesto sea a vosotros más ligero que a las hembras, tú lo sabes, y si con verdad me

<sup>8</sup> «Se aprecia más lo que se adquiere tras muchos esfuerzos que lo que se llega a poseer sin apenas preocuparse» (1985: 87).

<sup>9</sup> Esta obra fue un verdadero *best seller* europeo en el siglo XV y sirvió de inspiración a obras como la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ver Matos 2018a). Cito por la traducción castellana de 1496, editada por Inés Ravasini (Piccolomini 2001). Las citas del original latino corresponden a la edición de Isabelle Hersant (Piccolomini 2012).

<sup>10</sup> Exploro el protocolo amatorio en «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición». Entretanto, véase Matos (2018a).

amas, no debes querer aquello que sabes mi destrucción y muerte» (2001: 185). El penado palidece, pierde el apetito, no es capaz de conciliar más el sueño. Mas no se rinde. O triunfa o muere<sup>11</sup>. Y la persistencia rinde muy pronto sus frutos. Lucrecia descubre «el amor que hasta allí avía disimulado»: «No te puedo más resistir, Euríalo, ni de mi amor desesperarte. Vencísteme: ya soy tuya, *haz de mí a tu placer*» (2001: 188).

Una vez más, nos topamos con la misma frase anticipada por doña Venus. Pero una gran diferencia salta a nuestra vista: la dama ha osado a pronunciar la frase vedada a las damas honestas, aquella frase que solo osarían pronunciar las desvergonzadas. «Haz de mí lo que quieras». Es preciso advertir que esta frase afortunada no figura en el original latino: «Non possum tibi amplius aduersari nec te amplius Euriale mei amoris expertem habere. vicisti. Iamque sum tua» (2012: 28). Al parecer, el anónimo traductor castellano sabía muy bien la pertinencia del «haz de mí a tu placer», calco del verso juanruiciano y del verso neolatino, el cual calcaría a su vez otra joven enamorada el día del *alloquium* con su amado: Melibea.

Melibea ha concertado, a través de Celestina, una cita nocturna con Calisto. Llegado el momento, la joven también cumple superficialmente con el precepto de resistirse y velar por su fama, dando la impresión de que ha llamado a su enamorado para reprender y poner a raya su largo atrevimiento: «Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, porque mi honra y persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, a dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes» (XII: 244)<sup>12</sup>. Calisto ve venir la muerte. Pero, a estas alturas, Melibea no está para disimulos. Cumplido de prisa este último ritual, la joven declara: «Limpia, señor, tus ojos; *ordena de mí a tu voluntad*» (XII: 245). Calisto se pierde en circunloquios, de modo que Melibea siente la necesidad de ratificar su declaración: «Te suplico ordenes y dispongas de mí persona según querrás» (XII: 246).

«Haz de mí lo que quieras». Igual que Lucrecia, Melibea ha sido lo suficientemente audaz para pronunciar la frase prohibida. Las dos protagonistas han quedado hermanadas: una misma empresa las une, que

<sup>11</sup> Me ocupo de esta retórica en Matos (2018b).

<sup>12</sup> Para facilidad del lector, identificaré entre paréntesis el auto en números romanos y el número de página en arábigos.

es el deseo de gozar a plenitud los deleites propios del amor. ¿Cuáles son las implicaciones de tal manifiesto? El lector pudibundo y más tradicional, se escandalizaría de súbito al constatar la osadía de estas damas que, no solo rebasan los límites convencionales al vivir sus amores fuera de los nudos matrimoniales, sino que además lo hacen abiertamente como desvergonzadas. Queda puesta en evidencia la vacuidad de sus remilgos previos, ese obligado «falso defenderse» que asumen al principio del idilio, para guardar un poco las apariencias, y luego lo olvidan para llegar gozosas a la última y mejor meta del amor. Lo denuncian moralistas como Alfonso Martínez de Toledo, en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, cuando desvelan la doblez de la que «disimula non amar, non querer e non aver» (2011: 199-200). Para el reprobador del amor mundano, la dama encubre su amoroso deseo no tanto porque sea recatada, sino para ser más «presçiada» por el varón. Por eso le da «a entender que forçada lo faze» (2011: 200). Grita, llora, amaga, pero apenas se mueve. Dice muchas cosas «por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que pone nin la femença que da a fuir nin resistir; que da bozes y está queda; menea los braços, pero el cuerpo está quedo; gime e non se mueve; faze como que pone toda su fuerça mostrando aver dolor e aver enojo». En el fondo, es lo que hacían las que querían librarse de parecer desvergonzadas<sup>13</sup>. El moralista descodifica en tono reprobatorio ese proceder del que se sirviera Juan Rodríguez del Padrón, justamente en esos mismos años, para demostrar la naturaleza honesta de la mujer.

Pero el lector más sagaz advertiría la importancia textual –y vital– que se deriva de tal señal de desvergüenza. Es cierto que queda en evidencia la vacuidad de las fórmulas convencionales. Pero es que la fuerza vital de estas amadoras las hace insumisas a esas rígidas convenciones –literarias y sociales– que impiden a la mujer vivir libremente el goce del amor como a los varones. Lo lamentaba antes Poliscena en la comedia humanística

---

<sup>13</sup> En un manual italiano dirigido a la mujer para adoctrinarla en las respuestas precisas a los procederes amorosos del varón, la joven aleccionada, aturdida ante la concatenación de procedimientos concertados que describe su maestra, pregunta ansiosa: «Lo lascierò dunque far di me ciò ch'egli vorrà?» (Gottifredi, 1912: 283). La respuesta es sí, pero cuidado: «Farai vista di non volere: pur finalmente lásciati sforzare». En el fondo, los remilgos no son sino un protocolar disimulo que encubre el beneplácito de la doncella para que el varón haga de ella lo que quiera, sin el desdoro que conllevaría pronunciar sin más la frase deshonesto.

homónima<sup>14</sup>. Melibea hubiera querido dar el primer paso antes que esperar los numerosos pasos propios de un adecuado proceso de amores, liderados siempre por el varón: «¡Oh género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su cogojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada» (X: 220). A Lucrecia la atenaza el mismo apremio y concluye: «¿Qué pierda la fama? ¿Qué me haze el murmurar de los hombres que no oiré? Quien no cura de la honra sordo es» (2001: 174). Las convenciones se vienen abajo en cuanto los autores exploran la interioridad de sus personajes, sus deseos más íntimos. Ambos soliloquios manifiestan la inadecuación de los códigos —más librescos que reales, pese a que respondan a unas expectativas sociales claras— y la realidad de los personajes, cuya cualidad humana no deja de palpar delante de nuestros ojos. Las dos protagonistas se encargarán de remarcarlo más adelante.

Llegado el día del *factum*, ambas jóvenes intentan conducirse según lo que se espera de ellas. Anticipan de algún modo la «poquilla de fuerça» que acompaña el juego venéreo. Y responden como mandan los códigos: con la resistencia obligada. «Resistía Lucrecia, deziendo que no quisiesse assí destruir su honestidad y fama que en mucha estima tenía; dezía que el amor de ambos no requería más de abraçar y besar. (...) Entonces, tomada de la falda a ella, resistiendo aunque vencer no quería, sin mucho afán la venció» (2001: 196-197). Así Melibea:

No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio, que las mal hechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que enmendar. Goza de lo que yo gozo (...); no pidas ni tomes aquello que tomado no será en tu mano volver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura. (XIV: 272-273)

Ambas velan por su fama y honestidad, se resisten, y, finalmente, son vencidas. Aunque los autores no ofrecen demasiados detalles, supongamos que ambas obtuvieron su dosis de fuerza y aparentaron *fincar más desculpadas*.

---

<sup>14</sup> «Qui quo pacto nos puellas potius quam mares intra domus parietes opprimant ignoro (...), [domi] inclusas, quis haud licet hisce frui uoluptatibus quas fert huiusmodi hilaris etas ac succi plena?» (1996-2000: 4-6).

Pero ya sabemos que los códigos no se corresponden con el deseo humano que experimentan las dos jóvenes enamoradas. La urgencia de vivir el gozo que entraña la plenitud erótica las llevó a pronunciar con intrepidez la frase vedada: «Haz de mí lo que quieras». A solas, lamentaron la rigidez del protocolo que las obliga a esperar pasivamente los acercamientos de sus amados. Y su valentía y su capacidad de acción las llevarán a rebasar aún más los límites convencionales. En el segundo encuentro sexual narrado, ambas renunciarán a la «poquilla de fuerza» con que se supone que deban amar los varones bien educados y elegantes. Lucrecia no lo tendrá tan difícil: su enamorado Euríalo renuncia voluntariamente a los modos violentos y acaricia cada parte del cuerpo de su amada durante toda la noche. La rapidez que caracteriza el *ars amandi* más popularizado en el Medioevo europeo adquiere una morosidad y delicadeza inusitadas en la literatura occidental. A Melibea, sin embargo, no le será tan fácil y grato: en cuando las impúdicas manos de Calisto se acercan para destrozarse las vestiduras de la joven, ella rechaza el «riguroso trato» del desbocado amante. Y enseguida propone a viva voz: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles» (XIX: 321). La incompreensión y zafiedad del amante no conocen límites: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas». Con todo, con sus protestas y propuestas, Melibea renuncia a la obligación de hacer el amor «en son de forçada». Ya no se trata de un remilgo pudibundo ni de un «falso defenderse», sino de un rechazo rotundo del secular arte de amar europeo. Y esto completa la frase prohibida.

Recordemos la exposición de doña Venus: la dama prefiere ser forzada a decir «haz de mí lo que quieras» como una desvergonzada, pues con un poco de fuerza queda menos culpable. Melibea y Lucrecia se arriesgan a hablar como las desvergonzadas: «haz de mí lo que quieras». Y, además, rechazan de modo contundente la violencia viril en el amor, que se suponía que aminorara la culpa de ceder a sus deseos. Lucrecia disfruta el *savoir-faire* de Euríalo; Melibea intenta aleccionar a Calisto. La doctrina de Venus queda invalidada justo en la puesta en práctica por mujeres más humanas que librescas. La frase deshonesto anticipa la rebeldía máxima de las dos enamoradas, que se da justo en los tálamos de Venus: ninguna quiere ser forzada, sino gozar libremente su amor, un amor libre de culpas en cuanto que naturalmente humano. Aunque la frase da permiso al varón a conducirse a su voluntad, lo que verdaderamente se desprende de la con-

travención femenina es el rechazo del precepto de Venus, partidario de la idea de que la mujer debe aparentar decoro aun en la intimidad, un decoro que exige por prueba el empleo de la violencia viril. Al admitir la desvergüenza que supone la frase vedada a las honestas –que de igual manera atentan contra su honestidad al alcanzar la meta última del amor fuera del matrimonio–, Melibea y Lucrecia no tienen por qué tolerar la «poquilla de fuerça» que supuestamente las honra. Quizá el lector tradicional, debido a su incomprensión, resuelva la incomodidad acusando de desvergüenzadas a las dos jóvenes. Alfonso Martínez de Toledo no dudaría en lanzar contra ellas una de sus fulminantes condenas. Lucrecia no se libró de que una lectora tan sagaz y erudita como María Rosa Lida (1962: 451-452) la tildara de indecorosa, deshonesta, lúbrica y lasciva. Mas el lector sensible –acaso el moderno– logrará comprender, al oír la frase «deshonesta», el implacable rechazo de la tradición erótica predominante en el Occidente de la época, esa que coarta sin más el deleite de la mujer a fin de que esta *finque más desculpada*.

## OBRAS CITADAS

- Carmina Rhipvllensia. Cansionero de Ripoll*. Edición bilingüe de José-Luis Moralejo. Bosch, 1986.
- Gottifredi, Bartolomeo. «Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi». *Trattati d'amore del Cinquecento*, editado por Giuseppe Zonta, Laterza, 1912, pp. 249-304.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. EUDEBA, 1962.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Editado por Michael Gerli, 2011.
- Matos, Kevin. «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas». *Celestinesca*, vol. 42, 2018a, pp. 189-224.
- \_\_\_\_\_. «“Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama”: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo español». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, vol. 21, 2018b, pp. 9-41.

- Pamphilus de Amore*. Editado por Lisardo Rubio y Tomás González Rolán. Bosch, 1977.
- Paolini, Devid. «El *Libro de buen amor* y el amor descortés». *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coordinado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2 (CD-ROM), Iberoamericana, 2010, p. 46.
- Piccolomini, Eneas Silvio. «Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa». Editado por Ines Ravasani. *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, editado por Pedro Cátedra *et al.*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 161-217.
- \_\_\_\_\_. *Historia de duobus amantibus. Histoire de deux amants*. Edición bilingüe de Isabelle Hersant. Les Belles Lettres, 2012.
- Poliscena de Leonardo della Serrata, comedia humanística latina*. Edición bilingüe de Antonio Arbea, Universidad de Chile, Colección de Libros Electrónicos, 1996-2000, < <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/poliscena.pdf>>.
- Rodríguez del Padrón, Juan. «El triunfo de las donas». *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Editora Nacional, 1982.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Editado por Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Real Academia Española, 2011.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Editado por Alberto Blecua. Cátedra, 2015.



## EL POEMA COMO VIAJE Y EL MITO GRECO-LATINO EN *LAS HURÍES BLANCAS*, DE JOSÉ DE JESÚS DOMÍNGUEZ

The Poem as Journey and the Greek-Latin Myth  
in *Las huríes blancas*, by José de Jesús Domínguez

Miguel Ángel Náter, Ph. D.  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: [altardavid@hotmail.com](mailto:altardavid@hotmail.com)

### Resumen

*Las huríes blancas* (1886), poema largo del puertorriqueño José de Jesús Domínguez, ha sido estudiado por lo general para observar sus características pre-modernistas, modernistas o parnasianas. No obstante, aquí se analiza el poema en sí mismo como una búsqueda de trascendencia y su afinidad con los mitos grecolatinos de Jacinto y Narciso, relacionados con la esencia de la poesía. El Poeta, en la trayectoria del poema, alcanza el encuentro con el Ideal de la Poesía.

*Palabras clave:* *Las huríes blancas*, José de Jesús Domínguez, Modernismo, Parnasianismo, mito grecolatino

### Abstract

*Las huríes blancas* (1886), a long poem by Puerto Rican writer José de Jesús Domínguez, has been studied generally to contemplate its characteristics relative to Parnassianism, Hispano-American *Modernismo* or as a precursor to this literary movement. Nevertheless, this work analyses the poem within itself as a search for transcendence and its affinity towards the Greco-Latin myths of Jacinto and Narciso, associated with the essence of Poetry. The Poet, along the course of the poem, reaches the encounter with the Ideal of Poetry itself.

*Keywords:* *Las huríes blancas*, José de Jesús Domínguez, Modernism, Parnassianism, Greco-Latin myth

*Recibido:* 11 de mayo de 2020. *Aprobado:* 2 de junio de 2020.

## I

«Es hora de que los puertorriqueños hagamos justicia a José de Jesús Domínguez, noble poeta cuya labor por enriquecer las ideas y perfeccionar las formas poéticas, fue valiosa aportación para las letras nuestras».

Ana María Losada

### **José de Jesús Domínguez y el modernismo en Puerto Rico**

José de Jesús Domínguez Gómez (Añasco, 24 de junio de 1843-Maya-güez, 18 de febrero de 1898) nace en el año en que se publica el *Aguinaldo Puertorriqueño* y muere en el año en que las tropas estadounidenses bajo las órdenes del General Miles invaden la Isla. Sus padres fueron Celestino Domínguez y Leáñez, venezolano nacido en la ciudad de Coro, y doña Carolina Gómez, natural de Añasco, Puerto Rico. Según Eugenio Astol, obtuvo la licenciatura en Farmacia en el Seminario Conciliar de Puerto Rico en 1863, y el doctorado en medicina en la Universidad de París en 1870 (5) con una tesis titulada *El Alcohol*. Según Ana María Losada, a los 16 años ingresa al Seminario Conciliar para la carrera de Farmacia. Sin embargo, no recibió el título al terminar, porque solamente contaba con 20 años y era necesario tener 22. En lugar de esperar, se fue a París a proseguir estudios de medicina (1947, 62). Como otros médicos del siglo XIX, dedicó parte de su tiempo a la poesía. Según Adriana Ramos Mimoso, mientras Domínguez estudió en París, vivió de cerca la renovación lírica francesa (183). Sus iniciales libros de versos, *Poesías de Gerardo Alcides* (1879) y *Odas elegíacas* (1883), son mayormente productos del romanticismo, aunque en ellos hay atisbos de lo que será el modernismo<sup>1</sup>, especialmente

---

<sup>1</sup> En *Odas elegíacas*, ya se nota el aspecto rítmico, y el vocabulario pletórico de colorido, en «En la muerte del poeta D. José Selgas», publicado en la revista *La Tarde* el 11 de marzo de 1882. El poema puede consultarse en Domínguez, 1963; pp. 45-49.

en los poemas escritos en París que se incluyen en el primer libro. A ellos seguirá el poema largo *Las huríes blancas* (1886) y el conjunto de sonetos perteneciente al libro *Ecos del siglo*, publicados treinta (de los cien que deberían constituir el volumen) en la *Revista Puertorriqueña* de Manuel Fernández Juncos en 1892, así como otros trabajos dispersos en los almanaques literarios que se divulgaban en aquel entonces, como los “Sonetos” del cuaderno inédito *Cuadros y ecos*, en el *Almanaque de las Damas para 1887*, el cuento “El rey de Samos” junto con otro soneto, en el *Almanaque Literario* de 1889, y “Tomando la pasión por albedrío...”, en el *Almanaque literario de Puerto Rico para el año 1889*, entre otros.

Su presencia en la «historia» de la literatura en Puerto Rico ha sido sumamente interesante. En primer lugar, se le consideró romántico; luego, pre-modernista. Hubo polémicas sobre este aspecto, hasta que finalmente se le considera modernista. A su vez, se ha tildado de ser una figura aislada y única en la primera parte del modernismo en Puerto Rico, específicamente a partir de su poema extenso. Esto lleva a Ramón Luis Acevedo –uno de los estudiosos más importantes del modernismo en Puerto Rico actualmente– a considerarlo del siguiente modo: «Dentro del canon de la literatura puertorriqueña, el poeta José de Jesús Domínguez se ha ido desplazando de la periferia al centro» (3).

En su «historia» de la poesía, Cayetano Coll y Toste no se ocupa de la obra de José de Jesús Domínguez (1920, 64-76). A pesar de que lo incluye en su bibliografía, Cesáreo Rosa-Nieves tampoco dedica espacio al análisis detallado de la obra de Domínguez en su disertación *La poesía en Puerto Rico*, de 1935. Igualmente, no lo considerará Enrique A. Laguerre en *La poesía modernista en Puerto Rico*, disertación de 1942. Eugenio Astol, por su parte, había señalado que Domínguez pertenecía al grupo de intelectuales que se reunía en Mayagüez y al que concurrían su figura central, Lola Rodríguez de Tió y su esposo Bonocio Tió, el español Carlos Peñaranda, José María Monge y Manuel María Sama. Aquellas reuniones se disolvieron con la partida de Peñaranda a España y de Lola y su esposo a Cuba. De la poesía de Domínguez, muerto de tifoidea a los cincuenta y cinco años en La Sultana del Oeste, Astol solamente refiere lo siguiente:

Como poeta dio a la publicidad las siguientes obras: *Poesías de Gerardo Alcides*, *Odas Elegíacas*, *Las huríes blancas*, y abordó la literatura teatral con un drama en un acto,

*El sueño de la Cacica*, expresamente escrito para una celebración conmemorativa del descubrimiento de América.

La obra poética del doctor Domínguez habla a las ideas más que al sentimiento, y en varios pasajes aparece como envuelta en nebulosas abstracciones. Es la inspiración de un poeta cerebral, delicadamente influido por la ciencia y la filosofía. Versos para ser apreciados por una selecta minoría de lectores. (57)

Es evidente que en aquellas tertulias a las que se refiere Astol se divulgaban ideas de la poesía francesa, que tanto Lola como Domínguez conocían, hasta cierto punto, más el segundo, por su contacto directo con la cultura francesa en sus nueve años en la Ciudad Luz. Sin embargo, Domínguez retorna a Puerto Rico en 1871 y se establece en Mayagüez para ejercer su profesión, y, por más que queramos exponerlo o probarlo, más allá de estos detalles, no hay en sus propios textos ni epígrafes ni alusiones directas a los poetas parnasianos, decadentes o simbolistas. Ni siquiera en su escrito titulado «Un almuerzo extrambótico» [sic], publicado en *La Revista Blanca* en 1896, en el cual menciona a un amigo francés, poeta también, da cuenta de sus afinidades poéticas (7-8). Aun así, muy velados detalles, como veremos, han llevado a la crítica a considerarlo como un poeta afiliado al parnasianismo y, por lo tanto, al modernismo.

De esa época a la que se refiere Astol parece ser el poema titulado «Rara Avis», dedicado a Lola Rodríguez de Tió y escrito con mezcla de decasílabos y hexasílabos. En 2013, específicamente en la «Introducción» a la *Obra poética* de José de Jesús Esteves, arriesgué el vínculo de Domínguez con el modernismo a la altura de 1879, dejándome llevar por este poema y otros que se divulgaron en la antología *Poetas Puertorriqueños*, de José María Monge, Manuel María Sama y Antonio Ruiz Quiñones (Náter, 34). Eric Samuel Quiñones coincide con este planteamiento (2014, 23). Junto con su musicalidad pulida, «Rara Avis» ostenta un preciosismo evidente e imágenes que posteriormente serán comunes en el modernismo, aun cuando podamos ver, como era normal, la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la imagen final del arpa de oro, reminiscencia de la Rima XV. El espléndido poema de Domínguez ensaya, incluso, la mezcla del preciosismo con el paisaje borinqueño, que muy posteriormente José

de Jesús Esteves propondrá, a su manera, en su conferencia de 1914, «El modernismo en la poesía», siguiendo, a su vez, la propuesta del modernismo criollo que José de Diego impulsó en 1905 en su ya famosa conferencia dictada en el Ateneo Puertorriqueño. En lugar de la evasión hacia tierras lejanas, son aquellos elementos, simbolizados por las aves que visitan la Isla<sup>2</sup>, los que irrumpen en nuestro suelo, tras la leyenda del ideal: el ave cuyo canto sobrepasa la belleza de los gorjeos de todas las aves. El poeta forma en sus versos la leyenda que narra a la mujer amada. Las aves extranjeras escuchan por fin el canto más elevado, pero no corresponde a un ave, sino a «una mujer de esta zona» que bajo la luz de la luna canta sus sollozos. La última pregunta, dirigida a un «tú» innominado, deja traslucir la búsqueda de aquella música inusitada que podría tener que ver con el arpa becqueriana o la lira eolia (Percy B. Shelley, *Defensa de la poesía*), instrumento de cuerdas, aquella arpa eolia, formado por una caja armónica con una apertura longitudinal, que se coloca en la dirección del viento a través de la cual pasa produciendo la música, como lo exponía ya el venezolano Arístides Rojas en un artículo publicado en la revista de Alejandro Tapia y Rivera, *La Azucena* en 1877 (600) –artículo que debió de leer Domínguez–. Este instrumento fue símbolo de la poesía misma en su mágica y divina pureza. En ese ámbito, la lírica de Domínguez expone el preciosismo que veremos luego en *Las huríes blancas* (1886) y en el modernismo evasivo posterior:

Cuenta el dulce, verídico bardo  
 que firma estos versos,  
 que unas aves, de climas lejanos  
 tendieron el vuelo,  
 y vinieron, cruzando los mares,  
 cortando los vientos,

---

<sup>2</sup> El tema de las «aves de paso» tuvo cabida en la poesía del cubano Antonio Hernández Pérez, quien colaboraba con la revista de Alejandro Tapia y Rivera, *La Azucena*. En esta, en 1875, se publica su poema titulado «Aves de paso», derivado en cierto modo de las rimas de Bécquer, en vista de que se trata de las golondrinas que vienen a los balcones. Si bien el poeta cubano urde una alegoría entre las aves de paso y los «hombres» amantes, el poema sirve para aconsejar a la amiga a quien va dirigido el poema ser cautelosa con los pretendientes (250-251). Del mismo modo, veremos el tema en el poema de José Gautier Benítez, titulado «Las aves de paso», con musicalidad más elaborada y el rechazo por las aves exóticas que llegan a Borinquen (137-138).

a dormir en Borinquen, la bella,  
la flor de Nereo;  
y eligiendo por alto hospedaje  
la copa de un cedro,  
bajo un cielo sembrado de estrellas,  
fecundo en luceros,  
entre tibias, balsámicas auras,  
cogieron el sueño.  
Esa noche estrenaban las flores  
sus cálices nuevos.

Cuando el alba, con dedos de nácar,  
tocaba en los nidos,  
despertando la tribu esmaltada  
que el cielo bendijo,  
y en la yerba menuda del prado  
chispeaba el rocío,  
y el oriente besaba al oeste  
con besos carmíneos,

sacudiendo el pesar de sus ojos,  
los nuevos alígeros,  
largo tiempo, en un lazo de asombro,  
quedaron prendidos,  
al mirar la riqueza de tonos,  
al ver los hechizos  
con que el valle en la luz se bañaba  
como un paraíso.

