

PABLO DE CUBA SORIA

**La última lectura de *Orlando***  
Ensayos sobre poesía cubana

2<sup>da</sup> edición revisada y aumentada



Edición: Javier L. Mora  
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña  
© Imagen de cubierta: detalle de *Las niñas*, de Juana Borrero

Primera edición: Silueta, 2014

© Pablo de Cuba Soria, 2024  
Segunda edición: © Casa Vacía, 2024

[www.editorialcasavacia.com](http://www.editorialcasavacia.com)

[casavacia16@gmail.com](mailto:casavacia16@gmail.com)

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798341273481

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

*Other echoes inhabit the garden*

T. S. ELIOT

## PREFACIO

**E**ste libro reúne quince ensayos escritos durante veinte años. Dos décadas —de los veintitantos a los cuarenta y pocos— es un espacio de tiempo donde las ideas y el estilo transitan de los afiebrados vaivenes de la juventud a la relativa frialdad de la llamada madurez. Desde Montaigne sabemos que el ensayo es género que requiere demasiadas lecturas, canas o calvicie. Y la calvicie ya me asiste, por lo que las muecas en el espejo son más recurrentes; sin embargo, no sé si tales ausencias cercanas a Pensamiento se reflejan en mi escritura ensayística. Quisiera creer que sí, como también quisiera creer que conservo algo de aquellas primeras fiebres.

Algunos ensayos fueron concebidos dentro de un contexto académico; otros, desde los fundamentos propios de las resonancias literarias. No obstante, cada uno nació de deudas de amor para con la poesía cubana, de una misma condena o felicidad: la de un poeta —que es también lector, profesor de literatura, coleccionista de “malas lecturas” y experiencias— que tiene que saldar cuentas con los fantasmas de la Poesía que gobiernan su tradición, que habitan en su aldea.

Si bien en estas páginas conviven un *homo academicus* y un *homo literatus* —a veces de manera tensa, conflictiva; en otras creo que resuelta—, más allá de esos

desniveles, forcejeos, hay una unidad temática que atraviesa todo el libro, y que está dada por la recurrencia de algunas ideas: la traza de la poesía y pensamiento poético modernos en la lírica insular, líneas de fugas (barrocas, barroquizantes, vanguardistas) que se han manifestado en dicha tradición... A saber, disonancias prosódico-temáticas que se desvían de “lo cubano en la poesía”, cosa que sin amargo no se pretenderá redefinir: ya bastante obeso (o maltratado) está el discurso de *la Nación*.

Estos escritos los he pensado como pentagramas en los que *situar* tales trazas, disonancias..., para mirarlas con el sentido auditivo, teniendo en cuenta la idea de Edmund Wilson según la cual la crítica literaria debe ser “una historia de las ideas y la imaginación del hombre en el marco de las condiciones que la determinan”.

Por último, he optado por suprimir las referencias bibliográficas, ya que tres cuartas partes de estos escritos fueron pensados de manera literaria, es decir, sus escrituras jadean en ese respirar propio de la prosa imaginativa.

P. D. C. S.

# I

## PRINCIPIA ZEQUEIRA

**A**segura que es invisible, que lo llaman con cien nombres, que es de genealogía Borbón... Infeliz aquel que no le crea.

“Entre un coro de ninfas” neoclásicas, en esas escisiones que se establecen entre versos, entre poemas, entre el esplendor y enquistamiento de un espíritu de época, se manifiesta quien, según José Lezama Lima, “por su calidad y vocación, por el conocimiento estudioso de su instrumento poético”, es “considerado como el primer poeta cubano en el tiempo”: Manuel de Zequeira y Arango.

La tradición poética cubana inicia a fines del siglo XVIII dentro de los marcos del neoclasicismo —ya para entonces una actitud tardía si pensamos en las producciones estéticas que en gran parte de Europa se estaban manifestando—. La obra del propio Zequeira (1764-1846) y de Manuel Justo Rubalcava (1769-1805) así lo ejemplifican. Sin embargo, en ciertos raptos de los poemas de Zequeira, en momentos de algunas de sus décimas y en su mejor pieza, “La ronda”, se escuchan resonancias que representaron una suerte de fuga de los regímenes retóricos neoclásicos.

