



Intertextualidad y lectura detectivesca en "Como el aire de abril", de Arturo Echavarría

JANETTE BECERRA⁵⁸

RESUMEN

Como el aire de abril, la novela detectivesca de Arturo Echavarría, recurre a la intertextualidad para urdir un rompecabezas literario que aguarda a ser resuelto. Además de seguirle las pistas al crimen central de la trama, el lector es retado a descubrir -a modo de detective literario- que la novela esconde a su vez otra novela en diálogo con Dante, Neruda, Borges, Cristóbal Colón, la cábala y varios autores puertorriqueños, entre otros.

PALABRAS CLAVE

Intertextualidad, novela detectivesca, Puerto Rico, metempsicosis, metanarrativa.

ABSTRACT

Como el aire de abril, Arturo Echavarría detective novel, turns to intertextuality in order to devise a literary puzzle that waits to be solved. Besides tracking the clues of the plot central crime, the reader is challenged to discover -like a literary detective would- that the novel hides another novel in dialogue with Dante, Neruda, Borges, Christopher Columbus, the kabala and several Puerto Rican authors, among others.

KEY WORDS

Intertextuality, detective novel, Puerto Rico, metempsychosis, metanarrative.

⁵⁸ Janette Becerra obtuvo en la Universidad de Puerto Rico una maestría en Literatura Comparada, un grado en Derecho y un doctorado en Estudios Hispánicos con especialidad en literatura española. Desde el año 2000 es profesora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Cayey, y ha sido también colaboradora del Departamento de Literatura Comparada del Recinto de Río Piedras. Como escritora, publicó el poemario *Elusiones* (Editorial Universidad de Puerto Rico, 2001), ha ganado dos premios internacionales de relato en España (Fundación Gaceta 2009 y Encarna León de Melilla 2010) y ha producido colaboraciones frecuentes para revistas y antologías en los géneros de poesía y cuento, además de artículos sobre crítica literaria en diversas revistas, columnas para la prensa y libretos para la televisión cultural del país. Es además co-editora de varios libros de estudios sobre el Caribe, bajo la serie "Caribe 2000". Es fundadora y editora de la revista literaria estudiantil *Tinta nueva*, y fue directora de la *Revista Cayey* por los pasados tres años. Se ha desempeñado también como compositora, con temas grabados por cantantes como Willie Colón y Rubén Blades. Contacto: janettebecerra@yahoo.es.



En 1994, tras una notoria carrera como catedrático, hispanista y crítico literario de renombre internacional, el puertorriqueño Arturo Echavarría publicó su primer trabajo de ficción: la novela *Como el aire de abril*. Enigmática y densa, la narración se inserta en la corriente detectivesca o de novela negra al tejer su trama en torno al secuestro de un profesor de literatura, cuyo paradero intenta rastrear uno de sus antiguos estudiantes. Junto al profesor ha desaparecido un manuscrito inédito de su autoría -precisamente otra novela- y en el potencial peligro de su contenido parece radicar el móvil del crimen, según intuye el joven investigador. Lo que el lector de *Como el aire de abril* no sospecha es que la novela que lee ya incluye la novela hurtada, intercalada en capítulos alternos. Esa estructura metanarrativa de cajas chinas es sólo la primera de varias pistas que apuntan a lo que este artículo pretende demostrar: que el relato de Echavarría es un rompecabezas intertextual, formado por citas y referentes literarios a modo de claves ocultas que sólo un lector detectivesco podrá rearmar. De hecho, la incorporación literal al texto de pasajes enteros de la *Semiótica* de Julia Kristeva, pionera de las teorías de la intertextualidad, parece confirmar la consciente apropiación, casi a modo de guiño paródico, de las prácticas intertextuales⁵⁹.

La técnica no es ajena a la tradición de la literatura detectivesca: en "La novela policíaca española y el canon occidental", Concepción Bados documenta la incorporación de recursos metaliterarios a la novela negra española y a la norteamericana de los años 30 y 40, la denominada *hard-boiled*, pues ambas exhiben:

[U]na preponderancia de la semiótica detectivesca organizada según una orientación mimética del arte, aunque mediatizada por componentes ficcionales divergentes ajenos a tal tipo de novela: ... el análisis político, la consideración filosófica general, la reflexión personalizada, y la intertextualidad, lo cual supondría, también, la inscripción de discursos metaficcionales. (Bados Ciria 2010: 145)

Las teorías de la intertextualidad que comienzan a ganar terreno a partir de la década de 1960 posibilitan al crítico ampliar el círculo de conexiones que percibe en los textos, en la medida en que desplazan su esfuerzo exegético de la

⁵⁹ Los pasajes incorporados textualmente a la novela (110-113) provienen de las páginas 201 a 203 de la edición de *Semiótica* incluida en las referencias bibliográficas de este artículo.



búsqueda de influencias centradas en el autor, a una red de relaciones textuales más extensas, a veces incluso involuntarias de parte del escritor. Cinco décadas antes, ya T.S. Eliot había reflexionado en torno al fenómeno literario como sistema o red de relaciones, pues toda la literatura “desde Homero en adelante, está dotada de una existencia simultánea y compone un orden simultáneo” (1952: 526). En los albores del post-estructuralismo, Philippe Sollers planteaba que:

Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes. (1968: 75)

Kristeva, recurriendo a su vez a Bakhtin, definió la literatura como un mosaico de citas, absorción y transformación de otros textos (1969: 191). Toda obra literaria se yuxtapone a otras que de cierta forma relee y reescribe, y por ello modifica. En el caso de la novela, según José Enrique Martínez Fernández, la polifonía se acentúa aun más:

[L]a dialogicidad atañe a numerosos aspectos del lenguaje... uno de ellos es el de las voces ajenas o voces enmascaradas, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-marco. ... En estas voces enmascaradas está el origen, sin duda, del concepto de intertextualidad. (2002: 54)

Esa red de relaciones puede darse en forma de citas, alusiones, plagios, imitaciones, parodias o montajes (García Malpica 2010). Tanto Gérard Genette como Roland Barthes y Kristeva consideran al texto un cruce de otros textos, “surcado, penetrado por otros textos”, y portador de un discurso cuyo sentido, en palabras de Jacques Derrida, se va produciendo en el lector como huella (Comsa 2010). La mayor o menor amplitud del marco cultural del lector es crucial: determina si esa huella aflorará de forma consciente durante el acto de lectura. Como ha afirmado Genette, la lectura es “l'operation la plus délicate et la plus importante de toutes celles qui contribuent à la naissance d'un livre” (Echavarría 2006: 36, n. 18). Así, el reconocimiento de los intertextos de épocas culturales distantes en un mismo espacio textual deviene “condensación pancrónica en un mapa contagiado por múltiples conexiones y circulaciones, cuya identidad autoral se torna huidiza” (García Malpica 2010). Al insertarse en el marco



de la novela detectivesca que nos ocupa, el recurso intertextual se torna parte integral del ejercicio de lectura, y convierte al lector en detective literario: a éste no sólo le compete descifrar el enigma del crimen, sino decodificar el vasto andamio textual que se asoma tras el oscuro manuscrito del profesor.