Luego, en noble emoción inspirados,  
abrieron el pico,  
y a la brisa que alegre volaba  
con alas de silfo,  
derramaron un grupo de notas,  
un canto tan lindo,  
que la aurora, al salir, sonreía  
con labio divino.

¿Qué buscaban las aves viajeras,  
tras viaje tan largo?  
¿Qué secreto destino las trae  
de climas lejanos?  
¿Por qué vienen, cruzando los mares,  
los vientos cortando,  
con sus plumas de oro y rubíes  
de jaspe y topacio?

Ellas, diz que supieron un día  
que acá en nuestros campos  
hay un ave que canta más dulce  
que todos los pájaros;  
y dejando sus bosques de ébanos,  
de lauros y sándalos,  
donde el árbol que da la canela  
le brinda sus ramos,

al espacio que cubre las ondas  
del vasto oceano,  
como locas, risueñas visiones  
que forjan los faunos,  
sus bellísimas alas tendieron  
con hondo entusiasmo,  
y a estas playas, buscando el portento  
llegaron volando.

Han oído cantar la calandria,  
trinar los zorzales;  
repetir el pinzón sus acentos,  
gorjear los turpiales;  
modular el canario silvestre  
sus ritmos vibrantes;  
y del noble sultán de las selvas  
el himno admirable.

Pero, llenas de amarga tristeza,

comprenden y saben  
que es acaso una fábula hermosa  
la historia del ave,  
y Borinquen, la hija del Euro,  
la flor de los mares,  
no conoce esa joya que pinta  
la fama distante.

A la hora en que juegan los rayos  
del sol de la tarde,  
con la alegre, poética turba  
de insectos brillantes;  
cuando el mirto, el jazmín y la rosa,  
perfuman el valle,  
las viajeras, pensando en sus bosques  
se van por el aire.

Mas, pasando cercanas a un huerto  
de verdes naranjos,  
donde ofrece la acacia amarilla  
su flor al granado,  
y en silencio, la dama de noche  
suspira soñando,  
mientras mezclan su aliento amoroso  
claveles y nardos,

sus sensibles oídos hirieron  
acordes tan gratos,  
unas frases tan llenas de sueños  
y amantes halagos,  
que las aves viajeras de pronto,  
su vuelo inclinaron.  
No conocen las aves la envidia  
ni saben de engaño.

Poco a poco, sin duda encantadas,  
bajaron a un árbol,

y escondidas a oír se pusieron  
el mágico canto,  
y entre sí, con placer se decían:  
–por fin la encontramos–.  
Y la luna prestaba a la noche  
sus lánguidos rayos.

Una hermosa mujer de esta zona,  
con alma en los ojos,  
en las hebras del astro nocturno,  
bañaba su rostro;  
y meciendo su voz en el aura  
cual beso sonoro,  
en la nota ideal del recuerdo  
forjaba un sollozo.

Y cantaba unas cosas tan dulces  
su labio amoroso,  
del mortal corazón revelando  
misterios tan hondos,  
que las aves viajeras ocultas  
temblaban de gozo.

¿No eres tú que las cuerdas herías  
del arpa de oro? (1879, 132-135)

De 1879 es el volumen titulado *Poesías de Gerardo Alcides*, donde el poeta incluye algunos de los poemas que escribió en París, como el que se titula «Seduciones» (1870), cuya factura se acerca más a los versos de Leconte de Lisle que los de *Las huríes blancas*, por estar realizados en alejandrinos con cesura central. Revela aquí todo el encanto de la Europa que lo seduce y mezcla los bailes y músicas exóticas a la danza borinqueña, mezcla de lo exótico y lo patrio que no abandona Domínguez ni siquiera en su poema más evasivo de 1886:

Venid, yo soy el Valse. –Connmigo se han abierto  
los bailes de Venecia, las fiestas de la Corte.

Mi canto de Sirena, mi seno descubierto,  
sus cunas inmortales tuvieron en el norte.  
Venid; Weber, conmigo convida al torbellino.  
Las Silfas, sobre el césped, se agitan a mi acento.  
Romántica Hechicera, yo vierto el rico vino  
que exalta los sentidos e irrita el pensamiento.

Venid, yo soy la Polka. –Mi aliento suspiroso,  
de átomos en átomos se lanza jugueteando:  
pintado pajarillo, de canto melodioso,  
de un ramo al otro ramo, mis trinos voy llevando.  
La Aurora a la azucena, los pétalos colora  
con lánguidos reflejos de púrpura sencilla:  
yo pinto de reflejos, lo mismo que la Aurora,  
de púdica doncella la mórbida mejilla.

Venid, soy la Polca.–Debajo de mi risa,  
yo lloro las desgracias, con lágrimas de plata;  
del látigo del ruso, que cruje entre la brisa,  
la negra carcajada mi cántico retrata.  
Yo vi de mi Polonia la sangre religiosa  
fluyendo por las calles, al grito del cosaco;  
los pies de sus caballos resuenan en la loza,  
turbando todavía los manes del polaco.

Venid, soy la Cuadrilla.–Mi fuego y mi locura  
vosotros conocéis, oh pechos juveniles;  
fantásticos vapores mi espíritu conjura,  
que embriagan y arrebatan en ímpetus febriles.  
La joven pudorosa, la dama peregrina,  
se alegran en mis brazos y olvidan su destino;  
lo mismo que la presa, que el vicio contamina,  
respira, desatada, mi ardiente desatino.

Venid, yo soy la Danza.–La danza perezosa  
que el Numen de los trópicos inspira a ardiente raza.  
Las hijas de Borinquen, en noche voluptuosa,

se mecen en mi hechizo, que oculto las enlaza.  
 Yo soy de la Poesía la música secreta  
 que vierte en los sentidos celestes vibraciones;  
 yo soy el vaso de oro, con orlas de violeta,  
 en que el Amor escancia sublimes sensaciones.

Venid: yo soy el canto patriótico de gloria  
 que arrulla a nuestros padres, dormidos en la huesa.  
 Yo brindo a los esclavos la espléndida victoria,  
 por un poco de sangre: yo soy la Marsellesa.  
 del fuego de sus venas, Rouget sacó mis notas,  
 que el Genio de la Historia por siempre diviniza.  
 Yo brindo aspiraciones y orgullo a los patriotas,  
 Y Fénix de recuerdos, renazco en mi ceniza. (1963; 21-23)

De estos versos, Ana María Losada indica lo siguiente: «Otros poemas de este libro [*Poesías de Gerardo Alcides*] muestran nuevas exigencias artísticas que lo van alejando de los moldes clásicos y románticos. *Seduciones* y *El valse*, son ya un nuevo reto a la sensibilidad poética en el empleo de temas y novedades rítmicas» (1963, 9).

El poeta y profesor Francisco Matos Paoli, en sus cursos de literatura puertorriqueña, comenzó a reconocer la importancia de Domínguez. Baste el comentario de Adriana Ramos Mimoso, quien fue su alumna: «En sus bien documentadas clases de literatura puertorriqueña, nuestro poeta don Francisco Matos Paoli, me llevó a pensar en José de Jesús Domínguez» (182). Sin embargo, no conocemos ningún escrito del autor de *Canto de la locura* en el cual discuta y analice la obra del vate que nos ocupa, aunque existe un artículo que reseña la conferencia que dictó Matos Paoli en el Ateneo Puertorriqueño en 1947, titulada “José de Jesús Domínguez: un precursor del Modernismo en Puerto Rico”. La reseña se debió a Diego O. Marrero y se divulgó en el periódico *El Mundo*:

Para Matos Paoli, nuestro ilustre compatriota, el doctor José de Jesús Domínguez, no fue solamente un profesional y poeta, sino que fue un verdadero valor representativo de una cultura integral. Para sostener tal conclusión, puso de manifiesto la obra del doctor Domínguez en el campo de

las ciencias físico-naturales, a la que aportó obras de diversa índole, sobresaliendo en la poesía, sin llegar a considerarlo como un gran poeta, al mismo nivel de los Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, quienes están considerados como precursores del Modernismo en la América hispana. Sin embargo, sostiene que la aportación del doctor Domínguez a este movimiento literario es anterior a la de todos los poetas vinculados a esta renovación en nuestro Continente. (2)

Matos Paoli, según Marrero, realiza un estudio detenido del libro *Poesías de Gerardo Alcides*, y en él resalta las aportaciones de Edgar Allan Poe y su influencia sobre Charles Baudelaire, así como la búsqueda de la musicalidad en la poesía de Paul Verlaine. Destaca el poema «Una página póstuma», en el cual se observa similitud con la posterior poesía de Rubén Darío expuesta en *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Del mismo modo, expone las aportaciones del parnasianismo en *Las huríes blancas* (Marrero, 14). Esa conferencia, dictada el 24 de julio de 1947, hasta donde conozco, no llegó a publicarse. Por su parte, Ana María Losada propone idénticos planteamientos al publicar en la revista *Asomante* ese mismo año de 1947 (enero-marzo) el artículo titulado «Un precursor del modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez». Es necesario, también, destacar que por primera vez en una revista puertorriqueña del siglo XX se publican algunos poemas y fragmentos de la obra de Domínguez. Antecedían al ensayo de Losada en la revista *Asomante*, dirigida magistralmente por Nilita Vientós Gastón. Ahí se divulgan algunos fragmentos del poema «Una página póstuma», especialmente las estrofas donde menciona a Edgar Allan Poe –que Luis Hernández Aquino revalorará veinte años más tarde–, algunos sonetos de *Ecos del Siglo* y algunos fragmentos de *Las huríes blancas* (Domínguez, 1947, 56-60). Losada, también, se encargará de la introducción en la divulgación más importante de la poesía de Domínguez hasta aquel entonces en 1963, la *Antología* de los «Cuadernos de Poesía» del Ateneo Puertorriqueño.

Según las aclaraciones a pie de página, el trabajo de Losada divulgado en *Asomante* era parte de un extenso estudio sobre el poeta, de quien la investigadora exalta el poema extenso *Las huríes blancas* como su me-

La mejor obra dentro de su segunda tendencia «premodernista» (la primera es obviamente la romántica). Losada considera a Domínguez como poeta «parnasiano»:

En su época premodernista es Domínguez poeta parnasiano. Se preocupa por la perfección de la forma y la opulencia y la sonoridad de los vocablos. Su poesía es rica en color y sensaciones pláticas. Su obra está cuajada de símbolos, de evocaciones, de misterios, de grandes bellezas. Aparece ya el preciosismo: amor por las piedras preciosas, por el lujo, por lo exquisito. Hay influencia en esta segunda época de Domínguez de los poetas franceses de fines del siglo XIX, entre ellos Víctor Hugo y José María Heredia. (1947, 63)

Más allá del parnasianismo del poeta, Losada llega a la conclusión de que «José de Jesús Domínguez representa el alborear del movimiento modernista en nuestra poesía» (74). Después de estos planteamientos expuestos detalladamente en su artículo, el estudio del modernismo en la Isla debía cambiar respecto de los planteamientos de Cesáreo Rosa-Nieves y Enrique A. Laguerre, y fue lo que comenzó a suceder. En su *Historia de la literatura puertorriqueña* (1956), Francisco Manrique Cabrera recurre al ensayo de Losada para salvar del olvido al poeta:

José de Jesús Domínguez sin duda es uno de nuestros más finos obreros de la palabra lírica, sobre quien ha caído injustamente mucho olvido. El atinado ensayo de Ana María Losada, *Un precursor del Modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez*, ha venido a recordarnos la deuda que tenemos contraída con este gran añasqueño.

[...] Nos interesa sobre todo su última época porque aquí Domínguez efectivamente plasma sorprendentes anticipos del modernismo hispanoamericano. Su obra clave en este sentido es *Las huríes blancas*, extenso poema de fondo oriental en el cual el autor se anticipa a la atmósfera del modernismo con sus vislumbres estéticos.

[...] Domínguez no sólo fue precursor del modernismo en Puerto Rico, sino también en la América Hispana. *Las huríes blancas* es obra que aguarda por tanto reedición y nuevo examen. (1986, 216-217)

Cesáreo Rosa-Nieves, por su parte, en su valioso *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña* (1957), considera ya a Domínguez como «poeta parnasiano, ya en frontera rubendariana: premodernista» (1957, 333). Adriana Ramos Mimoso, por su parte, al emprender la exposición de la poesía modernista en su conferencia de 1958, titulada «El modernismo en la lírica puertorriqueña», ofrecida en la Sala de Conferencias de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, considera, como era normal entonces, la llagada tardía del modernismo a la Isla y la existencia de algunos poetas «premodernistas», además de Domínguez: «A José de Jesús Domínguez, Negrón Sanjurjo, José de Diego y Rafael del Valle los pensamos como pre-modernistas, unos con más conciencia del momento, otros de manera casi intuitiva» (182). Asimismo, Rosa-Nieves vuelve sobre el tema en la segunda edición de *La poesía en Puerto Rico* (1958), para afirmar de Domínguez «que empieza bajo las banderas pesimistas del romanticismo, y luego se liberta y sesga hacia el parnasianismo, con su poema *Las huríes blancas* de 1886» (1958, 68).

El estudio más detallado de la obra de Domínguez hasta aquel momento lo realizó Sor Carmen Vargas Padilla en 1961, en su disertación de maestría, titulada *José de Jesús Domínguez, vida y obra*, presentada al Programa Graduado de Estudios Hispánicos en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Entre todos los motivos que estudia, desde la vida del poeta, su trasfondo histórico y cultural, así como el fondo y la forma de su obra, resalta en este trabajo la búsqueda de similitudes con la poesía francesa, como era legítimo. Entre esas similitudes, la estudiosa identifica el preciosismo derivado de la obra de Théodore de Banville, heredero, a su vez, del Víctor Hugo oriental y colorido. El mismo Théophile Gautier lo declaró en su estudio sobre la poesía francesa. De tal manera que, como lo cita Vargas Padilla (124), estaba en lo correcto Pierre Martinó cuando describía la poesía francesa como un *fluir* desde el romanticismo al simbolismo: «Romantisme, Parnasse, Symbolisme, c'est en réalité une même tradition poétique, un effort continu, malgré des piétinements et des retours, pour la réalisation d'une grande ambition

d'arts sans cesse élargie»<sup>3</sup> (Martinó 4). Refiriéndose a Domínguez, Vargas Padilla afirma atinadamente:

Pero de repente nos hace recordar a Hugo en sus *Chants du crépuscule* con la siguiente estrofa, ya que aquél gustaba, como Darío en *Cantos de vida y esperanza*, de esos medios tintes del atardecer, cosa muy corriente en la poesía del siglo XIX. Es algo que nos llama la atención, ya que Domínguez es poeta de mediodía, de colores fuertes. Fue ésta la tendencia que heredaron de los románticos los parnasianos, entre otros Banville, que derrama tintes truculentos y luminosos sobre cuadros de rico colorido: oro, púrpura, llamas, rosas, lirios. (Vargas Padilla, 117)

Por otro lado, en su valiosa antología *El modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa* (1967), Luis Hernández Aquino abre su preámbulo precisamente con la figura de Domínguez:

Puerto Rico tiene su poeta premodernista en José de Jesús Domínguez (1843-1898), quien estudió en Francia en plena época del parnasianismo, siendo influido por dicho movimiento y el que le siguió en la poesía francesa: el simbolismo.

A pesar de sus comienzos románticos –tanto ideológica como formalmente– su obra desde el principio da muestras de orientación renovadora. Sus libros *Poemas de Gerardo Alcides* (1879), *Odas elegíacas* (1883) y *Las huríes blancas* (1886), muestran la huella de la poesía francesa; sin embargo, es *Las huríes blancas*, publicado dos años antes que *Azul* (1888), de Rubén Darío, el que con más justeza le sitúa entre los premodernistas de América, pese a que su nombre haya sido ignorado por los historiadores y críticos literarios hispanoamericanos.

---

<sup>3</sup> Traducción: «Romanticismo, parnasianismo, simbolismo, son en realidad una misma tradición poética, un esfuerzo continuo, a pesar del estancamiento y retroceso, para la realización de una gran ambición de las artes sin cesar engrandecida».

Reúne *Las huríes blancas* la mayoría de los elementos estéticos que habrían de predominar en la poesía del modernismo: belleza plástica, musicalidad, color, sensorialismo, sentido cosmopolita, exotismo y evasión. (5)

En un artículo publicado al año siguiente en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, titulado «Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño», Hernández Aquino vuelve sobre el «premodernismo» de Domínguez, centrándose en un poema titulado «Una página póstuma» –como ya lo había hecho Matos Paoli–, perteneciente a *Poesías de Gerardo Alcides* (1879), para observar motivos que aparecerían en la poesía de Rubén Darío y otros que implicaban la imitación de Edgar Allan Poe, así como, en el poema titulado «La polka», similitud con «Canción de otoño en primavera». Finalmente, en *Las huríes blancas* resalta la mayoría de los elementos que habrían de prevalecer en el modernismo, con lo cual avalaba los planteamientos de Matos Paoli y Ana María Losada. Sobre «Una página póstuma», afirma que en muchas de sus estrofas se percibe el aire musical y la emoción similares al poema «Yo soy aquel que ayer no más decía», de *Cantos de vida y esperanza*:

El que recuerde *Yo soy aquel que ayer no más decía*, con su Pan bicornes que va tras la hembra, con su hora de ocaso, embeleso y suspiro y su estatua bella de alma sentimental, sensible y sensitiva, evocará el cuadro rubeniano al escuchar estos versos de José de Jesús Domínguez:

Era Pan que de estrellas coronado,  
tras el diáfano tul que lo cubría  
en el seno del aire perfumado  
derramaba su canto de armonía.

Era aquella la hora fugitiva  
de la extraña impresión: ese momento  
en que el alma, como una sensitiva,  
se irrita, se estremece con el viento.

La hora de los éxtasis benditos

en que vibra, en el ánimo del hombre,  
la voz de los espacios infinitos,  
el eco de una incógnita sin nombre.

Símbolos, visiones, conceptos que más tarde consagrará Rubén Darío en el modernismo hispanoamericano, aparecen ya en la poesía del poeta puertorriqueño hacia 1879. Escuchemos sólo una estrofa de *La polka*, de José de Jesús Domínguez, para evocar algunos versos de *Juventud, divino tesoro*:

Ella, sus dedos de celeste armiño  
meció en el arpa con febril pasión,  
y yo, sencillo, pero ardiente niño,  
vagaba en Ella con el corazón.

Y en el poema anteriormente citado, *Una página póstuma*, de Domínguez, aparece la concepción de Edgar Allan Poe sobre el sueño y la imaginación, tan fundamental en el modernismo hispanoamericano:

He venido por eso. Aquí sentado,  
con la frente desnuda, la Sibila  
me hablará del Destino, y a su lado  
vagaré en la creación con la pupila.

Yo también, como Edgardo, he proclamado  
los derechos, los lauros halagüeños  
de la Imaginación, y he declarado  
que toda realidad está en los sueños. (1968, 28-29)

Como no necesariamente todos tienen que estar de acuerdo con las interpretaciones, el guatemalteco Hugo Cerezo discrepaba de esta idea de observar a Domínguez como premodernista. Lo hizo en un artículo titulado «José de Jesús Domínguez, ¿poeta romántico o premodernista?», divulgado en dos entregas en la revista *Sin nombre* durante 1973. Detalladamente, intentó probar que el orientalismo de *Las huríes blancas* es

romántico y que las fuentes del vate eran los poetas románticos españoles Juan Arolas, José Zorrilla, Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor y Gustavo Adolfo Bécquer, siguiendo la interpretación de Max Henríquez Ureña, expuesta en *Breve historia del modernismo* (Cerezo, 57). Como ya podemos ver en el poema anterior que cita Hernández Aquino, además de los poetas españoles, que sin duda conocía Domínguez, este conocía la poesía del tenebroso Edgar Allan Poe, cuya poética influirá decisivamente en las revoluciones poéticas francesas de Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, así como en los inicios del modernismo hispanoamericano a través de las traducciones de «El cuervo» que se realizaron en varios países<sup>4</sup>, pero sobre todo con la versión de Juan Antonio Pérez Bonalde, cuyo mágico ritmo deslumbró al colombiano José Asunción Silva. La obra de Poe también influyó en nuestro José Gautier Benítez, como puede verse en el poema titulado «La barca», viaje tenebroso presidido por un fantasma y compuesto por 108 versos con estribillo, tal como Poe delimitaba el poema largo en «La filosofía de la composición». No es fortuito todo esto, pues Pérez Bonalde estuvo entre nuestros poetas durante sus años de exilio y fue amigo de Gautier Benítez.

La afirmación que abre el artículo de Cerezo señala que la crítica puertorriqueña consideraba a Domínguez como el único premodernista en Puerto Rico —cosa que no era así, como ya hemos visto en la conferencia de Ramos Mimoso, que Cerezo conocía—. Esto preocupó al investigador y se dio a la tarea de estudiar la obra del poeta, hasta llegar a la conclusión de que se trataba de otro romántico y, para colmo, mal poeta: «Domínguez es, ni más ni menos, un poeta romántico» (99). Otro romántico y no de los mejores. Sobre el supuesto parnasianismo del poeta, afirma lo siguiente: «Los textos poéticos de las *Poesías* y de *Las Huríes Blancas* que se reproducen en este trabajo [...] recusan el parnasianismo de Domínguez. Cuando mucho hay en él y en otros poetas de la época «intentos» de perfección formal [...]» (113). Para Cerezo, «una golondrina no hace verano», y más aún, echa mano de algunos de los sonetos que Domínguez publicó en el *Almanaque de las Damas* en 1886 y en la *Revista Puertorriqueña* de Manuel Fernández Juncos en 1892, para observar una modalidad romántica, humorística y sarcástica que vincula con la poesía del alemán Heinrich Heine:

---

<sup>4</sup> Sobre este tema, puede consultarse el ya clásico libro de John E. Englekik, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (1934).

Importante como refuerzo al romanticismo de Domínguez, es advertir que rompe la seriedad del soneto con exabruptos humorísticos o sarcásticos. Estos desplantes que irrumpen en la seriedad y belleza del poema, constituyen parte de la situación romántica: “burla y sarcasmo en los momentos de mayor tensión (Heine, el poeta alemán, es el maestro en este recurso)”. (108)

Cerezo revisó los «Treinta sonetos» que publicó Domínguez en la *Revista Puertorriqueña* en 1892. Sobre esta faceta, que sigue considerando romántica, afirma que, a pesar de que los sonetos pretendían exponer «aspectos de la presente civilización», se alejan de ese propósito y diversifican los motivos. Las características que identifica en ellos son: humor, crítica al progreso en forma seria o de sátira (como destructor de valores ideales), muerte, miseria humana: «No fue José de Jesús Domínguez muy feliz como sonetista. Las fallas saltan a la vista, particularmente en los tercetos. La única novedad, aunque también muy defectuoso, es haber escrito algunos en metro octosilábico» (107).

Podría tener razón Cerezo, toda vez que sucedió del mismo modo con la poesía de las *Gotas amargas* de José Asunción Silva, las cuales llegaron a compararse con la obra de Joaquín María Bartrina (1850-1880), específicamente con su poesía del libro titulado *Algo* (1876), como lo destacó en 1909 Enrique Díez-Canedo (295). Sin embargo, la crítica de Silva va dirigida mayormente a las metamorfosis de la poesía finisecular y no meramente a los adelantos de la civilización o modernización. Aun cuando la oposición de Cerezo resultaba contundente, pues no hay en la crítica que se encarga de la obra de Domínguez hasta aquel momento un solo detalle, carta, epígrafe, cita o documento con el cual probar el vínculo de este poeta con el parnasianismo, la crítica puertorriqueña guardó silencio y no produjo reacciones al trabajo de Cerezo. Con el paso del tiempo, en *Poesía modernista hispanoamericana y española: Antología* (1999, 3-4), Iván Schulman y Evelyn Picón Garfield incluyeron parte del poema, obviamente al principio del volumen, como le correspondía cronológicamente, lo cual consagró *Las huríes blancas* como un poema digno de atención, a pesar de que lo que incluyen es un breve fragmento del extenso texto de 816 versos y 202 estrofas, menor que el que aparecía en *Asomante*.

