



¿Adónde nos conducen las líneas de las manos?
Las manos como metonimia en *Les vies encloses* de
Georges Rodenbach

Rafael García Pérez

Universidad Carlos III de Madrid
rgarci1@hum.uc3m.es

Resumen: El siguiente artículo se propone analizar la sección "Les lignes de la main" del poemario *Les vies encloses* de Georges Rodenbach. Si las composiciones que la forman resultan más complejas y heterogéneas de lo que a primera vista parece, ello se debe a que el autor hace confluír, en la imagen de las manos, distintas facetas de lo esencial humano y distintas interpretaciones de algunos de los temas característicos del fin de siglo.
Palabras clave: Rodenbach, Fin de Siglo, Les Vies encloses, metonimia.

Résumé: La composition des "Lignes de la main", section du recueil poétique de Georges Rodenbach intitulé *Les Vies encloses*, est plus complexe qu'il n'y paraît. Le motif de la main, dont cet article se propose d'analyser les déclinaisons, emblématise conjointement la quête ontologique du poète et quelques-uns des thèmes les plus caractéristiques de la fin de siècle.
Mots clés: Rodenbach, Fin de Siècle, Les Vies encloses, metonymie.

La sección "Les lignes de la main", incluida en el volumen *Les vies encloses* (1896) de Georges Rodenbach, resulta especialmente interesante porque constituye una de las pocas alusiones al cuerpo humano en un conjunto poético exclusivamente dedicado al alma. Paul Gorceix (1998: 404) ha mencionado que esta sección, como las restantes, queda bien integrada en la obra por cuanto las manos serían una especie de espejo del ser. Siendo esto cierto, como veremos, no lo es menos que, tras estudiar de cerca todos los poemas de "Les lignes de la main", es fácil comprobar que son más heterogéneos y complejos de lo que a primera vista parece y que, en algunos casos, pueden llegar a plantear una contradicción aparente, no solo con el hilo temático central, sino también entre sí. En realidad, la heterogeneidad de la sección "Les lignes de la main" solo puede entenderse (y la aparente contradicción salvarse) si tenemos en cuenta que Rodenbach hace confluír en la imagen de las manos distintas facetas de lo esencial humano y, sobre todo, diferentes interpretaciones de algunas importantes obsesiones finiseculares. Junto a las interpretaciones que llamaremos "directas", tenemos también unas interpretaciones "indirectas", es decir, reinterpretaciones de los tópicos del fin de siglo a partir de determinadas representaciones del pasado.

1. El primer poema de la sección, que parece tener un eco evidente un poco más adelante, en el número IV, es, sin duda, el más problemático de todos y, por su posición, el que más dificulta la comprensión del conjunto. Aunque, como sucede en el resto de los textos, la mano es protagonista, una mano animada (personificada), reflejo, en última instancia, del ser humano en su totalidad, es destacable la relevancia que se otorga a su imagen física. Desde el principio, el poeta nos sugiere una idea de juventud puramente carnal:

La main s'enorgueillit de sa nudité calme
 Et d'être rose et lisse, et de jouer dans l'air
 Comme un oiseau narguant l'écume de la mer,
 Et de frémir avec des souplesses de palme.

La mano es, en primer lugar, metonimia del cuerpo y nos recuerda la fascinación que ejerce la belleza exterior entendida en su sentido clásico. De hecho, la mano descrita por el poeta tiene el orgullo de la rosa, metáfora por excelencia de la frágil hermosura. No nos cuesta imaginar a una muchacha que se mira complacida en un espejo. Pero el segundo verso de la segunda estrofa aparece como una advertencia de lo que, como a la rosa, en realidad espera a todo ser vivo (el sentido exacto de las arrugas lo encontraremos en los versos finales), en un tono desengañado que recuerda al de los artistas barrocos:

La main exulte ; elle est fière comme une rose
 - Sans songer que l'envers est un réseau de plis ! -
 Et fait luire au soleil ses longs ongles polis
 Enchâssant dans la chair un peu de corail rose.