"Como el aire de abril" o el laberinto intertextual

A pocas páginas de iniciar su lectura -y aún sin saber que está leyendo un texto dentro del texto-el lector atestigua la conversación que sostienen dos personajes, Frances y Pablo, en torno a algunas de las más célebres novelas negras de la literatura norteamericana e inglesa (Echavarría 1994: 7). El intercambio de impresiones no es, por supuesto, casual: hay una profunda relación entre los libros discutidos y la trama que el lector está a punto de descubrir. *A Coffin for Dimitrios* (1939), por ejemplo, la novela policial del británico Eric Ambler, gira en torno a la investigación que conduce un profesor universitario, Charles Lattimer, quien se ha dedicado a escribir novelas detectivescas y con ello ha logrado emerger victorioso "from the great army of university professors who write detective stories in their spare time" (Echavarría 1994: 10). La relación con el autor mismo de *Como el aire de abril* -un destacado catedrático que publica su primera novela detectivesca- es evidente y hasta humorística. Pero no es la única: otros profesores/novelistas también poblarán las páginas de este relato. El primero es Gerónimo Miguel Chaves, autor de la novela *Como el aire de abril en Sevilla* -ese manuscrito incluido dentro de la novela *Como el aire de abril*- y cuyo secuestro desencadena la trama central de la novela negra externa. El segundo es Juan González: el "maestro joven de Guaynabo" (Echavarría 1994: 217) y antiguo discípulo de Chaves, quien "también ha querido escribir" (Echavarría 1994: 212) y finalmente huye de sus captores y publica el manuscrito de su mentor, intercalado con su propia odisea investigativa.

The Thin Man (1934), la segunda obra mencionada en la conversación entre los personajes, es la novela detectivesca de Dashiell Hammett, cuyos protagonistas -Nick y Nora Charles- se involucran en la investigación de la desaparición de un profesor que, al igual que el Chaves de *Como el aire de abril*, se escondía para poder crear sin interrupciones. Nick Charles es el ex-detective que vuelve a investigar, tanto como Juan González es el ex-discípulo o ex-investigador lite-



rario convertido en detective, y ambos se ven forzados a inmiscuirse en una peligrosa intriga criminal a instancias de una esposa llamada Nora (propia, en el primer caso, ajena en el segundo). En ambas tramas hay también un abogado corrupto, que mucho tiene que ver con el crimen central.

Raymond Thornton Chandler es también mencionado como uno de los autores que el profesor Chaves leía junto a su antiguo amor, Amelia (Echavarría 1994: 77). El norteamericano Chandler tuvo gran influencia en el relato policial de los años 40 y 50. Su detective Philip Marlowe, protagonista de novelas como *The Long Goodbye* y *The Big Sleep*, resuelve intrigas que casi siempre involucran desapariciones y notas misteriosas como las de *Como el aire de abril*.

Sin embargo, acaso lo más relevante de la incorporación de estas novelas a la trama que nos ocupa sea la crítica que despierta en los personajes que las discuten. Frances resiente que “[sus] personajes son, en general, poco apasionados a pesar de que hay muchas escenas de esas que llaman de dormitorio” (Echavarría 1994: 8), y añade que le perturba “lo esquemático de las emociones” (Echavarría 1994: 11) porque “son pasiones sin expectativas” (Echavarría 1994: 12), o, en sus palabras: “[P]asiones que salen de la nada... Cuando se cumple por fin el arrebato, como tú dices, todo se desenvuelve en un vacío. No hay nada, digamos, que los justifique. Nada antes, nada después”. (Énfasis añadido, Echavarría 1994: 13)

Una de las claves principales de lectura de *Como el aire de abril* debe ser, pues, examinarla como el relato detectivesco que procura subsanar esa deficiencia. En esa medida, cobra peculiar relevancia la historia romántica que subyace esta historia: la de Pablo y Frances. Su relación debiera proyectarse como un amor trascendental, *justificado*, que se proyecte hacia un *antes* y un *después*. Y en efecto así es, pero es precisamente su historia la que más se resiste a la exégesis, por ser la más opaca. El lector podrá seguirle los pasos a Juan González en la investigación de la desaparición del profesor Chaves, pero está solo a la hora de descifrar la oscura trama amorosa de Frances y Pablo que ha escrito el profesor, y que se le presenta en capítulos alternos mediante una prosa progresivamente densa y onírica. Para ello se hace indispensable convertirse en “detective literario”: echar mano de aquellas referencias culturales e intertextuales de las que se hablaba al comienzo de este artículo.



La novela escondida: "Como el aire de abril en Sevilla"

Enmascarada inicialmente para el lector, la novela de amor escrita por Gerónimo Chaves y titulada *Como el aire de abril en Sevilla* es el corazón de la novela negra titulada *Como el aire de abril*. Contrario a lo que opina uno de sus personajes -el corrupto licenciado Raúl Núñez- el manuscrito de Gerónimo no es mero "porno, indigno de su persona" (Echavarría 1994: 208): es una profunda historia de amor que atraviesa siglos y que, como decía Pablo, es "algo así como la proyección de un sentimiento hacia el futuro" (Echavarría 1994: 13). Ciertamente es que la prosa de corte realista y fácil lectura con que el narrador comienza a ofrecernos la historia de sus protagonistas dura poco: tras la inclusión de una serie de personajes secundarios que incorporan el tema político y exponen el aparato represivo del estado, lo que acaso dificulta la comprensión de esta crónica amorosa es, como ya se dijo, el creciente grado de opacidad y atmósfera onírica de su prosa poética, que sin duda apunta a significados ulteriores.