No obstante la opinión de Hugo Cerezo en relación con los sonetos de Domínguez; recientemente, Ramón Luis Acevedo editó la serie de treinta de los cien que el poeta pretendía escribir para que formaran el libro que se titularía *Ecos del siglo* (Vallejo Flores, 59). Según el estudioso, esos sonetos se apartan de la nota preciosista, exótica y evasiva. Se podría observar en ellos lo que Acevedo ha llamado, «la otra cara del modernismo» (3), la visión escéptica ante el mundo presente que caracterizó a buena parte del pre-modernismo y del modernismo incipiente. Como se ve, ambos críticos llegan a lugares diferentes desde el mismo punto de partida. Antes de la publicación del incompleto *Ecos del Siglo*, cuatro de los treinta sonetos que lo componen habían aparecido en el *Almanaque de las Damas* (1886). Allí se especificaba que pertenecían a un libro con título *Cuadros y Ecos* (Domínguez, 1886, 79). Otro soneto apareció en el *Almanaque Literario* (1889). Este último, el número XXI, no llevaba título y acompañaba a otro soneto, junto con el cuento de Domínguez, titulado «El Rey de Samos». El soneto resulta importante por su vínculo con la modalidad crítica del modernismo que Acevedo ha observado en *Ecos del siglo*, título que ha vacilado entre el ya citado *Cuadros y Ecos*, *Ecos de una época* —como lo propone Ana María Losada (1963, 9)—, pero ha sobrevivido. Según Acevedo, en la edición que preparó de *Ecos del siglo*, faltó incluir un soneto. Posiblemente se trate de este:

Tomando la pasión por albedrío,  
con el alma en un sueño suspendida,  
tú vas por una senda florecida  
sin lágrimas, sin penas, sin hastío.

Pasará tu dichoso desvarío,—  
que es breve la mañana de la vida,—  
y verás, al final, de la partida,  
¡qué luto, qué tristeza, qué vacío!

Todo marcha con paso de gigante;  
nada al hombre del siglo se resiste,  
ni conoce problema que le espante;  
¡Sin embargo, lo ves ansioso, triste,  
con la duda pintada en el semblante,  
buscando alguna cosa... que no existe! (73)

Hasta donde he investigado, el estudio más amplio de la vida y la obra de Domínguez, así como el análisis más detallado de *Las huríes blancas* que se realizó después del artículo de Ana María Losada, se encuentra en la tesis de maestría de Sor Carmen Vargas Padilla, presentada al Departamento de Estudios Hispánicos en 1961. Es también encomiable, como análisis del poema, el capítulo IV del libro de Martínez Masdeu, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico* (1977), titulado precisamente «José de Jesús Domínguez, iniciador del modernismo en Puerto Rico». Ahora bien, el estudio y acopio más completo y accesible (en línea) de la obra de Domínguez lo ha realizado Eric Samuel Quiñones en su tesis titulada *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas* (2014), presentada en The City University of New York. Se trata de una investigación respaldada por la búsqueda en antologías, periódicos y revistas<sup>5</sup>.

Es precisamente en el documento antes mencionado de Martínez Masdeu donde se propone la revaloración del modernismo en Puerto Rico y de José de Jesús Domínguez a partir de *Las huríes blancas*:

Resumiendo, creemos que a José de Jesús Domínguez debe reconocérsele, por su poema *Las huríes blancas*, como el iniciador del modernismo en Puerto Rico y como uno de los iniciadores del modernismo en América por cuanto en su obra se conjugan una serie de elementos poéticos, trabajados *conscientemente y con intención renovadora*, que más tarde constituyeron características esenciales del movimiento modernista. (1977, 135) (Subrayado mío.)

---

<sup>5</sup> Ver, Eric Samuel Quiñones, *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas*, tesis doctoral, The University of New York, 2014. (En línea.) Este valioso trabajo se podría mejorar para una próxima publicación en libro. Debe recordarse la aportación de Domínguez en el *Almanaque Literario* de 1889, donde divulga algunos de sus sonetos de *Ecos del Siglo* junto con un cuento evasivo titulado “El rey de Samos”. Del mismo modo, debería incorporarse a la crítica las valiosas aportaciones de Eugenio Astol en *Puerto Rico Ilustrado*, Ana María Losada en *Asomante*, Luis Hernández Aquino en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* y Hugo Cerezo en la revista *Sin Nombre*. Todos ellos ayudan a esclarecer el movimiento de Domínguez “de la periferia al centro”, como lo ha planteado Ramón Luis Acevedo. También sería bueno destacar que Rubén Alejandro Moreira incluye el poema *Las huríes blancas* íntegro en su valiosa *Antología de poesía puertorriqueña*, volumen II, San Juan, Editorial Tríptico, 1992; pp. 24-52.

De ese modo, extendía los planteamientos de Ana María Losada y Luis Hernández Aquino, y, a su vez, respondía a las refutaciones de Hugo Cerezo, a quien no menciona, pero había leído evidentemente, en vista de que se refiere a la necesidad de mostrar en el poeta para que fuera «modernista» la «conciencia e intención renovadora» como la exigía el estudioso guatemalteco. Siguiendo a Luis Monguió («Sobre la caracterización del modernismo») sobre el «carácter consciente» del trabajo de los modernistas, Cerezo reclamaba lo siguiente: «¿tuvo Domínguez *la conciencia, la intención manifiesta*, de estar imprimiéndole un nuevo cauce a la poesía puertorriqueña del XIX? Mi respuesta es negativa [...]» (54) (Subrayado mío).

Por su parte, el estudio de Vargas Padilla es sumamente importante, aun cuando considere a Domínguez como pre-modernista, como se solía hacer en esa época. Hace un recuento del proceso por el cual llega a Puerto Rico el parnasianismo hacia 1875, debido a Manuel de Elzaburu, quien mostraba predilección por la perfección formal de la poesía francesa en particular, y contiene mucho material de primera mano, recopilado de familiares del poeta.

Es evidente que José de Jesús Domínguez no tuvo que esperar a la propagación de la modalidad rubendariana del modernismo para nutrirse de las transformaciones del parnasianismo o realizar una obra similar a la que ellos realizaron. Félix Matos Bernier describía sus poesías como «bellezas originales», evidentemente refiriéndose a su relación con la poesía de aquel entonces en Puerto Rico (189). Si bien Domínguez sigue de cerca la revolución estrófica (la polimetría) del romanticismo, es el contenido de su largo poema, con alusiones bíblicas, orientalismo, cromatismo y preciosismo, lo que hace de su texto un ejemplo del modernismo en Puerto Rico antes de que se publique el emblemático libro, *Azul...* (1888), de Rubén Darío. Todas estas modalidades temáticas se vienen desarrollando desde *Las Orientales* de Víctor Hugo y serán abono para la azucena de Domínguez. Iris Sugrañes Baerga, en su interesante tesis de maestría, titulada *La influencia de la poesía francesa en la poesía modernista en Puerto Rico* (1988), establece paralelos con esa obra de Hugo, pero, sobre todo, identifica nexos con el parnasianismo:

El arte de narración y la descripción de mundos exteriores demuestran una gran objetividad y entran dentro de la na-

turaliza del arte parnasiano. El exotismo y el preciosismo colorista en que intervienen toda clase de finezas y de colores, todo esto plasmado en un ambiente oriental de lujo y de vida placentera es también uno de los rasgos del parnasianismo. (106)

En *Las huríes blancas*, Domínguez continúa con el preciosismo que había utilizado en las poesías anteriores que hemos observado. Sin embargo, se intensifica la vertiente evasiva y se continúa con la tradición orientalista del romanticismo. Hugo Cerezo descartaba su orientalismo parnasiano, en vista de que las huríes y el orientalismo también se encuentran en algunos poetas románticos españoles como el Padre Juan Arolas y José Zorrilla, a quienes presenta como fuentes literaria de Domínguez (45). Aun así, el orientalismo de Domínguez no es sólo morisco-español, sino que se extiende al lejano Oriente (Japón, India, China). Si fuésemos a indagar en los románticos, dada la amplitud de tal escuela, es obvio que encontraremos orientalismo, como se percibe en el poema extenso *Lala Rook*, del irlandés Thomas Moore, que se publicó en 1817 y que en Puerto Rico tradujo parcialmente el venezolano Miguel Sánchez Pesquera. Sin embargo, como sucede con el orientalismo en la poesía y en la pintura francesa finisecular, no es solo la existencia del tema, sino el tratamiento que se le otorga lo que revela su novedad.

Por otro lado, si bien Cerezo afirma que no hay musicalidad novedosa en *Las huríes blancas*, debemos discrepar y señalar los cambios de ritmo, dados a través del cambio de metros —endecasílabo, decasílabo, octosílabo— y específicamente en los decasílabos con patrones rítmicos constantes y la consciencia clara de la diéresis para hacer prevalecer la cadencia. Edgar Martínez Masdeu dedicó espacio amplio para analizar los patrones rítmicos del poema (1977, 124-128). Obsérvese el patrón usual a lo largo del poema, con decasílabos que ostentan acentos en tercera, sexta y penúltima sílabas:

—Noble **b**ardo que al **a**stro del **d**ía  
sobre**p**ujas en **l**uz y **g**randeza,  
manant**a**l de celeste armon**a**ía,  
fuente **cl**ara de **e**terna belleza [...]. (19)

Recientemente, la obra de Domínguez se ha estudiado desde la perspectiva del resurgimiento del barroco. Lo propone Luis Valenzuela Ríos, tanto para *Las huríes blancas* como para *Ecos del siglo*:

En Puerto Rico se dio el primer afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este período histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en Puerto Rico y el Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, que acentuaran el desvío, con el fin de evitar la censura. En el caso de José de Jesús Domínguez el uso de recursos propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico, presentes en la obra de escritores emblemáticos, como Luis de Góngora y Argote (1561-1627), representante de la poética culterana y Francisco de Quevedo (1580-1645) por el conceptista.

Ambas escuelas literarias están presentes en la obra de José de Jesús Domínguez. En *Las huríes blancas* existe una fuerte presencia culterana debido al énfasis que puso su autor en la forma, y de manera contraria en *Ecos del siglo* (1889), Domínguez prioriza el contenido, es decir, un discurso abierto que expresó su decepción con la implementación de la moderna burguesía. (En línea.)

El análisis que realiza Valenzuela Ríos resulta interesante, especialmente para entender la forma en que el preciosismo petrarquista atraviesa, como un rizoma –el estudioso sigue de cerca las teorías de Guilles Deleuze y Félix Guattari–, la estética del renacimiento y del barroco para aflorar en cierta parte del romanticismo y del parnasianismo, y desembocar en el modernismo hispanoamericano. Sucede que este aspecto, igual que el uso de la mitología y la búsqueda de ciertos elementos filohelénicos, así como el orientalismo, no desaparecen del todo desde el Renacimiento. Más aún, si se observa la poesía parnasiana, sobre todo la de Théodore de Banville, el regreso a la Pléiade (con Piere de Ronsard a la cabeza), ostenta el uso de un preciosismo similar. Así como Valenzuela Ríos observa afinidad con

el preciosismo barroco en *Las huríes blancas*, Miguel Ángel Fera lo vincula con el parnasianismo, especialmente con la obra de Leconte de Lisle (10), aun cuando no hay una sola alusión en la obra de Domínguez a la poesía de ese poeta francés ni haya cartas o documentos que lo comprueben, como sí existe en el caso de Miguel Sánchez Pesquera, por ejemplo. Si vinculamos a Domínguez con el barroco, con el romanticismo, con el esteticismo, con el prerrafaelismo y con el parnasianismo, el resultado será el mismo: el preciosismo procede, en el fondo, de Francesco Petrarca y evoluciona a través del Siglo de Oro y la época isabelina, donde recoge savias del *Cantar de los Cantares*, resurgiendo en el romanticismo (la obra de Théodore de Banville, sobre todo), en el esteticismo, en el parnasianismo y en el decadentismo del siglo XIX hasta desembocar en la poesía modernista hispanoamericana. Del mismo modo resulta el tema de la mujer angelical, que se desliza del *Dolce Stil Novo* hasta el modernismo hispanoamericano, sin que represente una característica única de movimiento alguno. La mujer fatal, la mujer enfermiza, la mujer amada muerta, la mujer etérea son temas similares, así como el orientalismo, la mitología nórdica, la Edad Media, la torre de marfil y tantos otros temas que se reiteran y desembocan en el primer modernismo sobre todo.

*Las huríes blancas* viene precedido por un breve texto en prosa, titulado «Dos palabras». En él, Domínguez explica el carácter imaginativo de su poema, que dista de la estética realista. No se trata de una narración arraigada en la realidad, sino en la imaginación; no se trata del poeta de una comarca, sino del Poeta Universal, el protagonista de la historia, el poeta de Bizancio, Osmalín, nombre que recuerda al primer gobernador del imperio otomano, Osmán I, pero también puede ser anagrama de Solimán, personaje de *El Pelayo*, de José de Espronceda, cuyo “Fragmento V”, subtítulo “Descripción de un serrallo”, expone las huríes y la riqueza del reino musulmán con preciosismo parecido, aunque en octavas reales típicas de la épica:

Allí, cercado del amable coro  
 que el de las hurís célicas no iguala,  
 quemada en pipa de ámbar y de oro,  
 planta amorosa el gusto le regala;  
 y mientras en hombros de su amada el moro  
 la sien reclina, de su labio exhala

humo süave, que en fragante nube  
en leves ondas a perderse sube. (157)

Sobre el nombre de Osmalín, Miguel Ángel Feria ha querido observarlo como anagrama de Soulyman en las adaptaciones de la tradición musulmana que realiza Leconte de Lisle, especialmente en el poema titulado «La apoteosis de Mouça-al-Kébyr» (10); sin embargo, resulta más acertado el anagrama del nombre en español, como se ve en el poema de Espronceda, toda vez que no tenemos forma de probar que Domínguez conociera ese poema de Leconte de Lisle, perteneciente a libro *Poemas trágicos* publicado en 1884.

Es curiosa, también, la invención de un poeta antiguo, similar a la creación de Ossián que realizó James Macpherson, aunque sin la intención del heterónimo<sup>6</sup>. El sueño del poeta y el poema juntamente elevan su humanidad sobre el tedio y lo intrascendente para acceder al paraíso y a la trascendencia. Hay, como afirma Martínez Masdeu (1977, 96), variaciones de los tópicos más importantes del paraíso que describe Mahoma en *El Corán*, sobre todo relacionadas con las huríes y el licor que beben los elegidos hasta hacerse inmortales.

En *El Corán*, se describe un paraíso terrenal con jardines y fuentes, en el cual los que hayan seguido las reglas del profeta recibirán comida y una bebida refrescante hecha de alcanfor o de jengibre, servida por jóvenes sirvientes sumamente hermosos, comparados con perlas<sup>7</sup>. Estarán vestidos de seda verde satén y brocado, reclinados en sillones y rodeados de las del recatado mirar, las huríes, mujeres jóvenes con quienes estarán casados. Las huríes son libres de defectos físicos y morales, de ojos cuyo negro iris contrasta fuertemente con el blanco que los rodea:

---

<sup>6</sup> James Macpherson (1736-1796): poeta escocés perteneciente a la Escuela de los Cementerios, conocido por su heterónimo o nombre poético falso con personalidad propia, Ossián. Tradujo manuscritos de poesía gaélica que publicó bajo el título *Fragmentos de antigua poesía recogida en las Altas Tierras de Escocia*. Continuó con sus traducciones, hasta publicar en 1765 *Las obras de Ossián*. Ossián u Oisín (Cervatillo) fue el poeta (y guerrero) más célebre del Ciclo ossiánico, y narrador de la mayoría de esas historias pertenecientes a la mitología irlandesa.

<sup>7</sup> El mejor análisis de este aspecto y de las similitudes con la Biblia se encuentra en Sor Carmen Vargas Padilla, (60-65).

Quienes temieron a Dios, en cambio, estarán en jardines y delicia,  
Disfrutando de lo que su Señor les dé. Su Señor les habrá  
preservado del castigo del fuego del gehena.

«¡Comed y bebed en paz! ¡Por lo que habéis hecho!»

Reclinados en lechos alineados. Y les daremos por esposas  
a huríes de grandes ojos.

Reuniremos con los creyentes a los descendientes que les  
siguieron en la fe. No les menoscabaremos nada sus obras.  
Cada uno será responsable de lo que haya cometido.

Les proveeremos de la fruta y de la carne que apetezcan.

Allí se pasarán unos a otros una copa cuyo contenido no  
incitará a vaniloquios ni a pecado.

Para servirles, circularán a su alrededor muchachos como  
perlas ocultas. (Mahoma 606)

Por otro lado, Vargas Padilla observa similitud, en el uso del color blanco, con la «Sinfonía en blanco mayor» de Théophile Gautier, incluido en el libro *Esmaltes y camafeos*; con «Musa blanca», «Blanco», «Pálido», «Negro» y «De blanco», todos de Manuel Gutiérrez Nájera, y con «La página blanca», de Rubén Darío (56). También resalta el uso de la azucena como símbolo de la perfección, la cual sustituye al lirio prerrafaelista que es herencia de la *Anunciación* de Sandro Botticelli (1445-1510)<sup>8</sup> y que llega hasta el poeta prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti (1823-1882), Víctor Hugo y Theodore de Banville. De la flor parece surgir toda la magia de la búsqueda de la eternidad, tema caro a los románticos, sobre todo a Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), aunque huelga decir que la flor de este poeta era azul, específicamente en la inconclusa novela de aprendizaje *Enrique de Ofterdingen*, y estaba vinculada con la visión más alta del poeta en la poesía:

Es la novela del poeta por antonomasia y en ella se tiende claramente a la apoteosis de la poesía porque en la poesía el hombre advierte la capacidad de formularse y de formarse o construirse a sí mismo. Curiosamente, el estado de posesión perfecta de sí mismo, en que se confunde el

---

<sup>8</sup> Su nombre era Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi.

yo productor con el yo producido, el estado en que se le aparece la patria perdida, en que nace la poesía, lo conoce el poeta por primera vez por medio del sueño, el famoso sueño de la flor azul. (Tollinchi, 175)

La obra de Domínguez, en general, ha sido estudiada<sup>9</sup>. En casi todos los estudios sobre *Las huríes blancas*, se atiende el poema para clasificarlo como parnasiano, premodernista o modernista. Este ha sido precisamente el escollo mayor que ha encontrado el poema en sí mismo así como su autor, pues su análisis no pasa de las determinaciones de Martínez Masdeu: «Tal vez el problema principal con que nos encontramos ante este hombre al examinarle como figura literaria es el de determinar si es o no es un escritor que se anticipa a los modos artísticos y expresivos que predominaron en determinado momento del modernismo» (1977, 91-92).

Para efectos del trabajo que sigue, doy por sentado, como lo ha propuesto la crítica a partir de Edgar Martínez Masdeu, que *Las huríes blancas* es un poema modernista. La crítica ha observado su orientalismo<sup>10</sup>, preciosismo y renovación respecto de la poesía en Puerto Rico. Sin embargo, hace falta analizar el poema en sí mismo, más allá de la simple búsqueda de características parnasianas o modernistas.

---

<sup>9</sup> Para un acercamiento a la obra de Domínguez, ver Sístter Carmen Vargas Padilla, *José de Jesús Domínguez; vida y obra*, disertación de maestría, Universidad de Puerto Rico, 1961; Josefina Rivera de Álvarez, *Diccionario de literatura puertorriqueña*, tomo 2, volumen 1, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974; pp. 522-524; Edgar Martínez Masdeu, *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971; pp. 91-137; Ramón Luis Acevedo, «Ecos del siglo o la otra cara del modernismo», en José de Jesús Domínguez, *Ecos del siglo*, San Juan, Editorial LEA, 2007; pp. 3-41.

<sup>10</sup> Según Cesáreo Rosa-Nieves, Domínguez ofrece la mejor expresión del orientalismo en Puerto Rico, junto con Manuel Padilla Dávila (1958, 203). En estos poetas podemos observar el símbolo más importante: la azucena para referir el ideal poético. La poesía de Padilla Dávila espera por un estudio detenido; pero, a partir de lo que he leído, hay en ambos poetas una búsqueda de preciosismo, aun cuando en Padilla Dávila el orientalismo se refiera más al morisco-español. Un aspecto, no obstante, los une: el poeta como protagonista del poema en un viaje de búsqueda de sentidos ulteriores, así como la preferencia por la azucena.

## II

**El poema como viaje y el mito grecolatino**

En las páginas que siguen, quiero centrarme en dos aspectos significativos: el poema en sí mismo como un viaje del Poeta, en la tradición moderna, y la mitología, sobre todo grecolatina, en función de esa búsqueda, con lo cual Domínguez presenta una poética ecléctica de variadas fuentes, y su poema entronca con el itinerario del yo hacia sí mismo, hacia su propio anhelo de infinitud. La mitología grecolatina se ha olvidado en el análisis del poema, dada la pesquisa tras el orientalismo «parnasiano». Sin embargo, cabe recordar que la incursión en la cultura grecolatina también fue parte del proyecto del *Parnasse* francés. En *Las huríes blancas*, Domínguez funde ambos espectros.

Es sumamente importante destacar que en *Las huríes blancas* el Poeta aspira a la posesión de la inmortalidad, a la gloria en un sueño que resulta, al fin y al cabo, la Poesía misma. Es lo que M. H. Abrams ha identificado en el «viaje profano» y, a su vez, en la búsqueda del «viandante celeste». En ambos casos, la meta es un lugar inaccesible, utópico a las posibilidades humanas de este mundo finito (212). Ricardo Forster lo ha estudiado en un hermoso ensayo titulado «El viaje profano» y llega a la siguiente delimitación del tema:

El viaje místico hacia Dios se convirtió en el viaje del yo hacia, primero, los confines de la interioridad y, luego, hacia comarcas insólitas, hacia promesas incumplidas construidas en el interior de un lenguaje hecho a la medida de los sueños itinerantes del hombre moderno. Diversos modos del viaje: sin salir del gabinete de trabajo, cálidamente arropado mientras afuera el rumor de las beligerancias y de las incertidumbres atacan la fragilidad de los hombres, solitario en esa indagación que recorre el sendero de la interioridad, que penetra en el laberinto del alma hasta alcanzar la certeza del cogito [...]. (45)

Ahora bien, tanto el viaje profano como el viaje místico –de la forma en que lo especifica Abrams– tienen el mismo fin y coinciden en la meta del Arte. Ambas vertientes se funden en el Romanticismo. Forster

apunta lo siguiente: «El romanticismo también supo de viajes, de travesías fabulosas por mundos oníricos, viajes nocturnos llevados por la fuerza desmesurada de la imaginación» (46). En *Las huríes blancas*, el Poeta emprende ese viaje romántico a través del sueño, que parecería sustituir al Arte Poética, pero, al fin y al cabo, coincide con él, con la búsqueda de la trascendencia y la superación de lo finito. El viaje romántico coincide con la evasión, ya sea clásica o parnasiana (por lo tanto, modernista) hacia el exotismo de tierras lejanas y épocas remotas. El lejano Oriente, la religiosidad mahometana y su búsqueda paradisíaca son la meta del viaje –poético y onírico– que emprende el Poeta en *Las huríes blancas*. En el poema de Domínguez, el vínculo de las huríes (las hermosas prometidas como emblema de la gloria y la eternidad) con la azucena es evidente y también con la Poesía. Vargas Padilla, en búsqueda de afinidades con la poesía francesa, plantea la herencia de la blanca flor como elemento indispensable en la tradición de la «Sinfonía en blanco mayor» de Théophile Gautier –que se publicó en la *Revue des Deux Mondes* en 1849 y pasó a formar parte de *Esmaltes y Camaféos* (1852)–, así como en el prerrafaelismo, en el cual la flor nívea se remonta a la *Anunciación* de Sandro Botticelli. Sin embargo, percibe que el lirio prerrafaelista (Dante Gabriel Rosetti), que también aparece en Hugo y Banville (la ya famosa flor de lis), da paso a la azucena:

Y tal vez, dejándose llevar por la originalidad propia de nuestro modernismo, tomó, no el lirio, sino la azucena, como símbolo de belleza y de pureza, lo que para nuestro poeta resulta en un bello ideal de arte. De las azucenas surgen, por fantásticas transformaciones, las huríes blancas. En consecución de ellas ha transcurrido la vida del poeta, y al final de esta, donde únicamente viene a hallarlas es en el paraíso musulmán [...]. (Vargas Padilla, 57)

Por otro lado, Ana María Losada ha observado que Osmalín es el «poeta viajero» y que el sueño es el viaje (1947, 64-65), entendiéndose tras la búsqueda del Ideal o de la azucena. Con ese propósito, *Las huríes blancas* es un poema extenso que se inserta en la tradición de los sueños de anábasis o las travesías hacia las esferas celestes, así como un viaje tras el conocimiento que solamente la Poesía es capaz de otorgar al ser humano

privilegiado que es el Poeta, en línea directa de la idea romántica que definía a la Poesía como una religión o como mística. Esto parecería contradecir el modernismo de Domínguez; pero no lo hace, porque gran parte de los contenidos del modernismo proceden del romanticismo.