Todo el poema se articula a partir de esta oposición. Por un lado, la despreocupación con que la mano se entrega a su propia belleza, una belleza que ella misma, embriagada y engañada por las apariencias, puede incluso realzar de modo artificial (haciendo uso de joyas y adornos); por otro, el tono severo con que se nos anuncia su final irremediable, representado por las líneas trazadas en su reverso: la palma. Estas líneas, a pesar de ser tan evidentes, están ocultas para quien no gira la mano y solo se queda en la lisura del dorso.

La main rit d'être blanche et rose, et qu'elle éclaire
 Comme un phare, et qu'elle ait une odeur de sachet ;
 C'est comme si toujours elle s'endimanchait
 À voir les bagues d'or dont se vêt l'annulaire.

Or pendant que la main s'enorgueillit ainsi
 D'être belle, et de se convaincre qu'elle embaume,
 Les plis mystérieux s'aggravent dans la paume
 Et vont commencer d'être un écheveau transi.

La estrofa final es enormemente significativa. “Orgullo vano” le parece al poeta el juego de entretenerse con los rasgos efímeros de nuestra naturaleza humana, condenados como estamos a una Muerte que ahora ya se menciona explícitamente:

Vain orgueil, jeu coquet de la main pavanée
 Qui rit de ses bijoux, des ongles fins, des fards ;
 Cependant qu'en dessous, avec des fils épars,
 La Mort tisse déjà sa toile d'araignée.

¿Cómo no pensar en la imagen pictórica de la “Vanitas”, tan extendida en el barroco y, sobre todo, en el barroco flamenco? Todos esos cuadros macabros, donde aparecen los símbolos de nuestras inquietudes coronados por una descarnada calavera, nos dicen que las actividades humanas, las pasiones basadas en los valores terrenos, carecen de sentido ante la evidencia de nuestro paso fugaz por el mundo. Este tema de la vanidad de nuestras acciones se repite en una composición de la sección “Les malades aux fenêtres”, aunque con un tono, esta vez, más romántico que clásico:

L'amour ? Frivole jeu ! Vain espoir d'être aimé !
 Vouloir toujours dans son âme le temps de mai !
 Comme on s'acharne après cette folle chimère
 De se sentir, avec un autre, congénère,
 De ne plus être seul, ni deux, mais un enfin...
 Rêve illusoire ! On est deux miroirs face à face
 Se renvoyant quelques reflets à leur surface...
 Ah ! s'être, fût-ce un jour, réalisé divin !
 Avoir enclos l'éternité dans des minutes !
 Mais c'était se vouer à d'impossibles luttes,
 Car on ne peut pas faire avec deux corps un cœur,
 On n'entre pas de force ainsi dans le bonheur !
 Vanité que tous ces essais de bucolique,
 Ces fièvres, ces baisers, ces brèves pâmoisons,
 D'où l'on sort vide et vraiment trop mélancolique.

Quant aux quotidiens conquérants de toisons,
 Futile aussi, leur appétit de renommée.
 (La gloire ? écrire un peu son nom dans la fumée !)
 Ah ! combien vains tous ces ambitieux cabrés
 Pour être les chevaux vainqueurs dans la revue.
 Est-ce la peine aussi ? Vaut-il qu'on s'évertue
 Vers des arcs de triomphe aussitôt délabrés ?

L'orgueil, l'amour, autant d'inutiles trophées
 Dont se faire un moment des tombes attifées.

De hecho, el tema cristiano de la vanidad se había integrado en la filosofía occidental y se había reutilizado en diversos momentos, de modo que no resulta extraño encontrarlo en otros lugares; pero, si el primer poema de “Les lignes de la main” resulta interesante y sorprendente, es porque coincide admirablemente con ese pensamiento de los hombres del barroco, para quienes la noción de la muerte “más que un elemento doctrinal preparatorio del tránsito, acentúa [...] su condición de fuerza adversa a la vida [1]. Los últimos versos de la composición, que nos hablan de una muerte escondida, al acecho, nos recuerdan también algunos poemas del s. XVII [2].

Ahora bien, ¿de dónde procede este acento barroco que se desprende del poema inicial de “Les lignes de la main”? Teniendo en cuenta que el tema de la muerte es característico del fin de siglo y, especialmente del mismo Rodenbach [3], no parece extraño que, convertida en una obsesión, su representación pueda acercarse a la de los pintores y escritores del s. XVII. La cuestión es que, además, este acercamiento ya se estaba produciendo en algunos autores de la época, sobre todo en los Países Bajos. Antonie Wirtz (1806-1865), que podría considerarse un ejemplo de la transición del romanticismo al simbolismo [4], ya había pintado un interesante cuadro, *La belle Rosine* donde se pone explícitamente en contraste, al más puro estilo barroco de la pintura de la “Vanitas”, la belleza de la carne (que adopta la forma de una mujer) y la muerte (un esqueleto).