En esas fugas, escapes, donde la crítica ha señalado una lírica disparatada debido a los notables juegos de

palabras, las concatenaciones “ilógicas” del discurso poético y las sorprendentes asociaciones, es donde hallamos los mejores momentos líricos de Zequeira. Versos enrarecidos, noctámbulos, distantes de la rigidez y armonía neoclásicas. En esos versos en fuga las fronteras del ideal clásico fueron desbordadas por una capacidad intuitiva (intuición de lo por venir: la Modernidad) que resulta difícil encontrar en toda la poesía hispanoamericana de aquella época. Veámoslo en una de sus décimas:

*Yo vi por mis propios ojos  
(dicen muchos en confianza)  
en una escuela de danza  
bailar por alto los cojos.  
Hubo ciegos con anteojos  
que saltaban sobre zancos,  
y sentados en los bancos  
para dar más lucimiento  
tocaban los instrumentos  
los tullidos y los mancos.*

Una especie de alucinado jadeo insular sostiene estas décimas. Si bien en ellas se ha visto un punto de partida de la rica tradición de la décima jocosa en Cuba, entre sus líneas resuenan vibraciones que señalan un más allá de la mera composición/estructura formal, se oyen sacudidas cercanas al espíritu onírico de las composiciones de los romanticismos inglés y alemán, y, aún más allá, de un atrevido impulso rítmico/prosódico que no pocas relaciones guarda con el espíritu de la poesía moderna. Esta idea no pretende

pensar a Zequeira como precursor del ideal moderno; él nunca dejó de ser por lo general un producto de su época, sin embargo hay momentos en su poesía que delatan un talento poético superior a cualquier norma o condicionante estético-retórica de su tiempo.

El verso (hipérbaton) “bailar por alto los cojos” se sostiene en una sacudida lírica más quevediana (y Quevedo es más moderno que cualquier poeta neoclásico hispano) que en la pretendida exactitud neoclásica. He ahí el Zequeira que se escucha entrelineado, que oficia contra la visibilidad armónica de las formas neoclásicas. Un oficial ingenuo, pero de una asombrosa carga instintiva que, en ciertos versos y entrelíneas, como también en “La Ronda” (esa invisibilidad), alcanzaron su máxima realización:

*Yo aquel súbdito obediente  
Que en grado superlativo,  
Soy militar a lo vivo  
Y esqueleto a lo viviente:  
Yo aquel átomo paciente  
Que de nada se lamenta,  
Describiré la tormenta  
Que con suerte muy contraria,  
Yendo de ronda ordinaria  
Sufrió en noche turbulenta.*

En las notas de presentación a Zequeira, en el primer tomo de la *Antología de la poesía cubana*, Lezama Lima a propósito del poema “La batalla naval de Cortés en la laguna” apuntó que “la lima y la constancia del artesano aparecen con más frecuencia que la



verdadera naturaleza artística”. Asimismo, el propio Lezama en un estudio de 1966, “Conferencia sobre Manuel de Zequeira y Manuel Justo de Rubalcava”, leyó las líricas “criollas” de ambos poetas bajo la idea de una expresión “de la cuenca” caribeña, esto es, demasiado local, en contraposición a “la cuenca mediterránea” que posteriormente se llegaría a alcanzar con el romanticismo de José María Heredia. Sin embargo, sostener los mismos criterios para ciertas (y certeras) escisiones en algunos de sus sonetos y décimas, sobre todo en “La Ronda”, no revelaría el verdadero alcance poético y renovador de las mismas. Veamos porqué.

“La Ronda” es el poema que desafía sus propios presupuestos formales y temporales, que no se siente cómodo en el enmarcado que le ha designado la retórica epocal. Versos que a manera de mónadas leibnizianas traspasan ese recinto cerrado sin ventanas ni puertas. A medida que el poema discurre (que el sujeto lírico empieza a desandar la ciudad “a las tres de la mañana /con viento septentrional”), la escritura, y por extensión los personajes del poema, incluido el protagonista Ronda, se tornan porosos, envueltos en una prosodia que se corresponde con la bruma nocturnal en que los elementos del poema se expresan. Ya Fina García Marruz señaló que “Nadie se percata del trastrueque horrendo. De pronto se siente con horror que [Ronda] va perdiendo la forma humana, que se reduce a una canilla”.