En 1939, Albert Béguin describió en su bello libro *El alma romántica y el sueño* la tradición de lo onírico en la cual se podría insertar el poema de Domínguez. Refiriéndose a los poetas que estudia, señala la fusión posible de la religión, la poesía y el sueño:

El recurrir a los sueños es constante en todos los autores de que hablo; pero en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor. Por otra parte, el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso. [...] el ritmo de la vida onírica, en el cual se inspiran los ritmos de nuestras artes, puede acoplarse al paso eterno de los astros o a aquella pulsación original que fue la de nuestra alma antes de la caída. Y en todas partes, la poesía extrae su sustancia de la sustancia del sueño. (20)

En Puerto Rico, hay, hasta donde conozco, poemas extensos como *Las huríes blancas* en los cuales el poeta viaja en el poema tras un conocimiento que, a veces, es el Ideal del Poeta, ya sea el retorno a la patria —como en «Insomnio», de Santiago Vidarte, donde el ritmo poético asume el viaje y el movimiento del bogar en la barca—, ya sea el viaje tras un ser sobrenatural que guía al poeta hacia la revelación del secreto último de la vida —como en «La barca», de José Gautier Benítez—. En ambos, el poema mismo representa la travesía del poeta hacia una verdad develada. En «Insomnio», Vidarte privilegia la «blanca paloma» que es la amada, con la cual viaja el Poeta en su travesía onírica hacia el Paraíso que es Puerto Rico, así como en «La Barca», de Gautier Benítez, el yo lírico sigue al

«blanco fantasma» hasta llegar a la rivera de la Muerte. La obra cumbre de Domínguez sigue esta tendencia. Osmalín, el poeta árabe ya consagrado, siente la necesidad de encontrar el Ideal, representado por la nacarada azucena, y en ella fundirá el encuentro con el paraíso y la Muerte, entendida esta como un paso hacia la eternidad. No es fortuito el uso del color blanco. Diríase en línea directa de la «Sinfonía en blanco mayor», de Théophile Gautier, como ha señalado la crítica. No obstante, en Puerto Rico, más allá de los poemas de Vidarte y Gautier Benítez, ya vemos el tema en la poesía de Manuel Fernández Juncos, titulada «La rosa y la azucena», escrita en 1870, enviada precisamente a la revista *La Azucena*, de Alejandro Tapia y Rivera, poema donde la diosa Flora prefiere a la alba flor como emblema de la inocencia, frente a la altivez de la rosa que se burlaba de ella (67). Del mismo modo y, con mayores similitudes, Manuel Padilla Dávila expondrá el tema en su «Serenata morisca», publicada en la antología *Poetas Puertorriqueños*, en 1879, en la cual ya aparecen las «Hadas blancas», la azucena –en relación con la mujer amada– en el jardín y el sueño del poeta que se eleva en su inspiración:

Castísima azucena que impregnas de tu aroma  
 Las auras que refrescan tu lindo camarín,  
 Al rayo de la luna que en el oriente asoma,  
 Mi voz canta en las flores que pueblan tu jardín.

Y bajo verdes palios de ramos de lentisco,  
 Sirviéndome de alfombra guirnaldas de jazmín,  
 Adoro tu hermosura, y al uso berberisco,  
 Te canto himnos de amores al son del bandolín.

.....  
 .....

Sultana de las flores, hurí más hechicera  
 Que todas las huríes del coro celestial,  
 Olvida de tu sueño la calma placentera  
 Y escucha de mi guzla la música oriental.

.....  
 .....

Yo en éxtasis divino, en calma seductora,  
 Suspensa tenía el alma, cautiva la atención,  
 En tanto que batiendo sus alas en tal hora,

Cual ave que despiertan los rayos de la aurora,  
Alzóse en vuelo fácil audaz mi inspiración. (Padilla Dávila,  
243-247).

Ahora bien, en su jardín donde reina la azucena, la razón de su inspiración, Osmalín comienza sus «poemas perdidos», pero el sueño lo vence y el poeta es llevado al viaje (de *catábasis* y *anábasis*, de conocimiento) que inicialmente baja a un prado para luego ascender al Paraíso que Mahoma describe en *El Corán*, aunque ese paraíso es creación especialísima de Domínguez, cuyo Poeta reconoce la naturaleza puertorriqueña mezclada con la naturaleza oriental en la inventiva del autor real. Ana María Losada ha visto perspicazmente la fusión de la naturaleza oriental con la naturaleza borinqueña:

En *Las huríes blancas* la patria está presente en la luminosidad del paisaje, en la riqueza de colorido, en las aves que pululan en el edén, en las plantas y flores borinqueñas que aparecen mencionadas, en el susurro de los arroyuelos, en toda esa naturaleza que fluye sin tortura, sana y armoniosa. Aunque su edén literario sea el musulmán está vibrando nuestra patria como un paraíso donde el sonido, el color, y el perfume, unidos, en mágica sinfonía, brindan al espíritu del poeta un recinto de ensueño donde apagar su sed espiritual. (1947, 70)

Para llegar a ese jardín, reino de Flora, *locus amoenus*, paraíso –tema que en Puerto Rico se remonta a la poesía de Juan Rodríguez Calderón, especialmente a *Ocios de la juventud* (1806) y *A la hermosa y feliz Isla de San Juan de Puerto Rico* (1816)–, el Poeta debe atravesar un largo camino, una travesía en barco, un vuelo acompañado por ángeles, que corresponde a la travesía de los signos o de la Poesía, entendida como una religión o vuelta hacia lo divino. El primer ángel que se aparece a Osmalín –el ángel de la hermosura– describe al Poeta como un viajero por alta mar:

Tú que en medio a la instable marea  
donde del hombre sin tregua se agita,  
vas de pie, conduciendo la idea,  
noble y grande, en tu barca bendita. (20)

Es evidente en esta estrofa la alegoría tradicional, desde la Antigüedad, que equipara la vida con una travesía marítima. Si en el viaje que representa el «Insomnio» de Vidarte el poeta viaja con su amada hacia el paraíso que implica Puerto Rico; en este caso, el Poeta va de pie sobre la proa, dirigiendo la idea noble y grande –la Poesía– a través de las aguas turbulentas. Esa travesía lleva a la divinidad de la Poesía, y el poema es, a su vez, una migración hacia lo sagrado. Esa es la definición que Osmalín le otorga, del mismo modo que la voz poética se aferra a la idea del Poeta como intérprete de la gran obra arquitectónica que representa el universo, lo cual acerca, también, esta obra de Domínguez al pensamiento masónico, tan arraigado en Puerto Rico en aquel momento:

–Siempre, dijo Osmalín, fue premiada,  
con los ojos de Alah, la Poesía,  
porque sabe que el alma inspirada  
con Él vive en eterna armonía.

Del sublime Arquitecto divino  
el Poeta la obra defiende,  
y proclama su noble destino,  
porque sólo el Poeta comprende. (21)

En este sentido, *Las huríes blancas* es un *ars poetica* en el cual, mediante la metapoésía, el poeta José de Jesús Domínguez entronca con las poéticas románticas y el esoterismo que luego se desarrollarán en el simbolismo, como lo ha propuesto Ana Balakian. Sobre los poetas simbolistas, esta estudiosa afirma lo siguiente: «[...] quedaron impregnados de la idea que la más importante misión del poeta, sobre todo en una época materialista, es volver a captar el sentido misterioso de la existencia» (102). Sin llegar al riesgo de proponer, nuevamente, vínculos que retrasen la valoración del poema por sí mismo, el proyecto del simbolismo arraiga, precisamente, en las nociones analógicas de la antigua tradición a la cual se refería Albert Béguin. En el poema titulado «La tumba de Edgar Allan Poe», de Stéphane Mallarmé, que Paul Verlaine había divulgado en la sección dedicada a ese poeta en su libro *Los poetas malditos* (1883), el ángel simbólico –el querubín del antiguo jardín con la espada levantada– otorga nuevos significados a «las pala-

bras de la tribu». Sin embargo, esta búsqueda, desligada de la tradición religiosa, aunque surgida de ella, está lejos del proyecto principal de Domínguez. El ángel que otorga un sentido más puro a las palabras de la tribu cobrará significado como arte poética de Mallarmé. Balakian lo propone como una forma de espiritualización en el uso de las palabras, dirigido al encuentro de una poesía abstracta (101). En el caso de Domínguez, las rimas de oro del Poeta son inaccesibles. Solamente conocemos la historia referida sobre el encuentro del vate con los ángeles que lo guían al Paraíso y la develación del misterio de las huríes y las azucenas. La Poesía, que parecería coincidir con el arcano en el poema de Domínguez, se mueve en el plano de lo inabarcable, de lo místico, y, por lo tanto, el poema colinda con la afasia. No se trata, como en la poética de Mallarmé, de una poesía que se aparta de la representatividad para dar paso a la sugerencia. Todavía Domínguez está más apegado a la idea del Poeta como un intérprete privilegiado en la gran obra del Universo, como se puede observar en el poema «Correspondencias», de Charles Baudelaire. El Poeta que «comprende» en el poema de Domínguez se asemeja al poeta en esos versos de *Las flores del mal* (1857), considerado como un oído que escucha la voz del universo. Cabe destacar que se trata de una herencia en Baudelaire de la «imaginación» que el poeta francés distingue en Edgar Allan Poe:

Para Poe, la imaginación es la reina de las facultades. Pero con esta palabra él entiende algo más importante que lo que entiende, por su parte, la mayoría de los lectores. La imaginación no es lo mismo que la fantasía; tampoco se identifica con la sensibilidad, aunque cueste concebir a un hombre imaginativo que no sea al propio tiempo sensible. Es la imaginación una dote casi divina que ante todo capta, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. (Baudelaire 64)

Ya hemos visto con Hernández Aquino que el poeta puertorriqueño conocía las ideas poéticas de Poe y en el poema titulado «Una página póstuma» es evidente en estas palabras que me parece necesario volver a citar tal como aparecen en la revista *Asomante*:

He venido por eso. Aquí sentado,  
con la frente desnuda, la Sibila  
me hablará del Destino, y a su lado  
vagaré en la creación con la pupila.

Yo también, como Edgardo, he proclamado  
los derechos, los lauros halagüeños  
de la Imaginación, y he declarado  
que toda realidad está en los sueños. (1947, 56)

Esta última frase, «toda realidad está en los sueños», lleva a la consigna de que la vida tal como la concebimos es una ilusión y un vano empeño, como se expone en *Las huríes blancas*, donde el contenido de los sueños (y por ende de la Poesía) se revela como la realidad más real para el Poeta.

Por otro lado, el ángel inicial en *Las huríes blancas* representa el Ideal de la Poesía; es el cúmulo de aspiraciones del Poeta:

En mí, cuanto soñaste se acumula,  
y mi soplo vivaz lo fecundiza:  
yo soy el Ideal, que se formula ,  
yo soy la Aspiración, que se realiza. (22)

Esta definición del ángel de la Belleza lleva al Poeta a declarar su anhelo de que el anunciador se convierta en guía de la travesía, y así lo concede el luminoso ser:

Así yo te saludo y bendigo,  
¡oh Visión más hermosa que el día!  
y pues eres un ángel amigo,  
sé mi estrella polar, sé mi guía.

Levanta la Visión el blanco dedo,  
y un camino de flores aparece,  
sonríe con amor y rostro ledo,  
y en el aire después se desvanece. (24)

Sin embargo, a lo largo del poema, Osmalín será el Poeta de la Duda. Lo define la incertidumbre entre la vigilia y lo onírico, entre la realidad y la fantasía. Una ola de esperanza lo dirige frente a esos momentos de desesperanza. No queda olvidado el Poeta ante la soledad. Se le abre otro camino a través del sueño, a través de la «música divina», «como el eco de un coro misterioso», «como en labios de un ángel soñoliento / se forma y se deshace una sonrisa» (25). Apagada aquella música, adviene la inspiración del Poeta, producto de su cercanía al canto profético. Poeta y Profeta se aúnan para dar paso a la travesía onírica:

Y derramando néctar, entre tanto,  
 en el hondo misterio de la calma,  
 es el ritmo profético del canto  
 raudal de inspiraciones para el alma.

De pronto , una impresión, un sueño hermoso,  
 le sorprende el espíritu, y advierte  
 que una parte del campo milagroso,  
 en nueva maravilla se convierte. (25-26)

El canto profético, la Poesía, tiene el poder de transformar el *spleen* en *idéal*. Ese estado de incertidumbre y de tedio con el cual abre el majestuos poema está concentrado en el símbolo mayor: la azucena, cuyo color se reiterará en las huríes blancas que esperan al Poeta para la eternidad después de la muerte. En el ámbito nocturno, Osmalín «cincela un altar a la Poesía» –acción privilegiada (cincelar) en la estética del «Arte poética» de Théophile Gautier– y comienza a escribir su poema-escultura, embriagado por el olor del jardín, entre cuyas flores reina la «flor de los poetas», la azucena. Sin embargo, Hipnos (el dios del sueño en la mitología grecolatina) logra su cometido, y el Poeta pasa súbitamente de sus versos –rimas de oro perdidas– al fantástico sueño –rimas de oro recuperadas–:

Osmalín, el Poeta de Bizancio,  
 cuyas rimas de oro se han perdido,  
 no pudiendo luchar con el cansancio,  
 arrojaba la pluma ya rendido.

La sala donde, libre de cuidados,  
cincelaba un altar a la Poesía,  
con sus arcos, dibujos y calados,  
albergue de las hadas parecía.

Es un ancho, magnífico aposento,  
cercado por abiertos miradores,  
donde llegan, traídas por el viento,  
las almas invisibles de las flores.

Entre mirtos, claveles y violetas,  
como timbre de huerto venturoso,  
entreabría la flor de los poetas  
su corola de nácar oloroso.

¡La pálida azucena! ¡La que tiene  
con el alma del niño semejanza:  
la que espera un amante que no viene:  
la que siente marchita la esperanza.

A sus hojas purísimas de armiño,  
que el beso de los ángeles perfuma,  
consolaba Osmalín con su cariño  
y un trono les forjaba con la pluma.

Esa fue su constante favorita;  
y aunque el mirto, el jazmín y la verbena,  
en el ancho jardín se daban cita,  
Osmalín prefería la azucena.

Esa noche, regando su tesoro,  
el cielo, como nunca iluminado,  
bordaba con relámpagos de oro,  
la sábana del Bósforo rizado.

Y del árbol del aire, del torrente,  
de la cima, del llano, de la escarpa,

formábase un arpegio tan cadente,  
como lluvia de acordes en el arpa.

Osmalín, con ardiente fantasía,  
como arroyo que corre desbordado,  
en estrofas de miel y de ambrosía,  
trazó la majestad de lo creado.

Al rayo de su lámpara de plata  
que viste de crepúsculo el retiro,  
en versos melodiosos se dilata  
su rica inspiración en el papiro.

Y vibra como mágico instrumento,  
trabando las palabras con la idea,  
el bardo bizantino, cuyo aliento,  
como soplo de Alah, fecunda y crea.

Mas, al fin, el poeta mahometano,  
vencido por el sueño que le acaba,  
sin dar término al cántico galano,  
la pluma de los genios arrojaba.

En su lecho se sándalo precioso,  
labrado y esculpido con riqueza,  
besando un pensamiento delicioso,  
reclina fatigada la cabeza.

Y mientras el teatro de la vida  
va perdiendo sus ruidos y su gala,  
una mano, en el aire suspendida,  
ignoto derrotero le señala.

Y baja sin obstáculos a un punto,  
fantástica región, extraño valle,  
donde todo es divino en el conjunto,  
y todo primoroso en el detalle. (9-13)



pregonar otro destino» al Poeta, trayéndole «nueva fe, nuevo entusiasmo» (17). Un intervalo de súbito romanticismo reverbera entre los versos narrativos, cuando se describe la dulzura que causa el ángel de la hermosura en Osmalín. Son solo cuatro estrofas, como para que no se olvide la naturaleza humana del Poeta seducido por la belleza física. Dan paso a la invitación hacia los lugares paradisiacos para encontrar el galardón de Alah y, sobre todo, el sentido último de la vida, que el Poeta buscaba en su elevación poética:

Oh Poeta, blasón de los mundos,  
fidel apóstol de ciencia secreta,  
ven conmigo a los sitios fecundos,  
donde Alah galardona al Poeta.

Ven a darte razón de la vida  
que entrevista con ojo adivino,  
cuando el alma, de ti desprendida,  
por el éter volaba sin tino. (20)

Hay en estos versos una insoslayable alusión al poeta platónico, específicamente al que describe Sócrates en el *Ión*. El vuelo «sin tino» es evidentemente el delirio del poeta platónico, cuya alma se desprende del cuerpo para ascender a las esferas celestes tras la razón: «el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo» (Platón, 98). Vuelve el Poeta a la duda ante el ángel de la hermosura:

Solo, entonces, el árabe poeta,  
no sabe qué ha de hacer ni si delira;  
le mueve el corazón duda secreta;  
con ansia profundísima suspira. (24)

Después de esta duda, nueva fe le promueve la música distante, la profecía, el canto; y una nueva experiencia, un sueño dentro del sueño, como un poema dentro del poema, aparece ante él en forma de palacio luminoso y cristalino, rodeado por columnata de amatista, el espacio de la Poesía que ascendiendo lleva al alcázar de la gloria, cuya hechura arquitectónica que Domínguez privilegia corresponde en micro cosmos

al macro cosmos del Universo. Edgar Martínez Masdeu se refiere a este sueño del siguiente modo:

Domínguez nos habla de otra forma de sueño, el sueño del espíritu, el sueño del alma, donde ésta logra alcanzar sus anhelos. En el poema, éste resulta ser un sueño dentro de una experiencia onírica. Es como el tránsito a un segundo trasmundo, más arcano, más remoto, y por tanto más puro. En esa especie de quintaesencia del sueño, Osmalín realiza su visita al alcázar de las huríes. (1977, 114)

Aun así, vuelve el Poeta a la duda frente al portentoso:

Cruza el vate la puerta solitaria,  
penetra en el vergel, y entonces cree  
que respira una vida imaginaria,  
o que un vértigo extraño lo posee. (28)

Sin duda, la duda del Poeta algo tiene de profética, pues el ángel de tal hermosura era el Ángel de la Muerte, Azrael, cuya belleza es necesaria para hacer menos inaceptable el momento de la desaparición del cuerpo sobre la tierra; y aquel paraje paradisiaco es el reino de la Muerte:

El ángel que tan dulce de lenguaje  
saludaba a Osmalín de aquella suerte,  
es el ángel que guarda aquel paraje,  
es el ángel augusto de la muerte.

Es el bello Azrael, en cuyas alas  
el lustre de los astros se refleja:  
mensajero que Alah, en las horas malas,  
manda rico de miel, como la abeja. (30)

La Belleza, ahora equiparada con la Muerte, asume en el poema la misma belleza física que Satán, Luzbel o el ángel caído reciben desde *El Paraíso Perdido* de Milton. Es lo demoníaco embellecido, como se aparece Azrael ante Osmalín:

Es el ángel, sutil como el ambiente;  
como flor de los trópicos, fragante;  
como linfa de lago, transparente;  
radioso de fulgor, como el diamante.

Vestido con estola nacarina,  
dibujado en el aire, semejava  
la imagen que en el agua cristalina,  
copiando un ser fantástico, se graba.

Brillante como el ébano bruñido  
en que el sol de la Libia reverbera,  
descansan en el hombro esclarecido  
los bucles de su riza cabellera.

Es el rostro del ángel de la muerte  
más nítido que el Alba todavía;  
presagio singular que nos advierte  
que detrás de la tumba, raya el día. (32-33)

La Belleza del ángel y la magnificencia del paraje al cual ha llegado el Poeta van dejando traslucir en la mente del viajero lo que le espera. Sin embargo, el ángel explica el valor de la gloria frente a la miseria de la vida humana. Afirma al Poeta: «¡sólo sabe la Poesía / que hay un mundo más Perfecto!» (34).

Sin embargo, ante lo sublime del *Mysterium tremendum et fascinans*, la palabra humana queda impotente, y el Poeta clama a la Musa para que lo ayude en el empeño de transmitir la experiencia mística. En ese momento, el texto tiene una subdivisión marcada con un número romano: II. Es comienzo que da paso a una voz lírica que se define a partir de una nueva fe, no ya puesta en la azucena, sino en la rosa, como en la tradición clásica grecolatina, donde esa flor reina como emblema de la belleza y de la juventud:

**¡La palabra del hombre... vano ruido**  
a estériles esfuerzos condenado!  
**¿Quién puede revelar lo que ha sentido**  
**¿Quién sabe definir lo que ha soñado!**

Presta, Musa gentil, a mis canciones  
el soplo divinal que las redime,  
y rasga con tus manos los crespones  
que cierran a mis ojos lo sublime.

Inspira mi labor. Al labio mío  
suba trémulo canto de aleluya:  
fluya el ritmo, sonoro como un río;  
tan claro como él, tan fresco fluya.

**¡Ah! yo tengo a la rosa por emblema**  
de todos mis ensueños y pasiones:  
con las hojas que ciñe a su diadema,  
hacen alas y van mis ilusiones.

Al verla, como loco visionario,  
quizá con la esperanza ya perdida,  
paréceme un hermoso relicario  
que guarda las primicias de mi vida.

En ella lo divino se resume,  
en ella viste formas el deseo;  
y siempre que respiro su perfume,  
conozco el Ideal y lo poseo.

Pero allá, con su gala pintoresca,  
más que nunca los ojos extasía,  
parece, tan hermosa como fresca,  
el tálamo nupcial de la Poesía. (36-38)

Es evidente, en esta metamorfosis de la voz narrativa a una voz lírica, la presencia de un poeta, el que narra la historia, que se define frente al Poeta, Osmalín, cuya flor simbólica es la azucena. En la estrofa que sigue a las arriba citadas, se vuelve a la «historia» del Poeta de Bizancio y su entrada a un «laberinto» que no tiene parangón. Esta nueva imagen de un laberinto cuyo interior guarda la Belleza sublime, da paso a la descripción de las flores como si fueran mujeres bellas. Entre ellas se mencionan las

Princesas de la China, las Vestales de Roma, las Reinas de Fenicia y Babilonia, las Doncellas de Oriente, las hijas de Flora. Esta única acumulación ostenta en el poema la búsqueda de Domínguez en el Oriente lejano y en las culturas grecolatinas y mesopotámicas. Se ha señalado que el «lenguaje de las flores» puede observarse en la tradición cortesana otomana (Quiñones, 34), y se ha resaltado, en búsqueda del parnasianismo y del orientalismo, la presencia de las flores orientales en el poema: «Las flores que con más frecuencia señala son las orientales: las lilas, el jazmín, la gardenia, la diamela, la reseda, la margarita de la China, el loto, el nelumbio, el nenúfar, la ninfea» (Vargas Padilla, 58). Ahora bien, entre esas flores femeninas y orientales aflorarán dos de gran bagaje mítico y de nombres masculinos, las cuales tienen, a su vez, origen en dos mitos homónimos grecolatinos: Jacinto y Narciso. El primero estará en función de exponer el tema central de la Poesía y de la Vida: el Amor. La estrofa que lo nombra tiene una sintaxis dislocada, ante cuyo hipérbaton cuesta trabajo descifrar lo que se transmite. La oración de la primera estrofa citada abajo lleva a la imagen del esplendoroso joven que ha sido capaz, mediante su belleza física, de deslumbrar al mismo Apolo. Jacinto habla del amor y se queja «sólo», es decir, «solamente» de su rápido fin y de su equiparación con la vida. En el «su» posesivo, aflora una ambivalencia o equivalencia entre el amor que dura poco y la vida breve del amado de Apolo, de Jacinto, quien también tiene un «rápido fin»:

Vése al bello Jacinto, que de Apolo  
fue dulce frenesí, prenda querida,  
hablando del amor, quejarse sólo  
de su rápido fin, siendo la vida.

Apóyale el Reseda, en ese punto;  
**él conoce el afán de los que aman;**  
**él es voto de precio en el asunto,**  
que *yerba del amor*, también le llaman. (43)

El mito del hermoso efebo, hijo de Amiclas, Jacinto, amado por Apolo, tal como lo narra Orfeo en la *Metamorfosis* de Ovidio, representa el amor eterno. Es el amor eterno, pero efímero, cuya muerte causa una culpa inextinguible en el amante, pues resulta de un error involuntario. Desnudos y

embadurnados sus cuerpos en aceite, jugaban al lanzamiento del disco. Nadie como el dios de los deportes en aquellos empeños. Lanza Apolo el disco que sube hasta rasgar las nubes. Tarda en bajar el acero; pero, al caer, Jacinto se impacienta y, al buscarlo, el disco rebota en la tierra y lo golpea en la cara. Tal será la culpa de Apolo, quien no puede evitar la muerte de su máspreciado tesoro, a quien había pensado inmortalizar para que viviera con él eternamente:

Yo soy el responsable de tu destrucción. Y sin embargo, ¿cuál es mi culpa, a menos que jugar pueda llamarse una culpa, a menos que también amar pueda llamarse una culpa? ¡Y ojalá se me permitiera entregar mi vida como tú lo mereces, o a la vez que tú! Ahora bien, como la ley del destino me lo prohíbe, siempre estarás conmigo y permanecerás grabado en el perenne recuerdo de mis labios. A ti te proclamará la lira pulsada por mis manos, a ti mis canciones, y, nueva flor, en tu escritura imitarás mis quejidos. Y llegará un tiempo en que el más valiente de los héroes se adscribirá a esta flor y será leído en los mismos pétalos. [...] No es esto bastante para Febo [...]: en los pétalos escribe él mismo sus quejidos, y la flor lleva la inscripción «Ay, ay» y en ella se han trazado letras de duelo. (307-308)

Este bellissimo mito, una de las explicaciones del origen de la lírica, tiene importancia capital en *Las huríes blancas*. La vida y el amor tienen una misma esencia: su rápido fin. Tal es la importancia de este asunto y del mito de Apolo y Jacinto, que las flores de ese jardín paradisíaco y laberíntico se reúnen para dialogar y discutir en laberinto verbal –es decir sin solución alguna– el tema que ocupa a Jacinto:

Todas ellas en bandos se organizan,  
se mezclan en verboso laberinto,  
y discuten, disecan y analizan  
el tema impresionable de Jacinto. (44)

De ahí, surge un «poema de nuevo sensualismo», derivado del impulso que causa el tema de Jacinto entre las flores:

Más allá, la Clemátida voltaria  
con el Olmo campestre se desposa;  
abrázase al Laurel, la Pasionaria;  
al Roble, la Ojicanta voluptuosa.