También James Ensor parece apoyarse en el Barroco cuando en 1889, por ejemplo, realiza un curioso cuadro titulado *Squelettes se chauffant*. En él nos muestra a un grupo de esqueletos en torno a una estufa sobre la que se puede leer “Pas de feu” y más abajo “En trouverez-vous demain?”. Al lado aparecen, siguiendo la más pura simbología barroca, una paleta y un pincel, un violín y una especie de lámpara, que constituyen representaciones simbólicas de las distintas artes.



Félicien Rops, por su parte, aunque desde una perspectiva un tanto diferente [5], va a poblar su mundo pictórico de esqueletos que podían resultar lo suficientemente ambiguos como para recordar también la antigua advertencia de la omnipresencia de la muerte. En su cuadro "La mort au bal" (1865-75) vemos casi una especie de danza macabra.



Los ejemplos podrían multiplicarse [6], pero parece claro que la obsesión por la muerte de algunos artistas del fin de siglo llevó a reutilizar algunas de las posibilidades de representación fijadas por la tradición, y Rodenbach, que debía conocer el antiguo arte flamenco, estableció, sin duda, el vínculo literario correspondiente.

2. El problema es que, al actuar así en la primera de las composiciones, el poeta parece poner en entredicho lo que sugiere en algunas otras de la sección acerca de las líneas de las manos que, como el propio título indica, constituyen un elemento esencial. La idea de destino, por ejemplo, a la que vincula de modo explícito las composiciones II, III, V, parecería quedar orientada en un sentido más bien clásico (el destino de todo hombre es la muerte). Pero, precisamente, el hecho de no recurrir a la palabra *destino* en el primer poema de la sección permite hacer una distinción entre este, donde las líneas de las manos son solo, por contraste con el dorso, representación de la muerte inexorable, y los otros tres, donde las líneas dejan de ser mera metáfora de la degradación del cuerpo y del fin definitivo para reflejar otras realidades definidoras de la esencia humana tal y como esta podía entenderse en la época.

La idea de destino en la que se apoya Rodenbach es una reinterpretación finisecular de la existente en siglos anteriores, y solo en parte coincide con la expresada por Maurice Maeterlinck en su libro *La sagesse et la destinée* (1898). Contra todo lo previsible y, precisamente, contra el mismo sentido que podría derivarse de una interpretación demasiado barroca, para Maeterlinck el destino no se identifica necesariamente con la muerte:

Nous avons tort de relier ainsi le destin à la mort ou au malheur. Quand donc quitterons nous cette idée que la mort est plus importante que la vie, et le malheur plus grand que le bonheur? Pourquoi ne regarder que du côté des larmes, quand nous jugeons de la destinée d'un être, et jamais du côté des sourires? (p. 93)

De hecho, el destino de una persona viene determinado por los actos que ha realizado durante su vida:

Ce qui nous rend heureux ou malheureux, c'est ce que nous faisons entre la naissance et la mort ; ce n'est pas dans sa mort, mais dans les jours et les années qui la précèdent que se trouve le bonheur ou le malheur d'un être et son véritable destin.

Esa serie de actos, que nos llevan a ser lo que somos, nos son desconocidos; pero, paradójicamente, se graban en las manos y dejan una huella que los quirománticos pretenden ser capaces de leer: las líneas que llevamos trazadas en la palma [7].

Les chiromanciens prétendent que toute notre vie se grave dans notre main, et ce qu'ils appellent notre vie, c'est un certain nombre d'actions qui inscrivent dans notre chair, soit avant, soit après leur accomplissement, des marques indélébiles. (p. 113)

De ahí su carácter misterioso. Rodenbach, en su novela *L'arbre* (1899), se permite la siguiente comparación tomando como elemento base las líneas de la mano y el destino:

Et la fumée de tabac se déroulait, parmi le salon suranné, créait dans l'air des arabesques, mystérieuses comme les lignes de la main et comme la destinée.