En el circular viaje habanero que inicia y termina en “el principal”, se asiste a un descenso a los ínferos (“Como almas del otro mundo”) donde el sujeto lírico

(Ronda) alcanza esa suerte de inmaterialidad (“Porque sus dientes no hallaron /Ninguna carne en mis huesos”) que le permite traspasar el enmarcado formal de la composición hacia otro encuadre de resonancias que ya muy poco le deben a las rígidas sacudidas neoclásicas. De hecho, los sucesivos personajes —centinela primera, La guardia, el cabo que se convierte en sapo, los dos mastines...— que intentan detener a Ronda, en principio corresponden todos a estereotipos de la vida y estructura española de la época, por lo que ninguno logra identificarse con Ronda (esa extrañeza). Incluso, de la manera en que Ronda los describe, pareciera que los lleva al no reconocimiento de ellos mismos: terminan siendo seres (“casi kafkianos”, como además apuntó García Marruz) halados por la energía sonámbula, el delirio surrealista —sí, surrealismo caribeño decimonónico— del protagonista. Entre el sujeto lírico y los componentes neoclásicos que decoran el poema hay una distancia que crean esos quiebres/escisiones en los entreversos de “La Ronda”:

*En el tiempo de un segundo  
Llegamos a la Machina  
Y al mirarnos de bolina  
La centinela primera,  
Dudando qué cosa fuera.  
Ni aun a hablar se determina.*

*No obstante, como concibe  
Que todos íbamos muertos,  
Con trémulos desaciertos  
Gritando nos da el quién vive:*

*De esta suerte nos recibe  
La guardia llena de espanto,  
Y sospechando entretanto  
De mi vital subsistencia,  
Para afirmar mi existencia  
Tuve que implorar a un Santo.*

*Después que entregué el marrón.  
Vi sirviendo de tintero  
Un casco como mortero,  
Y por pluma había un cañón:  
Al firmar, sin dilación  
Mi pluma luego se excita,  
Y en la espesura infinita  
Que el cañón tenía en su talla  
Una rígida metralla  
En vez de tinta vomita.*

Póngase atención, siempre, a las entrelíneas: el Verso suele iluminarse (u oscurecerse) desde *Ellas*. Anterior a Rimbaud, “La Ronda” es el barco ebrio (o especie de nave de los locos que emprende su viaje en el interior de un interior: los delirios de la *psique* rondando por la ciudad amurallada que era San Cristóbal de La Habana) que Zequeira se construye. Poema que simbolizó su medio de autoexpulsión de la polis habanera —ya que prontamente se le empezaría a tratar de *loco*—, o, más lejos aún, significó un indicio de expulsión entrelineada de las rígidas estructuras e imaginarios neoclásicos:

*Cese mi pluma grosera  
En su tan cansado estilo,*

*Dejando pendiente el hilo  
Al filo de otra tijera.*

Los movimientos que se desprenden de la vibración de estos versos apuntan hacia una manera del decir y escuchar poéticos que ya muy poco —o nada— le deben al de su contexto histórico. El “cansado estilo” que deja “pendiente el hilo /al filo de otra tijera” no finaliza en el punto final del poemas, sino que se amplifica en una complejidad léxico-sonora que luego sufrirá otras fracturas/sacudidas en la escritura de sucesivos poetas en décadas posteriores. (Por ello, Samuel Feijóo llamó a Zequeira “el Gran Introdutor del Ruido en Cuba”.) Esta composición significó sin dudas un impulso iniciático y a la vez renovador —de ahí que inicie una tradición poética en/desde la ruptura entrelineada de un molde, en el *ruido* que retumba y derrumba— para la historia posterior de la imaginación y la sensibilidad cubanas.

En otro nivel, el hecho de que “La Ronda” haya sido escrita en momentos en que la locura comenzó a expresarse en Zequeira, en el instante en que, como Nietzsche al abrazar un caballo en una plaza de Turín, él se coloca el sombrero en la cabeza y exige que se le llame (quizás en el medio de alguna plaza habanera o matancera) Manuel “Borbón” Zequeira, no debe pensarse que es una composición escrita desde la demencia, ni que ella es su inspiración. Sino que desde los primeros padecimientos de alucinación, Zequeira es consciente de un estadio de salud (sólo la locura se expresa en tanto sea percibida desde un punto de vista de salud) que le lleva a intuir tales entreversos que se

desvían del patrón neoclásico. De ahí que la poesía cubana principie tanto en una invisibilidad en fuga de un enquistado espíritu de época, como en una *razón de disparate* lírico, compuesta de ruidos, que luego serían retomados por Milanés, Poveda, Lezama, Piñera, Feijóo, Escobar...