Y un poema de nuevo sensualismo,  
de extraña inspiración y de locura,  
trazado con tan bello simbolismo,  
abre el pecho al placer y a la ventura. (44-45)

Junto con el mito de Jacinto, se convoca en los versos de Domínguez el mito de Narciso para exponer la dicha de aquellos que entran al Paraíso de Alah. En este «mágico portento» que es el espacio paradisiaco y poético de Mahoma, Domínguez ha introducido el mito más emblemático del poeta, aquel que, enamorado de su imagen, no tiene acceso a ella, aunque literalmente el mito tenga que ver con la angustia y la culpa en la imposibilidad de aprehender la belleza deseada, al experimentar la conciencia de no poder tenerla:

**¿Qué más, si cuando Alah, ya terminado**  
el hermoso jardín, nombrarlo quiso,  
en el frontis del pórtico dorado,  
le puso esta inscripción: –El Paraíso–

Allí el blanco Narciso, nueva presa  
de la extraña pasión que lo devora,  
mirándose en las aguas, se embelesa,  
y otra vez de sí mismo se enamora. (45)

Resulta sumamente interesante que Domínguez coloque a Narciso en el Paraíso y embelesado todavía con su propia belleza, todo lo contrario del mito grecolatino, en el cual el hijo de Liriope necesariamente debe permanecer en el Hades. Allí, según lo narra Ovidio, se contemplaba en las aguas de la laguna Estigia; es decir, tiene como suplicio eterno la imposibilidad de aprehender lo deseado (Kristeva, 90). Esta reivindicación de Narciso y su suplicio, detenido su castigo en el momento del placer «extraño» –como lo describe el yo lírico–, es una nueva forma de exaltar

la Belleza a través de la Poesía. Cabe señalar que, luego de la estrofa que recupera y reescribe el mito de Narciso, se incorpora el mito de Venus Anadiomena:

Y donde la corriente no camina,  
desmayada en remanso dilatado,  
Venus alza, en el agua cristalina,  
su rosa de alabastro perfumado.

El Loto de sagrados atavíos,  
el Nelumbio, el Nenúfar, la Ninfea,  
como regias coronas de los ríos,  
se duermen en el agua que azulean.

Y es que el agua, fulgente y odorante,  
ya corriendo en raudales, ya dormida,  
en sus trémulas ondas de diamante,  
está llena de gérmenes de vida. (46)

Nótese en estas últimas estrofas citadas cómo se propaga la sensualidad en medio de la naturaleza y cómo los dioses ctónicos alumbran la vida sobre el planeta. Incluso en el paraíso de la Muerte, *Amor Omnia Vicit*, el Amor todo lo vence.

No obstante, Osmalín sigue siendo el Poeta de la Duda y de la incertidumbre. La voz narrativa pregunta retóricamente, pues sabe la respuesta. El Poeta busca entre las flores a su adorada azucena y no la encuentra:

Allí todo, con voces elocuentes,  
el goce de los éxtasis inspira;  
sin embargo, entre tantos alicientes,  
**¿qué le falta a Osmalín? ¿Por qué suspira?**

**¡Pobre vate, yo sé lo que te apena!**  
Yo conozco tu afán y tu deseo.  
En vano vas buscando la azucena:  
**¿dónde está, dices tú, que no la veo? (48-49)**

Toda la naturaleza, que se encuentra embelesada como Narciso en la apoteosis del Amor y de la Belleza, de pronto experimenta nuevo estremecimiento que se debe a otra imagen ideal de la Belleza y del Amor: las huríes que se aparecen súbitamente en incontrolable e imponente tropel:

Tales eran las ninfas que corrían,  
como presas de amantes frenesíes,  
mientras flores y pájaros decían,  
con sorpresa infantil “¡Son las huríes!” (50)

Ante el Poeta de Bizancio, las huríes se manifiestan de cuatro colores (blanco, verde, amarillo, púrpura) y de manera sensual, con la técnica de los paños mojados, atribuida a Fidias, que puede observarse en la Victoria de Samotracia:

Van ceñidas en velo transparente,  
tan diáfano, que apenas las escuda;  
y a través de la gasa reluciente  
se percibe la hurí, casi desnuda.

Hechas fueron de ámbar y de incienso,  
de almizcle y de azafrán. Son, con certeza,  
en cuerpo virginal de aroma denso,  
la justa concepción de la belleza.

Su voz es un arrullo nunca oído;  
su palabra, soñada canturía;  
sus ojos, un paisaje florecido;  
su amor, el Ideal de la Poesía. (53)

Llevan estas huríes al Poeta Osmalín a un alcázar otomano de suntuosa belleza, descrito con el característico cromatismo del modernismo exótico inicial, herencia, a su vez, de la poesía de Theodore de Banville y los poetas parnasianos en general, fundamentado en el uso de piedras preciosas y otros aspectos valiosos y hermosos de la naturaleza. Una vez ha bebido del licor preciado que allí se escancia, Osmalín pasa a un estado similar al del nirvana o liberación en el Budismo:

La copa del licor apetecido,  
desaltera su espíritu sediento:  
ya conoce la dicha y el olvido:  
ya del ser inmortal, cobra el aliento. (57)

Las huríes blancas se encargan de atender a Osmalín y le revelan el gran secreto que el Poeta ya intuía a través de la Poesía:

“En los campos terrenos olvidadas,  
la forma de azucenas recibimos:  
esta noche, por fin, desencantadas,  
tornamos al Edén, donde nacimos”.

“A la hora en que riega su tesoro,  
con trémulo misterio, el firmamento,  
el gentil Israfel, con alas de oro,  
acercóse volando por el viento”.

“El ángel de las gratas norabuenas  
nos dijo: «Despertad: Alah lo quiso:  
recobrad vuestras formas, azucenas,  
y conmigo volved al Paraíso”.

“¡Feliz exclamación, exclama el bardo:  
helo, al fin, el misterio descubierto  
del profundo cariño que les guardo!  
**¡De qué sueño tan hondo me despierto!”**

“Despiertas para entrar en otro sueño,  
replícanle las hijas del Profeta;  
pues siendo el Ideal su eterno dueño,  
soñar es el destino del Poeta”. (58)

Así termina la segunda parte del poema, para dar paso a la brevísima tercera parte, en la cual se narra la conmoción que causa la muerte del Poeta en Bizancio. Obsérvese que el poema concluye en el movimiento de elevación hacia el Ideal, pero, a su vez, es un retorno al origen del

poema mismo, de *Las huríes blancas*, donde el Poeta ya adoraba, sin saberlo, a las flores de la eternidad. De ese modo, el Poeta alcanza la gloria y la inmortalidad a través del sueño de la Poesía, como lo ha hecho, a través de su poema, José de Jesús Domínguez.

## OBRAS CITADAS

- Abrams, M. H. *El Romanticismo: Tradición y Revolución*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1992.
- Acevedo, Ramón Luis. «Ecos del Siglo de José de Jesús Domínguez o la otra cara del modernismo». José de Jesús Domínguez. *Ecos del siglo*. San Juan: Editorial LEA, 2007.
- Astol Eugenio. «Doctor José de Jesús Domínguez». *Puerto Rico Ilustrado*, año XVII, número 1375, 11 de julio de 1936. 5 y 57.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Traducción de José Miguel Veloso. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Baudelaire, Charles. «Edgar Allan Poe». En Edgar Allan Poe. *Obra poética completa*. Edición bilingüe Traducción de Arturo Sánchez y Federica Revilla. Madrid: Ediciones 29, 1983.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Cabrera, Francisco Manrique. *Historia de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1986.
- Cerezo, Hugo. «José de Jesús Domínguez, ¿poeta romántico o premodernista?» (primera parte). *Sin Nombre*, volumen III, número 4, 1973; pp. 98-113.
- \_\_\_\_\_. «José de Jesús Domínguez, ¿poeta romántico o premodernista?» (segunda parte). *Sin Nombre*, volumen IV, número 1, 1973; pp. 44-71.
- Coll y Toste, Cayetano. «La poesía en Puerto Rico, a mediados del siglo XIX». *Puerto Rico* (Revista Mensual), año I, número 10, 1920; pp. 64-76.
- Díez-Canedo, Enrique. «Poesías», *La Lectura* (Madrid), volumen II, 1909; p. 295.
- Domínguez, José de Jesús. «Rara Avis». José María Monge, Manuel María Sama y Antonio Ruiz Quiñones (eds.). *Poetas Puertorriqueños*. Mayagüez, 1879; pp. 132-135.

- \_\_\_\_\_. «Sonetos», *Almanaque de las Damas para 1887*. San Juan: Tipografía de José González Font, 1886; pp. 77-79.
- \_\_\_\_\_. *Las huríes blancas*. Mayagüez: Tipografía Comercial, 1886.
- \_\_\_\_\_. «Un almuerzo extrambótico»[sic], *La Revista Blanca*, 12 de julio de 1896; pp. 7-8.
- \_\_\_\_\_. «Soneto». *Almanaque Literario*. San Juan: Editores González, 1889; p. 73.
- \_\_\_\_\_. «Poesías». *Asomante*, año III, número 1, 1947; pp. 56-60.
- \_\_\_\_\_. *Antología poética*, selección de Ana María Losada. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1963. 45-49.
- Espronceda, José de. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Feria, Miguel Ángel. «Modernismo e insularidad: traducción y recepción del *Parnasse* en Puerto Rico». *Anuari de Filologia, Llengües i Litteratures Modernes*, 2014; p. 11. (En línea.)
- Fernández Juncos, Manuel. «La rosa y la azucena». *La Azucena*, año I, número 4, 20 de diciembre de 1870; p. 67.
- Forster, Ricardo. «El viaje profano». *Confines*, año I, número 2, 1995; pp. 45-54.
- Gautier, Teófilo. «El arte». Traducción de Enrique Díez-Canedo. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo. Buenos Aires: Losada, 1945; p. 79.
- Gautier Benítez, José. *Poesías*. San Juan: Librería y Editorial Campos, 1955.
- Hernández Aquino, Luis. *El modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa*. San Juan: Ediciones de La Torres, Universidad de Puerto Rico, 1967.
- \_\_\_\_\_. «Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, número 58, 1968; pp. 28-37.
- Hernández Pérez, Antonio. «Aves de paso». *La Azucena*, año I, número 18, 30 de abril de 1875; pp. 250-251.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Traducción de Araceli Ramos Martín. México: Siglo XXI, 2000.
- Losada, Ana María. «Un precursor del modernismo en Puerto Rico: José de Jesús Domínguez». *Asomante*, año III, número 1, 1947; pp. 61-74.

- \_\_\_\_\_. «Prólogo». José de Jesús Domínguez. *Antología*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1963; pp. 5-12.
- Mahoma. *El Corán*. Traducción de Julio Cortés. Barcelona: Herder, 2000.
- Marrero, Diego. «Domínguez fue precursor del Modernismo», *El Mundo*, 17 de agosto de 1947; p. 2 y 14.
- Martínez Masdeu, Edgar. *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977.
- Martinó, P. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Librairie Armand, 1925.
- Matos Bernier, Félix. *Isla de arte*. San Juan: Imprenta «La Primavera», 1907.
- Náter, Miguel Ángel. «Introducción». José de Jesús Esteves. *Obra poética*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2013; pp. 17-93.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Padilla Dávila, Manuel. «Serenata morisca». José María Monge, Manuel María Sama y Antonio Ruiz Quiñones (eds.). *Poetas puertorriqueños*. Mayagüez: Martín Fernández, 1879; pp. 243-247.
- Platón. *Diálogos*. Traducción de Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1962.
- Quiñones, Eric Samuel. *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas*. Tesis doctoral: Universidad de Nueva York, 2014.
- Ramos Mimoso, Adriana. «El modernismo en Puerto Rico». *Literatura puertorriqueña: 21 conferencias*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960. 181-208.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Rojas, Arístides. «Las arpas eolias». *La Azucena*, año III, número 61, febrero 15 de 1877; pp.598-601.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. *Aguinaldo lírico de la poesía puertorriqueña*, tomo I, San Juan, Editorial Campos, 1957; p. 333.
- \_\_\_\_\_. *La poesía en Puerto Rico*, segunda edición corregida y aumentada, San Juan, Editorial Campos, 1958.
- Schulman, Iván y Evelyn Picón Garfield (eds.). *Poesía modernista hispanoamericana y española: Antología*. Segunda edición. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.

- Sugrañes Baerga, Iris. *La influencia de la poesía francesa en la poesía modernista en Puerto Rico*. Tesis de maestría: Universidad de Puerto Rico, 1988.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad*. Volumen I. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Valenzuela Ríos, Luis. «Lo barroco y neobarroco en los poemas *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892), de José de Jesús Domínguez (1843-1898)». *Recial*, volumen IX, número 14, 2018; en línea.
- Vargas Padilla, Sor Carmen. *José de Jesús Domínguez, vida y obra*. Disertación de maestría: Universidad de Puerto Rico, 1961.
- Vallejo Flores, Gloria. *Las revistas literarias puertorriqueñas del siglo XIX*. Tesis de maestría: Universidad de Puerto Rico, 1969.

# NOTAS



## **Voz inaudita de la primera neoanunciada: Para leer *Detrás del verbo*, de Lucrecia Romera**

*Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph.D.*  
*Departamento de Estudios Hispánicos*  
*Universidad de Puerto Rico*

A Arturo Echavarría y a Sofía Irene Cardona Colom,  
en descalza solidaridad.

En *Detrás del Verbo*, la voz lírica de Lucrecia Romera comparte su *iter spiritualis* que comprende un proceso de búsqueda y de encuentro ontológicos en poemas compuestos entre 2003 y 2010 –según las fechas anotadas al pie–, y de otros no datados que sugieren un proyecto poético de consolidación de un numen que halló, al fin, su hilo conductor en esta publicación de 2014. El epígrafe del poemario extracta el contenido sustancial del libro y define las coordenadas de lectura con énfasis en el pretérito, a propósito de sentenciar la omnipresencia divina en el devenir de todo: «Lo que fue ya había sido, lo que será ya fue, pues Dios da alcance a lo que huye» (Ecl 3, 15). Nada ni nadie escapa al Dios eterno en la diacronía natural, de insustraíble subordinación a las categorías espacio-temporales. De ahí que, dentro de lo puramente humano, tampoco parezca fortuita la dedicatoria *in memoriam* a sus padres, a quienes nombra despojados de apellidos en el poema «Linaje», primero y único que aparece independiente de las nueve secciones que estructuran el texto.

Siempre he pensado en el efecto rector del primer texto de un libro como la primera impresión que deja alguien o algo en quien percibe, en especial cuando va distinguido del resto al que pertenece; cuánto más cuando ostenta el título mismo del conjunto, al estilo de «Los heraldos negros» en el poemario homónimo de César Vallejo. «Linaje» es un poema aléptico: sirve de presentación inicial a la voz lírica a un tiempo que lleva sobre sus hombros la clave de lectura completa del libro. Su identificación en el primer verso: «Yo, ella», seguida de la aposición del

segundo verso: «la desanunciada» (25) se cifra en la absoluta equidad de los grupos nominales separados por la coma elíptica del verbo «ser»: «Yo soy ella», con lo cual la protagonista poética se proyecta en una tercera persona del singular que bien pudiera asumir cualquier mujer, en virtud de la estirpe humana natural que comparten: «nacida de Antonio con Matilde/ y de Matilde con Antonio,/ caídos» (25), es decir, engendrada por deseo biológico de los padres tan necesitados de redención divina como ella misma. La importancia de este calificativo («caídos»), aplicable a los padres y a la hija por igual, apunta al dogma de la Inmaculada Concepción a raíz del epíteto «la desanunciada», de suyo opuesto al de «la anunciada»: la Virgen María, única mujer concebida al margen del apetito sexual y preservada de toda mácula del pecado original a causa de Dios y de los méritos del Salvador (Pío IX, *Ineffabilis Deus*, 8 de diciembre de 1854). La voz poética confiesa, así, una conmovedora realidad femenina de acuerdo con las acepciones primera, segunda y cuarta del prefijo «des-» en el *DLE*: ‘negación o inversión’, ‘privación’ y ‘fuera de’. A ella y a todas las demás se les negó el privilegio de la Anunciación e invierten sus identidades con la de María; ella y todas las demás fueron privadas de concebir sobrenaturalmente y de experimentar esa única maternidad respecto al Hijo de Dios; ellas y todas las demás, en fin, quedaron al margen de esa *gratia plena* que las distinguiría entre las demás como *prima inter pares*. Por eso, nacida/s sin ángel que la/s anunciara en calidad de madre/s del Salvador ni la/s saludara por nombre, la voz lírica concluye: «escrita he sido/ entre moléculas de millones de años/ por el misterio de tu Verbo» (25). Y en ello también subyace, latente, un reconocimiento de su creación inmortal mediante la articulación de la Palabra (*Verbum*) antes de todo lo creado, en el no-tiempo, en la eternidad inexplicable del Hijo con cierto eco de los versos que prologan el cuarto Evangelio, los cuales retrotraen a la genealogía de la segunda Persona trinitaria *ab origine*, en la simultaneidad de las Personas del Padre y del Espíritu Santo.

La primera sección titulada «Antes de Cristo», que equivale a decir «antes de la encarnación» o «antes de la inserción de lo eterno en el tiempo», aúna tres poemas. «*In Bellum Gallicum*» lleva una rápida clave locativa del discurso poético después del título: «*Castra hibernorum* (Cuarteles de invierno)» y se inspira en el *liber secundus* de los *Commentarii de Bello Gallico*, del procónsul Julio César, acerca de las campañas militares que

le lograron el gobierno único de la república romana. De este modo la desanunciada fija el inicio del ambiente de su *narratio* poética entre los años 58-50 a. de C. Esta sexta década anticipada a la irrupción de Jesús en la historia humana es descrita con cinco grupos nominales encabezados por un determinante anafórico que percute tambores de milicia –tan característico del *Poema de Mio Cid*– en virtud de la *t* aliterada: «*tanta línea*», «*tanta noche*», «*tanta memoria*», «*tanta guerra*» y «*tanto frío*», y este se le antoja cuasi intemporal, por cuanto se desplaza a través del instrumento primordial de su canto, que es escrito:

–frío *ex eo tempore*–  
 que circula aterido  
 entre los dedos  
 de la desanunciada  
 ante las puertas  
 del lenguaje. (29)

Acto seguido, la desanunciada se pregunta –en discurso directo debidamente entrecomillado y usando las cursivas– la razón de su autoconquista idealizada en la persona de César, de una legión, pero en consecución de la paz, urgiéndose en llamado (vocativo) a ser (voc. de *sum*: *es*) presencia activa de la paz antes de la encarnación: «*rasgando/ el invisible blancor/ del verbo sum/ antes de Cristo*» (30). Por la misma línea de ideas va «*Nascere*» (‘Nacer’), segundo poema de esta sección que honra, con el latín del título, la continuación de estas décadas cesáreas predecesoras de Jesús Cristo en desiderativa solicitud a Gabriel para que adelantara la Anunciación luminosa en el bosque dominado por Σειληνός ο Σιληνός (Sileno), cuya propensión natural al vino le provocaría la inconcebible visión, sin comprenderla, de la luz mesiánica (vino anunciante de la sangre redentora) en el producto precioso, metonímico del lagar:

y Sileno  
 con los pies en el barro  
 anunciara,  
 anunciase,  
 la inmanencia de otra luz  
 sobre las hojas fermentadas. (31)

Estos pies paganos del sátiro, padrastro y leal preceptor de Baco aludirían, sin sospecharlo siquiera, al pronto caminar de un Cristo amenazante de la bacanal politeísta en el poema «Enumeraciones»; todo, paradójicamente, concebido al trasluz de la vislumbre según expresa la desanunciada con una bella sinécdoque *pars pro toto*: «a miles de años de tus dedos en la sandalia» (32). Aquí, ejercitándose en «nombrar lo nombrado» de una flora, fauna y topografía, la desanunciada subraya el *kairós* de lo eterno en la plenitud de sosiego del instante enunciativo, amparada en el seno trinitario que se le antoja de madera nacional y autóctona del Cono Sur: «bajo la sombra de los tres ombúes» (32). Sucede, así, un segundo Génesis:

las cosas parecen ir naciendo  
del orden primero de tu Verbo,  
sostenidas o tal vez envueltas  
por el vacío del lenguaje  
que las arrastra desde atrás, hacia atrás,  
más atrás,  
anunciando el eco de Virgilio. (33)

Hermoseadas por la Belleza, las series enumeradas del paisaje natural vuelven al origen del canto más primero entonado en la eternidad, con lo cual la literatura grecolatina desde los *Εἰδύλλια* (*Idilios*), de Θεόκριτος (Teócrito), hasta las *Bucolica*, evocadas en la mención de Virgilio, se concibe solo como el efecto muy lejano de lo existente *in principio*.

En los nueve poemas de «Vías oscuras» (segunda sección del libro), la desanunciada parece hacer calas en las instancias de su canto propendentes a la abismación, a modo de autoexploración de su interioridad en paralelo discurrir de la vida de Cristo. El anuncio del nacimiento de Jesús, representado en la estrella de Belén, se sugiere en la contemplación de la Cruz del Sur (constelación Crux) del poema «Dédalo oscuro», tachonada en «el cielo del invierno» a causa de que, cuando nació el Mesías, esta constelación se hacía más visible en febrero en localidades como Jerusalén, Persia y Mesopotamia. La desanunciada se insta a arrojar de inmediato el hilo, alusivo al de Adriana, «desde la misma noche» del cosmos eterno para alcanzar, al cabo del vacío estelar, el extremo de la materialización en las metonímicas fuentes rotas del parto: «hasta pisar la transparencia» (37). El primer llanto del Príncipe de Paz declara —en «Armisticio»— una tregua

en un mundo dominado por una humanidad caída, atenebrada y sumida en conflictos: «Ciegos, enceguecidos,/ ciegamente cayendo/ bajo un cielo de humo» (38). Los seres humanos viven «separados/ de la puerta de luz», cuyo umbral cruza la voz lírica que porta un manto raído «por un viento de siglos», en evidente denuncia de la institucionalización de la pureza del evangelio. Su incapacidad para cultivar la paz entre ellos los inhabilita también para entender el anuncio de la paz ministrado por la llama de un nuevo evangelio e instrumento de unión sobrenatural:

sin haber visto nunca  
 las raíces de los olivos en la tierra,  
 la lengua ardiente  
 que en otro fuego  
 se escribe  
 y arrebatada. (38)

La desanunciada, asimismo, usurpa las reflexiones de una María aterrada –en «*Vox virginis*»– y condena en completo discurso directo –entrecomillado y en cursivas– las calamidades del hambre, la sed y la soledad que laceran su alma en su época tan trágica como el momento del infanticidio decretado por Herodes I el Grande (Μέγας Ἡρώδης): «*han dagado estos ojos/ con antiguo llanto de inocentes*» (39).

«Pentecostés, 1975», el poema más extenso de esta segunda sección, impone un anacronismo salvable desde la sentencia del epígrafe del libro: «lo que será ya fue». En efecto, la alusión del sustantivo no corresponde a las efemérides judías en memoria de la ley mosaica cincuenta días después de la Pascua del cordero, sino a la reconceptualización del evento en el cristianismo con la manifestación del Espíritu Santo al cabo de cincuenta días y después del de la Pascua de Resurrección. Es el evento axial que le potencia el canto a la desanunciada a propósito de condenar el discurso lacrimógeno de su época, responsable de que su lámpara se hubiera reducido a las cenizas. Aun así, «una luz de fondo» impide la extinción de las llamas en un lugar coherente con el título del libro, *Detrás del Verbo*: «por detrás de tus espaldas» (40). Se trata del bautismo en el Espíritu Santo que, al estilo de la luz ardiente en el corazón sanjuanista, abrasa interiormente a la protagonista lírica y remite a una importante profecía, anunciada al final de la eucaristía durante la

clausura de la Conferencia Carismática el lunes de Pentecostés (19 de mayo) de 1975, a cargo del cardenal belga Leo Josef Suenens (1904-1996)<sup>1</sup>, designado por el papa Pablo VI. Sería este el único modo de levantarse de la caída «en la noche mortal», la cual –sin alejarse mucho de la voz lírica del místico de Fontiveros– connota la noche del alma, donde y cuando ocurre todo lo trascendental «a pleno día,/ bajo Poética de sombras» (42). Y un último guiño al lector se logra con la correlación entre «Poética» y el epígrafe del poema, obtenido de Aristóteles: «La poesía es más filosófica y elevada que la Historia» (41), puesto que la hierofánica Palabra enunciada en el sacudimiento flamígero del Espíritu hace del estudio del Σταγυρίτης (Estagirita) un conocimiento empenumbado del quehacer poético.