Se explica bien entonces que en el poema II de la sección "Les lignes de la main", de *Les vies encloses*, nuestro autor se refiera a las líneas de las manos como "géographie innée" o "arabesque étrange où gît la Destinée". Son signos inquietantes que solo los iniciados podrían descifrar (y quizá ni siquiera ellos):

Quelle magicienne en lira le grimoire
Si confus - on dirait d'il y a si longtemps !
Parmi le sable nu, ruisseaux intermittents ;
Noms balafant en vain un miroir sans mémoire.

Signes définitifs, encor qu'irrésolus !
Pâle embrouillamini, fantasques écritures
Dont le sens se dérobe et fuit sous des ratures,
Et que nul familier du mystère n'a lus.

Pero, para Rodenbach -y en esto se aleja notablemente de Maeterlinck [8] - las líneas de las manos nos ligan, sobre todo, a nuestros antepasados, a la Raza entendida como el conjunto de seres con los que, desde tiempo inmemorial, compartimos unos rasgos y que nos arrastran en una determinada dirección. Es lo que descubrimos en el poema V:

La main est le muet carrefour d'une Race !
Car les lignes aux longs méandres s'y croisant,
Ne sont-ce pas d'anciens chemins que rien n'efface
Et par où le passé se relie au présent ?

En ese sentido, el hombre de la época se siente un eslabón más, apenas apreciable ("efímero"), de esa cadena poderosa que sigue construyéndose con la vida de todos hacia el futuro (camino que vienen y se van):

Halte éphémère, au carrefour de notre main,
De ces mille chemins traversant la main nue,
Venus de l'infini pour repartir demain ;
C'est par eux que la Race en nous se continue.

Le carrefour de notre main, un temps, les garde,
Mais trop brièvement pour les rendre meilleurs ;
Réseau qui reste intact pour le peu qu'il s'attarde,
Chemins venus d'ailleurs qui s'en iront ailleurs.

Esto explica por qué en el poema II no solo se definen las líneas de las manos desde un punto de vista individual, sino también como "chemins venus de l'infini", y por qué el poema III, dedicado a esas manos con las que el poeta ha tenido contacto a lo largo de su infancia, no resulta sorprendente la invocación final a estas como reflejo de su propio destino: "Mains de ma destinée où tout se présage!".

Esta idea de la Raza, que se encontraba enormemente extendida en la época [9], tenía como contrapartida el aceptar la falta de libertad, la imposibilidad de cambiar el destino [10]:

Notre vie est, en eux, d'avance dessinée,
 Car ils se croisent immuables dans les mains ;
 Or le sort de chacun se lie à ces chemins...
 Comment dès lors pouvoir changer sa destinée ?

3. En los poemas VI, VII y VIII, las manos, como en los restantes, no dejan de estar personificadas, no dejan de ser una metonimia del cuerpo humano, de la estructura física del hombre, pues por medio de ellas "...s'accomplit tout le bien, tout le mal". Pero, frente a la interpretación inicial, son, sobre todo, el instrumento y el reflejo de un alma individual. En ello hay ecos, sin duda, de la tradición cristiana y bíblica, cantera de muchas imágenes poéticas creadas por Rodenbach, y no solo en esta obra [11]. En la Biblia, las manos tienen abundante presencia; precisamente, la idea de unas manos personificadas, que hacen todo el bien y todo el mal, nos recuerda, entre otras, la célebre frase del Evangelio (Secundum Matthaeum, 6:3) "Te autem faciente elemosynam, nesciat sinistra tua quid faciat dextera tua...". Para Gregorio de Nisa, como muy bien se ha señalado en Chevalier y Gherbraant (1982: 602), las manos están ligadas al conocimiento y de ahí su capacidad para convertirse en instrumento de la escritura:

Qui verrait dans l'usage des mains le propre d'une nature rationnelle ne se tromperait pas du tout, pour cette raison admise et facile à comprendre qu'elles nous permettent de représenter nos paroles par des lettres [...]