Se impone comenzar destacando que los nombres de sus protagonistas son parónimos de dos de los más celebres amantes de la literatura: Paolo y Francesca. En el Canto V de su *Infierno*, Dante literaturiza a esta pareja histórica y la ubica entre los condenados al averno por un amor adúltero. El pasaje en el que Francesca explica por qué se enamora de Paolo está a su vez inspirado en otro amor literario: el de Lanzarote y Ginebra.

Cómo el amor a Lanzarote hiriera, / por deleite, leíamos un día: / soledad sin sospechas la nuestra era. / Palidecimos, y nos suspendía / nuestra lectura, a veces, la mirada; / y un pasaje, por fin nos vencería. / Al leer que la risa deseada / besada fue por el fogoso amante, / éste, de quien jamás seré apartada, / la boca me besó todo anhelante. / Galeoto⁶⁰ fue el libro y quien lo hiciera: / no leímos ya más desde ese instante. (*Infierno*. Canto V, versos 127-138)

Las resonancias entre ambas historias comienzan a ser evidentes: ambas contienen la estructura de cajas chinas del relato dentro del relato. El libro y su

60 Galeoto es quien, en el libro *Lanzarote del Lago*, patrocina los amores ilegítimos de Lanzarote y Ginebra.



autor -dice la Francesca de Dante- son celestinos: pociones de amor que despiertan el deseo entre ella y Paolo cuando levantan la mirada del libro para verse a los ojos. Del mismo modo, *Como el aire de abril en Sevilla* se inicia precisamente con esa imagen: Pablo se prenda de Frances cuando ella “levantó los ojos color ámbar del libro abierto y los detuvo en él” (Echavarría 1994: 7). Con ello queda también incorporado de un plumazo el vasto tópico de “la mirada transformante” de la que nos hablan Ficino y los teóricos neoplatónicos del amor⁶¹, y el inicio del vínculo pasional entre ambos personajes. También, al igual que sus antecesores Francesca y Paolo, cometen adulterio al enamorarse. Sin embargo, aunque la repercusión de los personajes de Dante en *Como el aire de abril en Sevilla* sea evidente, no basta para entender la intrincada red de referentes que detona. Para explicar ese entramado intertextual es necesario recurrir a otro texto literario, uno de los muchos surgidos como homenaje a la célebre pareja de la *Divina Comedia*, y que Echavarría conoce: se trata del poema “Inferno, V, 129”, de Jorge Luis Borges, en *La cifra*:

Dejan caer el libro, porque ya saben
 que son las personas del libro.
 (Lo serán de otro, el máximo,
 pero eso qué puede importarles.)
 Ahora son Paolo y Francesca,
 no dos amigos que comparten
 el sabor de una fábula.
 Se miran con incrédula maravilla.
 Las manos no se tocan.
 Han descubierto el único tesoro;
 han encontrado al otro.
 No traicionan a Malatesta,
 porque la traición requiere un tercero

61 En la tradición petrarquista y neoplatónica, los ojos sirven de puente para que los amantes se asomen a lo más profundo de su ser: a través de la mirada intercambian sus almas, en un prodigio transformante que tiene matiz y consecuencias claramente ontológicas: “La mirada -ya lo tenemos sabido por Petrarca y Marsilio Ficino- es algo muy serio entre los enamorados porque a través de ella se intercambian las almas” (López Baralt 1998: 44). Es precisamente a través de la mirada que se reconocen las “almas gemelas”, como discutiremos más adelante.



y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.
(Borges 2005)⁶²

Que Arturo Echavarría es una reconocida autoridad internacional en el campo de los estudios borgeanos es un dato que se da por descontado⁶³. Es por eso poco probable que este poema –que toda la obra de Borges, de hecho, y todo el corpus crítico que Echavarría ha generado sobre esa obra– esté excluido de la red de relaciones intertextuales que entra en operación cuando el autor bautiza a sus personajes Pablo y Frances: el poema de Borges ha alterado para siempre los versos de Dante, que ahora contienen el carácter metonímico y universal que Borges les ha conferido, tanto como (según pretende demostrar este artículo) lo exhiben los personajes del manuscrito de Gerónimo⁶⁴. Borges iguala las identidades de Francesca y Paolo con las de la reina Ginebra y su amante Lanzarote, con Adán y Eva, y, en fin, con todos los amantes de la historia, basándose en preceptos cabalísticos que están íntimamente vinculados a su lectura de la *Divina Comedia*, según él mismo admitió: “Las nociones de Cábala me llegaron,

62 Borges también les dedicó a Paolo y Francesca el ensayo “El verdugo piadoso”, en *Nueve ensayos dantescos*. Otros textos célebres inspirados en el mismo pasaje son la “Rima XXIX”, de Bécquer, “On a dream”, de John Keats, y el comentario de Boccaccio a la *Divina Comedia*, de 1373.

63 En adición a un sinnúmero de artículos, Echavarría es el autor de dos libros fundamentales en torno al escritor argentino: *Lengua y literatura de Borges* y *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*.

64 “En el contexto de la literatura” –ha dicho Echavarría– “el presente es en efecto capaz de modificar el pasado (recordemos, entre otros, el ensayo «Kafka y sus precursores» y en particular «Pierre Menard, autor del Quijote»)” (Echavarría 2006: 130).



en primer término, por la versión de la *Divina Comedia* que hizo Longfellow, en la que hay dos o tres páginas sobre la Cábala”. (Sosnowski 1986: 2-3)

Las lecturas esotéricas de *El Zohar* -el libro central de la corriente cabalística que incorpora la metempsicosis o reencarnación de las almas y que Borges conocía muy bien⁶⁵- posibilitan la transmigración de las identidades de los personajes, y Echavarría lo ha comentado: “Literalmente” se puede ser, por instantes, Carriego; literalmente se puede ser Shakespeare, es decir, por medio de las “letras”, y de un modo aún más preciso, de la literatura”. (Echavarría 1983: 77)

De hecho, este mismo análisis se ha hecho a propósito de la obra narrativa del escritor mexicano Carlos Fuentes: “Con la técnica de la *metempsychose*... junto con la teoría de Bakhtine y Kristeva sobre la intertextualidad... Carlos Fuentes se permitirá superponer y transformar sus personajes. Los prototipos y los actores históricos se fundirán con modelos ficcionales y literarios”. (García Malpica 2010) Es en este contexto que podemos afirmar que Pablo y Frances son Paolo y Francesca, y también Ginebra y su amante y todos los amantes que han sido desde aquel Adán y su Eva: se logra así la representación del amor trascendental, con su *antes* y su *después*, que los personajes echaban de menos en la tradición de la novela detectivesca.