Reconociéndose procedente de la noche y del silencio en el poema «A oscuras», la desanunciada suplica al «Verbo encendido», pero oculto, que dirija Su brillo «contra la piedra viva» para rescatar «la luz anegada» (42). Este empeño la impulsa al límite de acariciar –en el poema «Escándalo»– la posibilidad de entrapar al Verbo aguardado con el objetivo de provocar un encuentro involuntario de la luz y la oscuridad, y se consagre, finalmente, el jardín interior como espacio de la unión con vallado perfecto (circular) de fuego protector:

para que tropieces  
 –ah, Verbo acechado–  
 contra esas lajas  
 del jardín  
 y la noche  
 se haga abrazo con lumbre,  
 trace un círculo de carbón encendido  
 alrededor de la caída. (43)

---

<sup>1</sup> Su pensamiento desprendido de esta profecía vio la luz un año después en el libro *Un nuevo Pentecostés* (Desclée de Brouwer, 1976). La profecía vaticinaba oscuridad y destrucción mundiales, aunque esperanzaba y animaba a los cristianos para que perseveraran en una posesión interior de Dios «más profunda que nunca» y en una evangelización «como el mundo nunca ha visto antes», a causa de que el Espíritu Santo diluviaría sobre ellos con todos Sus dones a fin de iniciar una nueva era de la iglesia, renovada como Su pueblo ([www.corazones.org](http://www.corazones.org), accedida el 10 de agosto de 2019).

El epígrafe de Vicente Aleixandre que figura en el texto «En vilo» regala la clave en cuanto a la reflexión de la voz lírica sobre el coito incorpóreo que la embaraza de la *ποίησις* (*poiēsis*): «La palabra fue un día calor: un labio humano» (44). Con inquietud y zozobra, confiesa la actividad consumada de «la furia de las ingles» que ha concluido en «sombras después/ del arco de las pelvis», donde se clausuraba «la fortaleza en vilo/ de esa pasión inevitable/ entre las velas ardidadas» (44). No ha hecho más que apropiarse del bellissimo símil teresiano acerca de la unión de dos velas «tan en extremo, que toda la luz fuese una» para describir el grado de máxima juntura en la *unio mystica* (*Libro de la vida*, cap. 2, BAC, 1982: 571). Aún más: parece equiparar la fecundación artística de su numen con la portentosa preñez de María, a quien Gabriel tranquilizó con que el Espíritu Santo vendría sobre ella y sería cubierta con la sombra del poder del Altísimo (Lc 1, 35):

mientras afuera  
caía el campo  
de la noche oscurísima  
en cerrazón de ángel. (44)

La gestación poética se declara en los dos versos finales de los siete que componen el poema «Caída», ya que la desanunciada asegura —en una suerte de retorsión especular— la dificultad mayor de seguir su propia voz amada por el lugar que le ocupaba: «Me moraba/ en el vientre» (45). Es lógico, entonces, que el poema «A lo oscuro» finalice la segunda sección del libro con un canto cuyo epígrafe ostenta el endecasílabo del «Cántico espiritual» pronunciado por el alma que invita al Amado a adentrarse mucho más en la espesura. La desanunciada también repite el diálogo con la noche del poema «Noche oscura» cuando le advierte que la cruzará «sin ser vista./ De renegrido manto/ embozada» (46).

Los diez poemas enracimados en la tercera sección «Nacimientos y caídas» van precedidos de un epígrafe tomado de la angustia abismal de san Agustín acerca de la ubicación espacio-temporal de su inocencia: «¿cuándo y dónde, Señor, te lo suplico, cuándo y dónde fui yo inocente?» (49)<sup>2</sup>. Rea involuntaria del pecado original como cualquier otro ser

<sup>2</sup> La pregunta difiere ligeramente en contenido según las traducciones. La versión de Monserrat Oromí al español expresa: «¿en dónde, te lo suplico, Dios mío, en dónde o

humano, la desanunciada orante «conjuga/ en gruta oscura/ el descenso de un Verbo» –en el poema «Encarnación»–, Verbo que se le asienta en el «turbado vientre» (51) obedeciendo todo el proceso celular, pero mediante grafemas que lo materializan en el numen. De esta suerte, la voz lírica se dirige a la «madre» (María) para declararle el anhelo de beber siquiera una gota de la tarde de aquel alumbramiento (52). En tanto, el problema acuciante del origen se articula en «Unde» (adv. interrog. del lat., ‘de dónde’) con dos preguntas sobre la procedencia del ser humano: si del «cielo vedado» o del «pacto celeste» (53). En «Moraciones», la ilusión profunda de ser habitada por el Verbo para que su escritura se desplace luminosa y vibrante en el cielo («cimbraría la escarcha/ en el relámpago») y en la tierra («el tremolar sería/ del fulgor de los pastos») pretende repetir la natividad admitiendo su sujeción al modelo mariano: «bajo la sombra/ de tu vientre, madre» (54).

Datos autobiográficos de Romera salpican textos como el poema «Marzo», mes de su nacimiento, cuando la sangre de la desanunciada cubre el planeta y dora «la tarde de ese jardín austral», espacio que no se antoja accidental sabiendo que nació en el partido o municipio Las Flores de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Todavía hay más: las señas autobiográficas directas se extienden, ahora, al título «1951» del siguiente poema; en él da cuenta de su linaje de desanunciada por ser hija de otra cuya naturaleza comparte en una extensa línea ascendente:

Con la caña ancestral de los abuelos  
 –los muslos apoyados en la tierra firme–  
 aquel cuerpo de madre  
 desanunciado de este cuerpo (56)

Aun en «*Fructus*», sexto poema de esta sección, la protagonista lírica declara la caída de «la sombra de aquel cuerpo de mí», cuerpo que connota la Cuaresma en «la curva morada de la luz de marzo» (57).

La desanunciada asocia las aguas de su nacimiento biológico con las del bautismo por estas significar su purificación del pecado original y su inscripción en el registro demográfico de la fe católica en «Nacimientos

---

cuándo he sido inocente?» (*Confesiones*, Edicomunicación, 2001, Libro 1, cap. vii, 17); la de Henry Chadwick al inglés dice: «I ask you, my God, I ask, Lord, where and when your servant was innocent?» (*Confessions*, Oxford UP, 1991, Book 1, chap. vii, 10).

por agua». Lloró con una voz desconocida para ella en el templo donde fue nombrada; por eso pregunta de dónde mana «el silencio/ de aquel llanto» que resuena intramuros del nuevo espacio doméstico espiritual (58). Da la impresión de que la respuesta, aunque negativa, se pronunciaría en el poema «Hiato», que consta de una estrofa única numerada ordinalmente (I); sin embargo, no hay más versos, hecho que subraya la interrupción de la hablante lírica y justifica el título. Su nombre ignorado, pero latente en el silencio del templo donde fue bautizada, escapó a «la mojadura de las sábanas» en marzo, al atardecer de ese día del nacimiento y a su boca sedienta (59).

Dividido en tres partes, «*Mater abscondita*» no solo atribuye el epíteto de Yahweh, el *Deus absconditus*, a María, sino que inquiere a la vez sobre los elementos perdidos de la sombra que provocaron su desvanecimiento en el vientre virginal (parte I); la exacta progenie de «esta boca/ peregrina del Verbo,/ herida de ángel» (parte II) y, por último (parte III), el susurro «de aquella oración en arameo» (60) en el preciso instante que el niño ejercitó el primer movimiento de su boca de Siervo de Dios en el útero de la doncella: «chasquido, saliva, servidumbre,/ respiraron de unidas/ en amado vientre» (61). El posicionamiento presencial del Verbo *detrás* del fémur y *detrás* del vientre de la anunciada motiva –en «Primeras aguas»– otro diálogo, muy breve, con la Virgen a modo de concienciarla de la repercusión trascendental de la naturaleza luminosa del Dios Hijo sobre la caída –literal y simbólica–, inmerso en el agua que remonta las únicas existentes antes de todo lo creado en las alturas eternas: «En agua inmemorial» (62).

El término «solar» baraja dilógicamente los sentidos de ‘descendencia’ y de ‘terreno para la edificación’ en la cuarta sección titulada «Desde el solar». La protagonista poética asume el reproche de Jesús a Natanael respecto a la fe (Jn 1, 50) en el epígrafe del primer poema, «A tu paso», y, dirigiéndose al Verbo ya hombre y en pleno ministerio de salvación, confiesa idéntica conmoción al sentirse mirada por Él –primera e invariable señal de la elección de los discípulos– en las mismas circunstancias de total desamparo humano: «Acuclillada/ y sin solar» (65). Nostálgicas remembranzas autobiográficas salen al paso en «Destellos de la modernidad», donde anuncia la muerte de su abuela y pondera los efectos alienantes del progreso en esa mujer atareada en el jardín y en el huerto de árboles frutales, pero de profunda y puntual devoción a la Virgen:

«Se me ha ido la tarde  
y ha llegado la hora de rezar,  
de reencontrarme con los misterios de la Madre  
antes de pelar las [naranjas] de cáscara fina». (66)

La desanunciada comprende la devastación del entorno físico arrollado por la tecnología enajenante de sus contemporáneos, quienes se privarán de cosechar debido a su incapacidad para sembrar, literalmente. Con todo, capta «ese silencio/ que circunda la tierra del solar» y le detona el aroma pretérito del cítrico acaramelado en la olla (67). «Voces» revive el contexto estival de algarabía infantil, en el cual la palabra iba tomando forma con la madurez paulatina de la consciencia de uso de los grafemas, mas contrastada en el instante de la enunciación con la admisión de ausencia de aquellas energías inexistentes, por agotadas, «en esta siesta oscura» (69). La erosión del tiempo en la piedras y lajas del vacío del solar le sirve de reflexión a la desanunciada, en el poema «Grietas», para inspirarse en otras huellas y grietas fulgurantes, alusivas a los pies del destacamento de soldados y de jefes del sanedrín que aprehendieron a Jesús en el huerto de Getzemaní (Jn 18, 1-11), donde lo ataron —la onomatopeya rítmica «sch, sch, sch» del caminar del reo atado en manos y pies no deja dudas— para llevárselo de madrugada a enjuiciarlo. En conmovedora retrospectiva, la desanunciada suplica que la salven del arrojo «a estas juntas/ de yuyos entre lajas» a quienes visitan en romería turística el espacio bíblico en Israel (70-71).

Ocurre un intrigante autorreconocimiento del origen ontológico de la voz lírica en los primeros versos de «Destierros» que antecede al solar, en un espacio indeterminado donde fue concebida desde los pies por la palabra: «Antes de este solar/ escrita has sido/ desde abajo/ ah desanunciada» (72). A partir de esa concepción verbal, su proceso vital va en descenso y tropiezos «con las grietas de esas lajas», ansiando por igual «ese durazno de diciembre» sustituido por la maleza implacable (72). Dedicado *in memoriam* a Jolly Molinari, la protagonista lírica la equipara consigo en el poema «Siesta» al considerarla otra desanunciada («como las dos desanunciadas») con quien comparte satisfactoriamente la custodia del «río del linaje ausente», así como el aposento lúgubre donde descansan ambas entre plátanos que escribieron sus nombres «contra la tierra del solar» (73). Un cuadro de autor anónimo italiano e inspirado en la Anunciación

estimula el pensamiento de la desanunciada dirigido a Gabriel en cuanto a los signos visibles de su aparición en la alcoba de María, que se trasladan, esta vez, al aposento del solar donde la protagonista lírica le ha palpado también los ademanes angelicales de su postura solemne en la alocución a la doncella de entonces, cuya iluminación en dorado es cuestionada por la voz lírica con consciencia de sí misma como «el rostro desasido/ por afuera del marco» (74). Luz y presencia del mensajero divino configuran la simetría del anhelo más hondo de la desanunciada:

Ah retirada luz  
 quién pudiera alcanzarte  
 tras la inmanencia  
 de la señal en sombras. (75)

El encuentro de Gabriel con María reverbera en la desolación especular de la desanunciada que admira el valor de la candidez de ese momento y de sus personajes que no se amilanaron ante la imponente hierofanía angelical (María) ni ante la remisa fragilidad humana (Gabriel) en claro contraste con el vacío solariego de su casa natal en el poema «*Per speculum in aegni-mate*»: «—ni el ángel ni la *madonna* retroceden—» (76). Consecuentemente, la añoranza de los seres amados de su solar nativo la embiste en el texto «Suspensión», cuyo título resume la desmaterialización de los cuerpos y de los «huesos descendidos» en la luz que baña el jardín de la infancia (77).

El poema «15 de junio del año 2005» fecha el aniversario del final del linaje de la voz poética, ensimismada por el efecto del cierre de puertas y de clausura del jardín, con lo cual queda oscurecido «el monograma familiar» a unas horas específicas: «a las 17 horas del meridiano del invierno» a propósito de transitar, sin hollar, «las grietas del umbral vacío», aunque desasistida de la palabra (78). Este pasaje de un espacio elemental humano a otro más privilegiado en el espíritu se poetiza rítmicamente en la acción reiterada del yambo (oó, oó) del título «Cruzar, cruzar», que connota, cual actividad cordial de sístole y diástole, la lucha cardiosófica de la voz lírica para llevar a cabo su aventura sorteando una serie de obstáculos que comienzan por la alusión a las cruces propias que hay que cargar o las muer-tes constantes que hay que cumplir, y continúan con los impedimentos que aparecen de súbito para invalidar las salidas o escapes fáciles, igual que la densa neblina bloquea la visibilidad de los umbrales y las «baran-

das en sombra» neutralizan su sentido de seguridad; las «escaleras sin luz» abocan al peligro y las «verjas oxidadas» fingen una defensa. Pese a todo el esfuerzo, la desanunciada confiesa su fracaso porque el Amado no consiente siquiera que ella Le pise los talones en el momento justo que Él entorna las puertas de Su reino celestial (79). De ahí que el siguiente poema, «Partir, partir», repita con idéntico ritmo la duplicación del verbo; sin embargo, va en tono de admisión rotunda de su total desarraigo familiar por un «nacimiento oscuro», no bien comprendido que le ha ganado una *interior elocutio* (80). Es un nacimiento ontológico y concomitante con los espacios del poder hierofánico<sup>3</sup>, revelados en el poema «Las llaves, las llaves», donde la desanunciada insiste en la reduplicación, ahora del anfibraco (oóo, oóo). Estos lugares principian por la hondura del sepulcro vacío del Verbo y siguen con la profundidad del platanar que resguarda el «zaguán/ a oscuras/ en la casa vacía/ del solar natal,/ General Paz 261», así como con todos los lugares habitados por la protagonista poética:

[. . .] los portales  
de la Magdalena número 9  
en el Viejo Madrid,  
del 27 A en Boulevard Jourdain  
bajo el resplandor del Montsouris,  
de la Hageatoot Street 2 Lochamei  
en las colinas del Scopus,  
de la Via Frattina 80  
entre lares romanos. (81)

Los portadores de estas llaves han sido tres: un guardia musulmán, la

---

<sup>3</sup> Mircea Eliade define la hierofanía espacial y enumera con claridad irrefutable los lugares más propensos a este tipo de manifestación: «En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un “punto fijo” absoluto, un “centro”. [. . .] Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, “única”: son los “lugares santos” de su universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa su existencia cotidiana» (*Lo sagrado y lo profano*, Paidós Orientalia, 1998, 22-23).

madre de la voz lírica y la desanunciada misma, con quien cierra el texto referente a las llaves «en la cerradura de la bóveda», concavidad uterina dotada de un «lucernario humedecido» a través del cual se deslizarán los nombres semejantes a voces primeras y últimas que la apostrofarán paradójicamente «borradas de lenguaje» (82). La desanunciada concluye, en el poema «Hálito», con la aclaración de la naturaleza de su epíteto («hambienta de anunciación»), que —más que simple oposición a la anunciada, María— es una afirmación vehemente de su carencia a la par que de su anhelo invencible; sin embargo, se advierte sobre el riesgo de estropear los pocos brotes, mustios por las heladas, si escabara «debajo de la Santa Rita [buganvilla o trinitaria] del solar» (83).

Apenas cuatro poemas se agrupan en la quinta sección, subtitulada «En la rama dorada», procedente de la *Aeneis* (*Eneida*, vi, vv. 186-187), de Virgilio, y que dialoga tácitamente con el estudio monumental del antropólogo escocés James Georges Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, donde mitología y religión son comentadas desde el comparativismo de sus puntos comunes. Parece justo que la desanunciada, en calidad de sacerdotisa, se dirija de hinojos a su madre —en el poema «Ofertorio»— como homenaje solemne de todo el legado maternal en ella, representado en la sombra y en los ojos dorados por las ramas del naranjo (89). Dotada de ecos virgilianos, la rama silenciosa del oro del naranjo totaliza la arboleda iluminada en el solar sureño, pletórica de *aura* —nombre del segundo poema— en la piel del fruto desgajado de «la rama desprendida», que evoca la suerte del Verbo encarnado (90). Este hollejo aromatiza «el metatarso herido», mnemónico de uno de los estigmas crísticos, llevando tras sí el trayecto de la historia en el «jardín austral», donde la niebla lo desaparece todo, excepto el tronco —metonímico de la cruz— que sirve de apoyo a la espalda y ocasiona el estremecimiento de «la única rama del jardín/ que en naranjas arde» en el tercer poema, «A los Pies» (91). Esta sección finaliza con la admisión del triunfo del invierno en las memorias marchitas de la infancia de la desanunciada, en cuyas aguas espejean las del Leteo precipitadas de sus ojos según el último poema, «*Closed Winter*» (92).

Bajo el subtítulo «Huellas de lo divino» de la sexta sección, se cobijan seis textos del poemario de Romera. «*Energeia*»<sup>4</sup> es el canto que precon-

<sup>4</sup> Transliteración del griego ἐνέργεια, lleva el valor de ‘energía’, ‘actividad’, ‘eficacia’; ‘fuerza’, ‘poder’ (José M. Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe. Manual griego clásico-español*, Vox/Larousse Editorial, S.L., 2014, 205).

za el cambio rector en todas las cosas naturales mediante la manifestación de lo divino preludiado en la filosofía griega: el perro que, movido por la sed, abreva en el agua estancada y justifica «la teoría de Heráclito» (parte I); el viento que motoriza las aspas del molino y escapa en vuelo marcado por el polvo (parte II) o la liebre que se desplaza cortando el viento, mas registrada por el ojo desolado que la contempla (parte III) para, al cabo (parte IV), inquirirle a la liebre el modo de comunicar en palabras la hierofánica gracia del movimiento de sus «ancas en vuelo/ a la luz de la huida» (96). En «Jirones», se admira de la dinámica de las nubes inexpresivas de la queja de su naturaleza nunca fija, aunque en compañía constante de la luz que las visibiliza «sin herirse/ de amor» durante la fuga «en hilachas» (97). Estas reflexiones desembocan en las preguntas de la voz lírica al Verbo ultrajado, de carnes abiertas como hilachas que fueron suturadas y embalsamadas, igual que depositadas en el sepulcro, a fin de conocer su capacidad expresiva de la transparencia por escrito o el milagro de la cauterización potente de ellas en el cuerpo luminoso del resucitado intocable a los humanos, o el tejido de pelusas de los cardos hilvanadas por el torbellino de la Ascensión que harían las veces de nuevo manto al cuerpo invisible «contra el aire pelado» en el bello poema «Hiladuras» (98). Un salto al Renacimiento indiano pone de relieve otra huella de lo divino, esta vez con María como protagonista de la manifestación sobrenatural: la aparición de la Guadalupana al indígena chichimeca Juan Diego Cuauhtlatoatzin en 1531, hoy san Juan Diego, beatificado en 1990 y canonizado en 2002 por san Juan Pablo II. La desanunciada enternece la imaginación del recorrido del aborígen cristianizado en la ladera nevada que culminó con rosas escritas en su cuerpo, «aunque el obispo/ –atrincherado en el oro del templo–» fuera incapaz de captarlas sobre el «poncho de aire» (parte I); así, subraya la miopía del jerarca eclesiástico español en franca oposición a la revelación beatífica en los ojos del aborígen (parte II), según reza el conmovedor poema «México, 1531» (99). La hierofanía visual provee un nexo a «Poéticas», texto cuyas tres partes suponen las artes de composición lírica ofrecidas a los ojos del Verbo con los ejes temáticos del misterio del vuelo (parte I), la luz *ab origine* (parte II) y la señal única de un Pentecostés (parte III), acaecido por el vuelo errático (recordemos la advertencia de Jesús a Nicodemo en cuanto al nacido del Espíritu: «El viento sopla de donde quiere, y oyes su sonido; mas ni sabes de dónde viene ni a dónde va») «de la golondrina desbandada» (100). «Actos de habla» cierra esta

sección con un tríptico desiderativo del testimonio audible e igualmente redentor de la sombra de los olivos que el Verbo bendijo hace milenios (parte I), del jazminero en el solar de la infancia de la desanunciada (parte II) y del zorzal cuyo canto será interpretado al paso del Verbo (parte III) en calidad de alabanza (101).

En la séptima sección doce poemas se hermanan bajo el subtítulo de «Visiones». La desanunciada agudiza su percepción allende las señales de lo divino para ser el objeto vivencial de las revelaciones. El contexto de las bodas en Caná de Galilea (Jn 2, 1-11) en el poema «Migajas» (105) le detona una intrigante cavilación en torno a la resistencia de Jesús a adelantar el signo de Su poder redentor: el derramamiento de Su sangre, representada en el vino a tenor de Sus palabras en la Última Cena. La tensión creada en el momento que María, metaforizada en el agua pulquérrima, se dirige a Jesús con la solicitud que declara el problema («*Vinum non habent*») provoca en Él una disimulada incomodidad a obedecerla, solo visible –como observa la desanunciada– en el gesto de Su mano «*terrenal/ partiéndose en la servilleta*». Esta sutil represión del enojo ocasiona la caída de migajas, partículas del pan alusivas a otro evento de resistencia de Jesús: satisfacer el clamor de una cananea para que le curara a la hija endemoniada (Mt 15, 21-28; Mc 7, 24-30); así, pan y vino no solo aluden a la Última Cena, sino que, en el contexto nupcial de Caná, connotan la redención misma en el matrimonio místico de Jesús con Su Ekklesia. El agua que escribió aquella solicitud del primer milagro crístico se multiplica exponencialmente en el mar espumeante que deslumbra a la voz lírica en la primera estrofa de «Gramática pura» (106), cuyo dinamismo se concentra en el producto de la agitación perpetua: la espuma, antesala de la vastedad que remite a la infinitud divina. Luego, las «bandadas de gaviotas» en el espacio aéreo, también inmenso, contribuyen a la caracterización «de un Verbo». Ambos, en suma, comunican la «proposición divina» en pura correspondencia gramatical del sustantivo marino y de las bandadas celestes, no sin ciertos ecos gongorinos ni llorenstorrenses<sup>5</sup>. Otra vez el

---

<sup>5</sup> Ciertamente, la relación ontológica dual del mar y del cielo recuerdan la del agua que le devuelve el rostro a Polifemo en una suete de disyunción oximorónica en la estrofa LIII del famoso mito reescrito por Góngora: «neutra, el agua dudaba a cuál fe preste:/ o al cielo humano o al ciclope celeste» (Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. III, Madrid, Gredos, 1985, 552). Esta hermosa confusión del ser halló interesante resonancia romántico-modernista en los siguientes versos de «La canción de las Antillas», del poeta

agua sigue inspirando a la desanunciada, aunque con el rasgo locativo de las sudestadas, en el poema «Gramática de fondo» (107). El nombre del Verbo revelado («De las mareas/ de las sudestadas») comunica, por un lado, Su poder sobre la expectativa de pesca de las barcas evocadoras de las del tiempo de Jesús en el tormentoso Lago de Galilea; por otro, el llamado anhelante a que repita el caminar sobre esas aguas turbulentas (Mt 14, 25) y se cumpla otra pesca milagrosa (Lc 5, 1-11).