Se puede decir, por tanto, que en estas composiciones las manos cobran una nueva perspectiva, pues pierden la conexión directa con los temas de la muerte y el destino tratados más arriba. De hecho, las líneas grabadas en su palma carecen de verdadero protagonismo. El poema número VI, concretamente, empieza con una alusión al profundo carácter espiritual de las manos:

Douceur des mains où sont cachés des viatiques,
 Les mains qui sont un peu notre âme faite chair !

En este caso, las líneas se subordinan a la mano en su conjunto:

Ô mains non moins spirituelles que charnelles !
 Les mouvements sans fin de l'âme sont en elles
 Transmis en un instant, avec quels fils ténus !

El vínculo de las manos con el alma es tan importante que su estudio detenido permite la reconstrucción de una persona real, aun cuando esta haya desaparecido y solo nos quede el reflejo meramente físico que nos ofrecen los cuadros. Revelan lo que otras partes del cuerpo no nos dejan ver. Y, en ellas, todos los elementos constitutivos son dignos de tenerse en cuenta, incluidas las venas:

Car dans ces mains, c'est toute une âme qu'on explore ;
 Dans ces veines, c'est tout un sang qui transparait.
 Les mains ne sont-ce pas les échos du visage
 Qui divulguent ce qu'il taisait comme un secret ?

Las alusiones a las líneas, en este caso, teniendo en cuenta que las grabadas en la palma no siempre están visibles en una pintura, son ambiguas. Podrían referirse tanto a las líneas grabadas en la palma como a las venas, al igual que en el pasaje anterior, o incluso a los nervios:

Mains qui conservent des reflets comme un miroir,
 Mains des anciens portraits où tout peut se revoir,
 Dont les lignes sont des indices et des preuves
 Recomposant l'homme ou la femme du portrait,
 Comme un royaume, mort, encor se connaît
 Par le cours survécu des ruisseaux et des fleuves.

En el poema número VII, las manos se han convertido en una simple imagen del alma o, quizás, en el alma misma:

Souvent on voit des mains qui sont faibles et lasses
 D'avoir voulu cueillir trop de roses ou d'âmes ;
 Elles pendent le long du corps comme des rames,
 Et ce n'est que du silence qu'elles déplacent
 En remuant, de temps en temps, dans l'air à peine !
 Mains qui voudraient un peu s'amarrer à la rive,
 Mais que la vie, au fil de son courant, entraîne,
 Mains sans espoirs et sans désirs, à la dérive...

4. A lo largo de las composiciones de la sección “Les lignes de la main”, entran en contacto, pues, como he mostrado en las páginas precedentes, diferentes subtemas englobados en una unidad significativa: las manos como metonimia compleja, capaz de representar los aspectos más esenciales y definidores del ser humano. De ahí que el último poema, el número IX, empiece haciendo un recuento de los distintos tipos de manos y concluya, cerrando el círculo con que se abrió la sección, que todas tienen en común las líneas grabadas en la palma, como “cicatrices”, término con el que se nos sugiere todo el dolor del ser humano:

Toutes : celles semant du grain ou des idées ;
 Accouchant le bloc de marbre, de la statue,
 Ou la mère, de l'enfant qui la perpétue ;
 Toutes les mains, jeunes, vieilles, lisses, ridées,

Toutes ont pour tourment caché ces lignes fines,
 Ces méandres de plis, cet enchevêtrement ;
 Or on dirait des cicatrices de racines,
 Nos racines que nous portons, secrètement.

Esas líneas, precisamente, son las raíces secretas de nuestro ser. Como tales, parecen desempeñar una función trascendental: la de recordarnos nuestra condición de desterrados, de ángeles caídos, condenados por el simple hecho de vivir en este mundo:

C'est là, nous le sentons, que gît l'essentiel ;
 Ces lignes sont vraiment les racines de l'être ;
 Et c'est par là, quand nous commençâmes de naître,
 Que nous avons été déracinés du ciel.

La main en a gardé la preuve indélébile ;
 Et c'est pourquoi, malgré bonheurs, bijoux, baisers,
 Elle souffre de tous ces fils entrecroisés
 Qui font pleurer en elle une plaie immobile.

Notas

[1] J. A. Maravall (1980: 340).