Una prolongada historia de amor

Para novelar la historia romántica de una pareja eterna, era necesario insinuar su encarnación en épocas y espacios diversos. Y en efecto, poco después de iniciado el relato, el lector comienza a intuir que en cuanto a los dos personajes de Echavarría opera una temporalidad anacrónica, ciertamente no lineal:

Mientras ella hablaba una serie de imágenes desfilaron por su cabeza ... Y sin embargo, pese a que Pablo había ido reuniendo aquellas hebras apretadamente,

65 Según Gershom Scholem, la metempsicosis o transmigración de las almas aparece en la literatura cabalística por primera vez en el *Sefer ha-Bahir* en Provenza y al parecer por influencia de los cátaros (1995: 242-43).



se insinuaban, por encima de la aglomeración de imágenes, grietas cuya existencia él podía intuir pero cuyo acceso por ahora le era vedado, espacios que, sin saber cómo, habría de rellenar acaso en otro tiempo, más adelante ... y casi sintió la espalda lacerada por el continuo golpear contra la pared de piedra que, en el torbellino de viento, se cerraba en círculo y supo que estarían de algún modo de nuevo solos. (1994: 31-32)

La "pared de piedra" y "el torbellino de viento" no aparentan tener ninguna relación con la trama de *Como el aire de abril en Sevilla*, y sin embargo, recordemos que en un violento torbellino de viento giran, eternamente abrazados, Francesca y Paolo en el círculo infernal de los lujuriosos (versos 70-87). Mientras el relato interno avanza, los enamorados Pablo y Frances parecen continuar sucumbiendo a esa misma inexplicable sensación de reconocimiento, que no puede menos que evocar en el lector experimentado –de nuevo en virtud de la intertextualidad– la teoría platónica de las reminiscencias y su conocido repertorio de tópicos amatorios⁶⁶. Así, mientras están juntos, comienzan a experimentar sensaciones inconexas, como de *flashback*:

...en ese gesto [de Frances] él creyó reconocer, sin que hubiera ni un recuerdo ni una experiencia anterior que lo justificara, una conmoción íntima y remota que ahora se hacía presente una vez más. (Echavarría 1994: 95)

Nunca pensé que te iba a encontrar, dijo ella, como si te hubiera perdido antes, desde tan lejos, déjame contarte, déjame hablarte de eso porque primero fue entre unas paredes de piedra, de una piedra fría carcomida de humedad, una piedra helada y áspera que quemaba las manos... porque ya nos habíamos olvidado de aquellas páginas protegidas por las tapas de cuero arrugado y de lo que había entre ellas. (Echavarría 1994: 129)⁶⁷

66 En *El banquete* de Platón se narra el mito de que los seres humanos eran originalmente duales, andróginos, y luego escindidos como castigo para eternamente buscar a su otra mitad, "su alma gemela" (2007: 39 y ss.). *El Zohar* (1, 55b; 3, 24a) también recoge este precepto, al declarar que el alma no está completa hasta encontrar a su otra mitad del sexo opuesto (Tzadok).

67 En esta lectura paralela entre el episodio dantesco y los personajes de Echavarría, cabe incluso especular que "las páginas protegidas por las tapas de cuero arrugado" remitan al libro *Lanzarote del Lago*, que leían Francesca y Paolo.



En varios pasajes los amantes se sienten sustraídos de lo que les rodea y transportados a una realidad alterna, atemporal:

...la figura de Frances parecía quedar recortada y aislada de lo que estaba a su alrededor para transformarse en algo autónomo, en pura imagen que hacía girar en torbellino el entorno hasta convertirlo, como sucede, por ejemplo, con lo circundante en esos momentos de entrega total a la lectura, en materia ancilar, en mero fondo ciego. (Echavarría 1994: 57)

Mientras los personajes viajan en auto hacia el faro de Cabo Rojo, la emisora del Gobierno -cuya señal, como apunta más tarde Raúl Núñez, “de seguro en aquella época no llegaba allí” (Echavarría 1994: 209)- comienza de forma inexplicable a transmitir la continuación del mismo quinteto para clarinete e instrumentos de cuerdas de Brahms que los enamorados habían empezado a escuchar en una escena previa. Esta pieza musical es clave⁶⁸: al oírla juntos por primera vez, se habían sentido sustraídos del entorno, “al margen de la respiración de los otros, de la casa, del lejano ruido de la ciudad” (Echavarría 1994: 65); al escucharla de nuevo en el auto “era como un espejo ciego de la realidad ... un negativo repleto de imágenes virtuales sumido en la más impenetrable oscuridad” y de la que emerge “la imagen del bosque de mangle” (Echavarría 1994: 131)⁶⁹. A partir de ese instante, el relato detectivesco que es *Como el aire de abril* se repliega en su seno para inscribirse en el marco del relato fantástico que es *Como el aire de abril en Sevilla*. La pareja protagónica iniciará un viaje *en glissando* hacia el pasado, hacia ciudades y siglos remotos en que también han convivido.

Ese retroceso temporal se da en la prosa onírica del capítulo XII, que es clímax, reunión y abolición de los tiempos. La pareja aborda un misterioso vehículo cuyo conductor espectral -especie de Caronte dantesco- comienza a transportarlos progresivamente hacia el pasado, primero por diferentes hoteles de Pa-

68 Debe tratarse del *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor, Opus 115*, compuesto por Johannes Brahms en 1891. La red intertextual no se limita a referentes literarios.