«*Ex aeterno tempore*» (107-108) propicia una oportunidad a la desanunciada para enumerar ocho comparaciones con las cuales pretende describir los «Chaparrones/ aquí/ antes del Verbo», en una suerte de *hic et nunc* hierofánica de lo eterno precipitado en el techo de zinc de la casa natal solariega. «*Aqua abscondita*» prolonga la reflexión en torno al diluvio de gracia sagrada («el agua de tu reino»), rescatado y recreado por la escritura, al cual la propia voz lírica se anima a contemplar destacando su inherente contradicción: «como única luz/ como total oscuridad» (110), remedando el celeberrimo «rayo de tiniebla» del Pseudo Dionisio. Habiéndose amainado el diluvio, la protagonista poemática resuelve ir tras las huellas del Verbo retenido «en los charcos/ del jardín natal» con la certeza de que la tierra le atestiguará los recuerdos de la precipitación sobrenatural en «Reminiscencia» (111). Ese olfato hacia lo sagrado la motiva a considerar el don de gracia otorgado por María «—Señora nuestra,/ peregrina de la luz—» a la llama de la lámpara que iluminó el espacio del alumbramiento del Verbo encarnado aquella noche invernal en el poema «Bajo lámpara de humo» (112) o, cual si fuera una borgeana *percibidora abstracta*, la capacita para reconocer, sirviéndose de tres símiles, el tránsito distante de la Virgen «—nuestra Señora de la luz—» inaprehensible por la palabra en el texto «*Invisitata*» (113), cuyo título autorretrata a la desanunciada ‘no visitada’, más bien por ‘desacostumbrada’ a lo ‘extraordinario’ por ‘muy nuevo’<sup>6</sup>, hecho que constata la infabilidad de su expresión verbal.

---

puertorriqueño Luis Llorens Torres: «Bajo el cielo de luceros tachonado,/ es el mar azul tranquilo/ otro cielo por nosotras constelado./ Nuestras aves, en las altas aviaciones de sus vuelos,/ ven estrellas en los mares y en los cielos» (Mercedes López-Baralt, *Literatura puertorriqueña del siglo xx. Antología*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004, 740).

<sup>6</sup> Del latín *invisitatus*, -a, -um, según define el calificativo Agustín Blánquez Fraile (*Diccionario manual latino-español y español-latino*, Barcelona, Ramón Sopena, 1984, 268).

No toma por sorpresa una profunda meditación acerca del principio angular de la identidad del cristianismo fehaciente en el breve poema «Re-nacidos» (114), que pulsa dos intertextos neotestamentarios: el imperativo de Jesús a Nicodemo, «nacer de nuevo» (Jn 3, 3-7) y la sexta bienaventuranza, dirigida a «los de limpio corazón» (Mt 5, 8), pues solo estos disfrutaban de la gracia de ver cruzar a la Virgen «los ortigales altos» en el instante difuso, indefinido del espacio arrasado y asolado. La visión sobrenatural alcanza el comienzo de la escalinata de la Harry Elkins Widener Memorial Library, donde resplandece la «peregrina del frío» en la nieve pisada por quienes transitaban «con sus botas antideslizantes» en el texto «*Harvard Square*» (115). Y el verano de 2007 en París (otro lugar exclusivo) le aflora el recuerdo del desplazamiento errático de María «—nuestra Señora de la escarcha—» en el poema «A tu paso», así como «los signos/ que su planta deja» son borrados por la nevada, mas captados durante la *prima luce* de la lámpara destelleante «sobre la piedra/ de la *rue Leopold Robert*» para, al cabo, ser articulados «en extraña lengua» (116-117). El fin del recuento visionario sucede en «*Religare*» (lat., ‘Unir’), el poema más extenso y conmovedor de esta sección. La pregunta del epígrafe se anuda indefectiblemente con la primera dedicatoria *in memoriam* a Julio Romero, padre de la autora, a causa de la esperanza en la resurrección cristiana obrada por Cristo. En virtud analógica del par de ángeles que dialogó con las mujeres personadas con especias aromáticas en la tumba de Jesús, la desanunciada y otra mujer son «las dos desangeladas» o «las dos peregrinantes» que escuchan de la guardia motorizada del Cimetière du Père-La Chaise la prohibición: «“*Mes dames, mes dames.../ fermé... fermé...*”» sin prestar atención en la búsqueda de la tumba identificada con un punto «dibujado a pulso/ con lápiz,/ con amor,» en el mapa del cementerio más grande de la Ciudad de las Luces (118). Son ellas «dos viudas entre dos soledades» que desoyen a los guardias por el dolor que las funde en un solo propósito mientras los efugiaban «como tejiendo en la sombra/ de la verdad,/ un mundo sin tiempo/ y sin muerte» (119). La evasiva apresurada y silente «de las dos desombradas» ocurre bajo el ramaje «de los *cupressus funebris*» centenarios que daban tácita fe de «las voces de la contradicción/ —eros, carites, thánatos, psijé—», abigarradas con las emanaciones de condiciones clínicas letales que habían ocupado los espacios de cuidado salubrista en la modernidad (120-121). Guiadas por la transparencia como absoluta verdad oficiante, «las dos silenciadas» arriban al lugar deseado,

donde «incandescieron en espejo, / de rodillas sobre el pasto» (121). Allí, «ellas también transververadas» experimentan el progresivo dominio de una belleza de origen extrasensorial cuando tocan la lápida «como si *nada las tocara*» (122, énfasis en el texto) y, de repente, el espacio pretérito del solar de la infancia queda unido al cementerio parisino mediante las raíces enlazadas de los *cupressus funebris* y del laurel solariego (122-123).

Como si esa búsqueda fuera una perpetua acción de *tryout and error*, la penúltima sección aglutina doce poemas bajo el nombre «Rastreos y peregrinaciones», ejercicios que exigen movimientos contrarios: el presuroso para no perder el rastro de la persona o el pausado y reflexivo en pos del destino buscado, a fin de lograr el dulce encuentro. Aún más, la séptima acepción del término «rastrear» concede un desplazamiento de la voz lírica ‘por el aire, pero casi tocando el suelo’; de este modo, a ras de suelo y en una suerte de levitación dinámica o vuelo de espíritu, la desanunciada narra su ingreso en una dimensión más elevada, aunque previa al empíreo poético del libro, reservado a la última sección. Describe la naturaleza sobrehumana de una desanunciada-María en el primer texto, «*Virgo in urbe*» (lat., ‘La Virgen en la ciudad’, 127-128), porque la hace procedente directa *ex coelo aeternitatis*, mas instalada en el orden natural del tiempo y del espacio humanos, cuya «ciudad en sombras» –seguro épiteto opuesto al de la Ciudad de las Luces– la zahiere con una población insensible e irredenta, sumida en un «dédalo oscuro» y clausurante de salidas con todo tipo de inmundicias. Eso sí, el eco del repique en franca rivalidad con las sirenas ensordecedoras de la capital francesa o *urbs in tenebra* la retrotrae al contexto natal solariego del ángelus. Lógico y consecuente fluye el título «*Angelus ad urbem*» (lat., ‘El ángelus en la ciudad’, 129-130) del siguiente poema, donde la desanunciada, aureada de anunciada, le dirige a Gabriel una serie de ocho imperativos para que no desoiga el campanario en la hora precisa del ángelus ni se desoriente en hollar las huellas hacia ella.

En las aves reside el ministerio de develamiento de la ruta hacia la desanunciada-anunciada «–nuestra Señora del camino–», hecha realidad revelada en los grafemas del verso que pinta un campo baldío con pasatos que «avanzan/ creciendo/ por detrás del pasado/ renacidos de tu huella» (la huella de María), según canta la protagonista lírica en la primera parte del poema «Los teros, los teros» (131); no obstante, en la segunda parte admite lo fallido del intento de perseguirla en el presente por tratarse de un caminar que supera

. . . los temblores de una sombra  
 y avanza apenas sostenido  
 por la extraña sintaxis de una lengua  
 que no me deja ver  
 ni tampoco escuchar  
 (el chillerío de los teros  
 se hace dueño del aire), (132)

concretándose la paradógica verdad del instrumento disponible, aunque inadecuado al mensaje a comunicar. No empece al canal fallido de lo inefable, la presencia sutil de la anunciada «—Señora del camino—» en el poema «Sigilo» (133-134) concede señas inequívocas de su andanza, al estilo de las prendas hermoasantes del Amado juancrucista en fuga por el soto, mientras atraviesa el maizal amenazando con romper los frágiles nexos orbiterrestres: «Todos los lazos con la tierra/ son hilachas de barro». La desanunciada pregunta, en discurso entrecomillado en cursivas, a su venerable contraparte qué viento se le adelanta para abrirle el camino «*en la hora incierta/ a un paso de la noche*» o qué palabras de qué idioma le sirven de huso con el cual se hilan las huellas imperativas de su paso por los charcos heraldos de sus pies en «*ese paraje oscurecido*», que no impide a los perros quebrar la noche en afanado esfuerzo de identificarla. Nada ni nadie, en fin, impide el tránsito de la anunciada que solo revela la espalda azul (color mariano), cuando «otra sombra» la cubre entera «detrás del aire», símbolo del Espíritu Santo, en el espacio eterno que irrumpe el vientre virgen en fecundación portentosa.

Una reminiscencia del byronense «*She walks in beauty*», vertido al español, rutila en el poema «No se ve nada» (135), título que hace a la vez de primer verso cuya su secuencia de significación se completa con el primer verso del texto: «pero ella camina en la maleza», en virtud de una paronomásica relación belleza/maleza. Es que la anunciada esparce luz propia a la noche transitada «a campo abierto», surtiendo un efecto de combustión en las espigas del maizal expuestas a su paso, vegetación recreada en el ejercicio mismo de la composición: «desde las raíces del lenguaje». Volviendo a Gabriel en el poema «*Rogote*» (lat., ‘Te ruego’), la desanunciada lo apostrofa con siete imperativos de auxilio a la anunciada para que no la desatienda durante el andar de ella, a quien sigue oníricamente tan de cerca que «le va pisando los talones» (136). En

«Reverbero», el siguiente poema, parece admisible la doble lectura del título en calidad de sustantivo y de verbo conjugado en la primera persona singular del presente de indicativo. La desanunciada, emisora de la comunicación poética –de nuevo– a Gabriel como receptor, se le presenta valiéndose de epítetos autoasumidos en enumeración:

He aquí  
Gabriel  
a la descampada  
sin tranquera,  
a la descarchada  
sin el pasto,  
a la desombrada  
sin el cuerpo,  
a la descielada  
sin fulgor. (137)

No era para menos que escogiera grupos nominales de autocaracterización sin límites (tranquera, cuerpo, cielo) ni asidero (pasto), puesto que su desplazamiento –según lo comentado– en vuelo de espíritu a ras de suelo va en consecución de alcanzar a la anunciada, mas en postura contradictoriamente inmóvil de oración:

He aquí  
Gabriel  
a la desanunciada  
y  
en cuclillas  
al acecho  
del reverbero  
sobre el campo,  
fulminante  
de gracia. (137)

Los cinco poemas restantes de esta penúltima sección constatan que el espacio compartido de todos los textos recogidos en ella –inclusive tres de ellos lo especifican al pie– es París en el año 2007. Con un epígrafe agusti-

no que lee: «Lo que se pierde para el ojo queda en la memoria»<sup>7</sup>, el poema «A viva luz» (138-139) ha sido dedicado *in memoriam* a la madre de la desanunciada, quien declara, con tono melancólico, ir en pos de la luz «con mirada extranjera/ por su vocal oscura/ en plena *rue du Bac*». Guiada, entonces, por el recuerdo –no por la mirada– de esa luz, ejercicio alusivo a la teoría platónica de las reminiscencias, la desanunciada es socorrida por la memoria de la luz solar explorada en vivencias de su temprana infancia, cuando era totalmente dependiente de su madre. Aun así, la desanunciada se dirige a esta luz que remite, en última instancia, a la «Luz/ por detrás de la luz», resonante del propio título del libro: *Detrás del Verbo*. Es por eso que la protagonista lírica le suplica a esa luz viva que le devuelva, siquiera por un instante, «el destello perdido» o le permita perseguirla «sin gloria alguna», o le conceda la revelación de su cuerpo transparente «en el umbral oscuro» de su hogar bonarense «–*General Paz 261*–», a fin de vencer la sombra que la apesadumbra ante semejante pérdida familiar. La Basilique du Sacré-Coeur de Montmartre es el eje temático en el texto «A su paso» (140-141), donde el grupo nominal *Sacré-Coeur* funciona como un mantra que afianza la oración mental de la desanunciada hasta el sacudimiento interno más profundo:

«¿De dónde caen estas voces,  
*las silabas estrañas*  
*que me estremecen*  
*el esternón callado?» (140)*

Reconociendo la imposibilidad de identificar al autor o a la autora de esas palabras inasequibles que la subordinan «*por la espalda/ en ciudad extranjera*» (parte I, cursivas en el texto), la desanunciada cae en cuenta de los pasos exactos de su andadura «contra el muro/ del viejo cementerio francés» por el poder de revelación de los vocablos, gracias a la virtud fónica de «las vocales ocultas», las cuales le abren «los escalones,/ los puentes, los portales/ –*rive gauche, rive droite*–,» en una comunicación impensable con los difuntos que le escuchan el esternón silente y le aseguran en los versos finales:

---

<sup>7</sup> *Confesiones*, libro x, cap. XVIII (San Pablo, Bogotá, 2003, 431).

«De gare en gare»  
 –dicen–  
 te guiamos,  
 a sabiendas del ángel. (parte II, 141)

Es en este punto que el lector se admira de un hecho importantísimo: la desanunciada ha contado secretamente con la compañía de un ángel, con lo cual reafirma mejor su asimilación a la Virgen sabiéndose una especie de neoanunciada. De ahí que «*Notre Dame*» (142) –el siguiente poema– signifique la admisión más atrevida y valiente de la neoanunciada: identificar a la anunciada en su hondón espiritual –casi en una osada reformulación de la sentencia agustina: «*In interiore homine habitat Virgo*»–, por obra combinada del Sena que la transporta en sus aguas y del puente del ábside: «me han encorvado/ hondo/ hasta reconocerte» (parte I). Sin estropear el ambiente solemne de la oración sobre el torrente del Sena, la neoanunciada atisba otra verdad superior: su entravío en la extasiante inmortalidad al margen del ángel (parte II).

Comentario aparte exigen los dos poemas homónimos –los más extensos– que finalizan la penúltima sección: «El otro cielo» y «El otro cielo II». Da la impresión de que la neoanunciada se refiere a dos estadios celestiales, previos al Cielo teológico subyacente en el intertexto del tercer cielo paulino (2 Co 12, 2). «El otro cielo» lleva como epígrafe el tercer verso del poema «Hopkins Forest», de Yves Bonnefoy: «*Et je fus présence d'un autre ciel*» (180)<sup>8</sup>. Todavía autorreconociéndose desanunciada, pero señalándose a sí en tercera persona, precisa que su extenso viaje ha culminado en la soledad de una cama monacal, correspondiente *in illo tempore* a un antiguo espacio conventual (parte I) de la actual Cité Universitaire, à Paris, de acuerdo con la anotación al pie del texto (145). Admite, en este estadio del trayecto espiritual, una intrigante expropiación de «su cielo» o de lo que su formación religiosa le ha instruido en ese particular, inclusive desprovista de valija y de ajuares, descalzada; así, yaciente en la absoluta soledad, describe su entorno físico hasta zambullirse en sí misma, el vuelco interiorizante «más allá de los párpados», desvelada en la tarde porque ha experimentado la buena corazonada de lo desconocido extraordinario casi al alcance (parte II). Se concibe «enlazada al ramaje/ y

<sup>8</sup> *New and Selected Poems*, John Naughton y Anthony Rudolf (eds.), Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

a la geometría de los tejados» con un cuerpo deshabitado, cual si se tratara de un éxtasis *sui generis* cuando siente «los jirones de una oración remota/ sobre la boca adormecida». Su oración mental consta de la repetición incesante de la frase «estarse quieta...», allende el lenguaje y «a punto de desanunciarse» en un tipo de vivencia que despierta el áureo quietismo molinosista, en franco abandono de sí misma a las manos del Verbo que todo lo rehace actuando sin intervención alguna del objeto extasiado horizontalmente (parte III). Por último, «El otro cielo II» muestra –en versión española– la confesión de la conversión al catolicismo de Paul Claudel: «Bruscamente mi corazón fue alcanzado, y creí...»<sup>9</sup>, a causa de haber escuchado el «*Magnificat*», de pie a la derecha de la sacristía, interpretado por un coro de niños de la escolanía y el alumnado del Petit Séminaire de Saint-Nicolas du Chardonnet. Tipo «Oda III» frailuisina, el goce estético funcionó de canal a la gracia divina que viabilizó la hierofanía en el hondón espiritual del poeta francés. Asimismo, la desanunciada vive la contemplación del cielo parisino despojada de lenguaje, con limpidez conturbadora y contrasol eclipsante de los ojos fatigados (parte I). Aún bajo los efectos sublimes del mantra del rezo mental «–*Estarse quieta, estarse...–*», una suerte de «éter azulino» se le cruza en el follaje del paisaje extasiante, con lo cual se siente asaeteada al modo de la santa abulense y comienza a escuchar el silencio susurrante que la instruye en cómo superar la oración mental para que itinere en los condados de París, guiada por la flecha que le ha surgido en el esternón y asemeja la luz cordial de la voz lírica juancrucista o el rayo que traspasa el corazón de la protagonista poética rosariana (quinta merced<sup>10</sup>), a propósito de que oiga un andar sigiloso tras su hombro y ajeno «al zumbido de la flecha». Ese mismo silencio inalterado en su levísimo ardor le aconseja ascender y salir en busca del rastro de aquellos pasos sigilosos para que, vuelta peregrina, cruce el umbral de piedra antigua e ingrese, por fin, «*al otro cielo*» (parte II). Cruzado el umbral,

---

<sup>9</sup> El original lee: «En un instant, mon cœur fut touché et je crus» («Ma conversion», *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, 1009; citado por José María Contreras Espuny, *Dios de repente. Análisis filológico y fenomenológico de los testimonios de Paul Claudel, André Frossard y Manuel García Morente*, Bern, Peter Lang, 2018, 94).

<sup>10</sup> Figura en los hológrafos de santa Rosa de Lima, que he comentado minuciosamente en mi libro *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012, 134-135).

la oración,  
 deshilachada en oficio de gracias,  
 fue cayendo a través  
 de la luz de los vitrales  
 –*estarse quieta, quieta...*–  
 y giró, giró...  
 entre las voces blancas  
 que se fugaban  
 por la hondura del ábside. (parte III, 149)

Desde allí –un cielo «*hecho de piedra y música*»–, la desanunciada sería impulsada con un empujón «*de la penumbra a la claridad, / de la desnudez a la vestidura*» –según le revelaba el silencio, ahora palpitante–, porque allí, en definitiva, escucharía palabras de la osamenta espectral de Paul Claudel que la anunciarían «*en lengua de lenguas*» a un tiempo que la capacitarían para ver a la anunciada María hecha «*cuerpo sigiloso*» en palabras que la conciben «*en azulado vientre*» (parte III). Se sella, por consiguiente, la identidad poética de la anunciada en el numen de la neoanunciada.

«Detrás del Verbo», sección final y homónima del libro, recibe al lector con palabras proverbiales: «La Gloria de Dios es ocultar su palabra» (Prov 25, 2) de coto humano a la comunicación con la Divinidad en todo el esplendor de su hierofanía. Lleva absoluta lógica, puesto que todo reside, desde siempre, *detrás* del Verbo y de todo sistema de expresión inteligente y hasta emotiva como la poesía. En la última etapa de la peregrinación de la neoanunciada, aun el acto de escritura regresa a sus orígenes manuales, porque este último tramo del *iter spiritualis* supone el bautismo en las aguas, las más simbólicas del Jordán, como proclama de admisión de la nueva identidad y de su ingreso en el Verbo de superficie trémula («Escrito a mano» 155). Sintiendo madre de la anunciada poética a la vez que asumiéndola, esta neoanunciada se dirige al «Verbo perseguido» de su inspiración lírica con la petición de que Se le descubra en el propio proceso de la escritura de los versos, donde ella respira inmersa en las aguas bautismales que tienen por cauce el lenguaje humano («Déjate ver» 156). Le ruega que escandalice en Su ministeio incansable de pescador de hombres, colgando Sus sandalias polvorientas «a nuestros pies sin heredad» (parte II); no obstante, apela al «Cuerpo de vigilia inminente» a que sus miembros

presten atención al Verbo bautizado, que pronunció Su verdadero nombre durante Su inmersión en el Jordán y que le dirá a la neoanunciada dónde radica la vida («Plegarias», parte II 157).

Dos deseos en sendas partes del poema «Si» la emisora lírica también le expresa a ese Verbo poético: hurtarle el Cielo al estilo del buen ladrón y ser roca viva como Él al margen del lenguaje (158); solo por eso se atreverá a solicitarle el modo del *fiat lux* mediante el aliento de su escritura en el brevísimo «*Arjé*» (159)<sup>11</sup> para repetir *ex nihilo* el acto creador en el cosmos unánimemente blanco del papel. Es consciente, empero, del dominio de la técnica; de ahí que le pida la materia prima con que construir/componer la nave y sus herramientas: remo y muelles pisados por la simbólica sandalia del Pescador, así como las redes y, en ese mismo procedimiento, poder hilarlo a Él, Verbo lírico, aunque sin empleo de palabras («*Tejné*» 160)<sup>12</sup>. El epígrafe que verbaliza la orden directa de Yahweh a Moisés de que este se descalzara (Éx 3, 5) contextualiza la reflexión de la desanunciada en cuanto a lo exigido para posibilitarle la experiencia hierofánica de escuchar «de hinojos,/ lo que arde» en el texto «*Alétheia*» (161)<sup>13</sup>. Lo exigido en ese imprescindible descalzamiento es la asunción de la única verdad: morir a ella misma como bella y sucintamente canta en los escasos cuatro versos de «Silente voz» (162).

En el poema «*Psijé*» (163)<sup>14</sup> el canto de la desanunciada va introducido por la explicación de Jesús a Nicodemo acerca de la naturaleza impredecible del *dynamis* del Espíritu Santo (Jn 3, 8), palabras que le ayudan a meditar sobre el efecto devastador de la connotación intensificadora de sus versos en «esta pobre heredad». Valiéndose del «Cratilo» de Platón, el poema homónimo lleva por epígrafe una puntualización preferencial sobre la superioridad *des choses* respecto *aux mots* con las cuales son nombradas y significadas. La desanunciada descarta la congruencia entre ellas como refutando a Saussure en vista de que «nada de lo que el mundo nombra/ sería hoy perseguido»; excepto *alétheia*, Belleza incandescente,

<sup>11</sup> Transliteración de ἀρχή, ‘comienzo’, ‘origen’ (Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe* 88).

<sup>12</sup> Transliteración de τέχνη, ‘arte bella’, ‘medio, expediente, modo, manera’, ‘obra de arte’ (Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe* 582).

<sup>13</sup> Transliteración de ἀλήθεια, ‘verdad’, ‘veracidad, sinceridad’, ‘realidad’ (Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe* 582).

<sup>14</sup> Transliteración de ψυχή, ‘soplo, hálito, aliento vital’, ‘fuerza vital’ (Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe* 652).

o el Verbo «enceguecido por el nombre» y todos los símbolos afines a Su ministerio: barca, red y pescador salvados de «la inclemencia del Lenguaje» (164). Esto deriva en una ponderación sobre el ejercicio mismo de la creación artística de la palabra en el texto «*Poiesis*» (165)<sup>15</sup>, engalanado con una cita del poema «Arte poética», de Jorge Luis Borges, que confiere inmortalidad y pobreza a la poesía (vv 14 y 15). Son versos emitidos, otra vez, al Verbo concebido en el alumbramiento de la neoanunciada, aún tenida por desanunciada. Le reconoce humildad a causa de haber entrado descalzado a la Belleza como «desnudo amante/ de carne estremecida», quien, lámpara en mano, redime a la humanidad bañada en oro sobre el lodo del mundo. También le aplaude la revelación de la Poesía en la institución de la eucaristía, es decir, en la revelación de Su pobreza y de Sí mismo (cuerpo y sangre o muerte redentora) en el pan y el vino.

Parecería que la neoanunciada alude a Platón –no olvidemos el poema «*Cratilo*»– y a Jesús o al Verbo encarnado-histórico y al Verbo apalabrado-poético en el poema «*Lectio divina*» (166), porque se inclina reverentemente ante «los dos maestros/ que supieron caminar descalzos/ por adentro del lenguaje», no sin los consabidos traspiés provocados por «la misma piedra de los hombres», que no es óbice de que, al cabo, ambos genios del lenguaje –uno desde la Filosofía y el otro desde Sí mismo– triunfen al circundar, para no traicionar, la diafanidad intrasferible de la vivencia espiritual. Compuestos durante una visita a Jerusalem en 2010, los versos de «*Jaffa Gate*»<sup>16</sup> emulan la intervención de Abraham –la puerta del título no es fortuita– por Sodoma y Gomorra ante Yahweh, pero la petición de la neoanunciada al Verbo poético se opone a la del gran amigo de Dios, porque propone que la luz «delante siempre/ de los olivos» devore con fuego mercaderías y «dineros de iras y de alabanzas» en Tierra Santa, igual que el Verbo encarnado azotó a los mercaderes y cambistas en el templo (Mc 11, 15-18). Contrasta exponencialmente con este la ternura del siguiente poema, «*Ein Karem*» (168)<sup>17</sup>, topónimo del pueblo localiza-

<sup>15</sup> Transliteración de ποιησις, ‘acción, creación’, ‘composición, poesía’ (Pabón de S. Urbina, *Diccionario bilingüe* 487).