Para Michel Foucault “la situación *liminar* del loco” se despliega “a lo largo de una geografía mitad real y mitad imaginaria”. Manuel de Zequeira, el chiflado, aquel que escribió una alocada ronda habanera desde un rapto de lucidez y salud poéticas, reveló el *ruido* de lo cubano en la indefinición que se manifiesta entre el sueño y la vigilia, entre lo visible y lo invisible, entre el título de coronel que le fuera otorgado por sus gestas militares y la infinidad de pseudónimos con los que firmó sus escritos, entre la rígida y estable razón neoclásica y cierto impulso de inestabilidad barroca (donde el *disparate* actúa). En esa geografía de la locura cartografiada por Foucault, asoma la figura de Manuel de Zequeira y Arango desde su invisibilidad proclamada. Las misteriosas vibraciones de “La Ronda” habitan ese *estar* entrelineado que se instalará como base de operaciones artísticas de toda una tradición.

Se dice que Zequeira transcribía hasta el cansancio ciertos poemas de Quevedo y Góngora —lo que también pone entre “comillas” el carácter sólo local, “de cuenca” caribeña de sus versos, achacado por Lezama—, y que luego escribía (imitando) sus propios textos a partir de esas transcripciones previas. Justamente de aquella *imitatio auctoris* se derivaron los momentos intuitivos de Zequeira. De la *imitatio* se

desprendió un *appetitus intellectualis* capaz de intuir esas expresiones propias e inquietantes que han llevado a pensar *lo* como el sujeto donde principia la historia de la poesía cubana.

## II

### MARTÍ ENTREVERSADO

**E**n los fundamentos del *hacer* crítico-ensayístico hay ideas antitéticas que confluyen en un mismo punto de intersección. Gilles Deleuze sostuvo que “toda crítica es en contra”, credo que confluye con la idea del ensayo como un “asesinato por entusiasmo”, alegado por Emil Cioran. Quedaría entonces otra salida, esa otra forma de intelección que anheló George Steiner: “La crítica literaria debería surgir de una deuda de amor”. Ambas afirmaciones se encuentran no en los extremos, sino en el centro mismo, generador, que sostiene cada acto reflejo condicionado por la lectura. Polos negativo y positivo se anulan justo en el instante en que las estrategias estéticas de creación se ramifican más allá del andamiaje y las estructuras internas, y se anclan en ojos y oídos, quienes entonces ya no corresponden al cuerpo, sino al objeto de encuentro. Eso: un punto neutro —aunque sólo en el instante primero de inocencia— que provoca el sortilegio o la bilis, la permanencia o la expulsión. Toda crítica debe conjugar el martillo y la eucaristía.

Dentro del estilo poético martiano, ese tejido sobre todo romántico pero ya con reconocibles lugares del modernismo, se escucha entreversado (se hace

presente) un extraño y atemporal sujeto lírico —localizado tanto en *Versos sencillos* como en *Versos libres*, ni qué decir de los sorprendentes momentos de su prosa—, en conflicto amigable con el otro regente, conductor de tradicionales hilos retóricos. Una suma de vibraciones románticas y modernistas que en no pocas piezas se fracturan, provocando una disonancia propia de la sensibilidad moderna (que no modernista). Sí: en ciertas piezas de Martí, más que antecedentes del modernismo, se escuchan ecos que preceden al grito de la poesía moderna en lengua española. En algunos de sus poemas se asiste a la sedición de una frase, a la insubordinación de un fragmento. Léanse los siguientes versos donde un segmento —el que estará en marcado en redondas—, deslizado de manera casi imperceptible, se revela tanto a nivel tonal como a nivel de lenguaje contra el orden anterior del poema:

*¡Qué guirnaldas de décimas! ¡qué flecos*  
*De sonoras quintillas! ¡qué ribetes*  
*De pálido romance! ¡qué lujosos*  
*Broches de rima rara! ¡qué repuesto*  
*De mil consonantes serviciales*  
*Para ocultar con juicio las junturas*  
*Obra, en fin, de suprema joyería!*

La voz romántico-modernista desaparece, dicta entonces una voz desobediente, desprovista de relaciones con lo externo al poema. Escritura que indaga en sí misma, cerrándose a ese exterior relativo a los contextos. Escritura fracturando su propio orden. Véase otra muestra, de igual efecto en un mismo ver-



so: “¡Arriba oh corazón!: *quién dijo muerte?*”. Martí es el poeta menor al que otro poeta —lector de entresijos— le podría robar, amputarle esos lapsos de rebeldía poética para entonces educarlo en su escritura personal. Lo hicieron Lezama Lima y Virgilio Piñera, lo hizo Ángel Escobar, lo está haciendo Pedro Marqués de Armas. Hasta con anterioridad y distancia geográfica lo hizo César Vallejo. Estos versos de Martí parecen escritos (dolor adentro) en puro Vallejo de *Poemas humanos*:

*Bien: yo respeto  
A mi modo brutal, un modo manso  
Para los infelices e implacable  
Con los que el hambre y el dolor desdeñan,  
Y el sublime trabajo; yo respeto  
la arruga, el callo, la joroba, la hosca  
y flaca palidez de los que sufren*

El ya citado Emil Cioran —coleccionista de expresiones admirablemente ácidas— dijo: “casi todas las obras se componen de destellos de imitación, estremecimientos aprendidos y éxtasis robados”.

Si bien Martí sostuvo sus textos en/desde un riquísimo caudal intelectual y humanista, sus mejores momentos líricos resultan precisamente aquellos guiados por la intuición. (Aquella que Casal tuvo en forma de vida, pocas veces en poemas). Una intuición alucinada para nada separada del conocimiento, la misma que captó en Whitman, en Baudelaire, en los románticos alemanes, y que va más allá de “encantadoras simplicidades” y desnudeces. Gran conocedor de la tradición

hispana, Martí sucumbe/se estanca generalmente en ella. Fue víctima de la sequía dieciochesca y decimonónica de la poesía en lengua española. Tradición que llegó a extremos de rituales baldíos, y que sólo con Julio Herrera y Reissig y con el Rubén Darío de ciertos versos de “Allá lejos” y de “Epístola a Madame Lugones”, alcanza un desvío/una suma de auténtica y fresca modernidad.

No obstante, Martí logra martillar silenciosamente tales raptos de rebeldía intuitiva, escisiones de piel tensa sobre un cuerpo poemático flácido. Una voz que, aunque por lo general se ahoga en bullicios prontamente museables —semejantes a aquella princesa tristona y cisnes estériles y demás exotismos azulados conservados en formol—, alcanza sediciosas resonancias para provecho de timadores geniales, o cuanto menos inteligentes y/o astutos. Ahí el autor de *Ismaelillo* accede al *estar-entre* que tuvo en Zequeira a su primer ciudadano insular. Sin lugar a demasiadas objeciones, la poesía martiana sufrió rarísimos fogajes de Modernidad —léase también en estos raros versos: “Y sobre sus divanes espantadas /Las señoras”—, que ya en otros creadores posteriores alcanzaría niveles de sintaxis creativas. Ahí emerge el artista moderno, víctima de “la dualidad de su propia naturaleza, resultado de una herencia de inteligencia crítica y sensibilidad expansiva” (Cyril Connolly).

Desde tales escisiones poéticas, Martí resulta tanto o más cercano/contemporáneo que el mismo Darío, a quien Octavio Paz señaló como “el fundador”, pero “el menos actual de los grandes modernistas”. José Mar-

tí supo olfatear/intuir hacia dónde soplaban los aires poéticos. Al contrario de gran parte de la producción del autor de *Azul*, que pareció ignorar (encerrado en/ególatra de sí mismo, autosuficiente en su fundación) los cauces por los que la Modernidad iba llevando a la escritura. A pesar de una superior conciencia literaria (mayor acabado formal y hallazgos sonoros más extensos) en Darío, el poeta nicaragüense fue incapaz de provocar —con la excepción y a pesar de los poemas mencionados— tales quiebres que Martí sí intuyó: el quiebre de lo inacabado, el presentimiento a través del quiebre. Veamos en redondas otro ejemplo de tales quiebres:

*Mi frente oprimo, y de los turbios ojos  
Brotó raudal de lágrimas. ¡Y miro  
El Sol tan bello y mi desierta alcoba,  
Y mi virtud inútil, y las fuerzas  
Que cual tropel famélico de hirsutas  
Fieras saltan de mí buscando empleo;  
Y el aire hueco palpo, y en el muro  
Frío y desnudo el cuerpo vacilante  
Apoyo, y en el cráneo estremecido  
¡En agonía flota el pensamiento  
Cual leño de bajel despedazado [...]*

José Martí se impuso un destino ético, encarrilado a dictar (por designio propio, por aberración de otros) una mitología llamada Cuba. Quizás por tal causa no le asistió en pleno ser un renovador de la poesía. Su voluntad fue inventarse una nación llamada Cuba, arresto que es romántico y no moderno. Apenas se representó

el mundo como fenómeno artístico —intelección vital más confiable, menos hostil—. Sin embargo (y a pesar de), ahí irrumpen sus sacudidas/jalones entreversados llenos de Modernidad. Cintio Vitier privilegió en el autor de *Versos libres* al poeta fundador, aquel que consagra para la isla ese sol del mundo moral (tan estrujado, tan busto desteñido en parque o patio escolar bajo un solazo que nada tiene de moralista, sí de rajapiedras), pero velando —creo que intencionalmente, ya que no le encajaba al autor de *Lo cubano en la poesía* en su discurso teleológico— al Martí que dejó una madeja entreverada de sediciosos fragmentos poéticos.

Más que poeta fundador, José Martí fue poeta-bisagra, un síntoma poco aprovechado en la literatura cubana. Ha resultado más cómodo seguir el lineal desasosiego casaliano que arriesgarse con los entreversos martianos. Ha sido más fácil tomar prestado, dar un poco de maquillaje, que asumir el riesgo del poeta-ladrón que construye su edificio verbal (su gramática creativa) con las vigas y andamios léxicos que otros, verbigracia Martí, dejaron tirados/expectantes en los entreversos de sus poemas. Como diría la fina escritora de *Las miradas perdidas*: “a manera del hombre rico que dejó muchos bienes y ningún heredero”.

En una de las cartas que Alma Mahler le escribió a su entonces amante el arquitecto Walter Gropius, le cuenta cómo su esposo Gustav pasaba horas y horas escuchando piezas de compositores menores, con el fin de encontrar esos prontos musicales extraños, fracturados del tono regente, para así apropiarse de ellos, para reinventarlos hasta lo insospechado. Sin

dudas el creador de *Canción de la noche* fue un genial ladrón, aptitud que debe tener todo artista para aspirar a sobrevivir, al menos, algunas décadas. También se cuenta que Alexandr Alekhine, aquel ajedrecista ruso-francés que destronó a Capablanca en 1927, frecuentaba los parques donde jugadores aficionados disputaban partidas, con el propósito de robarles aquellas movidas en apariencia erróneas, pero que procesadas por la mente del “genio” resultaban golpes mortales a los reyes enemigos. “El león se alimenta de carne de cordero”, sentenció ese otro ladrón definitivo llamado Ezra.

## ÍNDICE

- Prefacio / 9
- I. Principia Zequeira / 11
- II. Martí entreversado / 21
- III. Esbozo para un retrato bibliófilo de José Martí / 29
- IV. Casualmente Casal / 35
- V. Un poema onírico de Fernando Lles / 43
- VI. Lezama Lima: el ocultamiento visible de lo moderno / 49
- VII. Un panadero barroco en la *Botteghe Oscvre* / 71
- VIII. La última lectura de *Orlando* / 85
- IX. Una *Suite* de pasmosos arlequines / 105
- X. Un *cul-de-sac* del origenismo / 129
- XI. José Kozér: la poesía por el todo / 149
- XII. Deshilachada materia poética / 167
- XIII. La multiplicación de la *escritura* / 175
- XIV. Un seco ruido atroz / 183
- XV. Rogelio Saunders en su comarca de nieve / 197