69 Hacia el final de la novela, Juan González también imagina a Gerónimo Chaves con “los ojos entrecerrados, como si acabara de experimentar, mediante una *estructura sonora*, un tiempo requerido con obstinación que le hubiera eludido largamente y que al fin había encontrado en *las cuerdas de un pequeño conjunto musical*” (énfasis añadido, Echavarría 1994: 199).



rís y luego hasta Sevilla, pero siempre en primavera⁷⁰ (Echavarría 1994: 147 y ss.). Ciertos detalles nos permiten ubicar también las épocas. Se describen, por ejemplo, escenas que parecen pertenecer a la gran epidemia de peste bubónica que hizo crisis en Sevilla en 1649 y aniquiló a casi la mitad de la población: “ya están las murallas y el gentío cómo se agita allí en aquella explanada junto al río en El Arenal de Sevilla... no le temas a esa turba que se acerca con las manos extendidas los dedos encorvados y las llagas y nubes manchando lo que está bajo los párpados haciendo del ojo un hueco blanco y opaco”. (Echavarría 1994: 148)

Las descripciones que los cronistas de la época nos han legado sobre la plaga la ubican precisamente a partir de abril de ese año, y con ambientes similares a los que describe el narrador de *Como el aire de abril en Sevilla*. Consta, por ejemplo, que en la explanada que discurría entre las murallas árabes y el Hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas (hoy sede del Parlamento de Andalucía) se congregaba una multitud que esperaba cama en el hospital, tal como se describe en el manuscrito de Chaves recién citado (Echavarría 1994: 148)⁷¹. Los personajes se topan además con un “negro alto con la s tatuada en la mejilla y el clavo dibujado también” (Echavarría 1994: 148). Se trata de la marca de esclavo, típica de los siglos XVI y XVII: La forma más común de marcarlos, según lo que se desprende de las descripciones, era señalarles en lugares visibles, preferentemente sobre el rostro, con dos letras, la “S” y la “I”, iniciales de “Sine lure” que se leían “esclavo”, signo inequívoco de su condición. Así, Domingo, mulato amembrillado de unos 20 años, estaba “herrado con s y clavo en los carrillos” o Blas de Morales, blanco “con tres señales de hierros de fuego en la frente y el otro es señal de S en la una mejilla y en la otra señal de clavo”. (Periáñez Gómez 2010)⁷²

70 El conductor tiene la boca deforme, como por un accidente (Echavarría 1994: 144): parece ser espejo del coreano/chino que quedó con la boca destrozada tras el oscuro incidente que involucra a Chaves y a Raúl Núñez en la trama de la novela externa (Echavarría 1994: 211). Representa, pues, a los monstruos del subconsciente que arrastran al álter-ego de Chaves, Pablo, en el viaje hacia su interior.

71 “Fue después de las inundaciones del 4 de abril de 1649, cuando el pueblo de Sevilla comenzó a quejarse de vahídos, náuseas y otros accidentes del estómago” (Ortiz de Zúñiga 2010: 397 y ss.). Véase también *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la Epidemia en la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla, Año 1649*. Web. 25 de abril de 2010.

72 En una de las notas anónimas de los secuestradores de Chaves, precisamente la que va acompañada de una fotocopia de cierto fragmento del manuscrito robado, añadieron con un bolígrafo de tinta negra la “s” al “has” del recorte de periódico (Echavarría 1994: 139). Simbólicamente, el texto se tatúa con la s negra de *slavo* porque él y su autor se han vuelto mercancía prisionera.



Pero el retroceso en el tiempo no se detiene ahí: los amantes recorren una suerte de laberinto geográfico y temporal, y podemos seguirlos a través de las calles sevillanas que bordean el Guadalquivir hasta que se internan en el jardín de “la casa de Nicolás de Monardes” (Echavarría 1994: 149). Monardes, médico de profesión, vivió en Sevilla durante el siglo XVI (1493-1588). Su libro más importante, *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (1561-74) describe sus experimentos con las plantas que llegaban del Nuevo Mundo al puerto de Sevilla, y que él cultivaba en su huerto. La escena en que Frances y Pablo —o sus álgos en “vidas pasadas”— se internan en el jardín es crucial, y la citaremos por extenso:

...las flores abren mudas prendidas a la noche sólo eso con las matas de Michoacán y de la Española y el perfume tan suave y penetrante y nunca respirado... deja la turba a un lado deja que pase trae tu mano y hurga en el postigo... sólo a ti te oigo, y el silencioso paso del perfume como si flotáramos en la oscuridad viajamos ... guarda el silencio que es precioso que tiene el peso de una piedra curativa y nos movemos como si no tocáramos la superficie al patio abierto desde donde se puede ver el fuego antiguo de las constelaciones y el flamboyán y el roble florecido y el tulipán de África y la yerba recién cortada ... y los pies ... echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas ... y el aire es único y no comparable a ninguno y es otro y es ahora y tiene perfume de mar tibio y reverbera por el camino encendido el aire donde anida la promesa y los oscuros movimientos de la germinación (Echavarría 1994: 149)

Este pasaje enigmático, que cierra el manuscrito titulado *Como el aire de abril en Sevilla*, parece sugerir la ocurrencia de un ritual mágico, acaso inducido por esas exóticas hierbas americanas que pueblan el jardín de Monardes. Pero el tópico del jardín edénico —pues el jardín de Monardes está ubicado significativamente en la Calle de la Sierpe— no escapa a este discurso, y refuerza la identificación de Frances y Pablo con Adán y Eva⁷³. El “fuego antiguo de las constelaciones” al que alude el pasaje ofrece al lector el marco referencial de un mundo mítico, y se enlaza de inmediato con el paisaje caribeño de la infancia

⁷³ La cábala sustenta el argumento: el *Torah* proclama que en el jardín del Edén también aguardan las almas antes de su encarnación (Chanan 1983: 236).



de Pablo (Echavarría 1994: 32): el flamboyán, el roble, el tulipán africano, así como con el manglar que recorría en bote con Frances (Echavarría 1994: 131). Como se había anticipado, existe un puente entre esa Sevilla de los siglos XV al XVII (además de mítico Edén) y el paraje natural americano. Si el jardín de Monardes – o jardín edénico donde las almas esperan su encarnación, según la cábala (Chanan 1983: 236)– conecta con el jardín isleño, se confirma aún más la hipótesis de que Frances y Pablo han “transmigrado” a través de varias vidas. No en balde cuando a Juan González lo secuestran y lo internan en un paraje similar –naturaleza primitiva, camino al bosque del Yunque– él dice sentir: “como si se encontrara en un lugar dedicado a la magia y al rito, eje y punto de convergencia de caminos cuyos orígenes no le era dado en esos momentos conocer plenamente sino solo de modo parcial y fragmentario y cuyas direcciones no podría trazar sino a tientas en la imaginación”. (Echavarría 1994: 197)