<sup>16</sup> Significa ‘Puerta del Amigo’, referente al patriarca Abraham, o ‘Puerta de la Torre de David’, debido a su ubicación al lado de la ciudadela, también llamada Torre de David por ser el lugar más alto de la Ciudad Antigua.

<sup>17</sup> Su significado es ‘manantial del viñedo’ por el que posee en sus inmediaciones, de cuyas aguas bebió María según la tradición cristiana ([www.holyland-pilgrimage.org](http://www.holyland-pilgrimage.org), accedido el 8 de enero de 2020).

do en el flanco occidental de Jerusalem y mencionado con el nombre de Bet Hakkérem por el profeta Jeremías como punto de vigilancia contra los invasores (Jer 6, 1). Fue la cuna de los padres de Juan Bautista, Zacarías e Isabel, y el espacio del hierofánico *Magnificat* de María, razón del epígrafe del Evangelio de Lucas (Lc 1, 39). La voz lírica desvía su discurso hacia la anunciada para destacar el aura de su cuerpo en gestación camino a la Visitación a lomo de mula, protegida por la verdad tupida de los almendros.

Un salto del cigoto al embalsamamiento provoca el texto «José de Arimatea» (169), personaje mejor conocido por haber donado un sepulcro nuevo y sin estrenar para la sepultura de Jesús (Lc 23, 52-53). Israelita acaudalado, prominente, «bueno y justo» del concilio, fue discípulo en secreto del Verbo encarnado (Jn 19, 38), desintió «al plan y al proceder de los demás» (Lc 23, 50-51), y se envalentonó para pedirle el cuerpo de Jesús a Pilatos (Mc 15, 43). Todavía más: en él se cumplió la profecía del Libro de Isaías (Is 53, 9) y la neoanunciada se sirve de él para bendecir el cuerpo del crucificado «salvado de las moscas» y limpiado sobre la piedra, donde, fallecido, el Mesías olvidó Su nombre. Fiel a la cronología, el poema «A viva voz» (170) recrea la escena de sorpresa absoluta de María Magdalena cuando, de madrugada, vio la piedra removida del sepulcro de Jesús de acuerdo con el pasaje citado en el texto (Jn 20, 1). La desanunciada se limita a inquirir a la Magdalena lo que vio «en el vacío del lenguaje», puesto que no se registra en los evangelios, mas juega semánticamente con el vacío del sepulcro.

Repensando el momento en que un par de discípulos de Jesús se encaminaba a la aldea de Emaús mientras se cuestionaba desilusionado la muerte del *rabí* «poderoso en obra y en palabra delante de Dios y de todo el pueblo» –palabras que Le dijeron al mismo Jesús, quien los acompañó sin que ellos lo pudieran reconocer–, los versos del poema «*Emaús*» (171) giran en torno al hecho más inexplicable de ese suceso bíblico, citado en el epígrafe: «Pero algo impedía que sus ojos lo reconocieran» (Lc 24, 16). La neoanunciada comparte esa condición de ceguera espiritual a raíz de su ingreso en lo hondo de la noche que le habla con «palabras más que oscuras», «palabras... en sombras», «palabras tras la niebla de mayo», «palabras sajudas de raíz», inútiles para guiarla, pero que acuden al amparo de sus ojos guardando la certeza de que, en la fracción del pan, se volverán mensaje transparente «sobre el vivo cuerpo del Lenguaje». La casa

donde el divino peregrino obedeció la súplica estremecedora de ternura de aquellos caminantes: «Quédate con nosotros, porque atardece y el día ya ha declinado» (Lc 24, 29) se trueca en misterioso descampado donde la neoanunciada se pregunta el modo de entrar en la tumba del Verbo poético contra el viento y la piedra que se desplaza empujando y empujándola «al abismo del ángel/ con las alas caídas» en el texto «Intemperie» (172). En esa suerte de abandono emocional e impotencia intelectual, el poema «Silencio, silencio» articula el ruego de la protagonista lírica para que su Verbo vestido de grafemas le haga saborear «el amargor de cada miga» y oír «de ese silencio,/ lo escuchado» en la renuncia definitiva a transferir lo intransferible.

Dedicado a la serenísima Ruth Fine, con quien la neoanunciada sugiere compartir un *iter* paralelo, el poema «*Getsemaní*» (174) significa la más hermosa expresión de resignación consumada en el espacio exclusivo de su oficio y de su llamado trascendental a la oración y a la escritura. Acepta la gracia concedida para velar «la pena de este mundo» y superar obstáculos («viento en contra») y frustraciones («alas dobladas») porque su espacio vital es *hortus conclusus*, sagrado e inviolable, donde ella será transubstanciada en el licor excelso que colme la copa del Verbo lírico. Admite haberle llegado el tiempo justo de la humillación total en el texto «Voces» (175), a fin de que se canalicen en ella las palabras arcanas que recibirá del Verbo literario.

En el penúltimo poema, «Entre A y Ω»<sup>18</sup>, la neoanunciada parte de la consumación del tiempo acaecido en el solar nativo de «la segunda mitad del siglo XX», entenebrecida a pesar de la ínclita historia de la poesía occidental: los clásicos grecolatinos (Homero y Virgilio), el gigante que suma el pensamiento medieval (cita en toscano los primeros dos versos de la *Divina Comedia*), los poetas malditos y los que «amarte supieron/ desde el Hades»... El Verbo perseguido, balanceado entre los extremos de Su augusta indentidad apocalíptica (el Alpha y la Omega), ha permitido el silencio aromatizado «por la memoria/ de los azahares del jardín» (176). Trasladada a Tierra Santa, contempla el olivar milenario en soledad «a

---

<sup>18</sup> En correspondencia personal del 8 de enero de 2020, la autora me constató la errata en el título que aparece en el libro, pues debe sustituirse la *delta* mayúscula (Δ) por el *alpha* mayúscula (Α) como corresponde al epíteto crístico-apocalíptico: «Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin, dice el Señor, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso» (Ap 1, 8).

principios del siglo XXI», el Getsemaní delimitado «entre A y Ω», y las palabras emergentes «en las piedras del huerto» a un tiempo que nacidas desde las márgenes del Jordán. Prevalece la palabra eminente del Verbo apocalíptico semejante a una Buena Noticia de pura luz que lo esclarece todo en «el desierto de Judea» y hace las veces de compañía peremanente en cada incursión arriesgada que supone cada ensayo del lenguaje. El último texto del libro es el poema «Descendimiento» (178), cuyo epígrafe son las palabras de Jesús: «Mientras estoy en el mundo, / soy la luz del mundo» (Jn 9, 5). El título alude, literalmente, a cuando José de Arimatea y Nicodemo recogen el cuerpo de Jesús *bajado* de la cruz. Título y epígrafe, entonces, no dan la impresión de corresponderse; pero la neoanunciada disipa la confusión con su ruego al Señor para que ilumine el cuerpo de ella en completa postración «sobre la piedra de la Unción», donde fue lavado y embalsamado el de Él, de modo que todas sus partes (rodillas, fémur, tendones) se restauren y concluya el cumplimiento cabal de sí en la escritura antes de que se le extinga la vida «en la noche del lenguaje».

Con prólogo exquisito de Luce López-Baralt, el libro de Lucrecia Romero imparte, en verso, una *lectio magistralis* acerca de la contemplación natural de la mujer que se abre camino en la perfección anhelada, que es la consecución de su cumplimiento puntual como «esclava del Señor», al servicio de la Palabra, del Verbo vestido de piel y de letras. Vale, además, en términos de hito de la voz de la primera neoanunciada en la literatura hispánica y, como bella y provechosa expresión artística, hace brecha útil a la mujer de hoy en busca de un segundo aire de renovación espiritual.



**PUBLICACIONES  
RECIBIDAS**



**Libros**

- Alcántara Almánzar, José. *Hijos del silencio (Ensayos)*. San Juan: Isla Negra, 2018.
- Álvarez, Ernesto. *Antonio Ramírez Córdova: Presencia, identidad, sigilo*. Arecibo: Ediciones Boán, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Marejada ciclónica: Huracán María*. Arecibo: Ediciones Boán, 2018.
- Aguinaldo Puertorriqueño (1846). Edición facsimilar. San Juan: Ediciones Puerto, 2006.
- Apuleyo. *El asno de oro*. Estudio, edición crítica y notas de Francisco J. Escobar Borrego. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Aridjis, Homero. *Antología poética (1960-2018)*. Edición de Aníbal Salazar Anglada. Madrid: Cátedra, 2018.
- Astol, Eugenio. *Cuentos y fantasías*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Ballou, Eugenio. *Antología del olvido (Puerto Rico, 1900-1959)*. San Juan: Folium, 2018.
- Chavarría, Daniel. *A Pike in Flanders*. Translation by Ivonne Indart. La Habana: Editorial José Martí, 2016.
- \_\_\_\_\_. *La piedra de rapé*. La Habana: Editorial José Martí, 2017.
- Codoñer, Carmen (Coord.). *El comentario de textos griegos y latinos*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Condarco, Carlos *et al.* *Letras orureñas*. La Paz: Plural Editores, 2016.
- Cuesta, Marlene Ana de la. *Creecer con ellos*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Dávalos y Figueroa, Diego. *Miscelánea austral*. Estudio de Laura Paz Rescala. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Degiovanni, Fernando. *Vernacular Latin Americanisms*. University of Pittsburgh Press, 2018.
- Domínguez, Lourdes S. *NechLaces in Cuban Santería*. La Habana: Editorial José Martí, 2016.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 1998.
- Fernández, Monserrat *et al.* *La crítica y el poeta Franz Tamayo*. La Paz: Plural, 2013.

- Fernández Sofía, Rosa María. *Daniel Santos: La Habana que hay en mí*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Henríquez Ureña, Pedro. México, El hermano definidor. Edición de Benenice Villagómez y Néstor E. Rodríguez. México: El Colegio de México, 2013.
- Heras León, Eduardo. *La Guerra tuvo seis nombres*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Desde la platea*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Heredia Zubieta, Carlos et al. *Homenaje a Javier Beristain*. México: Porrúa, 2010.
- Hurtado, Carlos y Guillermo Zamarripa. *Deuda subnacional: Un análisis del caso mexicano*. México: Talleres Foli, 2014.
- Iñigo Madrigal, Luis (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo I. Época Colonial. Madrid: Cátedra, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Del Neoclasicismo al modernismo. Madrid: Cátedra, 2017.
- Jiménez, Juan Ramón. *Guerra en España, prosa y verso (1936-1954)*. Edición de Ángel Crespo, revisada y ampliada por Soledad González Ródenas. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2009.
- López García P. Tibisay. *Los versos y el ritmo de Juan Ramón Jiménez: etapa sensitiva (1900-1916)*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- López-Baralt, Luce y Mercedes López-Baralt. *El cuerpo muere y el verso vuela: La poesía metafísica de Pedro Salinas y Luis Palés Matos*. Madrid: Ediciones Mandala, 2018.
- Materan Alfonzo, Orlando. *Presencia de Bolívar en la poesía* (segunda edición aumentada). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2019.
- Matos Bernier, Eulalia. *Felicidad*. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Meléndez, Concha. *La llama y el viento: Estudios dispersos*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- Meléndez, Félix y Alejandro Medina. *en trópico país*. Corozal: MESA ed., 2019.
- Molina, Radamés y Daniel Ranz. *La idea del cosmos*. Barcelona: Paidós, 2000.

- Náter, Miguel Ángel. *La putrefacción del alma* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Paréntesis* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Narciso digital y otros dilemas* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Caronte* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Archipiélago de sombras o El Libro de lo Oscuro* (poesía). Prólogo de Aníbal Salazar Anglada. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *En fuego Orfeo* (poesía). San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- \_\_\_\_\_. *La tinta roja: Estudios sobre literatura de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.
- Onís, Federico. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- Pagán Oliveras, Francisco. *El Breviario de Phantaso*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2018.
- Ramonet, Ignacio. *El imperio de la vigilancia*. La Habana: Editorial José Martí, 2018.
- Rodríguez, Néstor E. *Limo*. Rio de Janeiro: OrganoGramma, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Interposiciones*. San Juan: Cemí Book, 2019.
- Rodríguez, Antonio y Carlos Casalengua. *El patrimonio mundial e inmaterial de España*. Madrid: Ediciones Alymar, 2018.
- Sánchez, Luis Rafael. *Enthüllungen eines Präsidentenhundes*. Aus dem pueroricanischen Spanish von Stefanie Gerhold. Berlin : Verlag Laus Wagenbach, 2010.
- Sanjinés, Javier. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2017.
- Spell, Lota M. *Cuatro documentos relativos a sor Juana* (México, 1947; edición facsimilar). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2018.
- Unzueta, Fernando. *Cultura letrada y proyectos nacionales: Periódicos y literatura en Bolivia (siglo XIX)*. La Paz: Plural, 2018.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. Traducción de Miguel Guerra Mondragón. Edición e introducción de Miguel Ángel Náter. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2019.

## Revistas

- Cuadernos de Investigaciones Filológicas*, tomo 44, 2018.  
*Revista de Occidente*, número 454, 2019.  
*Revista de Occidente*, número 455, 2019.  
*Revista de Occidente*, número 456, 2019.  
*Revista de historia*, número 78, 2018.  
*Casa de las Américas*, número 292, 2018.  
*Repertorio Americano*, número 27, 2017.  
*Atenea*, número 512, 2017.  
*Revista de estudios orteguianos*, número 37, 2018.  
*Estudios*, volumen XVI, número 126, 2018.  
*Revista de filología y lingüística*, volumen 44, número 2, 2018-2019.  
*Anuario de estudios filológicos*, volumen XLI, 2018.  
*Boletín de la Academia Colombiana*, tomo LXVIII, números 275-278, 2017.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 811, 2018.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 812, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 813, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 814, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 815, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 816, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 817-18, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 819, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 820, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 822, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 823, 2019.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, número 824, 2019.  
*Anuario de Estudios Americanos*, volumen 75, número 2, 2018.  
*ALPHA*, número 45, 2017.  
*Puerto Rico Review*, volumen 1, número 1, 2017.  
*Revista Norte*, no. 527-528, 2019.  
*Sargasso*, 2015-15  
*Sargasso*, 2016-17.  
*Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Fall, 2018.  
*Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Spring, 2018.  
*Estudios (ITAM)*, número 128, 2019.

# **COLABORADORES**



**Emilio Ricardo BÁEZ RIVRA** (1968-). Puertorriqueño. Doctor en Filosofía y Letras con concentración en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla, España (2005), y es catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Cuenta con más de una veintena de artículos sobre mística comparada y literatura colonial e hispanoamericana contemporánea, publicados en actas de congresos internacionales y en revistas arbitradas como *Thémata*, *Hipogrifo*, *Isidorianum*, *ALPHA*, *Bibliotheca Salmanticensis*, *Revista de Estudios Hispánicos* (UPR), *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, entre otras. *Las palabras del silencio de santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable* (Iberoamericana/Vervuert, 2012) es su primer libro, que recibió mención honorífica en el certamen del Instituto de Literatura Puertorriqueña. Ha publicado también *Visiones y experiencias extraordinarias de la primera mística novohispana. Autobiografía de una pasionaria del amor de Cristo* (Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica, 2013), edición paleográfica con estudio introductorio del diario espiritual de la mística criolla más antigua de la Nueva España (México) e Hispanoamérica colonial, y *Jorge Luis Borges, el místico (re)negado* (Biblioteca Nueva, 2017). En 2014 asumió el nombramiento de Visiting Scholar en el Department of Romance Languages and Literatures de Harvard University. Fue coordinador de Asuntos Graduados e Investigación de la Facultad de Humanidades (agosto de 2010-junio de 2011), director del Departamento de Estudios Hispánicos (enero de 2015-julio de 2017), decano interino de la Facultad de Humanidades (febrero-mayo de 2020) y es, actualmente, decano auxiliar de Asuntos Graduados e Investigación de la Facultad de Humanidades (UPRRP).

**María Elena FONSAIDO**. Salvadoreña. Profesora en Letras (Universidad del Salvador), Magíster en literatura española y latinoamericana (Universidad de Buenos Aires), Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Investigadora docente en el Instituto de Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina). Ha publicado: *No padre, sino padrastro. Lecturas críticas del 'Quijote' en la narrativa argentina; Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (coordinadora con Martina López Casanova); *Historias de una literatura. Antinomias* (coordinadora con Mónica García, bajo la dirección de Facundo Nieto); *Recorridos*.

*Secuencias para la enseñanza de la Lengua y la Literatura* (editora con Sandra Ferreyra); *Decir el mal. Dobles, bestias y espectros en la literatura fantástica* (coordinadora con Facundo Nieto); *Palabras cruzadas. Dimensiones culturales de la Lengua y la Literatura* (compiladora con Sandra Ferreyra); *Leer literatura en la escuela media* (coautora con Martina López Casanova y Adriana Fernández). Asimismo, es autora de capítulos de libros y de numerosos artículos publicados en revistas nacionales e internacionales.

**Kevin José MATOS RIVERA.** Puertorriqueño. Es egresado del Programa de Estudios de Honor de la Universidad de Puerto Rico en Cayey y estudiante doctoral del Programa Graduado de Estudios Hispánicos en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Tiene en prensa los siguientes ensayos: «San Juan de la Cruz, cantor de lo inefable» y «Las grafías impenetrables del *Quijote* en diálogo con los Plomos del Sacromonte». Otros ensayos de muy pronta publicación son «Cervantes y las “letras góticas”» y «Borges ante el inconcebible universo: un diálogo trascendente con Schopenhauer», con el cual ganó el Premio Schajowicz 2020, en la categoría de estudiante graduado, que otorga el Departamento de Filosofía (UPRRP).

**Idalia MORELL MARRERO** (19xx-). Puertorriqueña. Posee un doctorado en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Obtuvo una maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Colorado en Boulder. Ha dictado cursos de lengua, así como de literatura. Su área de especialidad es la literatura hispanoamericana de principios de siglo XX. Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales. Sus artículos de crítica literaria se han publicado en distintas revistas académicas: *Exégesis*, *Milenio: Revista de Artes y Ciencias*, y *Retorno: revista independiente de literatura y lengua hispánicas*. La editorial Tiempo Nuevo publicó su libro: *Alfonsina Storni: ciudad y vanguardia* (2016). Actualmente se desempeña como profesora en el Departamento de Español de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón.

**Miguel Ángel NÁTER.** (1968-). Puertorriqueño. Obtuvo una Maestría en Artes con concentración en Literatura Comparada y un Doctorado en Filosofía con concentración en Estudios Hispánicos, ambos de la Univer-

sidad de Puerto Rico en Río Piedras. Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas, tanto en Puerto Rico como en el extranjero, así como libros de su especialización: *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*; *José Donoso: Entre la Esfinge y la Quimera*, e *Incitaciones del infierno: la poética de la «sumersión» en algunas novelas breves hispanoamericanas del siglo xx*. Ha sido coordinador del Programa Graduado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y es catedrático de dicho Departamento. Actualmente, es director del Seminario Federico de Onís, de la *Revista de Estudios Hispánicos* del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico y de la revista independiente *RETORNO*.

**Sara ORTEGA SIERRA** nació en Barcelona, España. Sus años formativos fueron en la Université Stendhal-Grenoble III (Francia) donde se licenció en filología hispánica (1997) y cursó un máster en Estudios Románicos (1999). Tras una transferencia a la Universidad de Puerto Rico, se recibe en 2006 con un doble doctorado otorgado por la Universidad Stendhal y la Universidad de Puerto Rico. Su tesis doctoral, codirigida por los profesores Luce López-Baralt (UPR), Vicente Serverat (Universidad Stendhal) y Bernard Darbord (Universidad de Nanterre), se titula *El dezir en la época de Juan II de Castilla (1405-1454): definición y tipología de un género cancioneril*. Sus áreas de investigación incluyen la poesía cancioneril del siglo XV, las clasificaciones femeninas en la Edad Media, la novela picaresca, y breves incursiones en el teatro y la narrativa española contemporánea y la narrativa puertorriqueña decimonónica. Sus trabajos de investigación han sido publicados en revistas académicas como *Encuentros*, *Realitas*, la *Revista de Estudios Hispánicos*, *LEMIR*, *Cayey*, *Encuentros*, *Analecta Malacitana*, *Prologus Baenensis* y en obras colectivas. Al presente, ejerce de catedrática asociada en lenguas modernas en Lee University, en el estado de Tennessee.



# **RED DE REVISTAS**



La **REVISTA DE ESTUDIOS HISPANICOS** participa en la Red de colaboraciones con revistas literarias y culturales publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos que impulsa la **REVISTA CHILENA DE LITERATURA**. “Dicha red implica canje, intercambio de avisos con las revistas que así lo estimen, colaboración ocasional con respecto a pares evaluadores y también estudiar la posibilidad de realizar dossiers o números en conjunto.”

# Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la  
Universidad de Chile

Incluida en ISI, ERIH, SCOPUS, REDALYC,  
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de Estudios, Notas,  
Documentos, Reseñas.

2015: números monográficos "Barroco fronterizo" número 90  
y "Nicanor Parra" número 91.

2016: número monográfico "El libro y soporte digital ¿Cambio  
de época?" convocatoria abierta, ver número 91.

---

Para suscripción y envío de contribuciones  
[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)  
Contacto: [rchillite@gmail.com](mailto:rchillite@gmail.com)



# **MANUAL DE PROCEDIMIENTOS**



## Manual de Procedimientos

La *Revista de Estudios Hispánicos*, adscrita al Seminario Federico de Onís del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés, portugués, entre otras lenguas, trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías, documentos, notas y entrevistas.

### Director

La dirección de la *Revista de Estudios Hispánicos* será labor del director del Seminario Federico de Onís. Su función principal es promover la publicación periódica de los números de la revista a tono con las decisiones acordadas con la Junta Editora. Se encarga de recibir los artículos para evaluación, contestar acuse de recibo y decisiones de los evaluadores. Realiza, junto con su ayudante de investigación, el proceso de canje y administra la cuenta de la revista en contacto con el decanato de la Facultad de Humanidades.

### Junta Editora

La Junta Editora de la *Revista de Estudios Hispánicos*, instaurada en 1971, cuando comenzó la segunda época de la publicación, es el cuerpo asesor del director de la revista. Se reúne periódicamente para discutir y establecer el derrotero de las publicaciones. Sus miembros son recomendados y seleccionados en reunión oficial de la Junta Editora.

### Junta Honoraria

La Junta Honoraria fue definida en el momento de su creación del siguiente modo: “Hemos considerado la posibilidad de crear una Junta de Redacción Honoraria con los nombres de todos los profesores distinguidos que en un momento u otro han formado parte de la facultad del Departamento de Estudios Hispánicos”. Actualmente, los nombres de los miembros de esa junta son propuestos y seleccionados en reunión oficial por la Junta Editora.

### **Junta Evaluadora (externa e interna)**

La Junta Evaluadora externa está formada por profesores de universidades extranjeras o de Puerto Rico que no sean profesores de la Universidad de Puerto Rico. La Junta Evaluadora Interna incluye a todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico —salvo aquellos que hayan decidido no pertenecer a ella—.

### **Evaluación de artículos y reseñas**

Los artículos y reseñas recibidos son evaluados anónimamente por dos especialistas del área de estudio. De ser rechazado por uno de ellos, el artículo o reseña se someterá a un tercer lector. Si éste lo rechaza, quedará rechazado; si lo acepta, será publicado.

# **NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS**



## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

La *Revista de Estudios Hispánicos* es una publicación bianual de investigaciones literarias, lingüísticas y culturales del mundo hispánico. Publica en español, inglés y portugués trabajos inéditos de investigación, reseñas, bibliografías y entrevistas.

Los colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos:

1. Enviar dos copias del artículo de 15 a 25 páginas a doble espacio (alrededor de 25 a 30 líneas por página, incluyendo las notas), tamaño: 12 puntos, fuente: *Times New Roman*. Las reseñas no deben exceder las cinco páginas.
2. Incluir un resumen de no más de 150 palabras y seleccionar cinco palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave deben estar en español e inglés, preferiblemente.
3. Seguir las indicaciones en la redacción de los artículos de la última edición del *MLA Handbook*.
4. El autor deberá incluir la dirección postal y la dirección electrónica a través de la cual se le pueda contactar.
5. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
6. Los artículos se circularán anónimamente entre asesores especialistas quienes evaluarán el mérito para la publicación.
7. Debe enviar una versión electrónica en *Word* o *Word Perfect* (versiones recientes), a la dirección [reh.pr@upr.edu](mailto:reh.pr@upr.edu).
8. La *Revista de Estudios Hispánicos* se reserva el derecho de publicar los trabajos aceptados en el número que considere más conveniente.