[2] En España, Pedro Espinosa, por ejemplo, escribía en las primeras décadas del siglo “Espera en todas partes a la muerte, / pues en todas te espera: no en caribes / solo está o en veneno, mas advierte / que está en todos los gustos que recibes”. También Villegas, en 1618, decía en uno de sus poemas que “... a todos de una suerte / nos espera una noche y una muerte!”. Y José de Valdivielso, en 1612, pone claramente en contacto la belleza y la muerte, en un contraste muy similar al que utiliza Rodenbach en las estrofas de su poema: No os engañe la hermosura, / que es un retablo de duelos, / que si corréis la cortina / hallaréis un esqueleto.

[3] Bodson-Thomas, A (1942: 127-132).

[4] Gibson, M. (1995: 87).

[5] Con una clara misoginia, muy característica de la época finisecular, pues se trata de mujeres-esqueleto que representaban los peligros del género femenino (generalizados a partir del miedo a las enfermedades venéreas transmitidas por las prostitutas) y la identificación entre el amor y la muerte, tan querida por algunos simbolistas posteriores. Bade, P. (2003, 71 y ss.).

[6] No deberíamos olvidar a otros pintores especialmente atraídos por el tono macabro de la “Vanitas”, como Valère Bernard. Vid. VVAA (2000: 85).

[7] El papel desempeñado por los quirománticos y la quiromancia en el fin de siglo se explica por la importancia que habían cobrado las ciencias ocultas en general. Para la relación entre los artistas de la época y el ocultismo, vid. Gullón (s.a.). Contrariamente al s. XVII, donde la quiromancia se consideraba una superstición que atacaba a la religión y, en consecuencia, recibía una condena expresa en la mayoría de los textos, en la visión finisecular puede ser una vía más de acceso a lo oculto.

[8] Para Maeterlinck, el destino es puramente individual y depende, en gran medida, de nuestro mundo interior: “S’il est vrai qu’une sorte de prédestination domine toutes les circonstances d’une vie, cette prédestination ne saurait se trouver que dans notre caractère ; et le caractère, n’est-ce pas ce qui devrait se modifier le plus facilement dans un homme de bonne volonté?” (p. 44).

[9] A este respecto, hay que tener en cuenta, sobre todo, a Barrès: según este autor, el individuo no se mueve en el vacío, sino que está necesariamente ligado a un territorio, a una colectividad y a una tradición. Estas ideas, repartidas en artículos de revistas, conferencias y charlas, las retomará expresamente en su conferencia “La Terre et les Morts” (1899), en la que exalta el culto a la tierra natal y a los antepasados.

[10] De ahí que Rodenbach haga suyo este tema en muchas otras obras, hasta el punto de convertirse en un elemento importante de su cosmovisión: “Rodenbach voit l’homme comme un être faible et sans volonté, dominé par des forces supérieures dont il est le jouet : le Destin conditionne tous ses actes, l’enserme dans un réseau inextricable de circonstances d’où il essaierait en vain de s’échapper ; il ne peut rien contre cette puissance aveugle qui le mène à son insu, ne lui laissant que l’illusion de la liberté”, Bodson Thomas (1942: 83).

[11] Bodson Thomas (1942: 81). También para P. Gorceix (1998: 64) la “liturgie catholique fournit à Rodenbach un langage métaphorique en réponse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bade, P. (2003): *Félicien Rops*, Parkstone Press Limited, New York.

Bodson-Thomas, A. (1942): *L’esthétique de Georges Rodenbach*, Vaillant-Carmanne, Liège.

Gibson, M. (1995): *Symbolism*, Taschen, Köln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo.

Gorceix, P. (ed.) (1998): *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Oeuvres poétiques*, Éditions Complexe.

Gullón, R. (s.a.): “Literatura y ocultismo en el fin de siglo” en *Enciclopedia Fin de Siglo*, en línea: <http://findesiglo.net>

Maeterlinck, M. (1993; publicado por primera vez en 1899): *La sagesse et la destinée*, Le cri, Bruxelles.

Maravall, J. A. (1980, 11ª impresión 2008): *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona.

VVAA (2000): *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Fundación cultural MAPFRE.

Rodenbach, G. (1911; publicado por primera vez en 1896): *Les vies encloses*, Eugène Fasquelle, Paris.

Rodenbach, G. (2000; publicado por primera vez en 1899): *L’arbre*, Le Cri, Bruxelles.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris.

© *Rafael García Pérez* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