A esta ya extensa red de referentes intertextuales debe sumarse otro, neurálgico para la interpretación del relato. Se trata de ciertos versos que Pablo dice no poder olvidar: “En la noche entraremos / a robar / una rama florida. / Pasaremos el muro, / en las tinieblas del jardín ajeno, / dos sombras en la sombra...” (Echavarría 1994: 30). Son los versos de su homónimo Pablo Neruda en “La rama robada”, de *Los versos del capitán*. Y lo que no se cita del poema nerudiano es tan importante como lo citado: el final del poema contiene imágenes literalmente incorporadas a la novela de Echavarría como parte del discurso narrativo. Las frases “el silencioso paso del perfume” (Echavarría 1994: 149, 213-14) y “la primavera”, tan central al poemario de amor de Neruda y a la trama amorosa de Frances y Pablo, tanto como al título de la novela, son parte del poema: “Y sigilosamente, / a nuestra casa, / en la noche y en la sombra, / entrará con tus pasos / *el silencioso paso del perfume* / y con pies estrellados / *el cuerpo claro de la primavera*” (énfasis añadido, Neruda 2005: 22). El poemario de amor publicado por primera vez de forma anónima durante el destierro de Neruda en Italia, en 1952, entabla muchas conexiones con *Como el aire de abril*: presenta la estructura del “manuscrito encontrado” al igual que la novela, y su misma factura fragmentaria: “[Estos papeles] Están escritos en los sitios más diversos,... en pequeños papelitos extraños en los que no hay casi correcciones. Muchos de estos papeles por arrugados y cortados son casi ilegibles, pero creo que he logrado descifrarlos”. (Neruda 2005: 8)



Pero no sólo se dan semejanzas en el andamiaje formal: el poemario está además cargado de imágenes que resuenan literal y temáticamente en la prosa de Echavarría. Así, en los versos de Neruda aparecen tópicos como el de las reminiscencias: “por qué las reconozco / como si entonces antes, / las hubiera tocado” (“Tus manos”); la transmigración de las identidades: “Tal vez llegará un día / en que un hombre / y una mujer, iguales / a nosotros, / tocarán este amor y aún tendrá fuerza / para quemar las manos que lo toquen. / Quiénes fuimos? Qué importa?” (“La carta en el camino”); las imágenes de “ramas altas” y “raíces”, tan emblemáticas de Frances y Pablo (Echavarría 1994: 149): “nuestros sueños se unieron / en lo alto o en el fondo, / arriba como ramas que un mismo viento mueve, / abajo como rojas raíces que se tocan” (“La noche en la isla”); el paisaje marino frente a la casa, omnipresente en ambos libros, y los tropos de la primavera y la germinación, con que cierra abruptamente el manuscrito *Como el aire de abril en Sevilla*: “eres en mí profunda primavera: / vuelvo a saber en ti cómo germino” (“Oda y germinaciones”). Quedan de paso aunados en el metatexto los avatares políticos que llevaron a Neruda al destierro en Capri y los que acosan a los personajes de *Como el aire de abril*. O dicho de otra forma: Pablo y Frances son también Neruda y su amada.

Sevilla y “los oscuros movimientos de la germinación”

Las referencias intertextuales de este viaje al pasado se extienden incluso más, si se considera otra referencia que debió incorporarse como epígrafe a la novela y quedó fuera por accidente, según me ha comentado Echavarría. El año es 1492, y se trata de un fragmento del diario de Cristóbal Colón:

Lunes, 8 de octubre [Primer viaje]

Tuvieron la mar como el río de Sevilla. “Gracias a Dios”, dize el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es plazer estar a ellos, tan olorosos son. Pareció la yerba muy fresca; muchos paxaritos de campo, y tomaron uno, que ivan huyendo al Sudueste, grajas y ánades y un alcatraz (Colón 1986: 59).

“El aire es muy dulce y suave... en la luz de una tarde límpida de abril”, se dicen también Frances y Pablo cuando en su viaje al pasado arriban a Sevilla; y “varios alcatrazes volaban en círculo casi al nivel de las olas” cuando llegaron al



faro de Cabo Rojo. Sabido es que Sevilla está estrechamente vinculada a Colón y al proyecto de la Conquista. A partir de 1492, su puerto se convirtió en portal hacia el Nuevo Mundo y en meca del comercio español, al recibir mercancía de América y miles de inmigrantes europeos ansiosos por lucrarse de la aventura colonizadora. La relación del Almirante con Sevilla no se limita a sus visitas y gestiones en relación con las diversas expediciones: la Catedral sevillana alberga en su interior la Biblioteca Colón -que contiene miles de manuscritos e incunables legados por su hijo- y, con cierto grado de controversia, los restos mismos del navegante.

Incorporar al discurso el viaje del Descubrimiento enlaza simétricamente el relato interno con el externo de varias formas. En primer lugar, la novela negra *Como el aire de abril* se inicia con la llegada por mar de Juan González desde la isla-municipio de Culebra hasta la isla grande de Puerto Rico -que él imagina virginal y aún inexplorada- y termina con una imagen especular de ese mismo episodio. Así, la escena inicial se describe en estos términos:

Quiso pensar la isla intacta e inocente, llena de formas sin nombre. Quiso pensarla sin presencias identificables, un torbellino verde y húmedo, luz sin olor, antes de que nadie la mirara... y de que aquello fuera Hespéride o Antilla. Pretendió verla, con el cerco blanco de los arrecifes, poblada de formas híbridas e inquietas deslizándose por el follaje, el ruido seco de la hoja del yagrumo como una larga voz bajo su peso, deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alertas y tensas, listas para la fuga⁷⁴. La quiso así, solo imagen en un despacioso y antiguo gravitar de agua. (Echavarría 1994: 1)

De igual modo, el penúltimo capítulo describe la visión final de Juan en medio de la espesura y, aunque sus ojos están vendados, se recupera idéntica imagen de la isla aborigen:

⁷⁴ Esta cita parafrasea un verso del poeta puertorriqueño Tomás Blanco: "Y el unicornio en la manigua alzado, / listo para la fuga, alerta y tenso" ("Unicornio en la isla"), con lo que se suma otro nexo intertextual. El unicornio figura también en la portada de la novela, diseño de Nivea Ortiz.



Luego, aún vendado, incorporó la cabeza. ... Levantó los ojos del libro abierto y vio la mano que queda casi a ras de una loseta y le llegó el paso silencioso del perfume y una embarcación blanca que se deshace en los destellos de un mediodía reciente y la mirada de la criatura en fuga, mirada inquieta que se eleva al alto entramado de las ramas, atenta, azorada. (Echavarría 1994: 213-14)

En ambos pasajes se evocan el encuentro con la tierra inexplorada en términos similares a los que ha de haber atestiguado el Almirante. En segundo término, habría que mencionar que “Juan González” era el nombre del intérprete de indígenas que acompañó a Juan Ponce de León en su viaje de colonización a Puerto Rico en 1508, y único sobreviviente de la rebelión taína dirigida por el Cacique Agüeybaná contra el hidalgo Cristóbal de Sotomayor, en 1511. Es precisamente González quien pone sobre aviso a Sotomayor de la necesidad de huir, aun cuando eventualmente el hidalgo sucumbió ante los nativos (Alegría 1990: 51). El papel de intérprete y superviviente de una emboscada de aquel Juan González está sin duda vinculado al de su homónimo en *Como el aire de abril*, quien opera como *intérprete* de los motivos del secuestro del profesor, de los sentidos del manuscrito inédito y hasta de la significación ulterior de su propia supervivencia tras la emboscada de que fue víctima.

Por último, cabe también señalar que la incorporación del episodio del Descubrimiento desvela otro recurso intertextual: Gerónimo Chaves, el autor de *Como el aire de abril en Sevilla*, es homónimo de Jerónimo de Chaves, erudito, historiador y cartógrafo de las Indias, nacido en Sevilla en el siglo XVI y autor de la *Cronología o repertorio de los tiempos*, publicado en múltiples ediciones, una de ellas precisamente en cierta imprenta de la Calle de la Sierpe en Sevilla (Chaves). Las profundas conexiones entre ese texto que aspira a compilar en un solo volumen la historia universal y la novela del profesor –vertiginosa síntesis temporal y espacial– son indudables, y ameritan estudio aparte. Resulta evidente, pues, que aquellos “oscuros movimientos de la germinación” con que termina el relato interno no podían darse en otro sitio que en Sevilla, la antesala a América. El jardín de Monardes en medio de la hacinada ciudad conduce a la nueva cultura en gestación: la silenciosa y mítica América, poblada de “formas híbridas e inquietas”, jardín edénico. Se entiende entonces por qué Juan González, sobrecogido por algo incomprensible en medio del paraje natural, “por un instante se sintió único testigo, como si todo aquello viviera sólo en él y sólo



para él y por él de algún modo para otros" (Echavarría 1994: 197) y confiese que "así empezó a desenredarse la madeja... o a dar vueltas el hilo que nos enredaría a todos, desde espacios muy distintos, en un tiempo común" (Echavarría 1994: 203). Al publicar el relato *Como el aire de abril* —que es el que el lector sostiene en sus manos— lo titula igual que el manuscrito del profesor, pero omite la localización: "en Sevilla". El nuevo título, sin especificidad geográfica, es más inclusivo: se han reunido todas las primaveras del tiempo y del espacio en una sola primavera de letras.

Apuntes finales: las cajas chinas y la intertextualidad

Existe una notable simetría entre la trama de *Como el aire de abril en Sevilla* y el texto mayor que es *Como el aire de abril*. Casi todos los personajes del relato interno remiten, aunque con nombres alterados, a los personajes de la novela externa. Que Pablo es un álter ego de Gerónimo se hace evidente al comparar sus hojas de vida: doctorado en Nueva York, viaje a Europa justo después de la Segunda Guerra Mundial y posterior cátedra en la Universidad de Puerto Rico. La casa de juventud de ambos en la Isla es además muy parecida, con sus "ventanas *miami* de madera" y frente al mar (Echavarría 1994: 53, 57)⁷⁵. Sin embargo, lo que Chaves omite de su propia vida en el espejo que está escribiendo, llamado Pablo, es crucial: su intervención en la Guerra de Corea. Ese dato —que conocemos los lectores de la novela externa— se sustituye en la vida de Pablo por un alegado divorcio, que se califica en la novela como un "episodio que prefería olvidar" (Echavarría 1994: 31). La omisión resulta significativa si se considera cuán traumática es esa guerra para el profesor, al punto de que lo que detona su secuestro es precisamente la sospecha de que su manuscrito revelaba la ejecución del chino/coreano en el conflicto bélico, lo que arruinaría las aspiraciones políticas del corrupto Raúl Núñez. La infame Guerra de Corea y sus implicaciones en la sanidad mental del narrador interno (y por ende, en su credibilidad) ha quedado así sumada a la red de intertextos que nutren el relato.

⁷⁵ Queda sugerido también que Frances es un álter ego de Amelia.



Por último, cabe señalar que el recurso de la intertextualidad es tan crucial en la novela, que el discurso narrativo acusa su propia factura concéntrica y fragmentaria: “Había momentos en que todo parecía revolverse” -dice Amelia- “no solo que los libros amenazaban con meterse unos dentro de otros, sino que el día y la hora quedaban como anulados por aquellas presencias y eso terminó por darnos un poco de miedo” (Echavarría 1994: 77). “Se me confunden en la cabeza” –había también dicho Frances– “las preguntas”. “Entonces, igual que las tramas” –declara Pablo (Echavarría 1994: 93), para luego añadir que “hay circunstancias... que no se prestan a esa, bueno, secuencia, y que se impone una relación distinta que yo llamaría no vertical sino lateral. Allí los nexos existen no por causa y efecto sino casi exclusivamente por cercanía” (Echavarría 1994: 95). Esa “cercanía” es, por supuesto, la red o el sistema intertextual. Todo el relato está construido a modo de mosaico, no solo por las continuas alusiones intertextuales, sino por su estructura fragmentaria, ejemplarmente ilustrada en las notas de los secuestradores, que se construyen con letras de tipos y tamaño desigual, recortadas de “revistas y periódicos que debían haber sido muy distintos unos de otros”, a tal grado que “las palabras se juntaban en un torbellino de tinta y no lograba separar unas de otras” (Echavarría 1994: 20). El metadiscursos se acentúa cuando uno de los personajes contrapone a este discurso caótico la narración decimonónica tradicional, que siempre presentaba: “un orden subyacente, en aquel desorden en el que parecían pulular los personajes. Sí, ahí estaba como un gran cañamazo que sostenía todo aquello estable y firme. ... no como algunas cosas de esas que uno ve por ahí, nada firme, todo confusión, todo a la deriva”. (Echavarría 1994: 178)

En efecto, en esta nueva narrativa detectivesca compete al lector rearmar el rompecabezas, desde sus niveles intradieгéticos hasta el círculo más externo del acto de lectura. Para reordenar la historia y completar la coherencia haría falta la colaboración desde afuera del lector/detective, o como sugiere el mismo texto, el “observador lejano [que] habría de vincularlo a los otros para establecer la red mágica de la continuidad” (Echavarría 1994: 213). Estamos ante una estructura típica de la novela detectivesca: la verdad no es sino la acumulación de una serie de versiones, fragmentos y parcialidades que el lector tiene que rearmar. La fragmentación produce una “urdimbre de datos con innumerables hilos que bien puede ilustrar el caos con el que se enfrenta el historiador o el detective al iniciar una investigación” (Perkowska 2008: 286).



Pero mientras el relato policial tradicional transforma finalmente ese caos en coherencia y orden que lleva a la verdad, la novela negra norteamericana e inglesa de Hammett, Chandler, Ambler y otros -que ya como sabemos ha sido incorporada como referente al principio de *Como el aire de abril*- no necesariamente restablece el orden ni la justicia, sino más bien expone el aparato represivo y la red de vigilancia del poder como motor y encubridor de la corrupción y el delito (Rosado 2000: 353). Del mismo modo, en la novela de Echavarría no hay castigo oficial para el delincuente: Juan González escapa y se invisibiliza en el anonimato sin revelar a las autoridades la sórdida trama criminal que ha descubierto. Como único acto de justicia produce la publicación de su novela, que a su vez rescata la novela del maestro, y que sólo el lector/investigador es llamado a dilucidar. Así, si la novela detectivesca clásica deposita su fe en la razón y la inteligencia como herramientas de la ley, *Como el aire de abril* apuesta a ellas como herramientas metaliterarias en manos del lector. O como ha dicho el propio Echavarría: "El agente será el lector. En el lector se rehará, previa y parcialmente desfigurada para luego pasar a ser reconfigurada y transfigurada, acaso penosa pero sin duda gloriosamente, la voz entera". (2006: 126).

Bibliografía

ALEGRÍA, RICARDO E. (1990): *Juan Garrido, el Conquistador negro en las Antillas*, Florida, México y California. San Juan de Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

ALIGHIERI, DANTE (1977): *La Divina Comedia*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral (1973-1977).

AMBLER, ERIC (2001): *A Coffin for Dimitrios*. 1939. New York: Vintage Books.

BADOS CIRIA, CONCEPCIÓN (2010): "La novela policíaca española y el canon occidental", *Mil Seiscientos Dieciséis, Anuario 2006*, vol. XI, 141-154. Web. 23 abril.

BÉCQUER, GUSTAVO A. (2002): *Rimas*. Madrid: Edaf.

BLANCO, TOMÁS (1964): *Letras para música*. San Juan de Puerto Rico: Cuadernos del Ateneo Puertorriqueño.

BORGES, JORGE LUIS (1999): *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: Emecé.

BORGES, JORGE LUIS (2005): *Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé.

CATALÁ CARRASCO, JORGE L. (2010): Eclecticismo y diversidad en *Los mares del Sur*. Un texto abierto a varios niveles de lectura". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. UCM, 2008. Web. 23 abril 2010.



- CHANAN MATT, DANIE** (1983): *Zohar: the Book of Enlightenment*. New Jersey: Paulist Press.
- CHAVES DE, JERÓNIMO** (2010): *Chronographia o Reportorio de tiempos: el mas copioso y preciso que hasta ahora ha salido a luz*. Sevilla: 1584. Digitalizado en Google Books. Web. 24 agosto.
- COMSA, MIHAELA** (2010): "Texto, intertextualidad y personaje: El beso de la mujer araña de Manuel Puig". *La colmena* 51 (jul-dic 2006), UAEM. Web. 25 abril.
- COLÓN, CRISTÓBAL** (1986): *Los cuatro viajes. Testamento*. Consuelo Varela, ed. Madrid: Alianza.
- ECHAVARRÍA, ARTURO** (1994): *Como el aire de abril*. San Juan de Puerto Rico: UPR.
- ECHAVARRÍA, ARTURO** (2006): *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert.
- ECHAVARRÍA, ARTURO** (1983): *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert (2006).
- ELLIOT, T.S** (1952): "Tradition and the Individual Talent". 1917. En *Criticism. The Major Texts*. Walter Jackson, ed. New York: Hartcourt Brace : 525-26. .
- HAMMETT, DASHIEL** (1989): *The Thin Man*. 1932. New York: Vintage Books.
- GARCÍA MALPICA, ALEJANDRO** (2010): "Mística y barroco en Carlos Fuentes". Caracas: Universidad de Carabobo, Fundación CID, 1998. Web. 27 abril.
- KEATS, JOHN** (2003): *Complete poems*. John Stillinger, ed. 9th ed. Boston: Harvard UP.
- KRISTEVA, JULIA** (1969): *Semiótica*. 4ta ed. Madrid: Fundamentos (2001).
- LÓPEZ-BARALT, LUCE** (1998): *Asedios a lo indecible: San Juan de Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQU** (2002): *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- NERUDA, PABLO** (2005): *Los versos del capitán*. Santiago: Pehuén.
- NICOLÁS MONARDES** (2010): " *Encyclopædia Britannica*. *Encyclopædia Britannica Online*. Web. 15 abril.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, DIEGO** (2010): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Vol. 4. Madrid: 1796. Digitalizado en Google Books. Web. 18 abril.
- PLATÓN** (2007): *El banquete*. Valladolid: Maxtor.
- PERIÁÑEZ GÓMEZ, ROCÍO** (2010): *La esclavitud en Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral. Universidad de Extremadura, 2008. Servicio de Publicaciones. Web. 17 abril.



PERKOWSKA, MAGDALENA (2008): *La novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.

RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO (2005): *San Juan: ciudad soñada*. San Juan de Puerto Rico: Tal Cual & U of Wisconsin P, 2005. Impreso.

ROSADO, JOSÉ A. (2000): "El género policial en Puerto Rico: el periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico". *Revista de Estudios Hispánicos* 28: 351-362.

SCHOLEM, GERSHOM (1995): *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken.

SOSNOWSKI, SAÚL (1986): *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*. Buenos Aires: Pardes.

SOLLERS, PHILIPPE (1968): "Écriture et revolution", en *Tel Quel. Théorie d'ensemble*. París: Le Seuil.

TZADOK, RABBI ARIEL BAR (2010): *The Concept of Soulmates in Torah & Kabbalah*. 1997. Kosher Torah. Web. 28 abril.